



Facultad de Humanidades

Sección de Filología

Departamento de Filología Española

**ESTUDIO DE LA NARRATIVA CORTA DE JOSÉ MARTÍ:  
LA MODERNIDAD DE SUS CUENTOS Y FRAGMENTOS**

Grado en Español: Lengua y Literatura

Celia Oliveros Hormilla

Tutora Nieves María Concepción Lorenzo

La Laguna

julio 2016

## Índice

Resumen/ <i>Abstract</i> .....	3
Introducción .....	5
1. Devenir de un escritor cubano: José Martí .....	9
2. Hacia una nueva estética en Hispanoamérica .....	13
3. La evolución del cuento. Aportaciones de José Martí .....	16
3.1. Cuentos modernistas dedicados a la infancia: <i>La Edad de Oro</i> .....	18
3.2. Recursos e innovaciones martianas .....	20
4. La evolución del fragmento hasta José Martí .....	25
4.1. Los «otros relatos»: un temprano y aislado trabajo de lo fragmentario ...	26
4.2. Recursos e innovaciones en los «otros relatos» .....	27
5. Contraste entre un cuento de <i>La Edad de Oro</i> y un relato fragmentario .....	35
Conclusiones .....	38
Bibliografía .....	41
Anexo .....	44

## RESUMEN

José Martí (1853-1895) escribió una inmensa obra de gran valor literario. Para este trabajo se ha seleccionado, dentro de esta amplia producción, su narrativa corta, es decir, sus cuentos. Los de *La Edad de Oro* (1889) son los más conocidos del autor, pero no son los únicos. De sus cuadernos de apuntes también se han extraído varios. Tanto los cuentos de *La Edad de Oro* como estos «otros relatos» muestran la maestría de un gran escritor modernista. Pero los primeros fueron compuestos para un público infantil con la intención de educarlo, mientras que los segundos fueron escritos como una forma de expresión artística, íntima, sin pretensiones moralizadoras. Contrastando unos cuentos con otros, pretendemos abordar desde otra perspectiva a su autor y completar, así, la visión del escritor modernista que ya se mostraba plenamente en *La Edad de Oro*, pero que parece terminar de liberarse en los «otros relatos». La creación cuentística de José Martí revela su cara más moderna en estos relatos, en los que la innovación se percibe tanto en el contenido, con el uso de recursos como la ironía o la metaficción, como en la forma, con la creación de composiciones de carácter fragmentario. El fragmento tiene un gran peso en estas composiciones menos conocidas, ya que este procedimiento es común a todas, por ello, nos detendremos, también, en la definición y entendimiento de lo que este concepto representa.

PALABRAS CLAVE: cuadernos de apuntes, cuentos, fragmento, *La Edad de Oro*, Modernismo.

## ABSTRACT

José Martí (1853-1895) wrote a big production, that has a real literary value. For the present investigation we have selected the short stories of the large Martí's literary creation. *The Golden Age* (1889) contains the most famous Martí's short stories, but they are not the only ones. Some tales was extracted of the Martí's personal notebooks. In the short stories of *The Golden Age* and in his «others tales» we can found a big modernist writer's mastery. But the short stories of *The Golden Age* were written for young audiences, with a clear educational purpose, while the «others tales» were written without this purpose, like an artistic expression form. If we contrast the two kinds of tales we can complete our vision of the modernist writer and, this way, we could understand better the Cuban author. The José Martí's most modern facet is in these «others tales» because there are innovations in their form and contents (for example: the use of the irony, the metafiction and the presence of the fragmentary composition). The *fragment* is very

important in this unknown Martí's production. This procedure is present in all the tales of Martí's personal notebooks, so we are going to focus in its definition for understanding it.

KEY WORDS: fragment, Modernism, notebooks, short stories, tales, *The Golden Age*.

## INTRODUCCIÓN

Este Trabajo de Fin de Grado girará en torno a la narrativa corta del escritor modernista cubano José Martí (1853-1895), que para varios estudiosos como Ivan A. Schulman es el primer autor de este movimiento en Hispanoamérica. Dentro de la producción literaria martiana hemos decidido estudiar su obra cuentística. Esta línea de investigación resulta realmente novedosa y puede abrir una nueva forma de lectura para este autor. José Martí es un escritor con una obra de renombre, reconocida en el ámbito internacional, sin embargo, su producción literaria se presenta, en su mayoría, como un continuo inseparable entre creación artística e ideales políticos. De esta manera, en más de una ocasión, vemos como la figura del héroe se traga a la del escritor modernista con un estilo propio muy trabajado y único. El estudio de su narrativa corta nos permite contrastar las dos caras del autor: la del artista comprometido política y socialmente, escritor de *La Edad de Oro*; y la del artista modernista, innovador, que escribe con absoluta libertad en sus cuadernos de apuntes. Así, encontramos en estos «otros relatos» a un escritor que juega con el símbolo y el color, pero también y, sobre todo, con la metaficción, la ironía, la fragmentación, la síntesis extrema, el lenguaje, sus significados y sus sonoridades, la capacidad de sugerencia de las palabras o la elisión, entre otros recursos. La obra cuentística martiana nos permite, por lo tanto, observar con perspectiva a un artista, cuya imagen se bifurca y se complementa, al mismo tiempo, a través de la obra creada para ser editada y la creada como una expresión artística libre, que encuentra apoyo en el formato fragmentario. El fragmento concede libertad expresiva al autor, que ya no tiene que detenerse en demasiadas explicaciones acerca del contenido de su obra, pues, buena parte de la misma, parece ser producto de la sugerencia que esconde la narración, más que de la narración en sí. Esta línea de estudio en torno a la literatura martiana es bastante novedosa, por ello, dentro de los cuentos del autor, haremos especial hincapié en estos «otros relatos», que son los menos estudiados y los que aportan una visión más fresca del escritor cubano.

La obra seleccionada para la realización de este trabajo está compuesta por los cuentos de *La Edad de Oro* y otros relatos del autor: «Hora de lluvia», «Relatos de necios», «El hijo pródigo», «Al amor», «A la paloma», «A la cigarra», «El oso y su dueño», «Los tres avaros», «Cuchillo de plata fina» y «El drama». Durante mucho tiempo, estos formaron parte de su obra inédita, hallándose solamente en sus cuadernos de apuntes (con la excepción de «Hora de Lluvia», que fue uno de los primeros relatos publicados

por José Martí, aunque no lo firmara con su nombre). Por un lado, con el análisis de los cuentos de *La Edad de Oro*, nos interesa estudiar la cara más conocida del narrador modernista, la que él mismo, comprometido con las circunstancias de su época y, también, influido por la estética imperante en esta, quiso mostrar. Por otro lado, con el análisis de sus «otros relatos», nos interesa estudiar su cara menos conocida, bastante menos comprometida con sus circunstancias político-sociales, pero tremendamente influida por la estética de su tiempo e, incluso, antecesora de muchos caminos que no se habían abierto todavía y que aún tardarían bastante en desarrollarse en Hispanoamérica. Queremos contrastar las dos caras del autor por medio de la crítica literaria que se ha escrito del mismo, pero también, de forma directa, por medio del análisis y contraste de sus cuentos. Con ello, se quiere aportar una imagen más innovadora de este autor, así como, establecer un pequeño estudio de los procedimientos más novedosos que introdujo con su narrativa corta.

Nos fundamentaremos aquí sobre tres pilares: la modernidad en Hispanoamérica, su reflejo en los cuentos de *La Edad de Oro* y, sobre todo, en los «otros relatos» de carácter fragmentario.

Por un lado, hay que señalar que el estudio del *cuento*, como género literario, es muy atractivo ya que, entre otras cosas, se presenta como antiquísimo y reciente a la vez. A lo largo de la historia nos encontramos con una indefinición terminológica para este género, que ha sido denominado de muy diversas formas e, incluso, ha sido tachado de género menor respecto de la novela. Todo esto nace de la falta de teorización que ha sufrido el cuento hasta el Romanticismo, cuando Edgar Allan Poe le atribuyó unas leyes internas propias, una estructura precisa y un propósito definido. A partir de este momento, fue posible diferenciar el cuento de otras formas narrativas. En Hispanoamérica, el verdadero desarrollo del cuento se dará a partir del Modernismo. En una época todavía muy temprana de este movimiento, los autores que inician la renovación del cuento son: Gutiérrez Nájera con *Cuentos frágiles* (1883) y otros cuentos publicados en distintas revistas y periódicos, y José Martí, con *La Edad de Oro* (1889). El escritor cubano, además, cuenta con el mérito de haber desarrollado este cambio en la línea de la literatura infantil, que había pasado totalmente inadvertida en la literatura en lengua española hasta este momento. En Europa, sin embargo, el cuento ya contaba con el trabajo de autores como Perault, en el siglo XVII, o los hermanos Grimm, en el siglo XIX. Además, la infancia empezaba a cobrar importancia con obras como el *Emilio* (1762) de Rousseau,

en la que, por medio de esta etapa, se establece la bondad natural del hombre, no contaminado aún por la sociedad. Herederos de esta tradición europea fueron autores como Andersen, que influyó considerablemente en la obra de Martí con sus *Cuentos maravillosos* (1847). Ángel Esteban nos resume todo este panorama del cuento hispanoamericano, en la siguiente cita:

Hasta el siglo XIX, el cuento siempre fue un género menor. Poe consiguió teorizar acerca de él y practicándolo con maestría, elevarlo a categoría literaria en el ámbito anglosajón, y medio siglo más tarde, Horacio Quiroga hizo otro tanto en el hispánico. Sin embargo, fue Martí quién preparó una tradición y despertó el interés de todo tipo de público por el cuento infantil (1995: XVI).

Por otro lado, para entender bien el otro núcleo de este trabajo, nos tenemos que remontar nuevamente al Romanticismo. En Alemania, Novalis y Shlegel trabajaron las posibilidades que ofrecía el formato fragmentario por medio de la reflexión filosófica. En Francia, pocos años después, Arsenio Houssaye hizo otro tanto con la creación del poema en prosa. Esta huella sería seguida por autores como Baudelaire, Rimbaud o Mallarmé. El cambio en la forma que acarrea la escritura fragmentaria permitió a estos escritores depurar su composición de elementos explicativos, lo que se tradujo en libertad creativa. Para compensar esta reducción, el texto ha de volverse más sugerente y su interpretación la completa siempre el lector, que pasa a ocupar un lugar muy activo en la lectura. En Hispanoamérica, los relatos de Martí, al no ser publicados, quedaron como un fenómeno aislado y la verdadera exploración de lo fragmentario se pospondría hasta la vanguardia que, «preocupada tanto por la aceleración de la historia como por la atomización de los discursos y mensajes» (Epple, 2000: 11), se atrevió a jugar con este elemento que introdujo grandes cambios tanto para el proceso de escritura como para el de recepción. En palabras de Juan Armado Epple:

La fragmentación a la vez desjerarquiza los supuestos de coherencia textual y en algunos casos, [...] suele investir el segmento narrativo de una densidad significativa mayor [...], resulta realmente una expansión más allá de los límites del texto, [...] ya que los lectores responden al discurso supliendo activamente elementos de la historia y buscando una totalidad (ibíd).

Para la realización de este trabajo, el corpus textual consultado ha sido la edición compiladora de la cuentística martiana, llevada a cabo por Ángel Esteban y editada, en 1995, por la Editorial Anthropos. Por otra parte, la metodología que se seguirá consistirá en una revisión bibliográfica, centrada en dos focos de investigación principales: los estudios realizados sobre la obra literaria martiana, especialmente en torno a su obra narrativa; y los estudios realizados en torno al concepto de *fragmento* y a su desarrollo y

evolución, ya que sin el entendimiento de esta noción resultaría prácticamente imposible entender los «otros relatos» de José Martí. Algunos críticos esenciales en esta revisión bibliográfica serán: Ivan A. Schulman, Manuel Pedro González, José Olivio Jiménez, Carlos Javier Morales, Cintio Vitier, Roberto Agramonte, Ángel Esteban, Juan Armando Epple o Érika Martínez. Con esta consulta bibliográfica, podremos analizar, con mayor perspectiva, los textos narrativos seleccionados para la realización del trabajo. Así, podremos contrastar la estética del autor que, como ya se ha señalado, se desdobra en una faceta más comprometida con su época y en una faceta más libre y experimental, que aparece únicamente al amparo de la intimidad proporcionada por sus cuadernos de apuntes y justificada por el carácter fragmentario de los relatos que en estos cuadernos escribe.

## 1. DEVENIR DE UN ESCRITOR CUBANO: JOSÉ MARTÍ

José Julián Martí Pérez nació en La Habana el 28 de enero de 1853 y murió en Dos Ríos el 19 de mayo de 1895. Sus padres, Mariano Martí Navarro y Leonor Pérez Cabrera, eran de origen español, pero, Martí fue uno de esos criollos que sintió que su nacionalidad era la de la tierra en la que había nacido y no la de sus padres. En el siglo XIX, estos cubanos inconformes con el régimen español optaron por un posicionamiento independentista. Para Martí, la independencia significaba más que la emancipación de España, pues, para ser un país completamente libre, la cultura del pueblo era lo que primero debía madurar. Esta idea es muy importante para entender por qué este autor se embarcó en el proyecto de *La Edad de Oro*.

En la formación ideológica del autor cubano influyó mucho su maestro, el poeta Mendive. Pero, en 1868, tras el Grito de Yara<sup>1</sup>, este fue detenido y el colegio donde estudiaba José Martí fue clausurado. En este mismo año un periódico publicó, por primera vez, un escrito de José Martí, el soneto: «Diez de octubre», que fue seguido de otra publicación, un poema dramático titulado: «Abdala». Martí, aunque era todavía muy joven, cada vez destaca más en el mundo de las letras y las humanidades. Pero la situación conflictiva que estaba atravesando el país no tardó más de un año en llevarlo a la cárcel<sup>2</sup>. Así, con tan solo diecisiete años, Martí atravesó una de las etapas más duras de su vida, que acabó con su deportación a España. Esta experiencia fue decisiva en la formación de su carácter y de ella nació una de sus obras más famosas: *El presidio político en Cuba* (1871).

La etapa española del exilio fue, para Martí, una etapa de formación intelectual. El joven escritor se matriculó en la Universidad Central de Madrid y, finalmente, se licenció en Derecho Civil y Filosofía y Letras, en Zaragoza. Fue esta época en la que

---

<sup>1</sup> El Grito de Yara se asocia con el inicio del proceso de independencia de Cuba. Entre el 9 y el 10 de octubre de 1868, Carlos Manuel de Céspedes se reunió con otros revolucionarios para dar a conocer las ideas contenidas en el *Manifiesto de la Junta Revolucionaria de la Isla de Cuba*. Tras la reunión, estos partieron hacia la Sierra de Naguas, con el objetivo de aumentar su número, pero, en su paso por Yara, se encontraron con los españoles, que los derrotaron. No obstante, la noticia se hizo eco en La Habana y fue acogida con esperanzas por los revolucionarios independentistas.

<sup>2</sup> En octubre de 1869, la casa en la que vivía Fermín Valdés Domínguez (un compañero y amigo de José Martí) es registrada. Allí se hallaba una carta escrita por Martí al amigo común de ambos: Carlos de Castro y Castro, que había decidido alejarse del proyecto independentista. Esta carta, que pretendía disuadir a Carlos de Castro, es tomada como prueba de traición a la patria española. En ese mismo mes, José Martí y Fermín Valdés son encarcelados y, en marzo de 1870, Martí es condenado a seis años de prisión y trabajos forzados.

Martí escribió su segundo cuaderno de apunte (1871-1874), en el que se integran los «Relatos de necios», la recreación de la parábola cristiana del «Hijo pródigo» y varios fragmentos muy cortos, entre los que destacan, «Al amor», «A la paloma» y «A la cigarra».

A finales del año 1874, José Martí se mudó a París desde donde, posteriormente, se trasladaría a Veracruz y, de ahí, a la capital, donde se reuniría con su familia, que había dejado Cuba en busca de mejores condiciones de vida. Esta estancia en México fue importante para el escritor, ya que, aquí, pudo entrar en contacto con la grandeza del pasado indígena. También este sería el lugar donde se casaría con la cubana Carmen Zayas Bazán y donde trabaría amistad con grandes personalidades literarias como Manuel Gutiérrez Nájera. En México, publicó numerosos artículos, realizó varias traducciones y escribió la obra de teatro *Amor con amor se paga* (1875). En este mismo año publicó, sin firma, uno de sus «otros relatos» en la *Revista Universal* de México, «Hora de lluvia».

En 1877 el autor cubano regresó a La Habana, donde solo pudo permanecer un mes, antes de partir para Guatemala. En Guatemala, Martí conoció a «la niña de Guatemala», María García Granados, que se enamoró del escritor y pasó a ocupar un lugar destacado en su obra poética. Tras la muerte de la joven, Martí abandonó Guatemala y, en 1878, regresó a La Habana, coincidiendo con el fin de la Guerra de los Diez Años.

Durante esta nueva estancia en Cuba, nació el hijo de Martí, José Francisco Martí Zayas Bazán o, como se conocería a través de su obra, *Ismaelillo*. En el plano político, esta fue una etapa en la que Martí se involucró como uno de los fundadores del Club Central Revolucionario Cubano y, además, pasó a ocupar un lugar destacado en el Comité Revolucionario Cubano de Nueva York. Por tales vinculaciones, en 1879, volvió a ser deportado a España, desde donde se desplazó a Nueva York, en 1880. Esta etapa destaca, sobre todo, su trabajo periodístico. Escribió en inglés para el periódico *The Hour* y en francés para el periódico *The Sun*, pero también, publicó artículos y crónicas para importantes periódicos latinoamericanos tales como: *La Opinión Nacional* (Venezuela), *La Nación* (Argentina) o *El Partido Liberal* (México).

En 1881 José Martí se trasladó a Caracas, donde fundó la *Revista Venezolana*<sup>3</sup> y donde permaneció seis meses, hasta que se vio obligado a regresar a Nueva York, tras

---

<sup>3</sup> En la segunda entrega de la revista (julio de 1881), Martí lleva a cabo una defensa de «El carácter de la *Revista Venezolana*». Este texto está considerado como uno de los manifiestos

publicar un elogio en honor al escritor Cecilio Acosta, que disgustó enormemente al presidente Guzmán Blanco.

