

# Harriet Beecher Stowe en “La Muñeca Negra” de José Martí

Miguel Cabrera Peña  
Profesor y periodista  
Cubano. Residente en Santiago de Chile

José Martí (1853-1895) no llegó a completar, a redondear, un criterio sobre *La cabaña del tío Tom*, de Harriet Beecher Stowe. Hay al respecto una provisionalidad de la que el crítico de arte y literatura deja constancia. Y hemos tenido en cuenta sus elogios hacia un libro que alcanzó en el siglo XIX una difusión que hasta hoy impresiona.

De acuerdo con Martí, la obra ayudó a «acelerar la abolición de la esclavitud en los Estados Unidos» y logró poner de relieve «los sufrimientos y miserable vida de los esclavos». El autor la califica de “fecunda” y añade que Beecher Stowe refrenó su indignación y su ira «a medida que describía las torturas de sus personajes»<sup>1</sup>. Lo dicho se inserta en una breve incursión en que plantea la «oportunidad» (1852) en que apareció el volumen.

A Rafael Cepeda no le falta razón cuando observa significado bíblico, parabólico, en *La cabaña del tío Tom*. Los personajes están cincelados en puros e impuros, en idealizaciones, no desleídos entre el bien y el mal<sup>2</sup>. «Tomás consume en su muerte un sacrificio vicario: por el bien de muchos», define el presbiteriano cubano, en lo cual tampoco le falta razón.

Sin embargo Tom, que atestigua castigos atroces, que es comprado y vendido, azotado y

humillado, no levanta un gesto de insumisión, incluso luego que lo separan de su familia. La imagen que queda, más allá de la connotación bíblica, es la de alguien pasivo, sin acometidas liberadoras. El lector, por otro lado, sabe de su valentía al salvar a la niña Eva, hija de Mr. Agustín Saint Clare, hacendado que lo considerará, humanamente hablando. Sabe también de su intransigencia, que le cuesta la muerte, en no renunciar a la fe cristiana. Por otro lado, son ciertos varios de los cargos de paternalista contra la obra y verdad también que, a su pesar, generó estereotipos contra el negro. No extraña entonces que no haya entre los criterios de Martí una sola evaluación sobre el carácter de Tom, contrario al negro cubano independentista que había participado, como mayoría, en las dos guerras de independencia contra España, y lo hará, también como mayoría, en la que organiza el propio Martí.

Si el poeta quiere al negro rebelde contra Madrid, también lo exhorta —más de una vez— a ser rebelde en pro de sus derechos. Y esto está en su obra, entre los que llamo sus legítimos legados en el tema racial.

Martí metaforiza el libro de Beecher Stowe como «¡lágrima que habla!» y lo compara con la novela *Ramona*, de Helen Hunt

Jackson, de la cual hace su primera versión al español. Este texto, que tiene como tema al indio, le gana mayores simpatías. En el prólogo a la traducción establece el crítico sus afinidades, pero también el sitio que a una y otra otorga. A su entender, lo que hace artísticamente superior el libro de Helen Hunt Jackson con respecto a *La cabaña del tío Tom* se encuentra en el itinerario que va de «aquel manso infortunio de los indios, sumisos, laboriosos y discretos [hasta] la catástrofe brutal de la invasión (...) la llamarada de la rebeldía». Se disfruta de un libro —precisa Martí— que «sin ofender la razón calienta el alma»<sup>3</sup>.

Es así como enseñará la Jackson «más arte que la Harriet Beecher Stowe», y la rebeldía de los indios, después de la invasión de sus tierras, forma parte de esa superioridad. Seguidamente explicita Martí que *Ramona* constituye otra *Cabaña*, salvo las «flaquezas del libro de la Beecher»<sup>4</sup>. Cepeda, que no menciona esta fundamental opinión martiana de septiembre de 1887, nos habla de la estratificación de los personajes de la Beecher Stowe, lo cual, además de ayudar a su simbolismo, le imprime impulso propagandístico en época de recia batalla ideológica contra la esclavitud.

