

## LA CIRCULACIÓN DE GRABADOS EN EL MERCADO EDITORIAL DE NUEVA YORK A FINALES DEL SIGLO XIX: LOS CASOS DE *ISMAELILLO* DE JOSÉ MARTÍ Y *EL CANCIONERO* DE HENRICH HEINE, TRADUCIDO POR ANTONIO PÉREZ BONALDE

Jorge Camacho

UNIVERSITY OF SOUTH CAROLINA

### Resumen

*Ismaelillo*, el primer poemario de José Martí, ha sido uno de los libros más comentados de este autor. Sin embargo, en esa extensa bibliografía faltan ensayos que aclaren el contexto editorial, el origen y la circulación de los grabados que allí aparecen. Este ensayo analiza pues el emergente mercado editorial latino en Nueva York a finales del siglo XIX y compara este libro con los que publicó su amigo, el poeta venezolano Antonio Pérez Bonalde.

**Palabras clave:** José Martí, *Ismaelillo*, Grabados, Antonio Pérez Bonalde,

En 1882 en José Martí publicó su primer libro de poemas en Nueva York, *Ismaelillo*, el cual algunos críticos consideran como el inicio del Modernismo en Hispanoamérica. Los críticos que se han acercado a los textos martianos han explicado su génesis, y discutido la representación del padre y el hijo, las imágenes religiosas y orientalistas, así como el exilio en el cual se encontraba. Sin embargo, un lado que ha permanecido totalmente descuidado en este corpus reflexivo ha sido el contexto empresarial y la circulación de los textos y las imágenes producidos por la casa editorial que publicó el poemario. Martí comenzó a escribir estos poemas en Venezuela, pero no es hasta que regresa a Estados Unidos que decide publicarlo en forma de libro. ¿Por qué Martí escoge Thompson & Moreau como casa editorial? ¿Qué distinguía esta casa del resto y cómo los grabados que aparecen en este volumen reflejan la circulación de materiales entre los escritores hispanos que publican sus poemas y traducciones en los Estados Unidos en esta época? En lo que sigue exploraré estos temas y tomaré las publicaciones de esta casa editorial como guía para discutir las publicaciones de José Martí, Antonio Pérez Bonalde y otros escritores latinos que vivían en Nueva York.

Como se sabe, Martí llega a los Estados Unidos en 1880 y, después del breve tiempo que pasó en Venezuela, permaneció allí casi por el resto de su vida. Entonces, el mercado editorial de los Estados Unidos estaba en plena expansión. Gracias a los bajos costos del papel y la ausencia de derechos de autor, muchas empresas editan libros a precios muy bajos. Muchos de ellos son de origen extranjero, este es el caso, especialmente, de escritores ingleses y franceses, que habían ganado notoriedad en sus países y que comenzaban a conocerse en los Estados Unidos.

Como argumentaba Raymond Howard Shove en *Cheap Book Production in the United States, 1870 to 1891*, las novelas de autores anónimos se vendían por 25 centavos mientras que los ya conocidos se vendían por 50 (25). Entre los libros baratos había estudios de ciencia y novelas de ficción que apelaban a un público amplio y rivalizaban entre ellas haciendo que bajaran los precios. Todo esto terminó, sin embargo, en 1891 cuando el 1 de marzo de ese año, se aprobó en los Estados Unidos la Ley Internacional de Derechos de Autor (51). En este contexto varias casas editoriales ven a Latinoamérica y a los hispanos en los EE.UU. como un mercado posible para sus revistas, anuncios y libros, entre ellas la casa Appleton, y las editoras Thompson & Moreau y Louis Weiss en las cuales Martí publicó tanto su primer poemario, *Ismaelillo*, como el último, *Versos sencillos* (1891). En la editorial de la compañía Appleton el cubano, además, sacó tres traducciones: *Antigüedades romanas* de Augustus S. Wilkins (Nueva York: D. Appleton, 1883), *Antigüedades griegas* de John Pentland Mahaffy (New York: D. Appleton, 1883) y *Nociones de lógica* de William Stanley Jevons (New York: D. Appleton, 1885).

Martí también tradujo para Appleton la novela *Misterio ...* (1886), de Frederick John Fargus, un autor británico que firmaba con el nombre de Hugh Conway y que había muerto un año antes. Fargus ganó notoriedad en Norteamérica cuando dos casas editoriales de libros baratos publicaron esta novela con el título original *Called back* (J.W. Lovell Co. [1884], y N.L. Munro, [1884]).



expansión editorial que ocurre en los Estados Unidos, sino que también usa la información que producen los periódicos locales para elaborar sus famosas crónicas, como la que tiene que ver con la colonización de Oklahoma (Harrison, "José Martí" 196-98).