Su segunda estancia en Norteamérica fue muy productiva. Continuó con su labor periodística, publicó el *Ismaelillo*<sup>4</sup> (1882), terminó de preparar sus *Versos libres*, cuya escritura había iniciado desde 1878 y cuya publicación no se llevaría a cabo hasta después de su muerte, publicó la novela *Amistad funesta* o *Lucía Jerez*<sup>5</sup> (1885), fundó *La Edad de Oro* (1889), su famosa revista dedicada a la infancia<sup>6</sup>, y escribió muchos de sus *Versos sencillos*, que serían publicados en 1891. Además, durante este periodo, escribió su noveno cuaderno de apunte (1882), en el que se integran «El oso y su dueño» y «Los tres avaros», y su décimo octavo cuaderno de apunte (1884), al que pertenecen «Cuchillo de plata fina» y «El drama». Por otro lado, en el ámbito diplomático, fue nombrado cónsul de Uruguay en 1887 y, también, de Argentina y Paraguay en 1890. En el año 1889 habló en representación de la Sociedad Literaria Hispanoamericana en la primera Conferencia de las Naciones Americanas. Por último, hay que señalar su trabajo como profesor de español en la Escuela Central Superior de Nueva York y su pertenencia a *La Liga*, sociedad protectora de la instrucción de la gente de color.

Resulta extraordinario cómo José Martí llevó a cabo toda esta actividad literaria, educativa y diplomática, sin descuidar, en ningún momento, su fuerte vinculación con el proyecto emancipador. Esto se refleja, como no podía ser de otro modo, en su producción literaria, sobre la que Cintio Vitier dice: «En rigor no es posible despojar a ninguna página de Martí de su carácter nativamente ético, moralizador, y, en el sentido más profundo, político y revolucionario» (1978: IX). De hecho, a partir del año 1891, la acción cubanista

---

del Modernismo y una proclama inicial de la nueva prosa. Dice Manuel Pedro González sobre el mismo: «Antes que nadie en castellano, sostiene Martí el principio de la prosa colorida y plástica. Esta es una concepción revolucionaria, inédita en español por aquellas calendas, que él tomará de los escritores parnasianos e impresionistas franceses» (1974: 165).

<sup>4</sup> Respecto a esta publicación, no está de más destacar que el dominicano Pedro Henríquez Ureña señaló, en ella, el primer paso americano hacia una renovación modernista y, por otro lado, Rubén Darío habló de este poemario como un «minúsculo devocionario lírico, un arte de ser padre, lleno de gracias sentimentales y de juegos poéticos» (citado en Escudero, 1971: 13).

<sup>5</sup> José Martí publicó esta novela en varias entregas del periódico neoyorkino *El Latino Americano*, bajo el seudónimo de Adelaida Ral. Esta novela está considerada, actualmente, como una de las primeras novelas del Modernismo.

<sup>6</sup> Uno de los mayores méritos atribuidos a esta obra es la capacidad de adaptación de José Martí al público al que iba destinada esta revista, sin dejar de lado, en ningún momento, su alta calidad literaria. Esto ha sido muy alabado por autores como Gutiérrez Nájera, que dice al respecto: «ha dejado de ser río y se ha hecho lago, terso, transparente, límpido: se ha hecho niño» (citado en Escudero, 1971: 14).

del autor, que ya era fuerte, se intensificó aún más. En esta época, España acusó a José Martí de ampararse cómodamente en sus puestos de cónsul para agitar la sociedad, así que este renunció a dichos cargos y, a partir de ese momento se dedicó a hacer todo lo que fuera conveniente para este partido y para la guerra, que cada vez estaba más próxima. Por fin, en 1895, mientras José Martí estaba en Santo Domingo con Máximo Gómez, en Cuba se produjo un levantamiento general. Desde entonces, el autor se dedicó a escribir varias cartas en las que dejaba traslucir un fuerte sentimiento fatalista: participar en esta guerra sería su sacrificio definitivo. El día 11 de abril de 1895, regresó a Cuba, donde se reunió con los generales Máximo Gómez y Antonio Maceo, y, el 19 de mayo de 1895, murió en combate.

## 2. HACIA UNA NUEVA ESTÉTICA EN HISPANOAMÉRICA

Aquí vamos a intentar plantear, de manera resumida, el movimiento artístico al que se adscribe la obra literaria de José Martí, aunque, como señala José Miguel Oviedo, «No es fácil sintetizar en pocas líneas lo que fue el movimiento modernista: todos saben lo que es y al mismo tiempo todos tienen una idea bastante diferente de él» (1989: 21).

Lo primero que habría que señalar es que el principio esencial del Modernismo fue la libertad creativa. Este principio ya había sido planteado durante el Romanticismo, aunque no desde la perspectiva modernista, según la cual «ser verdaderamente libre era tratar de alcanzar los más altos y sutiles ideales del acto creador» (ibíd.: 21). Por otro lado, no se puede hablar de un solo Modernismo. Desde antes de que Rubén Darío predicara, a nivel continental, el Modernismo, ya un grupo de autores visionarios, como José Asunción Silva, Julián del Casal, González Prada, Gutiérrez Nájera o, por supuesto, José Martí habían empezado a trabajar en esta línea modernizadora de la expresión artística, cuya seña de identidad era la persecución de los más refinados ideales del acto creador, siempre, desde una absoluta libertad compositiva. Esto se reflejó en un amplio pluralismo estético, al que Ivan A. Schulman hace referencia en la siguiente cita:

Pasa con el modernismo lo mismo que con el Renacimiento, es decir, sus poliédricas creaciones artísticas resisten el estrecho molde esquemático. El que intente tal clasificación fracasará *ab initio*, pues lo que mejor define el arte modernista es su cualidad de individual, su rebeldía frente a las huecas formas expresivas de los académicos de la época [...]. El sincretismo, en fin, es la piedra de toque de la estética modernista, la cual nace como producto de la maduración de la cultura hispanoamericana. [...]. Se trata en el caso de Darío, como en el de los demás modernistas, de una literatura de asombrosas divergencias y de marcada idiosincrasia (1974: 34-36).

Dentro de este pluralismo estético, se introdujeron tres elementos comunes que se nutrieron, sobre todo, de fuentes francesas y que condicionaron la creación y la recepción literaria: la elegancia expresiva, la sensualidad de las descripciones y el elitismo intelectual. Esto no quita que podamos encontrar muchas facetas modernistas. Por ejemplo, una cara del Modernismo es la «preocupación americanista», que se puede percibir en la fascinación por las maravillas naturales del continente, en la reflexión sobre cuestiones políticas y sociales, o en la defensa de la cultura hispánica frente a los modelos culturales anglosajones. Pero, en cualquier caso, queda clara la tendencia común a una exploración de nuevas formas de expresión y de un estilo renovado, frente a la producción literaria de otras estéticas artísticas.

Por otro lado, sería un error reducir el Modernismo a, tan solo, una corriente literaria o artística, ya que fue mucho más que eso, fue «una verdadera revolución espiritual que afectó a todos los aspectos de la vida americana de entonces, desde la poesía hasta las artes decorativas, desde la filosofía hasta la arquitectura» (Oviedo, 1989: 21-22). En este periodo finisecular, la cultura entró en una profunda crisis. Las sociedades americanas no paraban de expandirse y de industrializarse, esto se reflejaba en una indudable prosperidad material. Sin embargo, en el plano cultural, se producía un fuerte sentimiento de vacío, ante una cultura que miraba, anacrónicamente, hacia Europa, ante unos modelos posrománticos ya fatigados y conformistas y ante una nueva mentalidad positivista que generaba una fuerte carencia espiritual<sup>7</sup>. A todo esto, responde el Modernismo, que procura recuperar «la armonía perdida entre la realidad social y sus formas artísticas» (ibíd.: 22).

La respuesta artística a esta época, «marcada por la confusión y la novedad. Por la velocidad y la angustia» (Matalía, 1997: 15), fue, o bien, con una expresión afligida, o bien, con la evasión de la realidad circundante y el consecuente refugio en la denominada «torre de marfil». Esta evasión del artista, ante unos anhelos estéticos e ideales, impedidos en el mundo real, trae consigo la aparición de un mundo en el que no son extraños los cisnes, pavos reales, sátiros, ninfas, espacios decorados con piedras preciosas, refinados trabajos de orfebrería, ebanistería y cristalería, o interferencias con la pintura. Ambientes que lucen exóticos y aristocráticos. Para Ivan A. Schulman, este mundo no supone verdaderamente una evasión de la realidad, sino que este mundo de realidad soñada, decadentista, llega a ser, en muchos casos, el único verdadero para el artista modernista:

Por lo tanto, su ideal, quimérico para el no iniciado, para el modernista asumía visos de una realidad palpable, y, paradójicamente, carente de irrealidad. Su mundo visionario [...], el que hacía llevadera la vida rutinaria y las opiniones despreciativas de los que no comprendían el arte (1974: 49).

La respuesta angustiada, por su parte, no tiene por qué dar la espalda a esta expresión plástica, en la que se percibe el mundo resplandeciente de piedras

---

<sup>7</sup> Así, como reacción a este cientificismo y se originó un nuevo espiritualismo. Esto llegó a suponer un auténtico conflicto filosófico para muchos autores. Por ejemplo, Martí fue un autor fuertemente dominado por este espiritualismo, pero influido, también, por el positivismo. Esto se debió a que, en América, los valores tradicionales y arraigados fueron de pronto rechazados, lo que generó un vacío sobrecogedor. Este sentimiento orientó la mirada hacia un nuevo espiritualismo que, muchas veces, encontró su objeto de devoción en el arte.

preciosas ya mencionado, sino que puede llegar a aparecer, sin configurarse como la evasión de la realidad. Lo podemos ver en el «Prólogo» (1882) de José Martí al *Poema del Niágara* (1880), de Juan Antonio Pérez Bonalde (1846-1892), en el que, «leemos el fluir de una mirada que observa, sistematiza, los problemas que el cambio modernizador está provocando y las necesidades expresivas que de él se derivan» (Matalía, 1997: 15), sin desatender la sensualidad descriptiva propia de este periodo.

Para terminar, no se puede dejar de lado, en el Modernismo hispanoamericano, la repercusión que tuvieron las guerras de independencia y la liberación progresiva de los distintos países latinoamericanos de España, ya que, esto planteó, entre otras cosas, cuestiones de identificación y definición cultural. Era necesario definirse frente a España, pero también frente a una potencia que no paraba de crecer y que amenazaba la independencia de los nuevos estados liberados, de Estados Unidos. Este, por supuesto, es un tema muy trabajado por José Martí, del que podemos encontrar un magnífico testimonio en el ensayo filosófico y político, titulado «Nuestra América» (1891).

### 3. LA EVOLUCIÓN DEL CUENTO. APORTACIONES DE JOSÉ MARTÍ

En el siglo XIX está el origen del enorme desarrollo que presenta la narrativa corta hispanoamericana del siglo XX y que ha seguido en auge hasta el presente siglo. Hubo que esperar hasta el Romanticismo para que Edgar Allan Poe estableciera, por primera vez, unas bases en torno a este género. Sin embargo, no hay que olvidar la enorme importancia que tuvo, ya en el siglo XVII, el parisino Perault, con la recopilación de una gran cantidad de cuentos infantiles de la tradición oral europea, bajo el título *Narraciones o cuentos de un tiempo pasado*. Así como tampoco hay que olvidar la enorme relevancia del trabajo llevado a cabo por los hermanos Grimm en el siglo XIX. Estos trabajaron ya sobre los pasos de Perault y, además, sobre los de Rousseau que, por medio de la infancia, defendía la bondad natural del hombre, no contaminado aún por la sociedad. Grandes cuentistas como Andersen son herederos de esta tradición europea, que influyó bastante en la obra cuentística de Martí. Prueba de ello es el cuento «Los dos ruiseñores» (*La Edad de Oro*), una adaptación de «El ruiseñor» (*Cuentos maravillosos*, 1847), de Andersen. Otro autor parisino, del siglo XIX, que influyó en la obra cuentística de Martí fue Lefevre de Laboulaye. «Meñique» y «El camarón encantado» son dos cuentos de procedencia folclórica, recogidos por este autor y adaptados para *La Edad de Oro*. Hablamos aquí de adaptaciones y no de traducciones porque Martí no tradujo literalmente los cuentos, sino que como dice José Ismael Gutiérrez:

optó por recrear estilística y ficcionalmente las obras de sus colegas europeos, con unos resultados en los que se percibe, junto a la incorporación (implícita o explícita) del didactismo moral, las marcas propias del estilo prosístico martiano, aunque notablemente aligeradas de la suntuosidad léxica y sintáctica característica del resto de sus creaciones en prosa (2007: 169).

Así, el autor cubano, sin traicionar la esencia del texto base, lo que hizo fue volver a crear la obra ajena, para ajustarla al español, pero también, para adaptar la forma expresiva y la anécdota originales al receptor infantil americano de su época. Esta dedicación, no solo a la narrativa corta y a la literatura infantil, sino también, a la traducción de cuentos infantiles, es otro campo en el que la obra del autor cubano es pionera, pues los trabajos de traducción de los otros modernistas hispánicos, pocas veces estuvieron dedicados a la recepción de un público infantil. Martí, por su parte, adaptó ligeramente su concepción de la traducción para dicho público. Para él, la traducción implicaba un importante ahondamiento previo en el autor original, esto equivalía a *transpensar* ('pensar como el autor que se traduce') e *impensar* ('pensar en español lo

que el otro concibió en su idioma’). Así, diría: «traducir no es [...] mostrarse a sí propio a costa del autor, sino poner en palabra de la lengua nativa al autor entero, sin dejar ver en un solo instante a la persona propia» (citado por Gutiérrez, 2007: 170).

Como apuntábamos antes, Edgar Allan Poe fue el primero que le atribuyó al cuento unas leyes propias de composición, una estructura precisa y un propósito definido<sup>8</sup> y, aunque su base teórica sobre la composición del cuento fue quedándose obsoleta, lo cierto es que esta influyó enormemente en muchos autores hispanoamericanos. Esta influencia se percibiría, todavía, en escritores como el uruguayo Horacio Quiroga, que no solo exploró las técnicas más modernas de su tiempo, sino que, además, teorizó sobre el género y defendió su alta dignidad artística, en textos como el *Decálogo del perfecto cuentista* (1927).

En Hispanoamérica, los primeros cuentos que se podrían llamar como tales serían los del cubano José María Heredia, que publicó, entre 1830-1832, algunos bajo el título *Cuentos orientales*, con un fuerte sabor al Romanticismo europeo. Pero, al que se ha considerado siempre como fundador del género es al argentino Esteban Echeverría, con *El matadero* (1838-1840). En esta obra, la influencia europea no se manifiesta como una mimesis, sino como una síntesis de ideas, a partir de la cual se creó un texto americano, totalmente nuevo. Lo que ocurrió con *El matadero* es que, entre su creación y su primera publicación, en 1871, hubo un largo lapso, que aisló al texto. Esto, sin duda, perjudicó negativamente la evolución de la narrativa corta en Hispanoamérica.

En la segunda mitad del siglo XIX, empezó a tomar fuerza el Realismo. José Miguel Oviedo considera que la mayor conquista de los realistas «es haber logrado la autonomía del género, liberándolo definitivamente de la atadura historicista mantenida por el romanticismo» (1989: 18). Pero, en términos artísticos, no llevaron a cabo grandes cambios «porque su dependencia documental respecto de lo real representaba otro tipo de limitación» (ibíd.). Tras los realistas, llegaron los naturalistas<sup>9</sup>. El Naturalismo coexistió, cronológicamente, con el Modernismo. La mayor contribución de este

---

<sup>8</sup> Esto es a partir de su comentario a los *Twice Told Tales* (1842), de Nathaniel Hawthorne. Desde entonces fue posible distinguir el término *tale* (‘una narración corta, sin mayor consistencia literaria’) de *short story* (‘un relato con leyes internas, estructura precisa y un propósito definido’).

<sup>9</sup> Esta corriente literaria del siglo XIX continuó los pasos del Realismo e intensificó su carácter. Se vio muy influida por las ciencias experimentales y por una concepción determinista de las actitudes humanas.

movimiento artístico a la evolución del cuento en Hispanoamérica fue la difusión de autores europeos como Maupassant o Tolstoi.

Por su parte, los autores modernistas revistieron al género de originalidad, innovando desde el punto de vista estructural, proponiendo nuevos contenidos, enriqueciendo su lenguaje, profundizando en la psicología de sus personajes o ampliando los puntos de vista desde los que posicionar la narración. Los primeros y principales autores que desarrollaron la nueva estética, a través del cuento, fueron José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera. Tras ellos, el género entró en auge y fue cobrando cada vez más fuerza hasta alcanzar creaciones de gran originalidad y valor literario como «La lluvia de fuego» de Leopoldo Lugones o «Las moscas» de Horacio Quiroga.

### ***3.1. Cuentos modernistas dedicados a la infancia: La Edad de Oro***

El cuerpo fundamental de la obra narrativa corta de José Martí lo componen los cuentos de *La Edad de Oro* (1889). Como es bien sabido, esta obra nació como una publicación semanal, dirigida por Da Costa Gómez y destinada a la instrucción de los niños. Hay que señalar que, antes de embarcarse en este proyecto, Martí ya había colaborado, en 1879, en la revista *La Niñez*, dirigida por Fernando Urzais. Además, pudo tomar como ejemplo para su empresa varias revistas norteamericanas de este tipo, de gran calidad, como *St. Nicholas*. De *La Edad de Oro*, finalmente, solo se publicaron cuatro números, a causa de las discrepancias que surgieron entre Da Costa y Martí, debido a que, el primero pretendía que la revista ejerciera como propaganda religiosa entre los niños. Se publicó por primera vez, como una obra conjunta, en el año 1905. El libro de *La Edad de Oro* está compuesto por un total de veintitrés piezas, de las que tan solo seis son creaciones ficcionales originales del autor. Las restantes son adaptaciones que proceden de otras fuentes literarias, o bien, narraciones que parten de acontecimientos y personajes históricos y socioculturales conocidos. Tres de las seis piezas mencionadas están escritas en verso, las otras tres están escritas en prosa. Estas últimas son las que vamos a estudiar: «Bebé y el señor Don Pomposo», «Nené traviesa» y «La muñeca negra». De estos textos, dice Ángel Esteban que «tienen el inconfundible acento martiano, y tanto la elaboración formal como el trasfondo ideológico los convierten en unidades insoslayables para explicar los comienzos de la narrativa corta modernista» (1995a: XX).