Hubo críticos que le ensalzaron a la Beecher Stowe su capacidad para conmover, pero le señalaron su desconocimiento de la vida del esclavo. Sería lamentable pasar por alto que fue en 1887, un año después de romper su cuasi silencio sobre el afroamericano, cuando Martí analiza *La Cabaña del Tío Tom*.

A su publicación, el sur de los Estados Unidos respondió con insultos y con más de una docena de novelas de sustancia esclavista, subraya Margaret Just Butcher. La segunda novela de la Beecher Stowe, *Dred: A tale of the Dismal Swamp*, corrigió defectos artísticos y resultó más cuidadosa, convincente y armoniosa, como dice Butcher, quien recuerda que el interés popular y el melodrama sen-

timental de la primera agobiaron la segunda y empañaron su triunfo<sup>5</sup>, a pesar de que se convirtió en otro *best-seller*. Ya la escritora había respondido a los ataques sudistas con el estudio *A Key to Uncle Tom*, donde propone datos históricos que intentan ratificar la verdad del trato al negro en su novela tan fieramente atacada y vitoreada. Martí, por su parte, nada añadirá que tenga que ver con «las flaquezas» de la novela, aunque el plural indica que son más de una.

Sin embargo, un siglo y medio no ha bastado para equilibrar la mirada crítica sobre *Uncle Tom's Cabin*. Relevantes intelectuales y escritores afroamericanos de mediados del siglo XX sobrepasaron, en su radicalismo, la ponderación imprescindible no ya en cuanto a su ideología, sino en su calidad como literatura. James Baldwin, quien reflexionó muy negativamente sobre las ideas raciales en la narración, “*demolishes the literary value*” en su “Everybody’s Protest Novel”<sup>6</sup>, publicado por primera vez en el ocaso de la década de 1940, recuerda Lawrie Balfour.

Sin embargo, en 2007, un re-examen de la narración por Henry Louis Gates, Jr. desafía los criterios del talentoso Baldwin y de un cúmulo de opiniones que terminan devastándola. Para el académico de Harvard, la novela constituye un documento fundamental en las relaciones raciales en los Estados Unidos y una significativa exploración moral y política del carácter de esas relaciones<sup>7</sup>. Como no podía ser de otro modo, Gates, que penetra también en los defectos de la novela, será a su vez objeto de crítica por la academia norteamericana.

Desde su tiempo, Martí observa la jerarquía del libro en la literatura y la historia de los Estados Unidos, pero, como hemos señalado, le adjudica lo que denomina «flaquezas». Así, con atribución de aciertos y manquedades, parece que se desarrollará la crítica al menos en lo que resta del siglo XXI.

## “La Muñeca Negra”

Aurora de Albornoz escribió que “La Muñeca Negra”, el cuento de Martí de este nombre, es negra «quizá no por casualidad<sup>8</sup>». Claro que la Albornoz no encara el tema racial sino el mundo de los sentidos y el dominio de la psicología infantil, así como el impresionismo de la prosa martiana. Lo racial en este cuento, si lo observamos en la función de su estructura y en su gestación misma, no es un elemento de significativa magnitud, sino su columna vertebral.

Quizá el primer vestigio de “La Muñeca Negra” no arriba a Martí desde la obra misma de Beecher Stowe, sino de indagar en la biografía de su hermano: Henry Ward Beecher. Mientras desgrana la infancia del abolicionista, desliza Martí que «Harriet, la que había de escribir *La Cabaña del Tío Tom*, quería que le hiciesen una muñeca<sup>9</sup>».

Me arriesgo a presumir que otro vestigio que tuvo Martí de este cuento fue una idea que no era exactamente suya: la niña Piedad quiere a la muñeca negra «porque no te quieren». He aquí el nervio de un cuento que por su índole no pretende moraleja. Y es tan principal que la muñeca sea de ese color —de esa raza— que el relato no podía titularse de otra manera que “La Muñeca Negra”<sup>10</sup>.