Cuando Martí llega a la ciudad de Nueva York en 1880, por tanto, ya la casa "Thompson & Moreau Printers and Publishers," estaba establecida y se localizaba en la calle 51 y 53 de Maiden Lane. Había publicado varios títulos en español, por lo cual españolizó su nombre pasándose a llamar en los anuncios publicitarios y libros impresos "Imprenta de Thompson y Moreau". En 1879, había publicado *Última lamentación de Lord Byron* del poeta romántico español Gaspar Núñez de Arce (1834-1903). En 1880 había sacado *Estudios y conferencias de historia y literatura*, del crítico cubano radicado en París, Enrique Piñeyro (1839-1911) y también la traducción de otro cubano, Antonio Sellén (1840-1889), titulada *Treinta y una veladas. Principios elementales sobre el cultivo cubano* de Jules Lachaume. En 1881, la misma editorial publicó otro volumen, esta vez de Arturo Cuyas (1845-1925), titulado *Estudio sobre la inmigración en los Estados Unidos y breves apuntes para la aplicación del sistema a la isla de Cuba: memoria*, y nuevamente, otro libro de versos de Núñez de Arce titulado *Poemas* (1881).

Esto indica que los temas en los que estaba interesada la imprenta eran diversos e incluían la política migratoria, la agricultura, la literatura y la crítica literaria. En los casos de los libros de Arturo Cuyas y Antonio Sellén, además, los libros no eran de ficción sino que tenían el objetivo de traducir la experiencia o los conocimientos extranjeros y aplicarlos a Cuba, una labor que reaparece en Martí cuando edita el periódico *La América* y el *Economista Americano* por el mismo tiempo. En algunos casos eran textos prácticos, de carácter didáctico, que buscaban, al igual que las traducciones de la casa Appleton, el ojo aprobador del alumno, del maestro o simplemente del amante de la poesía. Pero, en todo caso, los tres discursos que dominan la república de las letras hispanas neoyorquinas a finales del siglo XIX son el literario, el mercantil y el de las imágenes, ya sea de grabados artísticos o anuncios publicitarios. En algunos casos, como el de la compañía New York Life Insurance y Lenman & Kemp, estos discursos se unían ya que ambas compañías norteamericanas tenían revistas en español donde publicaban textos literarios y anuncios de su propio negocio. En el caso de *La Ofrenda de Oro*, la mayoría de las contribuciones literarias publicadas tenían que ver con la precariedad de la vida, la incertidumbre, y el miedo a la muerte. También, por supuesto, publicaba anuncios de otras compañías como la casa Appleton y Lenman & Kemp, que se disputaban en el mercado hispano áreas diversas como la de los libros y los medicamentos. No es extraño, entonces, que el discurso literario sea la conexión entre los tres, la goma que unía al lector con los intereses que promovían estos negocios, y en tales casos los grabados o las ilustraciones servían como soporte visual.

En el caso de la compañía Thompson y Moreau es interesante ver el énfasis que pone en la obra poética de Gaspar Núñez de Arce quien, todavía a finales del siglo XIX, tenía admiradores en Hispanoamérica como el mexicano Manuel Gutiérrez Nájera. Asimismo tenía un interés en expandir su negocio a otras lenguas, ya que en 1886, al publicar *The Gibbet of Regina: the Truth About Riel* (1886), de Napoléon Thompson, saca un anuncio donde afirma que su imprenta estaba capacitada para traducir e imprimir títulos en varios idiomas. Dice: "Our stablishment is especially organized for Translating and Printing in Foreign languages. We translate and print in English, Spanish, Portuguese, French, Catalan, Italian, German, Dutch, Flemish, &c, &c". A lo que agrega con letras mayúsculas: "The only printing establishment on this continent where several foreign languages are currently printed with elegance and correctness" (202).

En este mismo anuncio publicitario, los promotores de la compañía listan nada menos que seis títulos en español, tres de los cuales eran del poeta

venezolano Juan Antonio Pérez Bonalde. *Ritmos* (1880), *El Poema del Niágara* (1883) y la traducción que este hizo de los poemas de Henrich Heine *El Cancionero* (1886) – que en el anuncio aparece publicado en 1886 por esta casa editorial, aunque en la primera página del libro no aparece el nombre de la editorial y da como fecha de publicación 1885. Si juzgamos, entonces, por la promoción que hace la compañía de los libros que ya había publicado hasta entonces, podemos notar que priorizara la literatura, y en especial la poesía, ya que los otros tres, que no son del venezolano, también pertenecen a este género o tratan de literatura, como en el caso del libro de Enrique Piñeyro. Además, algunos de ellos son libros voluminosos, ricamente ilustrados, que han pasado por más de una edición, como el de *Las poesías completas* de Nuñez de Arce, que tiene 302 páginas y del cual se anuncia una tercera edición de 1884. Del libro *El Poema del Niágara* de Bonalde, se anuncia una segunda edición de 1883.

