

Siglo XX

Siglo XX pretende rescatar textos que nos parecen valiosos y que pertenecen a un pasado no tan lejano.

Porque muchas cosas ya han sido dichas y volver la mirada hacia ellas es una manera de reconocer su actualidad y homenajear a sus creadores, intelectuales inconformistas con su tiempo, que supieron mirar más allá de las caducas ideas del momento.

Fábula del niño en el hombre

Versiones de *El ruiseñor*. José Martí y Andersen

Hay un cuento, absolutamente original de Andersen en la estructura, pero en el que se reconocen viejas consejas e imágenes populares por él mismo aprovechadas, como por ejemplo el juguete y la naturaleza, el ruiseñor y el pájaro mecánico. Es su exótico relato *El ruiseñor*, del que ya José Martí, el cubano de nuestra América, dio una versión libre en *La Edad de Oro*, el periódico para niños que editara en Nueva York en 1889. Es el mismo cuento que ha inspirado a Strawinsky su actual “feerie” musical y plástica. Dicen que Andersen, niño, cantaba todas las tardes sus infantiles improvisaciones junto al río de Odense, porque las más antiguas vecinas

le habían contado que allí, más abajo del río, muy profundo en los antípodas de Odense, vivía el suntuoso Emperador de la China. Y Andersen quería dejarse oír por él, para que más tarde lo invitara a cantar en su palacio. Podríamos añadir aquí, aventurando la pregunta —a manera de cebo de la imaginación— qué indescriptibles escenas se le ocurrirían al poeta niño, desarrollándose en aquel palacio oriental y frente a un Emperador incógnito. Pero Andersen provee a todas las imaginaciones, y mucho más tarde, hombre ya y sin entretenerse en sus imágenes infantiles, escribe acaso con las vivencias no superadas el hermoso cuento *El ruiseñor*. El esquema es sencillo y le pertenece en la propiedad de la lengua danesa. Pero José Martí sabe traducirlo, años más tarde, adaptándolo a nuestra inflamada pasión latinoamericana. Para la sensibilizada atención de nuestra época el lenguaje de Martí puede parecer, acaso, político; pero nos gusta seguirlo, porque su traducción no es la literal de otra lengua, matiz de alma



Carmen Segovia (Anaya)

extrajera, sino que significa la adopción del cuento, el cosmorama propio, la visión americana de una escena oriental.

“En China vive la gente en millones —dice Martí—, como si fuera una familia que no acabase de crecer, y no se gobiernan por sí, como hacen los pueblos de hombres, sino que tienen de gobernante a un emperador, y creen que es hijo del cielo, porque nunca lo ven sino como si fuera el son, con mucha luz por junto a él, y de oro el palanquín en que lo llevan, y los vestidos de oro”. Y aquí aparece, en la versión libre, el cubano con su dolor de la patria en manos extranjeras, porque dice que los chinos están contentos con su

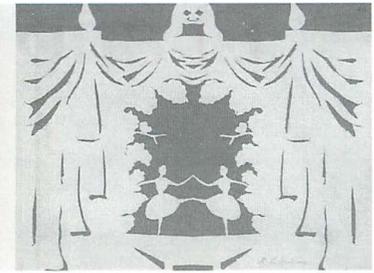
emperador, que es un chino como ellos. “¡Lo triste es que el emperador venga de afuera, dicen los chinos, y nos coma nuestra comida, y nos mande matar porque queremos pensar y comer, y nos trate como a sus perros y como a sus lacayos!”. Y describe al emperador metiéndose su barba en una bolsa de seda azul, para que no lo conozcan, y repartiendo sacos de arroz y pescado seco por las casas de los chinos pobres, hablando con todos, niños y ancianos, y leyendo, sobre todo leyendo, porque el emperador es bueno y justo y le gusta saber lo que dijo Confucio del perezoso y del que aprende de memoria sin preguntar por qué, “que no son leones con alas de paloma —dice—, como debe el hombre ser, sino lechones flacos, con la cola de tirabuzón y las orejas caídas, que van donde el porquero les dice que vayan, comiendo y gruñendo”. Es que Martí no pierde la oportunidad de soplar su palabra inspiradora en los oídos de la infancia americana. Todo el comienzo del cuento en esta versión martiana no es sino la aleccionadora imagen

de un reino fantástico, aprovechada para insuflar sentimientos. A su emperador chino Martí no lo rodea con una aureola celeste sino con debilidades humanas, que parecen virtudes. Por ejemplo, se embriaga con su vino de arroz, y los cortesanos lo encuentran tendido en la estera, con la barba revuelta en el suelo y el vestido lleno de manchas, pero esto no le sucedía a menudo “sino cuando se ponía triste, porque los hombres no se querían bien ni hablaban la verdad”.