Si para la poetisa y ensayista Aurora de Albornoz el cuento es una «pieza maestra», éste se integra armoniosamente a *La Edad de Oro* (1889), «un cuerpo de conducta elaborado por Martí para los niños», acuña Mirta Aguirre. Entre los muchos temas que aquí aborda «lo más importante es la noción de la igualdad del hombre» —precisa Aguirre— y tal rango lo respalda Eduardo Lolo, quien condensó una de calidad no puesta en duda.

¿Por dónde se conecta “La Muñeca Negra” con *La cabaña del tío Tom*? ¿Es que acaso le debe Martí su asunto, o tal vez la oportuni-

dad, la chispa para una recreación de alto vuelo? No, el poeta no le debe su asunto, pero sí la oportunidad de recrear una idea, una atmósfera y ofrecer una perspectiva antirracista. Pero la aludida conexión la convertirá también en un homenaje, un tanto enmascarado, a la gran antiesclavista que, a pesar de sus defectos, fue la obra de Beecher Stowe.

“La Muñeca Negra” es un cuento descriptivo, que cubre el carácter y la fisonomía de un modernismo que será básico para el arribo posterior del realismo mágico y lo real maravilloso a la literatura latinoamericana. Martí abre al lector el cuarto de la niña, a sus nobles sentimientos, al pensar de su padre y su ocupación, a sus regalos. Salvo en el párrafo introductorio, divisaremos a Piedad recordando, buscando un ramo de nomeolvides, durmiendo, pensando y «charlando» con su muñeca negra, que ha nombrado Leonor, pobre entre juguetes costosos.

No estalla aquí el arte de relámpagos y rayos que el mexicano Alfonso Reyes le atribuyera a Martí. Es un lirismo delicado, que florece desde los seres sin pasado. Piedad, y más que ella sus sentimientos, se alzan como los protagonistas auténticos del cuento. La niña cumple ocho años mientras transcurre la historia. Hay fiesta y alegría y le obsequian una lujosa muñeca. A pesar de su sofisticación, este juguete no le «habla» a la niña. Además, su porte aristocrático le hace sospechar que podría reclamar, esta «señora muñeca, coches y lacayos». Su actuación en el relato termina cuando Piedad la sienta en la tierra, de cara contra un tronco de árbol<sup>11</sup>. Pero regresemos a *La cabaña del tío Tom*.

Eva Saint Clare es la hija del amo Agustín, hacendado establecido en Nueva Orleans con muchos esclavos. Frecuentemente irónico, él antepone el arte a los negocios y la música del piano, al silencio. En Agustín se dibuja a un padre amante y solícito, que dice a su hija que ella es lo único que tiene él en el mundo. Las

escenas de los dos juntos son numerosas. Cuando la niña muere, Mr. Saint Clare cae en una profunda crisis. En el cuento, el padre de Piedad «ha pensado mucho en la niña». Este papá sin nombre, «siempre que le llega por la ventana el olor de las flores del jardín, piensa en ella». Sobre nubes la ve en sus amorosas fantasías. Así la niña —ya en la realidad del cuento— se le sienta alegremente sobre las piernas y se refugia en su pecho, aunque «¿de veras! le picaba la barba».

Más de un analista concuerda en que la madre de Piedad se comporta como una sombra, sin que Martí mueva un dedo por permitirle una huella, por donarle al menos una silueta. La madre, para los expertos, parece esfumarse casi sin haber existido. No, en verdad no es así. La señora envía mensajes, particularmente esclarecedores si pensamos en *La cabaña del tío Tom*. Despierta interés en una de las instantáneas menciones a su madre, Piedad la llame «¡mamá mala!». El adjetivo se origina porque la mujer no permitió que la niña llevara de paseo a su muñeca negra.