Vale señalar además que, a juzgar por el mismo anuncio, los libros en español que publicaba no eran baratos. Del libro de Heine tenían disponibles tres tipos con diferentes precios, pero todos altos para la época. Una edición con cubierta de papel costaba \$3, otra con tapa y los bordes de las hojas estampadas con plata y oro costaba \$4.50, y la última y más cara de todas, con los mismos estampados pero de mejor cubierta, tenía el precio de \$6.50. A esto debemos agregar que este libro tenía 438 páginas y, como dice el anuncio, estaba “profusamente ilustrado”. No debió ser un negocio rentable y posiblemente Antonio Pérez Bonalde no hubiera podido publicarlo si Edward Kemp, el dueño de la compañía farmacéutica Lenman & Kemp, para la cual trabajaba el poeta, no hubiera corrido con los gastos de la edición. De ahí que en la primera página del libro Bonalde le dé las gracias al “mecenas generoso de esta obra” (iv). En ningún lugar se menciona el libro de Martí, *Ismaelillo* (1882) que, a pesar de ser un libro pequeño –especialmente si lo comparamos con los otros que se mencionan– tiene tantas o más ilustraciones en proporción de páginas que los otros. En total cuenta con veintiocho ilustraciones, si contamos la que aparece en la portada. Sabemos, además, que Martí escribió el prólogo al *Poema del Niágara* de Pérez Bonalde, que ya había aparecido en la edición de *Ritmos* de 1880, sin ilustraciones, y que en 1883 publicaría Thompson y Moreau en forma de folleto. Pero esto tampoco se menciona en el anuncio.

Al igual que su primer poemario, este prólogo del cubano al poema de Pérez Bonalde ha sido caracterizado como un documento fundacional de la estética modernista. Martí, en su reflexión, toma la catarata como un símbolo de la vida moderna en la cual proyecta las angustias, las esperanzas y los miedos que caracterizaban la modernidad de finales del siglo XIX. El agua embravecida daba la idea del tumulto y rapidez de los nuevos tiempos, que Charles Baudelaire caracterizaría como de brevedad y cambio (290). Estos temas, sin embargo, parecen extrañamente lejanos del primer poemario de Martí y no porque el cubano no estuviera pensando en ellos, sino porque *Ismaelillo* se presenta ante el lector como el romance entre el padre y el hijo, en un ambiente doméstico, alejado del ruido de las calles y de la tecnología moderna. No por casualidad, en el prólogo del libro Martí hace referencia a esa violencia externa cuando afirma “espantado de todo, me refugio en ti” (*Poesías Completas* I, 17).

Dada la importancia que tiene *Ismaelillo* dentro de la lírica modernista y dentro del corpus poético martiano vale detenerse en las ilustraciones del libro ya que, a pesar de haber sido objeto de innumerables exégesis, todos se enfocan en los poemas y dejan a un lado los grabados o las imágenes, llegando incluso a desecharlas completamente de la edición crítica de las obras martianas que comenzaron a publicarse a partir del año 2000 en Cuba. ¿Se justifica que se publique el primer poemario de Martí en una edición crítica de sus *Obras completas* sin publicar los dibujos, y ni siquiera explicar en una de las tantas notas al margen que tiene esta edición que poemario apareció originalmente con 28 grabados? No. ¿Por qué descontextualizar los poemas cuando Martí quería que se leyeran

junto con las imágenes?<sup>1</sup> Según Gonzalo de Quesada y Miranda, en *Martí, hombre*, Martí tomó mucho cuidado en la confección del libro y los dibujos: “Fija cada detalle de la impresión a la casa Thompson & Moreau, escoge el formato, pequeño y fino como en consonancia con la menudez de su hijo y de propia mano esbozará los dibujos simbólicos que luego, en acabadas láminas artísticas, ornarán el librito” (219).

Más tarde, en la década de 1960, Cintio Vitier, quien seguramente había leído el ensayo de Gonzalo de Quesada y Miranda, dedica la última parte de su ensayo sobre *Ismaelillo* en *Temas martianos* a estas imágenes. Coincide con Quesada en que son dibujos simbólicos, o “deliciosamente alegóricos” (150), donde la relación entre texto y poema a veces es vaga, sino difícil de establecer ya que no tienen un “causalismo previsible” (150). Pero a diferencia del segundo albacea de Martí, no aclara si son originales del poeta. Más bien da a entender que el cubano pudo haberlos sacado de otras publicaciones cuando afirma:

Años después, en las páginas de *La edad de oro*, Martí desplegaría su arte de escoger grabados encantadores, a la vez escolares y poéticos, para una publicación destinada a los niños. En esta dedicada a “su” hijo, el racimo de uvas que parece un corazón, la paloma junto al arco, el infante dormido en la hoja, son como emblemas serenadores de las candentes palabras. Nuestra atención es invitada a entrar, no solo en unos poemas, sino también en su paisaje ideal, sugerido por fragmentos agrestes y enigmáticos. No faltan la esfinge ni alusiones a la historia de Agar, la egipcia. (150)