Nada de esto se dice en la línea ideal del mito de Andersen, que comienza directamente con la descripción del palacio de porcelana y el jardín del emperador en cuyos confines los pobres pescadores escuchan el canto de un maravilloso pájaro, el ruiseñor, al que también aluden los poetas extranjeros que han visitado el reino, dándose el caso de que muchos de ellos componen libros enteros sobre ese minúsculo personaje. Pero como nunca ha sido presentado en la corte el gran Mandarín no lo conoce. Interrogan a todos los servidores del palacio y sólo una pequeña ayudante de cocina confiesa haberlo visto; corre en su busca, rodeada de mandarines presurosos y ofuscados, bailándoles a la espalda la trenza renegrada y perdiendo sus sombreros en el jardín. Por fin encuentra al pájaro, lo traen y canta en presencia del Emperador; éste, conmovido, quiere colgarle al cuello su zapatilla de oro, condecoración sin duda muy apreciada por sus súbditos, pero que el ruiseñor rechaza, con gran asombro de todos, sin incurrir en la ira imperial.

Desde ese momento los cortesanos comprenden que ha surgido un nuevo favorito, el ruiseñor, y las damas tratan de imitar sus trinos, con tan ineficaces gárgaras y parodias del canto natural que la escena, subrayada por Strawinsky, constituye una de las páginas más humorísticas de la partitura. Todo hubiera ocurrido como en el mejor de los reinos fantásticos, a pesar de la relativa libertad de que goza el pájaro en la corte. Pero sucede que el Emperador de Japón, a quien le han llegado noticias del interés ornitológico de su cofrade de la China, le regala un juguete cubierto de joyas que tiene la forma del ruiseñor verdadero, y cuando se le da cuerda agita las alas y canta un vals complicado. El gran Músico de la corte opina que este pájaro es mucho mejor que el legítimo, porque se atiene a las reglas del arte y parece a propósito para el solfeo mientras que el otro uno nunca sabe con qué sorpresa canción va a irrumpir en medio de la etiqueta. Todos prefieren al cantor académico y entonces el silvestre huye, otra vez a los montes, sin rencor, contento de poder alegrar a los pescadores que remiendan sus redes y a los campesinos que vuelven de sus trabajos.

Poco tiempo después el Emperador enferma, está moribundo, y al ruiseñor mecánico se le ha roto una ruedecilla y sin cuerda ya no puede cantar. La Muer-



Figuras recortadas por el mismo Andersen

te, amarilla como el luto del oriente, se le ha sentado al Emperador sobre el pecho y le quita la corona, la espada y los atributos de poder. El gran Mandarín y los reverentes palaciegos no quieren acercarse, porque un Emperador debe morir con solemnidad, lejos siempre de los mortales, como un hijo del cielo, intocable para sus súbditos. En la pesadilla imperial desfilan las acciones buenas y malas con un frenesí que sólo interrumpirá la Muerte; pero su postrera estocada se detiene al oír el canto del ruiseñor, el verdadero, el que canta en la rama del árbol que da a la ventana. Refiere cosas del camposanto y de las flores que se abren junto a las sepulturas, regadas por las lágrimas de los que lloran a sus muertos. Y la propia Muerte siente el impulso de ir a contemplar todo eso, tan hermoso, y abandona la corona y el cetro del Emperador, desvaneciéndose como una sombra amarilla en las paredes de damasco y en los fantasmas de las colgaduras silenciosas. El Emperador quiere entonces recompensar al pájaro, y éste le pide como única gracia que no diga a nadie que tiene un ruiseñor amigo que le cuenta la verdad, “porque le envenenarían el aire”, dice Martí, que sabe lo que ocurre en América a los que no fingen; “porque es mucho mejor así”, concluye Andersen que intuye, como los niños, que la verdad sólo la dicen al oído los seres que no están ni en la tierra ni en el cielo, como los pájaros, los mártires o los inocentes.

Acaso sería útil, e interesante para el que quisiera investigar la diversa fortuna de este cuento, estudiar sus avatares después de la invención danesa, en su posterior traducción o adaptación latinoamericana—que es lenguaje y espíritu intencionado— y la pantomima de Strawinsky tomada de la versión rusa, casi literal. No es que Martí deje de ser respetuoso con la pura atmósfera del cuento danés, pero es que *no puede* dejar de ponerle su pasión, índice latino de vida, y la utiliza para acentuar, para cargar las tintas de la escena dramática. En cambio Strawinsky es el artista lírico, el músico que en las variaciones de un tema alcanza el colorido de una imagen eficaz para el mundo de la fantasía, que es también el de la infancia. ❏

Fryda Schultz de Mantovani

Tomado de: *La fábula del niño en el hombre*. Buenos Aires: Sudamericana, 1951