Será también la madre la que le dice «caprichosa» a Piedad cuando manifiesta deseos de ir a ver a la muñeca, que ha sido condenada por la progenitora de Piedad al encierro de la habitación. Tal vez no sea ocioso conjeturar que si Martí refiere al negro como ser desconocido por el blanco<sup>12</sup>, el encierro de la muñeca propicia lo que luego se denominará invisibilidad del negro. En otra oportunidad, al abrazar la madre a la hija, ésta le reprocha que, con el abrazo, «me mataste mi flor».

María Saint Clare, la progenitora de Eva en la novela de Beecher Stowe, es un personaje recalcitrantemente antinegro. La autora la dibuja soberbia, egoísta, de psiquis enferma y pálida de abulia. Ella vende a Tom a su asesino. En los niveles convenientes a cada obra de ficción, las dos madres se identifican. También, en sentido opuesto, los padres.

En lo medular, por otra parte, los sentimientos de Eva revelan gran semejanza con los de la Piedad de Martí. Eva, de edad cercana a la protagonista del cuento e igualmente locuaz, llora cuando escucha de maltratos a esclavos, y hace que su padre se comprometa —una vez que ella muera, pues se sabe muy delicada de salud— a liberarlos. Eva fue amiga de Tom, de Mummy y otros esclavos, y sin duda Piedad ama a su muñeca negra.

Por otros gestos se aproximan Eva y Piedad. Esta última regala a todos sus cariños, al igual que Eva, cuyo nombre por cierto no es éste, sino Evangelina, de Evangelio, de Buena Nueva, que quiere decir Piedad. La niña del cuento no ostenta ese halo ya próximo al cielo que rodea a Eva, pero sus fantasías ostentan igual trasfondo cristiano. La muñeca negra, por otra parte, se llama Leonor, como la madre de Martí y su primera hermana.

En el transcurso del cuento, la niña de Martí le lleva al cocinero negro una dalia roja y se la prende en el pecho del delantal. A la lavandera le hace una corona de laureles y a la criada le llena el bolsillo de flores de naranjo. Eva, por su parte, condecora a Tom con un jazmín en cada ojal y le pone un collar hecho de rosas.

Además de la correspondencia cristiana entre el poeta cubano y Beecher Stowe, alguien podría responder que ideas como las que llevo expresadas están en sintonía con otras jornadas de la obra martiana. No creo, sin embargo, que tal conjunto de evidencias se aquilaten como meras coincidencias en tan breve relato.

### *Topsy y “La Muñeca Negra”*

«La Pequeña Evangelista» es el capítulo de la novela que va a decidir el establecimiento de la más importante sección de cuento. Percibirá Martí en este capítulo el nudo de su obra. Pero antes de traspasar el umbral de este

acápíte, metamos baza en otro anterior. «Topsy», como éste se titula, es una niña negra, «de ocho o nueve años», que ha sido extraída por el padre de Eva, mediante compra, de un sitio donde se le pegaba constantemente y donde trabajaba de camarera, lavaplatos, aguadora...

En su pobre cuerpecito —escribe Beecher Stowe— se veían callosidades y huellas de latigazos. Esta niña, criada entre cuerdas de barbarie, sin padre ni madre, sin familia, miente como hábito y resulta sorprendida cuando intenta robar, aunque la tratan mucho mejor ahora en casa de los Saint Clare. Esta actitud, que varios críticos entienden que impulsó el estereotipo negativo de la niña afroamericana como *pickaninny*, provoca el diálogo entre las dos. Topsy le revelará la raíz de su comportamiento.

Desde su llegada a la casa, Topsy ha sido puesta bajo la tutela de una pariente de Agustín, Miss Ofelia, antiesclavista e inclinada a favor de la igualdad de los negros a través de la educación. En la conversación cúspide del capítulo «La Pequeña Evangelista», Eva le pregunta a Topsy por qué no se enmienda y ésta le responde que aunque fuera buena, siempre sería una negrita, a lo que Eva añade que la gente podría quererla aun siendo negrita. Y entonces la rubia Eva —rubia igual que Piedad— le dice que Miss Ofelia la querría de seguro si fuera buena. Pero Topsy la ataja: «Miss Ofelia no puede aguantar me porque yo soy una negrita, y no puede quererme. ¡A los negros no los quiere nadie...!».