Como es habitual en las creaciones modernistas, estos relatos cortos reflejan una conciencia artística y una voluntad de estilo poco habituales en las composiciones

cuentísticas hispánicas anteriores. En su creación se le concede importancia tanto a la forma como al tema. Asimismo, la prosa empleada es cercana al tono poético, aunque en un nivel mucho más moderado del usual en el resto de la prosa martiana. Los textos que conforman esta obra van más allá de su propósito instructivo o moralizante y destacan por su riqueza verbal, su luminosidad y plasticidad. Estos dejan traslucir «los excesos hipersensibles y decorativos de los modernistas» (Oviedo, 1989: 24). Además, al igual que en el resto de la prosa martiana, el afrancesamiento imperante se mezcla con la tradición clásica española. Como afirma Schulman, el autor cubano desarrolla una prosa rítmica, plástica y musical, en la que, indudablemente, están presentes las huellas del parnasianismo, del simbolismo, del impresionismo y del expresionismo francés, pero no deja de traslucir una importante base hispánica (1974).

Por último, hay que recordar que, cuando Martí escribió las piezas que conforman esta obra, la narrativa corta aún no gozaba de una gran estima en el mundo hispánico y que, aún en menor estima, se tenía al cuento infantil. Por ello, este autor se vio obligado a explicar y a defender su iniciativa en más de una ocasión, lo podemos notar en las palabras que dedicó a su amigo mexicano Manuel Mercado en una carta 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 la que ha de procurar alcanzar todo hombre (citado por Esteban, 1995a: XXIII).

Como señalaba el propio autor, no fueron pocos los escritores y críticos que se sorprendieron, positivamente, ya en el siglo XIX, con los resultados narrativos que obtuvo Martí con sus cuentos de *La Edad de Oro*. Así, podemos leer palabras de halago, en el mismo año de publicación de la revista, como las del pensador cubano Enrique José Varona: «Es un periódico para los pequeños, que merece toda la atención de los grandes. [...] ha sabido adaptar maravillosamente su estilo vibrante y rico de color a la capacidad de los niños» (citado en Arias, 1989: 46); o como las del escritor mexicano Gutiérrez Nájera: «Me acordé del alba porque he leído algunas páginas de alba: las páginas de *La Edad de Oro* [...], a los niños instruye, mejor dicho, educa, y a los hombres deleita» (ibíd.: 48); o bien, como las del poeta cubano Francisco Sellén: «no parecerá exagerado decir que el periódico [...] es lo mejor que en su género hemos visto en lengua castellana [...]» (ibíd.: 52).

### 3.2. *Recursos e innovaciones martianas*

Los temas que conforman la *Edad de Oro* trascienden lo meramente infantil, sobre todo, si tenemos en cuenta el contexto sociocultural en el que se hallaba inmersa la isla en aquel momento. Las reflexiones sobre las que el autor propone razonar a los niños eran, también, sobre las que debían razonar los adultos. En estas piezas se plantean cuestiones como el racismo (en cuentos como «La muñeca negra»<sup>10</sup>), la desigualdad social (en cuentos como «Bebé y el señor Don Pomposo»<sup>11</sup>) o las consecuencias que acarrearán nuestras actuaciones (en cuentos como «Nené traviesa»<sup>12</sup>), pero estos temas se enfocan desde el prisma modernista, de manera que se presentan enriquecidos por una refinada belleza ornamental y a veces, incluso, por escapismos exotistas. Precisamente, para José Ismael Gutiérrez, tanto en las creaciones originales de Martí, como en las adaptaciones de otros autores, que realiza para esta publicación periódica, la principal novedad reside «en la forma y en los logros estéticos y expresivos que buscaban impactar emocionalmente al lector y que, [...], se traducen en el uso de modalidades estilísticas de nuevo cuño, como el impresionismo literario» (2007: 187). Toda la obra martiana, incluyendo estos cuentos, se caracteriza por ponerse al servicio del hombre, pero este compromiso moral siempre lo conjugó con una visible preocupación estética. Con su estilo vibrante, cargado de luz y de color, renovó la prosa hispánica. En palabras del mexicano José Luis Martínez:

José Martí enseñó a palpar a la prosa americana. La adiestró en la amplitud de su respiración; le mostró su libertad posible y grandeza de su originalidad. Nunca antes de él, nuestra prosa centelleó como en sus manos; nunca se irguió con tan segura agilidad, cruzando airosa de la quietud a la tempestad, del arrobamiento a la imprecación; nunca fue más intachablemente precisa y más suelta y fácil, como de quién usaba la pluma por espada en su batallar por la redención de América (citado en Escudero, 1971: 35).

---

<sup>10</sup> En este cuento a una niña, llamada Piedad, le regalan una muñeca nueva por su cumpleaños. Esta es muy bonita, pero a Piedad no le gusta porque sus ojos no tienen alma. Ella quiere a su muñeca negra, la que se ha quedado calva de tanto peinarla y a la que se le ha desteñido la boca de tanto besarla, porque los ojos de su muñeca negra sí tienen alma.

<sup>11</sup> En este cuento un niño muy rico, al que llaman Bebé, va con su madre y su «primito», menos afortunado que él, a visitar a un tío de la madre. Ese hombre lo trata muy bien y le regala un sable muy caro, mientras que a su «primito» no le hace el menor caso. Bebé se siente mal por esa situación y le regala el sable a su primo.

<sup>12</sup> En este cuento llega un libro muy antiguo a casa de una niña, a la que llaman Nené, cuyo padre se dedica a comerciar con libros. El padre, que siempre la deja leer los libros que trae a la casa, le dice que esta vez no debe tocar ese libro. Pero la Nené siente curiosidad y se pone a leer el libro, al que, emocionada, le acaba arrancando algunas páginas. Su padre la ve y, muy triste, le pregunta por qué ha hecho eso. Ahora tendría que trabajar un año para pagar el libro roto.

En distintos fragmentos de «Bebé y el señor Don Pomposo», «La muñeca negra» y «Nené traviesa» podemos ver cómo se manifiesta la estética modernista e impresionista imperante en los relatos de *La Edad de Oro*. En primer lugar, la narración es muy plástica, cada escena es minuciosamente descrita y se presenta llena de luz y de color. Las imágenes o escenas detalladas, «por su abundancia y sus características, dan muchas veces la sensación de que Martí piensa por imágenes» (Schulman, 1970: 48). Así nos presenta físicamente Martí a Bebé, nos transmite la delicadeza de Piedad mientras duerme y nos describe las páginas del libro viejo del padre de Nené, respectivamente<sup>13</sup>:

Bebé es un niño magnífico de cinco años. *Tiene el pelo muy rubio, que le cae en rizos por la espalda, como en la lámina de los Hijos del rey Eduardo<sup>14</sup>, que el pícaro Gloucester hizo matar en la Torre de Londres para hacerse él rey. A Bebé lo visten como al duquecito Fauntleroy<sup>15</sup>, el que no tenía vergüenza que lo vieran conversando en la calle con los niños pobres. Le ponen pantaloncitos cortos ceñidos a la rodilla y blusa con cuello de marinero, de dril blanco como los pantalones, y medias de seda colorada, y zapatos bajos* («Bebé y el señor Don Pomposo», 1995a: 56).

*El cuarto está a media luz, una luz como la de las estrellas, que viene de la lámpara de velar, con su bombillo de color de ópalo. Pero se ve, hundida en la almohada, la cabecita rubia. Por la ventana entra la brisa, y parece que juegan las mariposas que no se ven, con el cabello dorado. Le da en el cabello la luz. [...] La luz le da en la mano ahora; parece una rosa la mano* («La muñeca negra»: 183-184).

El libro no tiene barbas: le salen muchas cintas y marcas por entre las hojas, pero ésas no son barbas: ¡*el que sí es barbudo es el gigante que está pintado en el libro!*: y es de colores la pintura, unos colores de esmalte que lucen, como el brazalete que le regaló su papá. ¡Ahora no pintan los libros así! *El gigante está sentado en el pio de un monte, [...]: está vestido con un blusón verde, lo mismo que el campo con estrellas pintadas de plata y de oro: y la barba es muy larga, muy larga, que llega al pie del monte: y por cada mechón de la barba va subiendo un hombre, como sube la cuerda para ir al trapecio el hombre del circo.* («Nené traviesa»: 82-83).

Estas descripciones son muy plásticas, tan ricas en imágenes, que incluyen, incluso, descripciones pictóricas como la lámina titulada *Hijos del Rey Eduardo* o la lámina del

---

<sup>13</sup> A partir de este punto, usaremos la cursiva, en los distintos fragmentos seleccionados, para resaltar aquellos aspectos del texto que estemos analizando en cada caso. En el anexo se pueden consultar los textos de *La Edad de Oro* y los «otros relatos» completos.

<sup>14</sup> Aquí se está haciendo referencia al cuadro del pintor francés Delaroche, titulado *Hijos del Rey Eduardo* (1830).

<sup>15</sup> Este es un personaje de la novela de la autora inglesa Frances E. H. Burnett, titulada *Little Lord Fauntleroy*. Esta obra apareció por entregas en la revista infantil norteamericana *St. Nicholas*, entre los años 1873-1941, y fue muy popular en su época.

libro que mira Nené. Justamente, Martí se detiene en la luz: «El cuarto está a media luz, una luz como la de las estrellas, que viene de la lámpara de velar» («La muñeca negra»), en los colores: «y es de colores la pintura, unos colores de esmalte que lucen, como el brazalete que le regaló su papá» («Nené traviesa») y hasta en los tipos de tela: «blusa con cuello de marinero, de dril blanco» («Bebé y el señor Don Pomposo»), obteniendo escenas que despiertan nuestros sentidos.

En estos mismos cuentos, podemos ver cómo integra Martí ambientes y personajes lejanos y exóticos, así como entornos lujosos. La introducción de este tipo de elementos, tan propios del Modernismo, enriquece las descripciones y las orienta hacia ese mundo de realidad soñada que, para Schulman, pasa a ser el único que verdaderamente conciben los artistas de esta estética (1974). Así, en «Bebé y el señor Don Pomposo», encontramos referencias ligadas a lejanos reinos africanos, en un fragmento en el que se habla de los cuentos que los viejos criados le relatan a Bebé; en «Nené traviesa» se alude a diversas culturas lejanas y a sus diferentes atavíos por medio de la descripción de una lámina de un libro muy antiguo que observa Nené; por último, en «La muñeca negra», se integra una bella imagen suntuosa, para describir el estado de ánimo del padre de Piedad al ver a la niña, el día de su cumpleaños:

con los criados viejos se está horas y horas, oyéndoles los *cuentos de su tierra de África, de cuando ellos eran príncipes y reyes y tenían muchas vacas y muchos elefantes* («Bebé y el señor Don Pomposo»: 21).

Son cinco los hombres que suben: *uno es blanco con casaca y botas, y de barba también: [...]: otro es indio, sí, como indio, con una corona de plumas, y la flecha a la espalda; el otro es chino, lo mismo que el cocinero, pero va con traje como de señora, todo lleno de flores; el otro se parece al chino, y lleva un sombrero de pico, así como un pera; el otro es negro, un negro muy bonito, pero está sin vestir* («Nené traviesa»: 84).

*Luego dijo que sintió como que en el pecho se le abría una flor, y como que se le encendía en la cabeza un palacio, con colgaduras azules de flecos de oro, y mucha gente con alas: luego dijo todo eso, pero entonces, nada se le oyó decir.* («La muñeca negra»: 187).

Independientemente de la juventud del público al que se dirigen estas narraciones, el símbolo sigue siendo un elemento muy usado por el autor cubano<sup>16</sup>. En toda la prosa

---

<sup>16</sup> Schulman considera que la teoría simbólica de Martí está influenciada, principalmente, por la de Ralph Waldo Emerson (1970). Esta se basa en una concepción armoniosa del hombre con la naturaleza, según la cual el hombre crea analogías según las relaciones que le llegan a través de la naturaleza, que no presenta contradicciones. Aunque, también señala que, en este

martiana el símbolo está muy presente, como en el resto de producción modernista. Pero, frente a los poetas franceses, que opinaban que las imágenes no estaban destinadas a transmitir una idea específica, sino más bien a sugerir un estado de ánimo, el uso del símbolo por el escritor cubano, en estos relatos, es más tradicional. Para él, el hombre crearía analogías a partir de las relaciones presentes en la naturaleza, por ello, los símbolos nada tendrían de caprichosos ni de pasajeros: «todo en ella [en la naturaleza] es símbolo del hombre, y todo lo que hay en el hombre lo hay en ella» (Martí citado en Schulman, 1970: 51). En «Bebé y el señor Don Pomposo» está presente la mariposa, como símbolo de altura y elevación<sup>17</sup>, que apunta a la búsqueda de un mejoramiento espiritual; en «Nené traviesa» se contraponen el cielo, donde están las estrellas, con los jardines, donde juegan las niñas que, como Nené, se elevarán hasta las estrellas cuando mueran y cuya elevación representaría un crecimiento espiritual; por último, las mariposas reaparecen imaginariamente, como símbolo de elevación, jugando en la cabeza de Piedad con su cabello dorado, mientras duerme:

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.* («Bebé y el señor Don Pomposo»: 57).

Pero no, lo mismo no: porque *las niñas andan en los jardines* de aquí para allá, como una hoja de flor que va empujando el viento, mientras que *las estrellas van siempre en el cielo* por un mismo camino. [...]; y su papá dice que en un libro hablan de que *uno se va a vivir a una estrella cuando muere.* [...] *¡Soy mala niña! ¡Ya no voy a poder ir cuando me muera a la estrella kazul!* («Nené traviesa»: 81-85).

Por la ventana entra la brisa, y *parece que juegan, las mariposas que no se ven, con el cabello dorado.* («La muñeca negra»: 183).

Hasta ahora, hemos querido constatar aquí el carácter modernista y, por ello, novedoso, de la prosa de *La Edad de Oro*, a través de sus narraciones plásticas y sensuales, de la introducción de escapismos exotistas y ambientes aristocráticos y a través del recurrente empleo del símbolo en los tres relatos comentados. Pero, como ya hemos señalado, la innovación que Martí llevó a cabo en esta obra fue doble, pues estos no son solo cuentos escritos con una nueva prosa, también son relatos concebidos para la

---

pensamiento de conciliación armoniosa, puede haber residuos de la doctrina krausista que Martí absorbió durante su exilio en España. Por otro lado, no se puede dejar de mencionar la concepción neoplatónica de una metamorfosis vertical y ascendente, que queda reflejada en los símbolos polares y antitéticos de Martí, como *raíz* y *ala*.

<sup>17</sup> Esto es según la clasificación realizada por Schulman (1970).

formación y el disfrute de un público infantil, algo que en la prosa hispánica no había tenido la menor relevancia hasta este momento. Por ello, cerramos este apartado con los dos elementos de la estructuración gramatical de *La Edad de Oro* que destaca Ángel Esteban en lo que respecta a la adaptación de la prosa martiana al joven público al que se dirigía con estos cuentos. En primer lugar, hay que destacar el empleo de términos-clave y palabras-guía, repetidos en posiciones estratégicas<sup>18</sup> (1995). En segundo lugar, habría que señalar la reducción de las largas frases modernistas, propias de su prosa, dominadas por la subordinación y el uso del hipérbaton, y su sustitución por un considerable aumento de conjunciones copulativas. Con el uso de términos-clave o palabras-guía obtuvo una eficaz estrategia pedagógica que favoreció el acceso del niño al significado global y fundamental del texto de manera rápida y con poco esfuerzo. En el uso de estas palabras influye la posición que ocupan en el texto y la relación que guardan con los otros vocablos relevantes del relato. Por otro lado, con el aumento de las conjunciones copulativas, logró aportar una mayor linealidad y fluidez a la narración. Podemos ver, en el siguiente fragmento de «Bebé y el señor Don Pomposo», cómo usa el autor los términos-clave y palabras-guía en la secuencia narrativa, combinándolos con adjetivos calificativos y otros términos antitéticos, para facilitar la comprensión lectora de los más jóvenes. A continuación, en el fragmento de «Nené traviesa», podemos ver cómo aumenta el empleo de las conjunciones, sobre todo, de las copulativas, en detrimento de las largas composiciones gramaticales que normalmente utilizaba:

La verdad es que Bebé tiene mucho en qué pensar, porque va de viaje a París, como todos los años, para que los *médicos buenos* le digan a *su mamá* las *medicinas* que le van a quitar la *tos*, esa *tos mala* que a Bebé no le gusta oír: se le aguan los ojos a Bebé en cuanto oye *toser a su mamá*; y la abraza muy fuerte, muy fuerte como si quisiera sujetarla. Esta vez Bebé no va solo a París, porque él no quiere hacer nada solo, como el hombre del melón, sino con un primito suyo que no tiene *madre* («Bebé y el señor Don Pomposo»: 58).

Y se conoce que Nené no le quiere dar trabajo a sus amigas; [...] Y una vez sucedió a Nené una cosa muy rara: le pidió a su papá dos centavos para comprar un lápiz nuevo, y se le olvidó en el camino, se le olvidó como su no hubiera pensado nunca en comprar el lápiz: lo que compró fue un merengue de fresa («Nené traviesa»: 80).

---

<sup>18</sup> Esta teoría es, en realidad, una aportación tomada de Salvador Arias en *Búsqueda y análisis. Ensayos críticos sobre literatura cubana* (1974).