Tanto Gonzalo de Quesada como Cintio Vitier entienden entonces que al publicar este libro con ilustraciones, Martí nos obliga a leer el texto y el dibujo simultáneamente. El problema está en que los dos críticos buscan una relación “causal” entre poema e imagen que aparentemente no aparece en muchos de ellos. Aun así, Quesada, Vitier y, más recientemente, Enrico Mario Santí, sí han encontrado correspondencia entre algunos de estos poemas y los dibujos, que de forma general ilustran los temas básicos del poemario. El amor del hijo representado en los ángeles o cupidos; el “orientalismo”, que como dice Santí, se sugiere en la imagen de la caravana que sale de un ciudad en el Oriente (“José Martí” 26), en el dibujo que ilustra “Musa traviesa” o incluso la imagen de la mujer, provocadora y sensual que ilustra el poema “Brazos fragantes”. Recordemos, sin embargo, que el libro tiene solamente quince poemas y veintiocho grabados. Es decir, establece una proporción casi de dos grabados por poema y posiblemente Martí no quiso o no aspiró a que la correspondencia entre uno y otro fuera completa. De todas formas, la cuestión del origen de estos grabados no se ha establecido hasta ahora, y al juzgar por el texto de Quesada y Miranda, fue Martí quien los hizo. Sin embargo, no hay evidencia alguna de tal cosa en la papelería de Martí o en sus apuntes. Martí, como sabía Quesada y Miranda, y han apuntado sus biógrafos, tomó clases de dibujo cuando era joven y en su archivo aparecen muchos autorretratos y esbozos de objetos. ¿Cuáles eran los gustos de Martí cuando se trataba del grabado y qué artistas admiró?

En una carta que le escribió a su amigo, Fermín Valdés Domínguez, menciona a Demarest, indicando que era muy respetado por sus contemporáneos (*Obras Completas* XX 238). En esa misma carta de 1887, menciona a Farrand y Alexander, quienes ilustraron el programa oficial para las Fiestas de la estatua de la libertad, y menciona también las revistas *Century Magazine* y el *Harper's weekly* que publicaban hermosos dibujos (*Obras Completas* XIII, 433). En otra crónica, de 1881, publicada en *La Opinión Nacional* de Caracas, menciona los “grabados exquisitos” que publicaba la revista *Scribner's monthly* en New York (*Obras Completas* IX, 74), y cuando publicó el número 8, del año 2, de la revista *El Economista Americano*, que corresponde al mes de octubre-noviembre de 1886,

1. Para otras omisiones y errores de esta edición crítica véase mi ensayo “Versiones, omisiones, errores y un apócrifo en las *Obras completas*. Edición Crítica, de José Martí” en *Camino Real* (2017). Disponible en la siguiente dirección electrónica:

[https://www.academia.edu/35053341/Versiones\\_omisiones\\_errores\\_y\\_un\\_ap%C3%B3crifo\\_en\\_las\\_Obras\\_completas.\\_Edici%C3%B3n\\_Cr%C3%ADtica\\_de\\_Jos%C3%A9\\_Mart%C3%AD](https://www.academia.edu/35053341/Versiones_omisiones_errores_y_un_ap%C3%B3crifo_en_las_Obras_completas._Edici%C3%B3n_Cr%C3%ADtica_de_Jos%C3%A9_Mart%C3%AD)

escribe una “advertencia a nuestros suscritores” en la cual habla de “bellos grabados” de los festejos históricos que se habían impreso de la Estatua de la Libertad que adornaba la bahía y en su artículo para el mismo número, titulado “Recuerdo de Bartholdi”, consigna:

Los lectores de *El Economista* apreciarán sin duda los bellos grabados que adornan este número, que en lo breve de nuestro espacio hemos dispuesto de manera que recuerde sin mezquindad la noble fiesta con que consagró New York la entrega solemne de la estatua de la Libertad. [...] Nos es grato consignar que debemos esos grabados a la bondad de los Sres, Farrand & Everell [sic], impresores y editores de excelente fama, de cuyas prensas, celebradas por el arte de sus publicaciones, acaba de salir, con el título de *Bartholdi Souvenir*, una correcta historia de la estatua, presentada allí con todo el lujo tipográfico y elegante originalidad que convenían al asunto consagrado. [...] Venden ese cuaderno, que es digno de conservarse, los mismos editores Farrand & Everell [sic], 107, Jhon [sic], New York. (“Recuerdo de Bartholdi” 93)

Fiel a su palabra, Martí reproduce en este número de la revista, el único que nos queda, cinco grabados que aparecen en el folleto de Farrand & Everdell. Reproduce el detalle de la mano de la estatua con la antorcha junto con el retrato de Bartholdi en la primera página (Figura 2).