Y entonces le brota a Eva, de un tirón, en una frase, el cuento de Martí, de acuerdo con la traducción de Antonio Guardiola: «¡Yo te quiero! ¡Yo te quiero, precisamente porque nadie te quiere!». Y por primera vez Topsy llora, realmente arrepentida, escribe Beecher Stowe. Ofelia, uno de los pocos personajes matizados de la novela, y Agustín, han presenciado, sin ser

notados, el diálogo. Ofelia admite sus prejuicios, aunque no imaginó que Topsy los reconociera. A esta altura los negros de la casa señorial —señorial como la de Piedad— habían también rechazado a Topsy por el recelo que una extraña provocaba entre los viejos esclavos privilegiados. No hay duda de que a Topsy nadie la quiere.

Eva no expresa literalmente, en lengua inglesa, la frase «Yo te quiero, precisamente porque nadie te quiere», pero el sentido, absolutamente todo, apunta directamente a esta idea. Martí, propio de su estilo, la sintetiza casi exactamente como mucho después Antonio Guardiola. Luego de describir el desprecio hacia Leonor, la presión de la madre y la separación que les impone, coloca Martí en boca de Piedad, que le dice a su muñeca: «¡Te quiero, porque no te quieren!». El «nadie» no tendría justificación en la brevedad del cuento y sus pocos personajes, aunque sí la alcanza en la novela<sup>13</sup>.

Para Martí, “La Muñeca Negra” es la pobreza, el maltrato, la herida, la piel repelida de una niña sin voz. Pero Martí no hablará con tal crudeza a los niños que lo leen. El poeta sólo plasma el color, la pobreza del juguete de trapo, la discriminación. Él fustiga la falta de amor hacia una criatura —para los niños las muñecas son criaturas vivas— cuyo pecado parece ser el haber venido al mundo. Es lo opuesto de la interacción que en *El arte de amar* explica Erich Fromm sobre el vínculo entre la madre y el hijo. El hijo piensa: «me aman porque soy». A la muñeca negra —y a Topsy— se les desama exactamente porque son, porque existen.

Evidente memoria de la esclavitud, el juguete de Piedad se convierte en un objeto-ser simbólico, y en particular para los lectores de una Cuba que apenas tres años antes, en 1886, había abolido el régimen de servidumbre.

Martí, en fin, tomó el sentido más humano de la escena de Beecher Stowe para colocarlo como la columna vertebral de un cuento que, como creo haber demostrado, nació de la recreación de varios personajes y pasajes de la novela antiesclavista.

### *Luisiana como escenario del cuento*

Hasta ahora la crítica no ha alcanzado a descifrar el lugar donde desenvuelve Martí el relato. No se encuentra en “La Muñeca Negra” el elemento latinoamericano definitorio en cuanto a localización del argumento y lo cubano apenas hace un guiño cómplice. Se sugiere una familia de origen hispánico. Tratemos de entresacar —como escribe Aurora de Albornoz— «la mínima precisión dentro de una búsqueda imprecisión», comportamiento grato a los narradores modernistas. La localización del argumento, sin embargo, podría estar también relacionada con *La cabaña del tío Tom*.

Lolo coloca el escenario en latitudes mucho más altas que las correspondientes a Hispanoamérica, o sea, en los Estados Unidos y «específicamente en su zona norte (Nueva York, por ejemplo)<sup>14</sup>. Mas topará con disonancias que no se ajustan a esta última conjetura y con honradez las manifiesta: «inequívocos elementos ‘tropicalizadores’ [tales como] eses» que caen como hojas de palma [que traza el padre de Piedad cuando escribe] y el mosquitero (del todo desconocido, por innecesario, en las zonas norteñas), con que Piedad cuidaba el sueño de su muñequita de trapo<sup>15</sup>.