#### 4. LA EVOLUCIÓN DEL FRAGMENTO HASTA JOSÉ MARTÍ

Los relatos fragmentarios de Martí son verdaderamente novedosos, pues, en lengua española, este formato no se empieza a desarrollar verdaderamente hasta la llegada de la vanguardia, con la novela fragmentada. Pero, evidentemente, el autor cubano no es el primer escritor que utiliza el fragmento. Durante el Romanticismo, que fue la otra gran época de libertad creativa, lo fragmentario se desarrolló tanto en Alemania como en Francia.

En Alemania, Novalis y Schlegel escribieron numerosos fragmentos que publicaron, conscientes de lo innovador que era este recurso. La primera colección de fragmentos que publicó Novalis fue *Polen* (1798), cuya primera entrega apareció en la revista *Athenäum*, de los hermanos Schlegel. Friedrich Schlegel, que fue quién los publicó, no se limitó solamente a seleccionar los textos que iba a publicar, sino que, además, recortó algunos, unificó otros e, incluso, introdujo algunos suyos. Ambos autores veían el fragmento como un género literario que surgía del diálogo filosófico. Pero, para cada autor, el fragmento tenía un significado distinto. Según Robert Caner-Liese, para Schlegel, el fragmento se replegaba sobre sí mismo, se separaba de su entorno, pero era perfecto internamente; mientras que, para Novalis, el fragmento era parte de un proceso reflexivo inacabado, que permanecía siempre abierto (2007). Podemos ver cierta semejanza entre el planteamiento de Novalis, como textos para pensar, que surgen de un momento de búsqueda y experimentación, y el desarrollo del fragmento de Martí, como reflexión y búsqueda de una nueva forma en sus cuadernos de apuntes.

En Francia, lo fragmentario fue desarrollado por autores como Baudeaire, Rimbaud o Mallarmé a modo de poema en prosa. Aunque, parece ser que el verdadero iniciador de este género fue Baudelaire, su proceso de creación arranca desde el siglo XVIII, con el autor romántico francés Arsenio Houssaye. En este sentido, José Antonio Millán Alba destaca la importancia de la mentalidad romántica en el nacimiento del poema en prosa:

Es entonces cuando se cultiva la destrucción de la pareja asociada a la poesía, compuesta por «forma» y «esencia», así triunfa una idea fundamental: la poesía no está asociada necesariamente a una «forma» preestablecida. Esto desbanca la tradicional separación entre prosa y poesía, fundamentada en un criterio formal. El nacimiento del poema en prosa en Francia es el resultado de un impulso contra el academicismo formal, de un constante esfuerzo por parte de muchos poetas franceses de acabar con los marcos tradicionales establecidos para la poesía, anulando las reglas clásicas de la métrica y la rima,

destruyendo la concepción «noble» del estilo poético y, también, la lógica gramatical común (2008: 9-10).

Algunas de las características que se atribuyen al poema en prosa, guardan muchas semejanzas con los «otros relatos» de Martí, pues, ambos tipos de composición comparten el formato fragmentario. Por ejemplo, Millán Alba señala la «estética de la sugerencia», que permite al autor eliminar las descripciones anecdóticas, favoreciendo el carácter sintético de la obra y concediendo mayor fuerza expresiva al resultado final. Esto se consigue jugando con el poder de sugerencia de las palabras, el lugar que ocupan en la composición y, también, con los silencios o los espacios en blanco. Pero, las semejanzas entre el poema en prosa y los relatos fragmentarios no son solo formales, sino que también parecen compartir propósitos, como «la búsqueda de un lenguaje individual ajeno a cualquier constreñimiento de la forma» (ibíd.:10).

#### ***4.1. Los «otros relatos»: un temprano y aislado trabajo de lo fragmentario***

Como ya ha sido expuesto anteriormente, los «otros relatos» del autor cubano fueron publicados, por primera vez, en el volumen 21 de sus obras completas, a excepción de «Hora de lluvia», que fue uno de los primeros relatos que escribió y el primero que publicó, aunque sin firma, en la *Revista Universal* de México el 17 de octubre de 1875. El resto de relatos, con un carácter más marcadamente fragmentario, antes de su publicación en volumen 21 de sus obras completas, solo estaban contenidos en sus cuadernos de apuntes. Seguramente, este aislamiento editorial sea la principal causa del desconocimiento y de la poca importancia que se les ha atribuido. El propio José Martí no le concedió demasiada importancia a esta parte de su obra, sino que concibió estos fragmentos, con la excepción ya mencionada, como apuntes de ideas, sin una aparente mayor pretensión. Martí dejó constancia de que no deseaba que los «apuntes» contenidos entre sus papeles y cuadernos fueran publicados, como bien indicó en la carta que se considera su «testamento literario»<sup>19</sup>. Pero lo cierto es que, con estos «otros relatos», Martí, no solo se presenta como el artista modernista que renovó la prosa hispanoamericana, sino también, como el predecesor de numerosas novedades que no se desarrollarían plenamente, a su mismo nivel, hasta años después de su muerte. Será durante la vanguardia, como señala Juan Armando Epple, cuando los autores se

---

<sup>19</sup> Esta es una carta que dirige a su amigo Gonzalo de Quesada y Aróstegui, en 1895, en la que especifica qué parte de su obra debe reeditar, tras su muerte, y cómo ordenarla. Está recogida en la obra compilatoria del epistolario martiano editada por Manuel Pedro González (1973: 293-297).

interesarán por la fragmentación y las posibilidades que este recurso podía ofrecer, tanto desde el punto de vista de la creación, como desde el de la recepción (2000).

Estos relatos no fueron compuestos como un conjunto, sino de manera aislada a lo largo de varios años. Por ello, se hallaban distribuidos entre varios cuadernos de apuntes del autor. En el segundo cuaderno (1871-1874) estaban contenidas las ocho fábulas de necios, «Relatos de necios». Estas son muy cortas y tienen un importante trasfondo moral, a la vez que, según Ángel Esteban, son «herederas de la tradición literaria occidental grecolatina y medieval popular» (1995a: XLI). Además, en este cuaderno había una recreación de la conocida parábola cristiana del «Hijo pródigo» y varios fragmentos cortos de los que Ángel Esteban solamente recoge tres para su edición de 1995, que son los que considera que contienen un argumento mínimo que les atribuye carácter narrativo, «Al amor», «A la paloma» y «A la cigarra». En el noveno cuaderno (1882) se hallaban la fábula de «El oso y su dueño» y «Los tres avaros». Por último, en el décimo octavo cuaderno (1884) estaban contenidos dos de los fragmentos más interesantes, «El cuchillo de plata fina» y «El drama». Para Ángel Esteban, «El cuchillo de plata fina» es uno de los mejores relatos del escritor y con mayor fuerza expresiva, fuera de *La Edad de Oro*.

#### **4.2. Recursos e innovaciones en los «otros relatos»**

Los «otros relatos» son textos muy breves, en los que se suprime lo anecdótico, así que tienen que ser agudos, directos y muy expresivos. No es extraño que este tipo de composiciones manifiesten cierto tono irónico, pues este recurso permite expresar mucho en muy poco espacio, ya que su interpretación recae, en buena medida, sobre el lector. Estos relatos, por tanto, desbancan el carácter rotundo de afirmaciones como las de Afonso M. Escudero: «Es interesante hacer notar que [a José Martí] no le fueron familiares ni la ironía ni la perífrasis: no correspondían a su espíritu bondadoso y franco» (1971: 29). Al contrario, Martí juega en estos con la sugerencia, la ironía y el humor, y lo hace con una gran libertad expresiva, al amparo de la intimidad que le concedían sus cuadernos de apuntes. Aunque en varios de estos relatos pueda haber un trasfondo moral<sup>20</sup>, ya que no son ajenos al carácter y a los valores de su autor, por lo general, parecen

---

<sup>20</sup> De hecho, este trasfondo aparece de forma clara en: «Hora de lluvia», texto en el que el protagonista afirma respecto a la patria y al amor: «Para los deberes, la vida. Para mi amada, el corazón»; «El hijo pródigo», con final inconcluso, es una reinterpretación de la parábola cristiana

ser textos concebidos como experimentos literarios y bajo el capricho de la imaginación. Así, por ejemplo, los «Relatos de necios» son un conjunto de textos muy breves de tono irónico, unidos solamente por la burla a los protagonistas de las brevísimas historias, que lo que tienen en común es su necedad<sup>21</sup>. Los textos que conforman este conjunto se presentan casi como chistes, cuya clave humorística debe ser interpretada por el lector. Por ejemplo, el fragmento expuesto a continuación combina, con maestría, brevedad compositiva y agudeza expresiva, pero es al lector al que le corresponde interpretar el tono irónico de la historia: «Un necio queriendo haber de enseñar al caballo de él a no comer mucho, no echaba pienso a él, y habiéndose muerto el caballo por el hambre, decía: fui perdido en grande, pues cuando aprendió a no comer, entonces murió» («Relatos de necios», 1995a: 224).

En su mayoría, la prosa martiana se caracteriza por estar cargada de recursos retóricos y procedimientos barrocos, por ello, estos textos fragmentarios, tan directos, resultan muy llamativos. Pero lo cierto es que, la concisión no es una cualidad exclusiva de estos relatos. Por un lado, hay que destacar los numerosos aforismos que escribió el autor cubano, preocupado por temas de índole política y filosófica. Roberto Agramonte llega a poner los aforismos escritos por Martí al mismo nivel de los de Nietzsche, «ambos son de la más alta calidad ideativa, poética y aun mística» (1971: 174). Estos textos, como los relatos que nos interesan, han de ser breves, sugerentes, cargados de significado y fuerza expresiva. Martí formula la teoría literaria de los aforismos con las siguientes palabras: «El arte de escribir ¿no es reducir? [...] Hay tanto que decir, que ha de decirse en el menor número de palabras posible: eso sí, que cada palabra lleve alas y color» (citado en Agramonte, 1971: 174). Por otro lado, hay que destacar el trabajo de Martí durante los tres últimos años de su vida, en los que escribió numerosos artículos de

---

en la que el pecador es bien recibido cuando decide volver al buen camino; y «Los tres avaros», relato en el que el egoísmo acaba arrastrando a los tres protagonistas a la muerte.

<sup>21</sup> Los «Relatos de necios» constituyen una serie de ocho pequeños textos que hacen hincapié en la necedad de sus protagonistas. Estos no dejan de tener, también, cierto contenido moral o didáctico, como bien señala Ángel Esteban (1995a). En el primero, un necio compra un cuervo para alimentar la experiencia; en el segundo, un necio entra sobre un caballo en una barca para acelerar; en el tercero, un necio encuentra a otro necio que creía muerto, sin embargo, lo sigue creyendo muerto porque confía más en la palabra del que le dio la información errónea; en el cuarto, un necio quiere enseñar a su caballo a no comer y lo mata de hambre; en el quinto, un necio cree que los libros solo lo alimentan cuando los empieza a vender; en el sexto, un necio intenta engañar a un amigo, que le envió una carta, diciéndole que no recibió su carta; en el séptimo, un necio jura no tocar el agua sin antes aprender a nadar; por último, en el octavo un necio naufragado se agarra a un ancla para salvarse.

propaganda y adoctrinamiento, así como mensajes y cartas a otros miembros de la causa independentista, muchos de los cuales eran sujetos de escaso nivel cultural. Por ello, se vio obligado a adaptar su estilo a las necesidades del crítico momento que estaba viviendo. Debía ser pragmático y diáfano, «se propone ser simplemente claro, sencillo, eficaz y tiernamente expresivo» (González, 1974: 61). Para Manuel Pedro González, bajo esta necesidad expresiva, Martí creó un nuevo estilo prosístico inédito, que se caracterizaría por la brevedad y por una expresión concisa, hasta alcanzar un increíble laconismo, retomando, con mayor sencillez, la expresión aforística anteriormente señalada. Pero este nuevo estilo, acaba siendo muchas veces difícil de interpretar, pues no se desprende de formas simbólicas y, muchas veces, demasiado elípticas, debido a lo comprimido y telegráfico de los mensajes. A estos textos breves, hay que unir lo que, en estos mismos años, el autor cubano escribió en sus diarios, que supone una continuación de esa nueva expresión. Sus últimos diarios son espontáneos y realistas, son íntimos y su tono recuerda al de los diez fragmentos que nos interesan, aunque cargado de un fuerte lirismo con el que se exalta la naturaleza cubana: «La noche bella no deja dormir. Silba el grillo: el lagartijo quiquiea, y su coro le responde; [...] entre los ruidos estridentes, oigo la música de la selva, compuesta y suave, como finísimos violines» (Martí citado por González, 1974: 63).

Esta exaltación de la naturaleza, por medio de una mezcla de lirismo y concesión, de trabajosa interpretación, está muy presente en uno de los relatos fragmentarios que nos incumben, «A la cigarra»:

¡Oh cigarra! Te felicitamos, porque habiendo bebido un poco de rocío sobre las copas de los árboles cantas como rey.  
Pues todas aquellas cosas cuantas ves en los campos, ora cuantas las selvas producen, son tuyas. Tú eres amiga de los labradores, no dañando en algo a nadie. Eres honrada de los mortales, dulce profeta del estío: las, musas en verdad te aman; el mismo Febo te ama y dio tanto penetrante.  
La vejez no te oprime ¡oh sabia! Nacida de la Tierra, amiga del canto, impasible, de sangre blanca: eres casi semejante a los dioses (229).

Este relato es toda una oda al canto de la cigarra y a la pureza de un insecto que no daña en nada a nadie. El tono lírico de la composición, como bien señala Ángel

Esteban, se intensifica con las referencias grecolatinas<sup>22</sup> de las musas y Febo<sup>23</sup> (1995). Esta exaltación a la cigarra se acrecienta hasta alcanzar la comparación hiperbólica que cierra el fragmento: «eres casi semejante a los dioses».

Lo cierto es que Martí se interesó enormemente por la naturaleza y, especialmente por los seres más diminutos. A esta cara, un tanto inédita, del autor cubano dedicó un libro el escritor Orlando González Esteva, titulado *Animal que escribe. El arca de José Martí* (2014). Prueba del interés de Martí por el reino animal es el último escrito que integra en su cuaderno de apunte XXII, dedicado a los gusanos:

Tardigrade, la última novedad en gusanos.  
Yo he observado que los gusanos son cautos, pero no miedosos.  
Los gusanos son elásticos.  
¿Quién se ase mejor que los gusanos?  
¿Quién con menos punto de apoyo busca en el aire su camino? (1995c: 471).

Tal vez, en esta línea de interés por la naturaleza y los seres diminutos es que se encuentre la pequeña fábula de «El oso y su dueño», otro relato que gira en torno al reino animal, pero en un tono que nada tiene de lírico, a diferencia de «A la cigarra». Sí está muy presente, por otro lado, el carácter irónico y humorístico: «Cuentan de un oso que quiso quitar una mosca (turchina) de la nariz de su dueño dormido, e intentó sacudirla con la garra, con lo que dejó la nariz de su dueño mal parada» («El oso y su dueño»: 230).

La concisión de estos relatos y la integración de la ironía, como elemento humorístico, que, a la vez, contribuye a la brevedad compositiva del escrito, son recursos muy innovadores dentro de la prosa martiana y dentro de la prosa hispánica a la que el autor se adscribe. Pero la verdadera novedad que introducen estos relatos es su concepción como piezas fragmentarias. Para Novalis, la principal característica que definía el fragmento era su carácter abierto y estimulante. El fragmento era la forma más adecuada de expresión para fijar en la escritura aquello que era todavía parte de un proceso de búsqueda y experimentación. Podríamos aventurarnos a aplicar esta

---

<sup>22</sup> Ángel Esteban atribuye este «claro sabor clásico grecolatino» (1995a: XLI) a dos relatos más integrados en este conjunto: «Al amor» y «A la Paloma». El primero combina el tono lírico y la brevedad con cierto tono burlesco al final del fragmento. En él, el amor, bajo la apariencia infantil de Cupido, hiere de amor al anfitrión que, confiándose de su aspecto inocente, le abre sus puertas y le dedica cuidados. El segundo es un diálogo con la paloma mensajera de Anacreonte, que cuenta su historia al interlocutor que la interroga.

<sup>23</sup> En la mitología clásica, Febo era el patrón de la música y la poesía, jefe de las musas y director de su coro.

concepción de lo fragmentario a muchos de los «otros relatos» martianos como «Relatos de necios» o la reinterpretación de «El hijo pródigo», pero no a otros como «Cuchillo de plata fina» o «El drama»<sup>24</sup>. Estos últimos parecen encajar mejor con la concepción de Shlegel, según el cual, el fragmento debe ser como una obra de arte, separada de su entorno y perfecta en su interior.

Por otro lado, para Baudelaire, algo fundamental en el poema en prosa, por naturaleza fragmentario, era la abstracción trabajada como elemento simbólico. Este trabajo simbólico, partía, como él mismo indicaba, de la «estética de la sugerencia», del romántico Aloysius Bertrand. El trabajar con el poder de sugerencia de las palabras, favorece el carácter sintético de la obra y facilita la supresión de los periodos de transición entre las distintas fases de acción, potenciando los silencios o espacios en blanco. Esta es una técnica que será muy desarrollada por autores de vanguardia, pero que ya encontramos en estos relatos fragmentarios del escritor cubano, muchos años antes. Así, un texto que, en principio, podría ser muy breve, significativamente, se extiende, pues tiene un alto poder de sugerencia. Por ejemplo, podemos ver este juego con el poder de sugerencia de las palabras, en todo el paradigma semántico, en torno a la tristeza, que construye Martí para este fragmento de «Hora de lluvia»<sup>25</sup>: «No había en aquellos labios

---

<sup>24</sup> Para Ángel Esteban, «Cuchillo de plata fina» y «El drama» son los relatos más completos de José Martí al margen de *La Edad de Oro* (1995a) y lo cierto es que, ambos relatos poseen una gran belleza y fuerza narrativa. En el primero, el tema central es el amor, representado, simbólicamente por un «cuchillo de plata fina», con cabeza de mujer. Este cuchillo es lo único que mantiene con vida al esqueleto en el que está encajado, cuando se lo arrancan, este «rueda por tierra, muerto». El segundo texto también gira en torno el tema del amor, que esta vez toma forma por medio de la relación de sacrificio que se establece entre al artista y su amante. En estos relatos no se emplea la ironía, sino que, en su lugar, se hace uso del símbolo que, al igual que la ironía, abre la puerta a la sugerencia significativa en la secuencia textual, pero prescindiendo del tono humorístico. En el primer texto encontramos símbolos como el *esqueleto* o el *cuchillo diminuto de plata fina con cabeza de mujer*. En el segundo, encontramos símbolos como la *flor*, el *aroma* o la *serpiente*. El símbolo, en estos fragmentos, a diferencia de lo que ocurría en los cuentos de *La Edad de Oro*, no parece estar orientado hacia la concepción planteada por Ralph W. Emerson, sino más bien hacia la vertiente francesa, desarrollada por autores como Baudelaire. Este uso del símbolo no transmite tanto un significado preciso como una sensación o una imagen.