**Figura 2.** Detalle de la mano de la antorcha junto con el retrato de Bartholdi en la primera página de *El Economista*

Luego, en el número cuatro, reproduce la Estatua de Lafayette en la Plaza de la Unión de Nueva York. En la página cinco, pone el grabado de la Estatua de la Libertad en bahía de Nueva York y en la seis, el retrato de Grover Cleveland, el entonces presidente de los Estados Unidos. Todos estos grabados tienen su explicación en el folleto antes citado. Por ejemplo, los editores del *Souvenir* se sirven del detalle de la mano con la antorcha para contar cómo Bartholdi después que decidió hacer la estatua, exhibió este fragmento en la Exposición Centenaria de Filadelfia (10) y muestra la estatua de Lafayette en Nueva York como otro ejemplo de la amistad de Francia y los Estados Unidos<sup>2</sup>. Martí no se detiene en estos detalles. Halla mejor convertir la mano en literatura, y darle una idea al lector de lo colosal de la Estatua y el asombro que sentían las aves y los visitantes cuando veían el espectáculo desde allá arriba. Si el folleto de Farrand & Everdell es como dice “una correcta historia de la estatua” (“Recuerdo” 93), la suya es poética, erudita y emocional. Tan emocional que, como la otra que escribió para *La Nación* de Buenos Aires, invoca imágenes religiosas que convierten a la estatua en una deidad moderna: “como el nacimiento de una nueva religión” (“Las fiestas” 63).

2. Hay una versión digitalizada de este folleto en la siguiente dirección electrónica:  
<https://archive.org/details/bartholdisouveni00farr/page/n9>

En un mundo materialista en el cual, como decía Gutiérrez Girardot, la creencia en un ser trascendental había dejado de existir (*Modernismo* 79), Martí traslada las pulsiones religiosas a la eticidad, convierte la estatua en el símbolo de esperanza del hombre moderno en su “emancipación” (*Obras completas* XI, 113), en su deseo de utopía, redención y libertad que el mismo cronista desea para su patria (Camacho, *José Martí* 18). Si bien, entonces, en las definiciones del Modernismo existe la tendencia a poner el acento en la crítica martiana a la modernidad y los desajustes que trajo consigo la era de expansión capitalista a América Latina, el cubano también deja testimonio de su fe en el proyecto emancipador, en la evolución “socio-cultural” de las naciones, en el mercado, el trabajo y la tecnología. De ahí que alabe las exposiciones universales como formas de adelanto social y resalte la mejora de la vida humana. De ahí su creencia de que la “libertad” debía ser el altar del mundo moderno. No extraña entonces que en estas crónicas Martí se muestre como un sujeto deseante que encuentra en la estatua un símbolo de la redención moderna.

En el número de noviembre de 1886 del *Economista Americano* que contiene esta crónica casi todos los grabados aparecen en el centro de la publicación, lo que les daba más importancia, y promociona con más efectividad el trabajo de estos artistas a quienes agradece el poder usar las imágenes para ilustrar este número. Está claro, por tanto, que Martí estaba muy al tanto del desarrollo de las artes gráficas de su tiempo, que admiraba a varios artistas que tenían su negocio en Nueva York, cuya influencia puede notarse en sus escritos. ¿Cuál es el origen entonces de los grabados de su primer poemario?

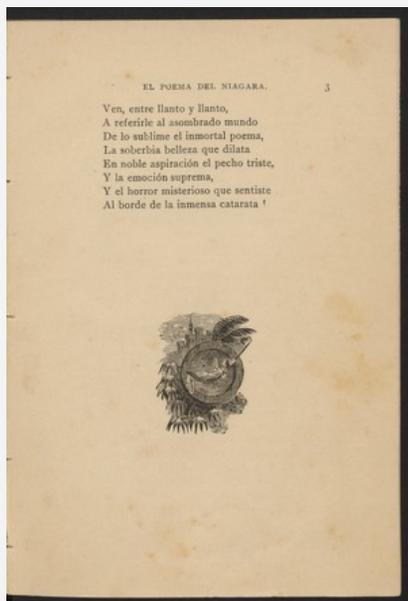
Para empezar, los dibujos no son de su pluma ya que algunos son tan viejos como el de la fuente con dos delfines que ilustra el final del poema “Sobre mi hombro” de *Ismaelillo*. Este ya había aparecido en la revista *El Artista*, publicada en España en 1836. Esta revista fue uno de los órganos fundamentales del romanticismo español, e incluso aparecen referencias a ella en las cartas que se cruzaron Domingo del Monte y algunos de sus amigos en La Habana. Esta fuente reproduce detalles de otra similar, de estilo churrigueresco, construida por Pedro Ribera en Madrid en 1732, llamada “Fuente de la Fama” (1837), y tiene cierta similitud, por tener el mismo motivo de los delfines, con la “Fuente de la India” en Cuba – aunque el estilo general de fuente habanera es neoclásico. Igualmente, el dibujo de la nuez que aparece en la carátula de *Ismaelillo* debajo del título ya había aparecido ilustrando los poemas “A Darwin” (43) y “Lamentación de Byron” (119) en el poemario de Núñez de Arce (1881) que publicó la misma imprenta Thompson y Moreau. Así también el dibujo de la esfinge (mitad mujer mitad león) que aparece al final del poema “Mi caballero”, que ya había aparecido en el mismo poemario de Núñez de Arce al final del poema “A Emilio Castelar” (159). De modo que de las 28 ilustraciones que aparecen en el primer poemario del cubano, al menos 3 de ellas ya estaban publicadas antes. Eran figuras o tipos de imprenta que se usaban para calzar algún texto o, en este caso, poemas. Tal es así que un año después de que Martí publicara *Ismaelillo*, su amigo, el venezolano Pérez Bonalde publica una edición de lujo de *El poema del Niágara* (en adelante *EPDN*) en la misma imprenta, en la cual aparecen otras cuatro imágenes que ya habían aparecido en el libro del cubano<sup>4</sup>. La primera de ellas es la imagen de la mujer en la hamaca, dentro de un plato y un castillo detrás, que aparece al final de “La lira y el arpa” en *EPDN* (3) y también al final del poema “Brazos fragantes” de *Ismaelillo*. La segunda es el dibujo de la caravana saliendo de una ciudad del Oriente que también está al final de “Sub umbra” en *EPDN* (15). La tercera, el dibujo del ramo de flores y la mariposa que aparece en “Hombre y abismo” *EPDN* (28) y al terminar “Valle lozano”. La cuarta es la imagen del arpa y la piedra a la orilla de un arroyo que cierra “Días y RAE” en *EPDN* (34) y aparece al principio de “Valle lozano” de *Ismaelillo*.