¿Pero dónde vive, dónde alienta la trama? Nuestra propuesta es que si bien Nueva Orleans constituye un centro urbano donde viven en los días de Martí familias cubanas, parece ser el territorio de Luisiana el que en general prevalece en la imaginación del poeta cuando escribe su cuento:

«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 pararrayo, con la cara de abuelo que tenía cuando pasó el mar para pedir a los reyes de Europa que lo ayudaran a hacer libre su tierra: 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».

Hubo una fiesta con cintas francesas, con los colores de la bandera de Francia, que termina en un retrato que no puede ser otro que el del marqués de Lafayette, el político galo que entregó lo más solidario de su biografía a la independencia de Estados Unidos. El otro va también vinculado a la emancipación del país y ligado, por el conocimiento entre ambos, a Benjamín Franklin. Qué significaba Lafayette para Luisiana y, desde luego para New Orleans, región donde predominan las culturas norteamericana, francesa y española y donde se desarrolla significativa porción de *La cabaña del tío Tom*. Recuerdan historiadores que cuando Lafayette llegó a la capital cultural de Luisiana, como parte de un recorrido que inició en 1824 por la Unión, se le erigió un arco de triunfo efímero en la Plaza de Armas. Hubo aplausos, vítores y hubo hasta salvas de cañón. La bienvenida, pues, fue apoteósica<sup>16</sup>.

Cuatro años antes de que Martí escribiera *La Edad de Oro*, a una de las más importantes ciudades de Luisiana se le rebautizó con el nombre de Lafayette. Por otro lado, el mosquitero constituía en aquella zona, salpicada de pantanos formados por las aguas del Mississippi, un aditamento consustancial a la vivienda, imprescindible en camas, ventanas y puertas. Tenemos aquí un dato sin suspicacia.

Que Martí compare las «eses» que escribe el personaje con la caída de hojas de palma no quiere decir que las compare, obligatoriamente, con la airosa especie antillana. Las palmas eran y son abundantes en Luisiana. No creo abusivo pensar que las «eses» se refieren no a la antillana, sino a las palmas que, trasplantadas del mediterráneo español y de Canarias, llevó a Luisiana la dominación española. El símil de la palma también, obviamente, lo recibirá el lector como un signo de cubanía, de lo que Martí tampoco debió ser ajeno.

Antes de 1889 el poeta, al parecer, no ha visitado Nueva Orleáns, aunque si lo han hecho, en 1884, personajes tan prominentes como el general mulato Antonio Maceo y quien había sido y volvería a ser su jefe en la guerra: Máximo Gómez. Pero ya ha leído Martí cuantiosos sucesos históricos y de actualidad norteamericana que tuvieron a Luisiana, y en particular a Nueva Orleáns, como teatro. Distante todavía el establecimiento de Martí en los Estados Unidos, con motivo del centenario de la emancipación de este país, cuenta, el 8 de septiembre de 1876, la participación de la sociedad cubana Obreros de la Independencia en las celebraciones.

Entre otros temas, Martí refiere la etapa de torcedor de tabaco que vivió Benito Juárez en ese territorio, y escribe sobre el boxeo en los Estados Unidos, que rechaza por brutal. Por cierto que la pelea entre el «gigante de Troya [y] el mozo de Boston» tendría lugar cerca de «cedros y robles<sup>17</sup>». No es pues Martí desconocedor de la flora de la región. Así, tampoco sorprendería una comparación de las «eses» de la escritura del padre de Piedad con la caída de las hojas de una palma no caribeña ni canaria, sino ya del sur de los Estados Unidos.

En una Nueva Orleáns «cordial y francesa», de acuerdo con Martí, los exiliados cubanos aclamaron al veterano y general Carlos Roloff, polaco que asumió como suya la liber-

tad de Cuba. Se había fundado en esta ciudad el club separatista Los Intransigentes, afiliado al Partido Revolucionario Cubano. Martí anuncia a la capital cultural de Luisiana como la sede de una exposición de «frutos primos», y exhorta a los productores latinoamericanos a asistir al evento, de seis meses de duración y que se iniciaría a finales de 1886. Antes, cerca del inicio de la guerra de 1868, se publicó en Nueva Orleáns el semanario cubano *La Libertad*.