<sup>25</sup> Como ya se ha señalado varias veces a lo largo de este trabajo, «Hora de lluvia» fue uno de los primeros relatos publicados por el autor cubano. Al haber sido editado desde un principio, no comparte con el resto de las composiciones el carácter inédito en su concepción, tal vez por este motivo, sea uno de los que más deja traslucir una base moral e ideológica. Pero, no por ello, resulta menos innovador. Este es también un relato fragmentario, que no se detiene en demasiadas explicaciones anecdóticas. Además, mantiene un tono notablemente irónico en la descripción física y sentimental del protagonista. Pero, lo más llamativo de este relato, frente a los otros, es su estilo metaficcional. Porque la historia del hombre que busca enamorarse y luchar por su patria está dentro de otra historia, que sería una carta de amor del «yo» ficcional a su novia.

vestigio de sonrisa. Miraba, y parecía que gemía. Hablaba, y hacía daño su tristeza, – [sic] y miradas y palabras brotaban de aquella fisonomía como escondido dolor y como lágrimas» (218).

En general, no son pocas las similitudes que podemos encontrar entre varios poemas en prosa de Baudelaire y los «otros relatos» de Martí. Por ejemplo, si contrastamos «El espejo» (*Pequeños poemas en prosa*) de Baudelaire con la descripción de las primeras líneas del protagonista de «Hora de lluvia», vemos que, en ambos casos, se trata de narraciones dominadas por una escritura sintética, en cuya construcción y percepción domina el poder de sugerencia que late tras la narración literal. Todo ello, acompañado de un fuerte y casi inevitable carácter irónico e, incluso, caricaturesco:

Un hombre espantoso entra y se contempla en el cristal. ¿Por qué se mira en el espejo, y sólo puede verse en él con desagrado?

El espantoso hombre me responde: «Señor, según los inmortales principios del 89<sup>26</sup>, todos los hombres son iguales en derechos; tengo, por lo tanto, derecho a mirarme; con agrado o sin él, es cosa que sólo concierne a mi conciencia».

En nombre del buen sentido, yo tenía, sin duda, razón; pero, bajo el punto de vista de la ley, él no se equivocaba (Baudelaire, 2008: 40).

Era un hombre soberbiamente feo. De cabello rebelde, de cabeza erguida, – [sic] con la boca demasiado grande, con la nariz demasiado redonda, de faz huesosa, de cejas oblicuas, de mirar altivo, de barba osada y puntiaguda. Así era el hombre.

Ni había en aquellos labios vestigio de sonrisa. Miraba, y parecía que gemía. Hablaba, y hacía daño su tristeza, – [sic] y miradas y palabras brotaban de aquella fisonomía como escondido dolor y como lágrimas.

-¿Qué, no eres feliz? –le preguntaron un día.

-¿Lo eres tú que lo preguntas? –contestó él. –Ni Dios mismo, si Dios es hombre, es feliz.

-¿Que sufres? –le dijeron otra vez.

Y miró con cariño al que lo adivinaba, y respondió:

-No: vivo («Hora de lluvia», 218).

Por su parte, Juan Armando Epple considera que la estética de la fragmentación lo que hace, fundamentalmente, es romper con el orden secuencialmente lógico de la composición y suprimir, así, la posibilidad de una comprensión total del texto. De esta manera, lo fragmentario da lugar a un nuevo tipo de narrador que comparte su potestad, en el proceso de lectura, con el lector, que debe involucrarse activamente en el proceso narrativo. Así mismo, Epple insiste en la misma característica de la fragmentación de la

---

Además, Fina García Marruz ve en el protagonista de esta historia un «autorretrato caricaturesco» del autor (citada en Esteban, 1995: XLI).

<sup>26</sup> Se alude aquí a los derechos del hombre proclamados durante la Revolución francesa.

que hablábamos antes, esta es la de investir al segmento narrativo de una densidad significativa mayor, que se expande más allá de los límites de texto impreso. Por lo tanto, son los lectores los que buscan la totalidad comprensiva del texto a partir de lo que aparece escrito en el mismo, pero también a partir de lo que este sugiere. Los «otros relatos» de Martí responden a esta definición, pues, por un lado, en ellos no impera la lógica, el narrador no nos guía de la mano en su lectura, mostrándonos una interpretación que pueda considerarse correcta, sino que, sin poder llegar a comprender del todo el significado de cada pieza, intentamos interpretarlas por medio de un proceso de lectura activo. Por otro lado, esta interpretación va más allá de la brevedad física que cada relato pueda presentar. Un buen ejemplo de uno de estos textos que pone en marcha todos estos mecanismos interpretativos es «El oso y su dueño», de cuya lectura podemos disfrutar, pero siempre bajo la previa aceptación de que nunca podremos llegar a alcanzar un significado completo y único para interpretación. En palabras de Octavio Paz, una obra abierta, como esta brevísima fábula, lo que implica es «un punto de partida o, como dicen los budistas: un “apoyo” para la meditación», pues es al lector y no al escritor, a quien le corresponde completar o cerrar su significado (1973: 72).

Por último, para tener una visión más global sobre lo que representa la expresión fragmentaria de los «otros relatos», no está de más plantear aquí, la evolución que, según Érika Martínez, ha ido sufriendo el texto fragmentario desde que se empezó a cultivar, durante el Barroco, a modo máximas morales y bajo el formato aforístico (2011), hasta su cada vez mayor popularización<sup>27</sup> (2011). En el siglo XIX, la construcción fragmentaria alcanzó su punto más interesante, dado que, por primera, vez se trabajó desde un enfoque más íntimo, propiciado por el uso de los diarios como soporte textual. Así, en este tipo de textos, empezó a ser muy común la integración del «yo» literario y el género adoptó la forma de confesiones, consejos, exclamaciones, observaciones o experimentos, que cada vez se mostraban más poéticos y lúdicos. En esta vertiente, íntima y experimental, es en la que podemos encasillar los «otros relatos» del autor cubano, en los que, en más de una ocasión, está muy presente el «yo» narrativo, como es el caso de «Al amor», «A la paloma» o «A la cigarra». Aunque hay que apuntar que Martí también trabajó la otra

---

<sup>27</sup> En el Romanticismo, este tipo de creaciones llegaron a ser muy recurrentes para el planteamiento de reflexiones filosóficas y, desde entonces, se fueron haciendo cada vez más populares.

variante aforística del texto fragmentario, en la que las breves composiciones se presentan a modo de máximas morales, como bien destacó Roberto Agramonte (1984).

## 5. CONTRASTE ENTRE UN CUENTO DE *LA EDAD DE ORO* Y UN RELATO FRAGMENTARIO

Tras haber analizado las principales características presentes en los cuentos de *La Edad de Oro* y en los «otros relatos», lo que se ha hecho, en este apartado, es establecer las dos principales diferencias que se producen entre un cuento del primer grupo, «Nené traviesa», y un relato del segundo grupo, «Cuchillo de plata fina».

En primer lugar, si contrastamos «Nené traviesa» con el relato «Cuchillo de plata fina», la primera diferencia que, evidentemente, surge entre ambos es el carácter cerrado del primero frente al carácter abierto del segundo. Así, como indica Juan Armando Epple, en el primero, el lector confía en la potestad del narrador y espera que el texto lo vaya conduciendo hasta alcanzar la noción de totalidad comprensiva, mientras que, en el segundo, tanto la idea de totalidad comprensiva como la potestad del narrador quedan derogadas (2000). Por otro lado, como afirma Octavio Paz, en lo que respecta al papel que desempeña el lector en cada una de estas composiciones, hay que señalar que, en la primera, de carácter cerrado, el lector tan solo tendría que «abrir» la obra, mientras que, en la segunda, de carácter abierto, tendría, además, que «cerrarla», naciendo así, «el poeta que lee» (1973: 72). De esta manera, los roles del narrador y del lector cambian en cada caso y este hecho lo podemos ver reflejado en la propia estructura de las composiciones. En «Nené traviesa» hay una introducción, en la que se describe a la niña y la relación que mantiene con su padre, un nudo, en el que Nené desobedece a su padre, y un desenlace, en el que la niña se arrepiente de su mala conducta. El lector va descifrando el texto a medida que avanza a lo largo de esta estructura, pero, en ningún caso tiene que completar su significado o realizar una interpretación subjetiva del mismo, pues el narrador, aquí, hace mucho más que sugerir unas ideas al lector, en su lugar, lo va guiando hasta el desenlace. De este modo, sabemos, desde un principio, que Nené es una niña buena, pero traviesa y que su padre es muy cariñoso y la quiere mucho; es por ello que los acontecimientos que se van sucediendo a lo largo de la historia son, hasta cierto punto, previsibles: Nené desobedece y, sin querer, rompe el libro, su padre se entristece y la niña se arrepiente, aprendiendo las consecuencias de sus actos. En «Cuchillo de plata fina», sin embargo, no hay ninguna introducción, sino que entramos, sin ningún preámbulo, en la esencia del relato y somos los lectores quienes tenemos que completar su significación:

Acurrucado: se quedó en esqueleto: se consumió sin morir: se le cayeron los ojos: le queda pelo en las cejas, y un tufo sobre la frente en el cráneo mondado: se le conoce que vive en que tiembla: a retazos caído el vestido: lacras de

huesos por entre el vestido podrido: omóplato desnudo. Vivo que no pudo amar. ¿Por qué está así? Le quieren arrancar a la fuerza su secreto. Se defiende con los huesos, se aprieta con las manos el lugar del corazón. De entre los huesos empolvados sale el amor, con un cuchillo de plata fina, un cuchillo diminuto, cabeza de mujer, hoja de lengua, que lo atraviesa de parte a parte, y cuando le arrancan el dolor, rueda por tierra, muerto (232).

Aquí, el narrador no nos guía en la comprensión del texto, tan solo nos da una base para interpretarlo, sugiriéndonos, unas ideas con las que poder ir supliendo activamente los elementos ausentes de la historia y buscando una totalidad, que nunca será absoluta, en un texto que se expande más allá de sus límites impresos, como señala Juan Armado Epple (2000).

La otra diferencia notoria, entre estos relatos, está en el uso que le da el autor cubano al símbolo en cada caso. Como ya hemos visto, Schulman considera que la teoría simbólica martiana está influenciada, fundamentalmente, por la de Ralph Waldo Emerson y no tanto por la de los simbolistas franceses. Esta teoría simbólica se mezclaría con la concepción neoplatónica de ascensión espiritual. En los cuentos de *La Edad de Oro* y, por tanto, en «Nené traviesa», los símbolos parecen responder, efectivamente, a esta concepción, pues las analogías se crean según las relaciones que se establecen en la naturaleza y se presentan de manera antitética en relación con sus opuestos. Por ejemplo, las *estrellas* de los libros del padre de Nené van por el *cielo*, mientras que las *niñas* como Nené juegan en sus *jardines* y, en medio de esta antítesis, se describe la *muerte* como una metamorfosis vertical y ascendente del plano terrenal y humano al ideal y celestial. En los «otros relatos», sin embargo, el uso que se le da al símbolo parece estar más próximo a la concepción simbolista francesa, según la cual este recurso no transmite ninguna idea específica y fija, sino que más bien sirve para sugerir ideas y estados de ánimo en el lector. De esta manera, en «Cuchillo de plata fina», el texto impreso se podría resumir en que un esqueleto, que estaba consumido, pero aún vivo, acaba de morir cuando le arrancan su dolor, un cuchillo de plata fina que lo atravesaba de parte a parte. Ahora bien, hay todo un paradigma simbólico en torno al estado del esqueleto (*cráneo mondado, lacras de huesos, vestido podrido, omóplato desnudo*) y en torno sus sentimientos (*la fuerza de su secreto, el lugar del corazón, el amor, un chuchillo diminuto, cabeza de mujer, hoja de lengua, dolor, muerto*) con los que se transmite, de manera intensa y apelando a nuestros sentidos, una posible interpretación para el relato. Por ello, podemos intuir que el protagonista de este fragmento, que se ha consumido sin poder amar, se aferra al amor como única esperanza de salvación. El amor se representa como un ideal, por medio de

un cuchillo de plata fina, diminuto y con cabeza de mujer y hoja de lengua. Cuando le arrancan este ideal, muere. En este personaje consumido en vida, como un esqueleto, se puede vislumbrar el carácter del protagonista de «Hora de lluvia», que cuando le preguntan a qué se debe su tristeza contesta:

¿Entiendes tú que un corazón lata en vano, y no sepa el miserable por qué late?  
¿Entiendes tú, que un alma se sienta repleta de vigor, ardiente para amar, henchida con intentos generosos, – [sic] y no sepa en qué ha de emplear su fortaleza, ni encuentre cosa digna de poseer sus ansias ni halle dónde verter su generosidad? – [sic] Así vivo yo. Yo siento en mí una viva necesidad, un potente deseo, una voluntad indomable de querer: yo vivo para amar: yo muero de amores (218-219).

Las diferencias expuestas entre los cuentos de *La Edad de Oro* y los «otros relatos» están, en realidad, interrelacionadas, pues, es comprensible que, en obras de carácter cerrado, como las primeras, el uso que Martí le dé al símbolo sea estable y accesible por medio de un razonamiento lógico. Mientras que, en creaciones de naturaleza abierta, como las segundas, el símbolo sea trabajado desde una perspectiva más cambiante, a la vez que sugerente, y viable a través de un mecanismo perceptivo más inconsciente y subjetivo, que viene propiciado por las sensaciones que dichos símbolos sean capaces de transmitirnos, más que por analogías racionales.

## CONCLUSIONES

Después de todo lo anteriormente expuesto, podemos concluir que tanto en los cuentos de *La Edad de Oro* como en los «otros relatos» de José Martí está presente la creatividad estética del autor que abrió la prosa hispánica al Modernismo. Recordemos que fue el autor cubano quien inició el cambio en la prosa que, años después, continuaría operando Darío en el verso. Así, ambos grupos textuales son muy plásticos y en ellos está presente, en mayor o en menor medida, la prosa colorida y vibrante que distingue a su creador, pues Martí concedió siempre gran importancia al manejo de un lenguaje capaz de transmitir sensualmente. Su prosa es heredera de dos estéticas muy ricas, por un lado, de la tradición de literaria del Siglo de Oro español, lo que se refleja en la plasticidad, el cromatismo y la musicalidad de su expresión; por otro lado, de las innovadoras corrientes desarrolladas en Francia, tales como el parnasianismo, el simbolismo, el expresionismo o el impresionismo, que añadieron a lo anterior, riqueza léxica, un renovado interés por el uso del lenguaje, centrado en su capacidad de sugerencia, o bien, nuevas formas de puntuar y, en general, de estructurar el discurso escrito.

El corpus textual que específicamente hemos seleccionado para la realización de este T.F.G difiere del resto de la obra martiana en dos aspectos fundamentales. En primer lugar, los cuentos de *La Edad de Oro* se diferencian, sobre todo, por la reducción en la complejidad oracional propia del Modernismo, en favor de la fluidez y la linealidad discursiva. En segundo lugar, los «otros relatos» se distinguen por su estructura fragmentaria y su carácter abierto y sugerente, opuesto a la obra cerrada, de significación completa y finalidad moralizadora que fue la que Martí más trabajó. En los primeros, el cambio lo determina el público al que iban dirigidos, los niños, cuya comprensión lectora exigía una adaptación del suntuoso estilo martiano. En los segundos, el cambio viene propiciado por el soporte en el que fueron escritos, cuadernos de apuntes, en los que la libertad creativa y la experimentación artística son máximas gracias a su naturaleza inédita. El conjunto de estos cuentos y relatos es doblemente modernizador, pues, por un lado, los cuentos de *La Edad de Oro* suplen el vacío que, a finales del siglo XIX, seguía existiendo en el ámbito del cuento infantil en lengua española; y, por otro, los textos fragmentarios abren, en una fase aún muy experimental, un capítulo de la literatura hispanoamericana que todavía tardaría bastante en empezarse a trabajar de forma intensa.

Una de los puntos de interés de los «otros relatos», frente al resto de la obra martiana, es que, aunque puedan tener, inevitablemente, cierto trasfondo moralizador debido a la firme ideología que defendió su autor a lo largo de su vida, estos parecen haber sido concebidos más como ejercicios de experimentación estética, que como planteamientos ideológicos. La característica más llamativa que presentan estos textos es su formato fragmentario. Evidentemente, el resultado más visible de este estilo compositivo es la disminución de la amplitud textual, pero lo que resulta verdaderamente atractivo de esta reducción es lo que viene a representar, es decir, el que la lectura se transforme en un proceso de gran implicación para el lector. Relatos fragmentarios como la fábula de «El oso y su dueño» no se presentan como obras cerradas, sino que ahora corresponde al lector suplir los vacíos que pueda presentar el texto, para completar su significado. Esto solo es posible gracias al uso sugerente que se le da al lenguaje en este tipo de composiciones. Es lógico, por tanto, que en la secuencia textual se introduzcan recursos que permitan ampliar sus horizontes más allá de los límites físicos del fragmento. Así, cobra una importancia vital el uso del símbolo y, con él, el de las sonoridades de las palabras y sus capacidades semánticas; la integración de la ironía, como elemento humorístico, capaz de abrir significaciones dobles; y, también, la presencia de silencios o vacíos de contenido, entendidos como información elidida que deberá ser interpretada durante el proceso de lectura.