3. Para más detalles sobre esta cuestión véase mi introducción en *José Martí: las máscaras del escritor* (2006), y mi otro libro *Etnografía, política y poder: José Martí y la cuestión indígena* (2013), donde discuto las tensiones entre mercado, consumo, literatura y tecnología.

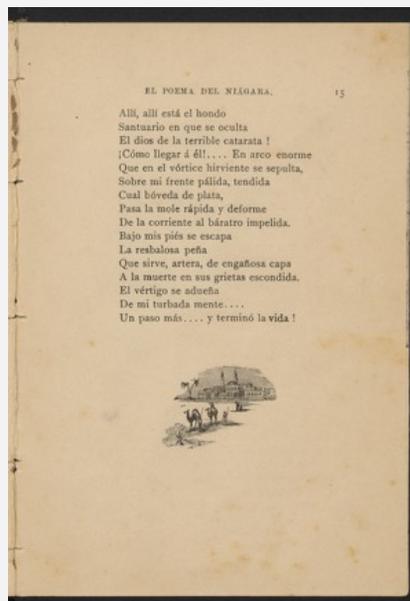
Para otro ensayo más reciente que aborda estos aspectos de una forma similar véase el artículo de Fabio Muruci dos Santos “José Martí: tecnologia e modernização” (2016).

4. La Universidad de Harvard ha puesto a disposición del público una copia facsimilar de esta edición del libro de Antonio Pérez Bonalde, con la introducción de José Martí, donde pueden verse los grabados.

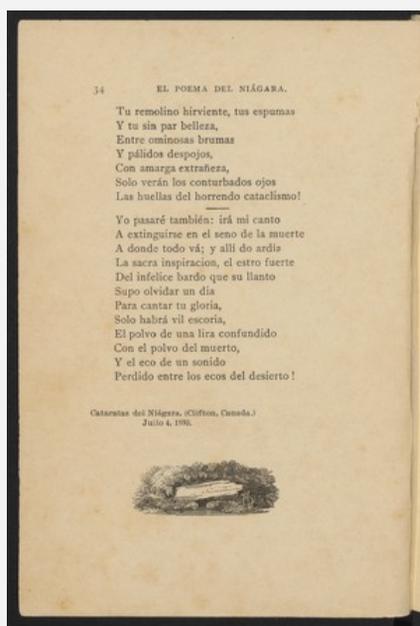
[https://iif.harvard.edu/manifests/view/drs:11187163\\$39i](https://iif.harvard.edu/manifests/view/drs:11187163$39i)



**Figura 3** Ilustración que acompaña el poema “La lira y el arpa”. Imagen de la mujer en la hamaca, dentro de un plato y un castillo detrás.



**Figura 4.** dibujo de la caravana saliendo de una ciudad del Oriente que acompaña el poema “Sub umbra”.



**Figura 5.** Imagen del arpa a la orilla de un arroyo que cierra “Dies irae”

Seguramente estos grabados pertenecían al archivo de la casa impresora, que tanto Martí como Pérez Bonalde usaron para ilustrar sus composiciones. El hecho de que algunos de ellos ya hayan aparecido en el libro de Núñez de Arce, nos dice que posiblemente Martí haya leído este libro y que esta edición haya sido la que utilizó para comentar los poemas de Núñez de Arce en un artículo sobre la lírica moderna en España. En este artículo, escrito por Martí al llegar a Nueva York, el cubano toma uno de sus poemas para ilustrar el sentimiento de “duda” que aparece a finales del siglo XIX en la lírica moderna, y que Gutiérrez Girardot caracterizó como el sentimiento de desmiraculización del mundo por el avance de las ciencias y de los discursos desacralizadores de la modernidad (79).