Y un último punto. ¿Quién puede asegurar que la fiesta de que habla, en un cuento que discurre en primavera, no es el famoso Mardi Gras, que se celebra al comienzo de esa estación en Nueva Orleáns, y que se ameniza con desfiles, bailes callejeros y disfraces? Anotará en distintos despachos periodísticos este festejo, y en uno de ellos, de marzo de 1882, dice que Nueva Orleáns celebra «sus carnavales con procesión suntuosa en que reviven las maravillas magnas de los poemas indostánicos».

No todas estas alusiones fueron previas o coincidentes con 1889, año en que escribe los cuatro números de la revista que se convertiría en el libro *La Edad de Oro*, pero no debemos menospreciar su conocimiento y trato con esta zona de los Estados Unidos, que le era cercana por la causa a la que entregaba sus esfuerzos. En tres ocasiones visitará Luisiana, específicamente Nueva Orleáns, y en uno de esos viajes la describirá sumariamente.

Al proponer a Luisiana como el territorio de la narración, no tropiezo con inequívocos elementos «tropicalizadores», pero tampoco con el símil en que Martí asegura que el día del cumpleaños de Piedad, «la casa estaba como el primer día de sol, cuando se va ya la nieve». Aunque la utilización del adverbio «como» no obliga tomar la frase al pie de la letra, ya que puede apuntar un sentido de equivalencia o comparativo, quizá nos ayuden algunos datos.

Si no es Luisiana una zona donde predominan las nevadas, tampoco debió ser totalmente extraña a estas. Por estadísticas del sitio web consagrado al clima mundial, obtuve que, en las últimas cuatro décadas, por los menos 60 veces la temperatura en Nueva Orleans ha llegado o bajado de cero grado centígrado, al tomar como referencia las temperaturas mínimas récords. El calentamiento global que tiene lugar en la actualidad nos lleva a pensar que en el norte de Luisiana la nieve fue en el siglo XIX mucho más frecuente. Al instalar en esta región el escenario del cuento, no resulta contradictorio que la casa de Piedad luciera «como» expresa Martí.

De cualquier modo, admito que permanece un problema en cuanto a la nieve, pero no dudo de que en el balance entre el norte de Estados Unidos y Luisiana, éste se perfila con mucha mayor probabilidad de haber sido el escenario en que pensó Martí su relato.

En resumen, me atrevo a asegurar que Martí laboró los personajes de “La Muñeca Negra” teniendo muy en cuenta varios de los caracteres creados por Beecher Stowe, y que de vivir nuestro tiempo hubiera también llamado

canónica a *La cabaña del tío Tom*. Canónico indiscutible es *El Quijote*, rociado de prejuicios contra moros y judíos, entre otros.

Si efectivamente novelas cubanas abolicionistas del siglo XIX —por ejemplo, *El Negro Francisco*, de Antonio Zambrana, o *Cecilia Valdés*, de Villaverde— legaron descripciones no racistas sobre el cuerpo del negro, probablemente en este sentido Beecher Stowe imprimió su huella en Martí, cuyo progresismo en este punto, ya en su madurez, difícilmente encuentra paralelo en toda la literatura latinoamericana escrita por blancos o negros. Creo, en fin, que al poeta cubano, que se distancia totalmente de Tom cuando muere peleando por la liberación de su país, hay que sumarle, como presencia y fuente en *La Edad de Oro*, no sólo a los hermanos Grimm, Perrault, Andersen, Amicis, Laboulaye, Helen Hunt Jackson y Emerson, entre otros, sino también a la antiesclavista norteamericana Harriet Beecher Stowe, quien influyó, por cierto, sobre otros importantes autores de distintas esquinas del mundo.