Este contraste entre las dos caras del autor cubano, la comprometida política y socialmente, presente en los cuentos de *La Edad de Oro*, y la más íntima y experimental, presente en los «otros relatos», nos permite afirmar que estamos ante un autor visionario, capaz de adelantarse a las futuras tendencias o, al menos, de encabezarlas. Pero, sobre todo, debemos señalar que estamos ante un artista tremendamente polifacético. Por un lado, esta cualidad queda constatada en su capacidad de adaptación al público receptor. En cuentos como «La muñeca negra», Martí no se limitó a ajustar su prosa a las necesidades lectoras de la infancia, también, consiguió acomodar el «yo» narrativo a los esquemas mentales de esta etapa. Por otro lado, su versatilidad narrativa se refleja, además, en la armonía que obtuvo en sus «otros relatos», conciliando brevedad compositiva y capacidad de sugerencia. Obtuvo este resultado gracias a la indagación que llevó a cabo en terrenos que no le eran del todo familiares, como el uso del humor o el establecimiento de analogías insinuantes y azarosas.

Por todo lo expuesto, podemos terminar este Trabajo de Fin de Grado señalando, en Martí, no solo al escritor modernista, cuya estética ya ha sido estudiada en profundidad, sino también a un autor tremendamente moderno, innovador y transgresor.

## **BIBLIOGRAFÍA**

### ***I. Fuentes directas***

MARTÍ, José (1973). *Epistolario: antología*, ed. y comentarios de Manuel Pedro González. Madrid: Gredos.

————— (1995a). *Cuentos completos: La Edad de Oro y otros relatos*, ed. de Ángel Esteban. Barcelona-Alicante: Editorial Anthropos-Instituto de Cultura Juan Gil Albert.

————— (1995b). *Ensayos y crónicas*, ed. de José Olivio Jiménez. Madrid: Anaya & Mario Muchnik.

————— (1995c). *Obras completas: 21, Cuadernos de apuntes*. La Habana: Editorial Nacional de Cuba.

### ***II. Fuentes indirectas***

AGRAMONTE, Roberto (1971). *Martí y su Concepción del Mundo*. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

————— (1984). *Martí y su concepción de la sociedad. Patria y Humanidad. Teoría martiana de la sociedad*. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

ARIAS, Salvador (ed.) (1989). *Acerca de la Edad de Oro*. La Habana: Centro de Estudios Martianos: Editorial Letras Cubanas.

BAQUERO, Gastón (1990). «Introducción». En José Martí, *La Edad de Oro*. Madrid: Mondadori España, pp.: VII-XXVI.

BAUDELAIRE, Charles (2008). *Pequeños poemas en prosa-Los paraísos artificiales*, ed. y trad. de José Antonio Millán Alba. Madrid: Cátedra.

BUENO, Salvador (coord.) (1975). *Cuentos cubanos del siglo XIX: antología*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.

CANER-LIESE, Robert (ed.) (2007). *Estudios sobre Fichte y otros escritos*. Madrid: Akal.

- DILL, Hans-Otto (1975). *El ideario literario y estético de José Martí*. La Habana: Casa de las Américas.
- EPPLE, Juan Armando (2000). «Novela fragmentada y micro-relato». En *El Cuento en Red: revista electrónica de teoría de la ficción breve*, 1, 11-19. En: <<<http://cuentoenred.xoc.uam.mx/>>> (26 de abril de 2014).
- ESCUDERO, Alfonso M. (ed.) (1971). «Prólogo». En José Martí, *Páginas escogidas*. Madrid: Espasa-Calpe, pp.: 9-38.
- GUTIÉRREZ, José Ismael (2007). *Perspectivas sobre el modernismo hispanoamericano*. Madrid: Editorial Pliegos.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Max (1978). *Breve historia del modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- HERNÁNDEZ-CATÁ, Alfonso (1970). *Mitología de Martí*. Madrid: Renacimiento.
- JIMÉNEZ, José Olivio (1993). *La raíz y el ala: aproximaciones críticas a la obra literaria de José Martí*. Valencia: Pre-Textos.
- JIMÉNEZ, José Olivio y MORALES, Carlos Javier (1998). *La prosa modernista hispanoamericana. Introducción, crítica y antología*. Madrid: Alianza Editorial.
- LAZO, Raimundo (1967). *Historia de la literatura hispanoamericana: el siglo XIX*. México: Porrúa.
- (coord.) (1976). *José Martí: sus mejores páginas*. México: Porrúa.
- MANZANO, Julia (2005). «Novalis, el poeta como “egregio Extranjero”». En *El fantasma de la glorieta: revista literaria*, 11. En: <<[http://www.elfantasmadelaglorieta.es/fantasmasegundafase/pagina\\_nueva\\_5.htm](http://www.elfantasmadelaglorieta.es/fantasmasegundafase/pagina_nueva_5.htm)>> (16 de junio de 2016).
- MAÑACH, Jorge (1990). *Martí el apóstol*. La Habana: Ediciones Nuevo Mundo.
- MARTÍNEZ, Érika (2011). «El aforismo en castellano, tradición y vanguardia». En *Letral: revista electrónica de Estudios Transatlánticos*, 4, 2, 30-38. En: <<<https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/418202>>> (11 de abril de 2016).

- MATTALÍA, Sonia (1997). *Miradas al Fin de Siglo: Lecturas modernistas*. Valencia: Grup d'Estudis Iberoamericans-Tirant lo Blanch.
- MORALES, Carlos Javier (1994). *La poética de José Martí*. Madrid: Verbum.
- OVIEDO, José Miguel (ed.) (1989). *Antología crítica del cuento hispanoamericano (1830-1920)*. Madrid: Alianza Editorial.
- PAZ, Octavio (1973). *Corriente alterna*. México: Siglo veintiuno editores
- PÉREZ, Fernando (dir.) (2010). *José Martí, El ojo del canario*. En: <<<https://www.youtube.com/watch?v=ff8amV9VWCo>>> (17 de febrero de 2016).
- SÁINZ DE MEDRANO, Luis (1989). *Historia de la literatura hispanoamericana: desde el modernismo*. Madrid: Taurus.
- SARDUNÍ D'ACRI, Teresa Inés. *Teoría del relato breve: el ejemplo mexicano*. (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid. En: <<<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=16361>>> (6 de mayo 2016).
- SCHULMAN, Ivan A. (1966). *Génesis del Modernismo: Martí, Nájera, Silva, Casal*. México: Washington University Press.
- (1970). *Símbolo y color en la obra de José Martí*. Madrid: Editorial Gredos.
- (1987). *Nuevos asedios al modernismo*. Madrid: Taurus.
- SCHULMAN, Ivan A. y GONZÁLEZ, Manuel Pedro (1974). *Martí, Darío y el Modernismo*. Madrid: Editorial Gredos.
- VITIER, Cintio (1978). «Prólogo». En José Martí, *Obra literaria*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, pp.: IX-XXI.
- VITIER, Cintio y GARCÍA MARRUZ, Fina (1981). *Temas martianos*. Puerto Rico: Ediciones Huracán.

## ANEXO

<b><i>La Edad de Oro</i></b> .....	45
«Bebé y el señor Don Pomposo» .....	46
«Nené traviesa» .....	48
«La muñeca negra» .....	52
<b>Los «otros relatos»</b> .....	58
«Hora de lluvia» .....	59
«Relatos de necios» .....	62
«El hijo pródigo» .....	63
«Al amor» .....	64
«A la paloma» .....	65
«A la cigarra» .....	65
«El oso y su dueño» .....	65
«Los tres avaros» .....	66
«Cuchillo de plata fina» .....	66
«El drama» .....	66

*La Edad de Oro*<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Los tres relatos de *La Edad de Oro* integrados en este anexo fueron extraídos de la obra titulada *Cuentos completos: La Edad de Oro y otros relatos*, editada por Ángel Esteban (1995).

### «Bebé y el señor Don Pomposo»

Bebé es un niño magnífico, de cinco años. Tiene el pelo muy rubio, que le cae en rizos por la espalda, como en la lámina de los *Hijos del Rey Eduardo*, que el pícaro Glócester hizo matar en la Torre de Londres, para hacerse él rey. A Bebé lo visten como al duquecito Fauntleroy, el que no tenía vergüenza de que lo vieran conversando en la calle con los niños pobres. Le ponen pantaloncitos cortos ceñidos a la rodilla, y blusa con cuello de marinero, de dril blanco como los pantalones, y medias de seda colorada, y zapatos bajos. Como lo quieren a él mucho, él quiere mucho a los demás. No es un santo, ¡oh, no!: le tuerce los ojos a su criada francesa cuando no le quiere dar más dulces, y se sentó una vez en visita con las piernas cruzadas, y rompió un día un jarrón muy hermoso, corriendo detrás de un gato. Pero en cuanto ve un niño descalzo le quiere dar todo lo que tiene: a su caballo le lleva azúcar todas las mañanas, y lo llama «caballito de mi alma»; con los criados viejos se está horas y horas, oyéndoles los cuentos de su tierra de África, de cuando ellos eran príncipes y reyes, y tenían muchas vacas y muchos elefantes: y cada vez que ve Bebé a su mamá, le echa el bracito por la cintura, o se le sienta al lado 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 se cose, y si es verdad que la seda de su vestido la hacen unos gusanos, 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.

Y entonces sí que está lindo Bebé, a la hora de acostarse, con sus mediecitas 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. Pero esta noche Bebé está muy serio, y no da volteretas como todas las noches, ni se le cuelga del cuello a su mamá, para que no se vaya, ni le dice a Luisa, a la francesita, que le cuente el cuento del gran comelón, que se murió solo y se comió un melón. Bebé cierra los ojos; pero no está dormido, Bebé está pensando.

La verdad es que Bebé tiene mucho en que pensar, porque va de viaje a París, como todos los años, para que los médicos buenos le digan a su mamá las medicinas que le van a quitar la tos, esa tos mala que a Bebé no le gusta oír; se le aguan los ojos a Bebé en cuanto oye toser a su mamá; y la abraza muy fuerte, muy fuerte, como si quisiera sujetarla. Esta vez Bebé no va solo a París, porque él no quiere hacer nada solo, como el hombre del melón, sino con un primito suyo que no tiene madre. Su primito Raúl va con él a París, a ver con él al hombre que llama a los pájaros, y la tienda del Louvre, donde les regalan globos a los niños, y el teatro Guiñol, donde hablan los muñecos, y el policía se lleva preso al ladrón, y el hombre bueno le da un coscorrón al hombre malo. Raúl va con Bebé a París. Los dos juntos se van el sábado en el vapor grande, con tres chimeneas. Allí en el cuarto está Raúl con Bebé, el pobre Raúl, que no tiene el pelo rubio, ni va vestido de duquecito, ni lleva medias de seda colorada.

Bebé y Raúl han hecho hoy muchas visitas: han ido con su mamá a ver a los ciegos, que leen con los dedos, en unos libros con las letras muy altas; han ido a la calle de los periódicos, a ver cómo los niños pobres que no tienen casa donde dormir, compran diarios para venderlos después, y pagar su casa: han ido a un hotel elegante, con criados de casaca azul y pantalón amarillo, a ver a un señor muy flaco y muy estirado, el tío de mamá, el señor Don Pomposo. Bebé está pensando en la visita del señor Don Pomposo. Bebé está pensando.

Con los ojos cerrados, él piensa: él se acuerda de todo. ¡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! ¡Y a mamá no la dejaba mover, y le ponía un cojín detrás de la espalda, y le puso una banqueta en los pies, y le hablaba como dicen que les hablan a las reinas! Bebé se acuerda de lo que dice el criado viejito, que la gente le habla así a mamá, porque mamá es muy rica, y que a mamá no le gusta eso, porque mamá es buena.

Y Bebé vuelve a pensar en lo que sucedió en la visita. En cuanto entró en el cuarto el señor Don Pomposo le dio la mano, como se la dan los hombres a los papás; le puso el sombrerito en la cama, como si fuera una cosa santa, y le dio muchos besos, unos besos feos, que se le pegaban a la cara, como si fueran manchas. Y a Raúl, al pobre Raúl, ni lo saludó, ni le quitó el sombrero, ni le dio un beso. Raúl estaba metido en un sillón, con el sombrero en la mano, y con los ojos muy grandes. Y entonces se levantó Don Pomposo

del sofá colorado: «Mira, mira, Bebé, lo que te tengo guardado: esto cuesta mucho dinero, Bebé: esto es para que quieras mucho a tu tío.» Y se sacó del bolsillo un llavero como con treinta llaves, y abrió una gaveta que olía a lo que huele el tocador de Luisa, y le trajo a Bebé un sable dorado –¡oh qué sable! ¡oh qué gran sable!– y le abrochó por la cintura el cinturón de charol –¡oh qué cinturón tan lujoso!– y le dijo: «Anda Bebé: mírate al espejo; ése es un sable muy rico: ¡eso no es más que para Bebé, para el niño!» Y Bebé, muy contento, volvió la cabeza adonde estaba Raúl, que lo miraba, miraba al sable, con los ojos más grandes que nunca, y con la cara muy triste, como si se fuera a morir: –¡oh, qué sable tan feo, tan feo! ¡oh, qué tío tan malo! En todo eso estaba pensando Bebé, Bebé estaba pensando.

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. Así eran los sables de los generales el día de la procesión, lo mismo que el de él. El también, cuando sea grande, va a ser general, con un vestido de dril blanco, y un sombrero con plumas, y muchos soldados detrás, y él en un caballo morado, como el vestido que tenía el obispo. Él no ha visto nunca caballos morados, pero se lo mandarán a hacer. Y a Raúl ¿quién le manda hacer caballos? Nadie, nadie: Raúl no tiene mamá que le compre vestidos de duquecito: Raúl no tiene tíos largos que le compren sables. Bebé levanta la cabecita poco a poco: Raúl está dormido: Luisa se ha ido a su cuarto a ponerse olores. 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 (pp.: 56-60).

### **«Nené traviesa»**

¡Quién sabe si hay una niña que se parezca a Nené! Un viejito que sabe mucho dice que todas las niñas son como Nené. A Nené le gusta más jugar a «mamá», o «a tiendas», o «a hacer dulces» con sus muñecas, que dar la lección de «treses y de cuatros» con la maestra que le viene a enseñar. Porque Nené no tiene mamá: su mamá se ha muerto: y por eso tiene Nené maestra. A hacer dulces es a lo que le gusta más a Nené jugar: ¿y por qué será? ¡quién sabe! Será porque para jugar a los dulces le dan azúcar de veras: por cierto, que los dulces nunca le salen bien de la primera vez: ¡son unos dulces más difíciles!: siempre tiene que pedir azúcar dos veces. Y se conoce que Nené no le quiere dar trabajo a sus

amigas; porque cuando juega a paseo, o a comprar, o a visitar, siempre llama a sus amiguitas; pero cuando va a hacer dulces, nunca. Y una vez le sucedió a Nené una cosa muy rara: le pidió a su papá dos centavos para comprar un lápiz nuevo, y se le olvidó en el camino, se le olvidó como si no hubiera pensado nunca en comprar el lápiz: lo que compró fue un merengue de fresa. Eso se supo, por supuesto; y desde entonces sus amiguitas no le dicen Nené, sino «Merengue de Fresa».

El padre de Nené la quería mucho. Dicen que no trabajaba bien cuando no había visto por la mañana a «la hijita». Él no le decía «Nené», sino «la hijita». Cuando su papá venía del trabajo, siempre salía ella a recibirlo con los brazos abiertos, como un pajarito que abre las alas para volar, y su papá la alzaba del suelo, como quien coge de un rosal una rosa. Ella lo miraba con mucho cariño, como si le preguntase cosas: y él la miraba con los ojos tristes, como si quisiese echarse a llorar. Pero en seguida se ponía contento, se montaba a Nené en el hombro y entraban juntos en la casa, cantando el himno nacional. Siempre traía el papá de Nené algún libro nuevo, y se lo dejaba ver cuando tenía figuras; y a ella le gustaban mucho unos libros que el traía, donde estaban pintadas las estrellas, que tiene cada una su nombre y su color: y allí decía el nombre de la estrella colorada, y el de la amarilla, y el de la azul, y que la luz tiene siete colores, y que las estrellas pasean por el cielo, lo mismo que las niñas por un jardín. Pero no, lo mismo no: porque las niñas andan en los jardines de aquí para allá, como una hoja de flor que va empujando el viento, mientras que las estrellas van siempre en el cielo por un mismo camino, y no por donde quieren: ¿quién sabe?, puede ser que haya por allá arriba quien cuide a las estrellas, como los papás cuidan acá en la tierra a las niñas. Sólo que las estrellas no son niñas, por supuesto, ni flores de luz, como parece de aquí abajo, sino grandes como este mundo: y dicen que en las estrellas hay árboles, y agua, y gente como acá: y su papá dice que en un libro hablan de que uno se va a vivir a una estrella cuando se muere. «Y dime, papá», le preguntó 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». «¿Pero, sola, tú sola, sin tu pobre papá?» Y Nené le dijo a su papá: – «¡Malo, que crees eso!». Esa noche no se quiso ir a dormir temprano, sino que se durmió en los brazos de su papá. ¡Los papás se quedan muy tristes, cuando se muere en la casa la madre! ¡Las niñas deben querer mucho, mucho a los papás cuando se les muere la madre!

Esa noche que hablaron de las estrellas trajo el papá de Nene un libro muy grande: ¡oh, como pesaba el libro! Nené lo quiso cargar, y se cayó con el libro encima: no se le veía más que la cabecita rubia de un lado, y los zapaticos negros de otro. 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! Nené había visto un viejito de cien años, pero el viejito tenía una barba muy larga, que le daba por la cintura. Y lo que dice la muestra de escribir, que los libros buenos son como los viejos: «Un libro bueno es lo mismo que un amigo viejo»: eso dice la muestra de escribir. Nené se acostó muy callada, pensando en el libro. ¿Qué libro era aquel, que su papá no quiso que ella lo tocara? Cuando se despertó, en eso no más pensaba Nené. Ella quiere saber qué libro es aquél. Ella quiere saber cómo está hecho por dentro un libro de cien años que no tiene barbas.