En 1885, cuando Bonalde publica su traducción de *El cancionero* de Heinrich Heine utiliza, además, como dice, “ilustraciones de los mejores artistas alemanes” y entre ellas hay otros 20 grabados que ya habían aparecido en el poemario del cubano. Desafortunadamente, Bonalde no dice cuáles eran estos “mejores artistas” de modo que no podemos identificar el origen la mayoría de ellos. Pero de haber sido alguna de estas ilustraciones de la pluma de Martí, seguramente lo hubiera dicho. Aclaro, además, que la crítica de Pérez Bonalde nunca ha discutido tampoco el origen de estas ilustraciones, de modo que no podemos guiarnos por ella. A juzgar por los dibujos y el comentario que hace en la introducción, estas pueden dividirse en dos estilos. Un grupo pertenece al pintor alemán Paul Thumann (1834-1908), quien hizo la edición ilustrada de los poemas de su compatriota en 1883. El otro grupo son las que había publicado Martí. ¿Cuáles son estas? A continuación, doy una lista de ellas.

1). La ilustración de la lápida que aparece al final del poema “Hijo del alma” en *Ismaelillo* y en *El Cancionero* en la página 17 son la misma. 2). La imagen de Cupido llorando en la página 28 de *El Cancionero* se corresponde con la imagen que aparece al principio del poema de Martí “Mi dispensero”. 3). La figura del globo en *El Cancionero*, de la página 45, se corresponde con la imagen que aparece al final del poema de Martí “Musa traviesa”. 4). La figura de la fuente echando agua en *El Cancionero*, página 56, se corresponde con la imagen que aparece al final del poema de Martí “Sobre mi hombro” y en la revista *El Artista*. 5). La figura de los pájaros de cola larga que aparece en *El cancionero*, página 64, se corresponde con la imagen primera de “Rosilla nueva,” en *Ismaelillo*. El poema al que sirven de ilustración estos pájaros en *El cancionero* se titula: “El triste” y tiene cierto parecido con “Amor errante” de Martí, que aparece en el mismo poemario. 6). La figura al final del poema “La voz de la montaña” en *El cancionero* (66) se corresponde con la figura al principio de “Valle lozano” de *Ismaelillo*. 7). La figura al final del poema “El pobre pedro” de *El Cancionero* (72) se corresponde con la imagen al final del poema “Príncipe enano” de Martí. 8). La imagen de la caravana al inicio del poema “Baltazar” de *El Cancionero* (93) se corresponde con la imagen al inicio de “Musa traviesa.” 9). La imagen del jardín al final de “desiste” de *El Cancionero*, se corresponde con la que está al inicio de “Príncipe enano” (11) de *Ismaelillo*. 10). La figura del ángel con las dos hoces en *El Cancionero*, al final del soneto titulado “A mi madre,” se corresponde con la figura al final del poema “Amor errante” de Martí. 11). La figura de la mariposa sobre un ramo de flores al final del poema de *El Cancionero*, se corresponde con la misma imagen, aunque en otra posición, al final del poema de Martí “Valle lozano” y con la que aparece de forma igual que en el poema de Martí más adelante, en el titulado XXXII de *El Cancionero*. 12). La figura de dos pájaros con cola larga, una palma y un plato, al final del poema IX de *El Cancionero*, se corresponde con la imagen al inicio de “Penachos vívidos” de *Ismaelillo*. 13). La imagen de la mujer en una hamaca, con palmeras y un plato en *El Cancionero* (159) se corresponde con la que está al inicio del poema “Brazos fragantes”. 14). La imagen al final del poema XLVI de *El Cancionero*, la mujer con el cántaro de agua en la cabeza, se corresponde con la que está al inicio del poema de Martí “Mi caballero”. 15). El Cupido saliendo del huevo al final del poema LV de *El Cancionero*, se corresponde con la imagen al inicio del poema “Tórtola blanca”. En el poema de Heine se habla del amor, lo que se corresponde con esta imagen de Cupido. En el poema de Martí al final llega el hijo con unas alitas, a tocar en el cristal. Martí pudo imaginarse al hijo como otro cupido/amor. 16). El niño durmiendo sobre una hoja, al final del poema LXIII de *El Cancionero*, se corresponde con la imagen al inicio del poema de Martí “Hijo del alma” donde comienza con el verso “Tú flotas sobre todo, hijo del alma”. 17). El lago con hierbas en el poema LXIV de *El Cancionero* se corresponde con la imagen al inicio del poema “Tábanos fieros” de Martí. 18). La figura de la garza al final del poema XII de *El Cancionero* (258), se corresponde con la imagen al inicio de “Mi reyecillo” del poemario de Martí. 19). La garza volando al final del poema XIV de *El*

*Cancionero* (262), se corresponde con la imagen al inicio del poema “Sobre mi hombro” de *Ismaelillo*. 20). El pato volando al final del poema XLVI de *El Cancionero* (306) se corresponde con el dibujo al final de “Rosilla nueva” de *Ismaelillo*.