Notas:

#### Notas:

- 1- Martí, José. *Obras Completas XXIII* (La Habana: MINED, 1963): 125.
- 2- Cepeda, Rafael. *Lo ético-cristiano en la obra de José Martí* (Matanzas: Centro de Información y Estudio “Augusto Cotto”, 1992): 82-83.
- 3- Martí, José. *Ob. cit.*, XXIV: 204-205.
- 4- *Ibid.*
- 5- Véase Margaret Just Butcher. *El negro en la cultura norteamericana*. Obra basada en los manuscritos de Alain Locke (México: Letras S.A., 1958).
- 6- Balfour, Lawrie. “Finding the Words: Baldwin, Race Consciousness and Democratic Theory”, en *James Baldwin Now* [Dwight A. McBride, ed.] (1999): 75.
- 7- Véase *The Annotated Uncle Tom's Cabin* [H. Louis Gates, Jr. and Hollis Robins, eds.] (New York: New York University Press, 2007).
- 8- de Albornoz, Aurora. “José Martí: El Mundo de los Niños Contado con Lenguaje Infantil”, en *Acerca de la Edad de Oro* [Selección y prólogo Salvador Arias] (La Habana: CEM-Letras Cubanas, 1989): 358.
- 9- Martí, José. *Ob. cit.*, X, 13.
- 10- Jimi Izrael escribió que los sociólogos Kenneth y Mamie Clark estudiaron temas de identidad negra y auto-percepción en la Universidad de Columbia durante las décadas de 1930 y 1940. Clark describió el ahora con-

siderado infame análisis de muñeca, donde pusieron a niñas negras a escoger entre muñecas negras y blancas, y «abrumadoramente seleccionaron muñecas blancas». Véase “Skin Games: Color and Skin Tone in the Black Community”, Part I, “Blackity-Black”, en *Áfricana, Gateway to the Black World*, [http://www.africana.com/articles/daily/index\\_20010108.asp](http://www.africana.com/articles/daily/index_20010108.asp) (20 de mayo 2003). Martí cambia, obviamente, los puntos referenciales.

- 11- En conversación personal, el investigador Salvador Arias me dijo que pudo haber influido en Martí una escena de la novela *Mujercitas*, de Louisa May Alcott (1957: 54- 55), en que se cuenta cómo un personaje cuida y quiere a sus muñecas.
- 12- Martí, José. Ob. Cit., IV, 277.
- 13- Beecher Stowe, Harriet. *La cabaña del tío Tom* [Traducción y prólogo de Antonio Guardiola] (Aguilar: Madrid, 1946). A continuación la derivación de ideas que terminan en las traducciones de Martí y Guardiola. Lo subrayado es lo que ambos vuelcan similarmente al español, decisión muy válida, porque no cambian el sentido y sustituyen lo que ya está dicho. Véase el acápite “Topsy”, en Harriet Beecher Stowe, *Uncle Tom's cabin* (Cambridge: Harvard University Press, 1962). Luego que Topsy le dijera a Eva que no tiene padre ni madre, que no vale la pena portarse bien, porque ella es una *nigger* y a los negros nadie los quiere y que sólo si pudiera mudar el color de su piel trataría de cambiar, Eva le dice: “*O, Topsy, poor child, I love you!*” said Eva, with a sudden burst of feeling, and laying her little thin, white hand on Topsy's shoulder; “*I love you, because you haven't had any father, or mother, or friends; —because you've been a poor, abused child! I love you* [Oh, Topsy, pobre niña, te amo! dijo Eva con estremecido sentimiento y descansó su pequeña y delgada mano en el hombro de Topsy. Te amo porque nunca has tenido padre, madre, amigos; porque eres una pobre y maltratada niña! Te amo ...]”
- 14- Lolo, Eduardo. *Mar de Espuma. Martí y la literatura infantil* (Miami: Universal, 1995): 197.
- 15- Ibid, 198.
- 16- Estos y otros datos se los debo al amigo Manuel García Castellón, profesor de la Universidad de Nueva Orleáns.
- 17- Martí, José. Ob. cit., XI, 254.