Su papá está lejos, lejos de la casa, trabajando para ella, para que la niña tenga casa linda y coma dulces finos los domingos, para comprarle a la niña vestiditos blancos y cintas azules, para guardar un poco de dinero, no vaya a ser que se muera el papá, y se quede sin nada en el mundo «la hijita». Lejos de la casa está el pobre papá, trabajando para «la hijita». La criada está allá adentro, preparando el baño. Nadie oye a Nené: no la está viendo nadie. Su papá deja siempre abierto el cuarto de los libros. Allí está la sillita de Nene, que se sienta de noche en la mesa de escribir, a ver trabajar a su papá. 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. Pasito a pasito se le acercó Nené, muy seria, y como cuando uno piensa mucho, que camina con las manos a la espalda. Por nada en el mundo hubiera tocado Nene el libro: verlo no más, no más que verlo. Su papá le dijo que no lo tocara.

El libro no tiene barbas: le salen muchas cintas y marcas por entre las hojas, pero esas no son barbas: ¡el que sí es barbudo es el gigante que está pintado en el libro!: y es de colores la pintura, unos colores de esmalte que lucen, como el brazalete que le regaló su papá. ¡Ahora no pintan los libros así! El gigante está sentado en el pico de un monte, con una cosa revuelta, como las nubes del cielo, encima de la cabeza: no tiene más que un ojo, encima de la nariz: está vestido con un blusón, como los pastores, un blusón verde, lo mismo que el campo, con estrellas pintadas de plata y de oro: y la barba es muy larga, muy larga, que llega al pie del monte: y por cada mechón de la barba va subiendo un hombre, como sube la cuerda para ir al trapecio el hombre del circo. ¡Oh, eso no se puede

ver de lejos! Nené tiene que bajar el libro de la silla. ¡Cómo pesa este pícaro libro! Ahora sí que se puede ver bien todo. Ya está el libro en el suelo.

Son cinco los hombres que suben: uno es un blanco, con casaca y con botas y de barba también: ¡le gustan mucho a este pintor las barbas!: otro es como indio, sí como indio, con una corona de plumas, y la flecha a la espalda; el otro es chino, lo mismo que el cocinero, pero va con un traje como de señora, todo lleno de flores; el otro se parece al chino, y lleva un sombrero de pico, así como una pera; el otro es negro, un negro muy bonito, pero está sin vestir: ¡eso no está bien, sin vestir! ¡por eso no quería su papá que ella tocara el libro! No: esa hoja no se ve más, para que no se enoje papá. ¡Muy bonito que es este libro viejo! Y Nené está ya casi acostada sobre el libro, y como si quisiera hablarle con los ojos.

¡Por poco se rompe la hoja! Pero no, no se rompió. Hasta la mitad no más se rompió. El papá de Nené no ve bien. Eso no lo va a ver nadie. ¡Ahora sí que está bueno el libro este! Es mejor, mucho mejor que el arca de Noé. Aquí están pintados todos los animales del mundo. ¡Y con colores, como el gigante! Si, ésta es, es la jirafa, comiéndose la luna: éste es el elefante, el elefante, con ese sillón lleno de niñitos. ¡Oh, los perros, cómo corre, cómo corre este perro! ¡ven acá, perro! ¡te voy pegar, perro, porque no quieres venir! Y Nené, por supuesto, arranca la hoja. ¿Y qué ve mi señora Nené? Un mundo de monos es la otra pintura. Las dos hojas del libro están llenas de monos: un mono colorado juega con un monito verde; un monazo de barba le muerde la cola a un mono tremendo, que anda como un hombre, con un palo en la mano: un mono negro está jugando en la yerba con otro amarillo: ¡aquéllos, aquéllos 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. ¿Quién llama a Nené, quién la llama? Su papá, su papá, que está mirándola desde la puerta.

Nené no ve. Nené no oye. 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 se le viene encima. Está callada, callada, con la cabeza baja, con los ojos cerrados, con las hojas rotas en las manos caídas. Y su papá le está hablando: —«¿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?» – Nene, blanca como el papel, se alzó del suelo con la cabecita caída, y se abrazó a las rodillas de su papá: –«¡Mi papá», dijo Nené, «¡mi papá de mi corazón! ¡Enojé a mi papá bueno! ¡Soy mala niña! ¡Ya no voy a poder ir cuando me muera a la estrella azul!» (pp.:80-85).

### «La muñeca negra»

De puntillas, de puntillas, para no despertar a Piedad, entran en el cuarto de dormir el padre y la madre. Vienen riéndose, como dos muchachones. Vienen de la mano, como dos muchachos. El padre viene detrás, como si fuera a tropezar con todo. La madre no tropieza; porque conoce el camino. ¡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 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 unos 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.

Hoy el padre no trabajó mucho, porque tuvo que ir a una tienda: ¿a qué iría el padre a una tienda?: y dicen que por la puerta de atrás entró una caja grande: ¿qué vendrá en la caja?: ¡a saber lo que vendrá!: mañana hace ocho años que nació Piedad. La criada fue al jardín y se pinchó el dedo por cierto, por querer coger, para un ramo que hizo, una flor muy hermosa. La madre a todo dice que sí, y se puso el vestido nuevo, y le abrió la

jaula al canario. El cocinero está haciendo un pastel, y recortando en figura de flores los nabos y las zanahorias, y le devolvió a la lavandera el gorro, porque tenía una mancha que no se veía apenas, pero, «¡hoy, hoy, señora lavandera, el gorro ha de estar sin mancha!» Piedad no sabía, no sabía. Ella sí vio que la casa estaba como el primer día de sol, cuando se ve ya la nieve, y les salen las hojas a los árboles. Todos sus juguetes se los dieron aquella noche, todos. Y el padre llegó muy temprano del trabajo, a tiempo para ver a su hija dormida. La madre lo abrazó cuando lo vio entrar: ¡y lo abrazó de veras! Mañana cumple Piedad ocho años.

El cuarto está a media luz, una luz como la de las estrellas, que viene de la lámpara de velar, con su bombillo de color de ópalo. Pero se ve, hundida en la almohada, la cabecita rubia. Por la ventana entra la brisa, y parece que juegan, las mariposas que no se ven, con el cabello dorado. Le da en el cabello la luz. Y la madre y el padre vienen andando, de puntillas. ¡Al suelo, el tocador de jugar! ¡Este padre ciego, que tropieza con todo! Pero la niña no se ha despertado. La luz le da en la mano ahora; parece una rosa la mano. A la cama no se puede llegar; porque están alrededor todos los juguetes, en mesas y sillas. En una silla está el baúl que le mandó en Pascuas la abuela, lleno de almendras y de mazapanes: boca abajo está el baúl, como si lo hubieran sacudido, a ver si caía alguna almendra de un rincón, o si andaban escondidas por la cerradura algunas migajas de mazapán; ¡eso es, de seguro, que las muñecas tenían hambre! En otra silla está la loza, mucha loza y muy fina, y en cada plato una fruta pintada: un plato tiene una cereza, y otro un higo, y otro una uva: da en el plato ahora la luz, en el plato del higo, y se ven como chispas de estrellas: ¿cómo habrá venido esta estrella a los platos? «¡Es azúcar!» dijo el pícaro padre: «¡Eso es de seguro!»: dice la madre, «eso es que estuvieron las muñecas golosas comiéndose el azúcar». El costurero está en otra silla, y muy abierto, como de quien ha trabajado de verdad; el dedal está machucado ¡de tanto coser! cortó la modista mucho, porque del calicó que le dio la madre no queda más que un redondel con el borde de picos, y el suelo está por allí lleno de recortes, que le salieron mal a la modista, y allí está la chambra empezada a coser, con la aguja clavada, junto a una gota de sangre. Pero la sala, y el gran juego, está en el velador, al lado de la cama. El rincón, allá contra la pared, es el cuarto de dormir de las muñequitas de loza, con su cama de la madre, de colcha de flores, y al lado una muñeca de traje rosado, en una silla roja: el tocador está entre la cama y la cuna, con su muñequita de trapo, tapada hasta la nariz, y el mosquitero encima: la mesa del tocador es una cajita de cartón castaño, y el espejo es de los buenos,

de los que vende la señora pobre de la dulcería, a dos por un centavo. La sala está delante del velador, y tiene en medio una 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. El piano es de madera, con las teclas pintadas; y no tiene banquetta de tornillo, que eso es poco lujo, sino una de espaldar, 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. Hay visitas, por supuesto, y son de pelo de veras, con ropones de seda lila de cuartos blancos, y zapatos dorados: y se sientan sin doblarse, con los pies en el asiento: y la señora mayor, la que trae gorra color de oro, y está en el sofá, tiene su levantapiés, porque del sofá se resbala; y el levantapiés es una cajita de paja japonesa, puesta boca abajo: en un sillón blanco están sentadas juntas, con los brazos muy tiesos, dos hermanas de loza. Hay un cuadro en la sala, que tiene detrás, para que no se caiga, un pomo de olor: y es una niña de sombrero colorado, que trae en los brazos un cordero. En el pilar de la cama, del lado del velador, está 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 paso el mar para pedir a los reyes de Europa que lo ayudaran a hacer libre su tierra: ésa es la sala, y el gran juego de Piedad. Y en la almohada, durmiendo en su brazo, y con la boca desteñida de los besos, está su muñeca negra.

Los pájaros del jardín la despertaron por la mañanita. Parece que se saludan los pájaros, y la convidan a volar. Un pájaro llama, y otro pájaro responde. En la casa hay algo, porque los pájaros se ponen así cuando el cocinero anda por la cocina saliendo y entrando, con el delantal volándole por las piernas, y la olla de plata en las dos manos, oliendo a leche quemada y a vino dulce. En la casa hay algo: porque si no, ¿para qué está ahí, al pie de la cama, su vestidito nuevo, el vestidito color de perla, y la cinta lila que compraron ayer, y las medias de encaje? «Yo te digo, Leonor, que aquí pasa algo. Dímelo tú, Leonor, tú que estuviste ayer en el cuarto de mamá, cuando yo fui a paseo. ¡Mamá mala, que no te dejó ir conmigo, porque dice que te he puesto muy fea con tantos besos, y que no tienes pelo, porque te he peinado mucho! La verdad, Leonor: tú no tienes mucho pelo; pero yo te quiero así, sin pelo, Leonor: tus ojos son los que quiero yo, porque con los ojos me dices que me quieres: te quiero mucho, porque no te quieren: ¡a ver! ¡sentada

aquí en mis rodillas, que te quiero peinar!: las niñas buenas se peinan en cuanto se levantan; ¡a ver, los zapatos, que ese lazo no está bien hecho!: y los dientes, déjame ver los dientes: las uñas: ¡Leonor, esas uñas no están limpias! Vamos, Leonor, dime la verdad: oye, oye a los pájaros que parece que tienen baile: dime Leonor, ¿qué pasa en esta casa?» Y a Piedad se le cayó el peine de la mano, cuando le tenía ya una trenza hecha a Leonor, y la otra estaba toda alborotada. Lo que pasaba, allí lo veía ella. Por la puerta veía la procesión. La primera era la criada con el delantal de rizos de los días de fiesta, y la cofia de servir la mesa en los días de visita: traía el chocolate, el chocolate con crema, lo mismo que el día de Año Nuevo, y los panes dulces en una cesta de plata: luego venía la madre, con un ramo de flores blancas y azules: ¡ni una flor colorada en el ramo, ni una flor amarilla!: y luego venía la lavandera, con el gorro blanco que el cocinero no se quiso poner, y un estandarte que el cocinero le hizo, con un diario y un bastón: y decía en el estandarte, debajo de una corona de pensamientos: «¡Hoy cumple Piedad ocho años!». Y la besaron, y la vistieron con el traje color perla, y la llevaron, con el estandarte detrás, a la sala de los libros de su padre, que tenía muy peinada su barba rubia, como si se la hubieran peinado muy despacio, y redondeándole las puntas, y poniendo cada hebra en su lugar. A cada momento se asomaba a la puerta, a ver si Piedad venía: escribía, y se ponía a silbar: abría un libro, y se quedaba mirando a un retrato, a un retrato que tenía siempre en su mesa, y era como Piedad, una Piedad de vestido largo. Y cuando oyó ruido de pasos, y un vocerrón que venía tocando música en un cucurucho de papel, ¿quién sabe lo que sacó de una caja grande? y se fue a la puerta con una mano en la espalda: y con el otro brazo cargó a su hija. Luego dijo que sintió como que en el pecho se le abría una flor, y como que se le encendía en la cabeza un palacio, con colgaduras azules de flecos de oro, y mucha gente con alas: luego dijo todo eso, pero entonces, nada se le oyó decir. Hasta que Piedad dio un salto en sus brazos, y se le quiso subir por el hombro, porque en un espejo había visto lo que llevaba en la otra mano el padre. «¡Es como el sol el pelo, mamá, lo mismo que el sol! ¡ya la vi, ya la vi, tiene el vestido rosado! ¡dile que me la dé, mamá: si es de peto verde, de peto de terciopelo! ¡como las mías son las medias, de encaje como las mías!» Y el padre se sentó con ella en el sillón, y le puso en los brazos la muñeca de seda y porcelana. Echó a correr Piedad, como si buscase a alguien. «¿Y yo me quedo hoy en casa por mi niña», le dijo su padre, «y mi niña me deja solo?». Ella escondió la cabecita en el pecho de su padre bueno. Y en mucho, mucho tiempo, no la levantó, aunque ¡de veras! le picaba la barba.

Hubo paseo por el jardín, y almuerzo con un vino de espuma debajo de la parra, y el padre estaba muy conversador, cogiéndole a cada momento la mano a su mamá, y la madre estaba como más alta, y hablaba poco, y era como música todo lo que hablaba. Piedad le llevó al cocinero una dalia roja, y se la prendió en el pecho del delantal: y a la lavandera le hizo una corona de claveles; y a la criada le llenó los bolsillos de flores de naranjo, y le puso en el pelo una flor, con sus dos hojas verdes. Y luego, con mucho cuidado, hizo un ramo de no me olvides. «¿Para quién es ese ramo, Piedad?» «No sé, no sé para quién es ¡quién sabe si es para alguien!» Y lo puso a la orilla de la acequia, donde corría como un cristal el agua. Un secreto le dijo a su madre, y luego le dijo: «¡Déjame ir!» Pero le dijo «caprichosa» su madre: «¿y tu muñeca de seda, no te gusta? mírale la cara, que es muy linda: y no le has visto los ojos azules». Piedad sí se los había visto; y la tuvo sentada en la mesa después de comer, mirándola sin reírse; y la estuvo enseñando a andar en el jardín. Los ojos era lo que miraba ella: y le tocaba en el lado del corazón: «¡Pero, muñeca, háblame, háblame!» Y la muñeca de seda no le hablaba. «¿Con que no te ha gustado la muñeca que te compré, con sus medias de encaje y su cara de porcelana y su pelo fino?» «Sí, mi papá, si me ha gustado mucho. Vamos, señora muñeca, vamos a pasear. Usted querrá coches, y lacayos, y querrá dulce de castañas, señora muñeca. Vamos, vamos a pasear». Pero en cuanto estuvo Piedad donde no la veían, dejó a la muñeca en un tronco, de cara contra el árbol. Y se sentó sola, a pensar, sin levantar la cabeza, con la cara entre las dos manecitas. De pronto echó a correr, de miedo de que se hubiese llevado el agua el ramo de no me olvides.

—«¡Pero, criada, llévame pronto!» —«¿Piedad, qué es eso de criada? ¡Tú nunca le dices criada así, como para ofenderla!» —«No, mamá, no: es que tengo mucho sueño: estoy muerta de sueño. Mira: me parece que es un monte la barba de papá: y el pastel de la mesa me da vueltas, vueltas alrededor, y se están riendo de mí las banderitas: y me parece que están bailando en el aire las flores de la zanahoria: estoy muerta de sueño: ¡adiós, mi madre!: mañana me levanto muy tempranito: tú, papá, me despiertas antes de salir: yo te quiero ver siempre antes de que te vayas a trabajar: ¡oh, las zanahorias! ¡estoy muerta de sueño! ¡Ay, mamá, no me mates el ramo! ¡mira, ya me mataste mi flor!» —«¿Conque se enoja mi hija porque le doy un abrazo?» —«¡Pégame, mi mamá! ¡papá, pégame tú! Es que tengo mucho sueño». Y Piedad salió de la sala de los libros, con la criada que le llevaba la muñeca de seda. «¡Qué deprisa va la niña, que se va a caer! ¿Quién espera a la niña?» —«¡Quién sabe quién me espera!» Y no habló con la criada: no le dijo que le contase el

cuento de la niña jorobadita que se volvió una flor: un juguete no más le pidió, y lo puso a los pies de la cama: y le acaricio a la criada la mano, y se quedó dormida. Encendió la criada la lámpara de velar, con su bombillo de ópalo: salió de puntillas: cerró la puerta con mucho cuidado. Y en cuanto estuvo cerrada la puerta, relucieron dos ojitos en el borde de la sábana: se alzó de repente la cubierta rubia: de rodillas en la cama, le dio toda la luz a la lámpara de velar: y se echó sobre el juguete que puso a los pies, sobre la muñeca negra. La besó, la abrazo, se la apretó contra el corazón: «Ven, pobrecita, ven, que esos malos te dejaron aquí sola: tú no estás fea, no, aunque no tengas más que una trenza: la fea es ésa, la que han traído hoy, la de los ojos que no hablan: dime, Leonor, dime, ¿tú, pensaste en mí?: mira el ramo que te traje, un ramo de no me olvides, de los más lindos del jardín: ¡así, en el pecho! ¡ésta es mi muñeca linda! ¿y no has llorado? ¡te dejaron tan sola! ¡no me mires así, porque voy a llorar yo! ¡no, tú no tienes frío! ¡aquí conmigo, en mi almohada, verás cómo te calientas! ¡y me quitaron, para que no me hiciera daño, el dulce que te traía! ¡así, así, bien arropadita! ¡a ver, mi beso, antes de dormirte! ¡ahora la lámpara baja! ¡y a dormir, abrazadas las dos! ¡te quiero, porque no te quieren!» (pp.: 182-190).

## Los «otros relatos»<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Los diez textos que conforman los «otros relatos» integrados en este anexo fueron extraídos, también, de la obra titulada *Cuentos completos: La Edad de Oro y otros relatos*, editada por Ángel Esteban (1995).

## «Hora de lluvia»

Me pediste ayer tarde una historia, para que fuese para ti –leyendo cosas mías– menos triste esta noche en que no podíamos vernos.

Ahí te envió para que te entretengas en otra noche de lluvias, este cuento ligero que se parece tanto a la verdad –por tu hermoso capricho nacido, y escrito velocísimamente en noche lluviosa.

Que lo leas, mi Blanca

Abril, 28 de 1873

Mi Blanca: A las ocho y media empiezo a escribir para ti esta brevísima historia – feliz ya, porque nace de tu cariño y tu deseo.

Espacio estrecho es una hora, y cosa rápida y risible ha de ser todo lo que en ella precipitadamente escriba yo. Tiempo, papel –todo es estrecho para este poderoso amor que vive en mí.

Llueve copiosamente; llueve sin cesar. Es, Blanca mía –y no te rías– que el cielo mismo frunce el ceño, y se pone mohíno, y llora, porque no hemos podido hablarnos hoy. Tú eres el cielo.

Mi prólogo extravagante en verdad, te dice aquí adiós.

Tú esperas un cuento; yo no puedo hacerte esperar: allá va a ti.

Era un hombre soberbiamente feo. De cabello rebelde, de cabeza erguida, –con la boca demasiado grande, con la nariz demasiado redonda, de faz huesosa, de cejas oblicuas, de mirar altivo, de barba osada y puntiaguda. Así era el hombre.

Ni había en aquellos labios vestigio de sonrisa. Miraba, y parecía que gemía. Hablaba, y hacía daño su tristeza, –y miradas y palabras brotaban de aquella fisonomía como escondido dolor y como lágrimas.

-¿Qué, no eres feliz? –le preguntaron un día.

-¿Lo eres tú que lo preguntas? –contestó él. –Ni Dios mismo, si Dios es hombre, es feliz.

-¿Que sufres? –le dijeron otra vez.

Y miró con cariño al que lo adivinaba, y respondió:

-No: vivo.

No era aquella una tristeza necia y vulgar, ni un dolor monótono, ni una pena desconsolada y femenil. Era aquel un soberbio dolor.

-¿Qué, nada habrá que te cure? –le dijo en diciembre uno a quien él quería como hermano.

-Si la muerte fuera morir, me curaría la muerte. Pero como morir es volver a vivir, ni la muerte me curará. –Esto dijo.

Él era acomodado, si no rico; -joven, vigoroso, querido. ¿Qué espíritu era aquel que en estas condiciones sufría?

-¿Qué tienes? –le preguntó el que no le quería tanto.

-Ni patria ni amor. ¿Entiendes tú que un corazón lata en vano, y no sepa el miserable por qué late? ¿Entiendes tú, que un alma se sienta repleta de vigor, ardiente para amar, henchida con intentos generosos, –y no sepa en qué ha de empezar su fortaleza, ni encuentre cosa digna de poseer sus ansias ni halle dónde verter su generosidad? –Así vivo yo. Yo siento en mí una viva necesidad, un potente deseo, una voluntad indomable de querer: yo vivo para amar: yo muero de amores, –y he querido encarnarlos en la tierra, y una fue carne y otra vanidad, y otra mentira y otra estupidez, y entre tantas mujeres para los ojos, no hallo en el alma una sola mujer.

La patria me ha robado para sí mi juventud.

Mi corazón se va lleno de ira de esas necias criaturas que lo usan, que lo desean, que lo aman quizás, pero que no son capaces de entenderlo. –Y vivo cadáver, encerrado en extraño país; –avergonzado de tanto necio amor. Y vivo muerto. Si hallas tú alguna vez unos ojos más claros que la luz, más puros que el primer amor, más bellos que la flor de la inocencia; –para mí los guarda, para mi ansiedad los educa, dilo al instante, hermano mío, a esta alma enamorada que se muere por no tener a quien amar.

Dilo; pero no la mires tú antes, que aunque me amara después, –me atormentaría ya de celos aquella mirada suya que no fue para mí. Vivo muerto ¿qué habrá que me dé vida?

Y el amigo, sombrío ante aquellas sombras, seguro de que nada curaría aquella tristeza, superior a las comunes y monótonas tristezas humanas, quedó a su vez triste aquel día, porque un amigo leal no es feliz si no ve feliz a su amigo.

Esto era en diciembre, mes frío como la indiferencia, oscuro como la desconfianza, negro como la culpa.

Son las nueve.

Era una virgen púdica: –Toda la vida de una mujer está en sus ojos y eran aquellos ojos más claros que la luz, más puros que el amor primero, más bellos que la flor de la inocencia.

Eran aquellos ojos cuna gentil de todas las purezas, ricos en ternura y en bondad, riquísimos en arrobadoras miradas. –Y eran en mirar tan abundantes, y había más flores en su alma que miradas en sus ojos.

Niña apenas, había crecido extraordinariamente; –porque la naturaleza, ufana de su obra, se había dado orgullosa prisa por mostrársela pronto a la tierra.

Aquella criatura tenía la cara a la manera de los óvalos divinos de aquel hijo predilecto de Dios que llaman los pintores Rafael.

–Tenía en el cutis colores que robaban celosas las flores para engalanarse los días de primavera. –Tenía una boca de líneas tan puras como la celeste boca de María.

No era su belleza perfectamente terrenal; porque su hermosura, poca quizás para la tierra, es la hermosura que necesitan las almas ávidas de cielo.

Son las nueve y diez.

–¿Amas? –le preguntaron un día a la niña. –Y encendió sus mejillas un color más vivo que una amapola de las dehesas castellanas.

–¿A quién amas? –le preguntaron otra vez; –y ella, alta la frente, serenísimos los ojos, inundada de alegría la faz, dijo clara y distante, dijo con orgullo candoroso:

–A él. A él. –

–¿Quién es él? –Nada había más puro que aquella criatura. Nada habría más feliz que el hombre amado de ella. ¿Quién es él?

Era ya abril.

–¿Qué vives? ¿Qué despiertas? –decía abrazando a aquel hombre de cabello rebelde y faz huesosa el que como hermano lo quería: –¿qué ya vives?

–Amo, por eso vivo. –Ya hallé a quien amar. Criatura de ojos más claros que la luz, más puros que el primer amor, más bellos que la flor de la inocencia.

–Y ¿la patria?

–La amo. Para los deberes, la vida. Para mi amada, el corazón.

– ¿Y si mueres?

–No muero. –Morir es empezar a vivir.

Si muriera, vendría todas las tardes a besarla mil veces en la frente, –y ella, que me conocería, me besaría.

–¿Tanto amas?

–Tanto amo. –Me regocija, me resucita, me alimenta, me despierta. Jesús salvó a la tierra: ella es mi Jesús.

–¿Que redime tus dolores?

-Sí los redime.

-Nunca te olvide. ¡Bendito amor!

¡Bendito amor! –No hay ya para aquel hombre de la faz huesosa ni instantes de agonía, ni horas de ira, ni rudo dolor. –Ve el cielo siempre azul, la noche siempre clara, las almas siempre nobles y serenas, su alma misma iluminada por la paz.

Era abril.

¿Quién era el hombre?

¿Quién será, Blanca mía, la divina mujer, de óvalo de virgen, de colores que robaban las rosas, de boca de líneas tan puras como la boca de María?

-Nunca te olvide; -dijo al hombre su amigo. –¡Bendito amor! Bendito amor, Blanca mía. –No me olvides jamás.

Son las nueve y veinticinco minutos. –Ya acaba mi brevísima historia. –Aún llueve. Aún esperas. Salgo a llevártela. ¿Me quieres, Blanca mía? (pp.: 217-222).

### «Relatos de necios»

Un necio habiendo sabido que el cuervo vive sobre los doscientos años, habiendo comprado cuervo alimentaba a la experiencia.

#### II

Un necio queriendo haber de pasar río, entró sobre caballo a la barca, y un quídam habiendo preguntado la causa, dijo: acelerar.

#### III

Un necio habiendo encontrado a necio dijo: supe que habías muerto, y aquel dijo: sin embargo, ves a mí todavía viviente y el otro necio (repuso) pues ciertamente el diciente es, más digno de crédito, para mí con mucho que tú.

#### IV

Un necio queriendo haber de enseñar al caballo de él a no comer mucho, no echaba pienso a él, y habiéndose muerto el caballo por el hambre, decía: fui perdido en grande, pues cuando aprendió a no comer, entonces murió.

#### V

Un necio careciendo de lo más preciso vendía los libros de él, y escribiendo al padre decía: ¡Oh padre alegrémonos, pues los libros alimentan ya a nosotros!

#### VI

Un amigo escribió a necio, residente en Grecia, haber de comprar libros para él, y éste habiéndose olvidado, como después de tiempo, fue encontrado, por el amigo, dijo: no recibí la carta que enviaste a mí sobre los libros.

## VII

Un necio queriendo nadar, por poco fue ahogado. Juró, pues, no haber de tocar agua si no aprendía antes a nadar.

## VIII

Un necio naufragando en el invierno y agarrándose cada uno de los conavegantes a los objetos para el haber de ser salvados, él se agarró a una de las áncoras (pp.: 223-224).

### «El hijo pródigo»

1. Cierta hombre tenía dos hijos.
2. El más nuevo de ellos dijo al Padre: Padre, da a mí la parte de la herencia correspondiente a mí, y dividió la hacienda a ellos.
3. Y después de no muchos días, el hijo más nuevo habiendo reunido todo, marchó a región distante, y allí disipó la herencia de él viviendo disipadamente.
4. Y él habiendo gastado todo, hambre grande fue en aquella región, y empezó a tener necesidad.
5. Y habiendo marchado se incorporó a uno de los ciudadanos de aquella región y envió a él al campo suyo a guardar puercos.
6. Y deseaba haber de llenar el vientre de él con los desperdicios que comían los puercos y nadie daba a él.
7. Y habiendo ido hacia sí mismo, dijo: cuántos criados o sirvientes del padre de mí desperdician los panes y yo ahora perezco de hambre.
8. Habiéndome levantado, marcharé hacia el padre de mí y diré a él: Padre, pequé contra el cielo y delante de ti.
9. No ya soy digno de ser llamado hijo de ti. Haz a mí como a uno de los sirvientes de ti.
10. Y habiéndose levantado marchó hacia el padre de él, y él distante todavía mucho, el padre de él le vio, y se enterneció, y habiendo corrido se arrojó sobre el cuello de él y besó a él.
11. Y el hijo dijo a él (8 y 9).
12. Y el padre dijo a los sirvientes de él: inmediatamente traed ropa la primera y vestid a él, y dad anillo a la mano de él, y calzado a los pies de él.

13. Y traed el ternero el cebado y sacrificad a él, y habiendo comido, regocijémonos.

14. Porque este hijo mío era muerto y resucitó, era perdido y fue encontrado, y empezaron a regocijarse.

15. Y el hijo más viejo de él estaba en el campo, y como llegando se acercó a la casa oyó música y coros.

16. Y habiendo llamado a uno de los criados, preguntaba que sería aquello.

17. Y éste dijo a él que el hermano de ti, llega y el padre de toi mató ternero cebado porque recobró a él con la salud.

18. Fue irritado y no quería haber de entrar. El padre, pues, habiendo salido llamaba a él.

19. Y éste habiendo contestado dijo a su padre: Mira cuántos años sirvo a ti, y jamás desobedecí mandato de ti, y jamás diste a mí cabrito para que me regocijase con mis amigos.

20. Y cuando éste tu hijo habiéndose comido la herencia tuya con malas mujeres, ha llegado, mataste el ternero, el ternero cebado para él.

21. Y éste dijo a él: ¡oh hijo, tú siempre estás conmigo y todo lo mío es tuyo!

22. conviene, pues, que nos alegremos y regocijemos, porque éste& (pp.:225-226).

### «Al amor»

En cierta ocasión a horas de la media noche cuando la Osa vuelve ya a la mano de Bootes, y las tribus todas de los mortales yacen, habiendo sido domadas por el cansancio, entonces, el amor habiéndose presentado, golpeaba los pasadores de las puertas de mí.

-¿Quién, dije yo, rompe las puertas? Romperás sueños de mí, y el amor dijo: abre, soy niño; no temas: me mojo, y ando vagando en esta noche sin luna.

Habiendo oído esto, yo me compadecí, y habiendo encendido la luz enseguida, abrí –y veo a un niño llevando arco, alas y aljaba.

Habiéndole sentado junto al hogar, calentaba yo manos de él con palmetas, y exprimía agua húmeda de su cabellera; pero él cuando hubo despachado el frío:

Ea –dijo, probaremos este arco, por si la cuerda habiendo sido mojada, está dañada ahora en algo para mí.

Y extiende, y me hiere en medio del corazón como saeta.

Y riendo, salta y me dice: ¡Oh huésped! Alégrate, pues el arco está sin daño y tú `padecerás en el corazón (p.: 227).

### «A la paloma»

Querida paloma,

¿de dónde, de dónde vuelas?

¿de dónde, corriendo sobre el aire, derramas y destilas tantos perfumes?

¿Quién eres? ¿Qué te da cuidado?

Anacreonte me envió a un niño, a Batilo –al que manda siempre en todos, y al tirano.

Citerea me vendió habiendo tomado pequeño himno, y yo sirvo en todo esto a Anacreonte, y ahora ya ves que llevo sus cartas, y dice haber de hacer a mí muy pronto libre, y yo en verdad, aunque me dé suelta, permaneceré esclava junto a él, pues ¿qué importa a mí volar por montes y campos y posarme en los árboles habiendo comido algo salvaje?

Entre tanto ahora, en verdad, como, habiendo arrebatado el pan de las manos del mismo Anacreonte, y da a beber a mí el vino que bebe antes. Habiendo bebido, bailaré, y ocultaré a mi señor con mis alas. Habiéndome posado sobre la misma lira dormiré.

Ahí lo tienes todo, hombre: acércate: me has hecho más habladora que una corneja (p. 228).

### «A la cigarra»

¡Oh cigarra! Te felicitamos, porque habiendo bebido un poco rocío sobre las copas de los árboles cantas como un rey.

Pues todas aquellas cosas cuantas ves en los campos, ora cuantas las selvas producen, son tuyas. Tú eres amiga de los labradores, no dañando en algo a nadie. Eres honrada de los mortales, dulce profeta del estío: las musas en verdad te aman; el mismo Febo te ama y te dio tanto penetrante.

La vejez no te oprime ¡oh sabia! Nacida de la Tierra, amiga del canto, impasible, de sangre blanca: eres casi semejante a los dioses (p. 229).

### «El oso y su dueño»

Cuentan de un oso que quiso quitar una mosca (turchina) de la nariz de su dueño dormido, e intentó sacudirla con la garra, con lo que dejó la nariz de su dueño mal parada.– (p.: 230).

### «Los tres avaros»

Y cuentan de tres que descubrieron un tesoro, y acordaron partirlo entre los tres: y uno fue a buscar vituallas (*vitto* en ital.), las que trajo envenenadas, y dieron muerte a los dos, que, conforme lo tenían concertado, mataron a su vuelta al proveedor. –Los tres, pues murieron por no querer repartir horadamente el tesoro, – (La novela del «doppio delitto», si trova in molti libri francesi e tedeschi. Favola del Játaka) (p.: 231).

### «Cuchillo de plata fina»

Acurrucado: se quedó en esqueleto: se consumió sin morir: se le cayeron los ojos: le queda pelo en las cejas, y un tufo sobre la frente en el cráneo mondado: se le conoce que vive en que tiembla: a retazos caído el vestido: lacras de huesos por entre el vestido podrido: omóplato desnudo. Vivo que no pudo amar. ¿Por qué está así? Le quieren arrancar a la fuerza su secreto. Se defiende con los huesos, se aprieta con las manos el lugar del corazón. De entre los huesos empolvados sale el amor, con un cuchillo de plata fina, un cuchillo diminuto, cabeza de mujer, hoja de lengua, que lo atraviesa de parte a parte, y cuando le arrancan el dolor, rueda por tierra, muerto (p.: 232).

### «El drama»

La mujer amante, -casada, -sacrificada al poeta egoísta. Ella se da a él, en alma y cuerpo: todo, a él. El la acepta como entretenimiento. Ni siquiera como entretenimiento, sino como halago a su vanidad, como tributo a su seducción, y como estudio. Es el deber de la hermosura: sometérsele. El deber de la flor: darle su aroma. Lo del poema: Leonor, desnuda, sin más vestidos que sus cabellos, fortalece al guerrero cansado, que llega a ella moribundo, con la fatiga de sus armas; recupera las fuerzas con las de Leonor desnuda e inerme, y sigue a caballo con sus armas ligeras, rejuvenecido y ufano. Pero el drama no tiene por qué repetir lo del poema, ni privarme de escribirlo, aunque concuerda en esta idea esencial.

Ella entra.

-¡Todo por él, por él...! ¡Hasta la ignominia de sufrir aquellos besos! ¿Por qué no los estrujo? ¿por qué lo soporto? ¡Por qué puede resistirme a ellos en tiempo, y no me resistí!

Pero no, no es esa la razón. Porque si me rebelo, si aplasto esos besos, si me arranco de esos brazos, si me desenredo del cuerpo esa serpiente, si me saco del pecho, de los tejidos, de la sangre, del hueso, ese fango, –él pelagra, a él lo obligo.

-¡No! que él no me deba más que la felicidad. ¡Por él, hasta la ignominia! Como este paño de terciopelo negro con bordados de oro es él: vasto, y recamado. Arabescos de pensamiento, de oro puro, en noche solemne. (Recuerdo de la luz de la luna sobre la Bahía de La Habana.)

La escena en que, dormido él, le lee ella el pensamiento (p.: 233-234).