Estas coincidencias entre el poemario de Martí, el libro de Pérez Bonalde y la traducción que este hizo de los poemas de Heine merecen ser tomados en cuenta. No solo porque Martí seguramente conoció el libro del alemán antes de que saliera de la imprenta, sino también porque la inclusión de los grabados abre la posibilidad de ver cómo estos encajan o desencajan con cada uno de los textos poéticos del libro, creando esa dificultad en la lectura paralela de imagen y texto que llevó a decir a Gonzalo de Quesada y Miranda que algunos se correspondían claramente pero otros no. Esas “inconexiones” pudiéramos decir, responden a que Martí no las pintó, no ilustró los poemas a partir de lo que expresaban los textos, sino que se conformó con ponerlas allí para que ayudaran a embellecer el libro. Resulta interesante por eso ver las posibles coincidencias entre los poemas de Martí y los de Heine ya que ambos textos, al compartir las mismas ilustraciones, pudieran también compartir ideas semejantes. Por ejemplo, la figura de los pájaros de cola larga, que asemejan faisanes, que aparece en *El Cancionero*, en la página 64, y en *Ismaelillo* ilustrando el poema “Rosilla nueva” son las mismas, pero los poemas son diferentes y no tienen ninguna relación directa con la imagen. Pero el poema al que sirven de ilustración estos pájaros en el libro del poeta alemán, el titulado “El triste,” sí tiene cierto parecido con otro de Martí titulado “Amor errante”. En el poema de Heine se lee acerca de un “joven pálido” que

A todos causa tristeza,  
Pues lleva escrita en el rostro  
La intensidad de su pena (63).

Ese joven, sigue diciendo,

Del ruido de las ciudades  
Huye al fondo de la selva,  
Donde susurran las hojas  
Y los pájaros gorjean (64).

En el poema de Martí titulado “Amor errante”, este describe un joven de aspecto similar. “Triste” y habla de un “pálido ángel /Que aquí en mi pecho /Las alas abre” (*Poesía completa* I, 36). Un ángel que va por el aire en busca del hijo y “los aires frescos /limpian mis carnes /de los gusanos /de las ciudades” (*Poesía completa* I 35). Podría decirse que las semejanzas entre estos poemas es la que también existe entre otros poemas del romanticismo, que hablan de angustias personales y se describen como figuras casi espectrales. No obstante, vale anotar la coincidencia, no solo de imagen artística sino también de tema entre ambos poemarios. Otro caso de coincidencia, pero esta vez opositora, es la figura de la mujer que aparece en una hamaca, con palmeras y un plato en el fondo en uno de los poemas de *El Cancionero* (159) y al inicio de “Brazos fragantes”. En ninguno de los dos casos la imagen se corresponde con lo que dice el texto. En el poema de Heine, es una “madona” que está en un templo. Se supone que sea un cuadro religioso que el poema recrea a modo de éfrasis, aunque no deja de darle un matiz erótico. En el poema de Martí el mismo dibujo sirve para ilustrar el encuentro idílico entre dos amantes, que termina justamente con el rechazo de los “brazos fragantes” por los del hijo. Estas correspondencias nos permiten vincular, pues, a Martí con un contexto más amplio y dinámico del que por lo general se menciona cuando se trata de su primer poemario. Me refiero a la política editorial de Thompson y Moreau, y los otros escritores que vivían, escribían y traducían para la misma casa editorial. Este contexto nos abre una ventana sobre las formas en que circulan las imágenes gráficas en este ambiente finisecular, cómo sirven para ilustrar diferentes poemas, y crean

a su vez correlaciones temáticas a la que sirve de trasfondo el último romanticismo, del cual Martí es deudor. Esa circulación de imágenes se corresponde con la circulación de saberes científicos y literarios que se publicaban en la gran ciudad norteamericana, nos habla de un mundo intelectual donde la imagen tiene tanta importancia como el texto escrito. La imagen seduce al lector, embellece la revista o los poemarios, les agregan valor y hablan de la cultura material a la que aspiraban sus lectores. Martí, quien escribía en New York, es uno más de los escritores que utiliza estos grabados en sus libros y revistas.

Por último, quiero aclarar que las imágenes que aparecían en los libros y, especialmente, en las revistas que en español se editaban en los Estados Unidos en la década de 1880 no solo eran de tipo artístico. Por lo general, las últimas páginas de estos mensuarios estaban llenas de anuncios publicitarios –que luego no se incluyen en las ediciones posteriores de los poemas, libros y obras completas de los autores que estudiamos– pero que en su momento ayudaron a subvencionar las revistas. Así, por ejemplo, en la contraportada de la revista para niños *La Edad de Oro*, aparecían anuncios publicitarios como el de la empresa New York Life Insurance, cuya revista *La Ofrenda de Oro*, reproducía grabados de Gustave Doré y otros artistas, así como también dibujos de máquinas, medicinas, muebles y otros productos que vendía al público hispano en los Estados Unidos y en países como México – país que durante el Porfiriato recibió una avalancha de productos del Norte. Los grabados artísticos de esta revista eran casi siempre de temas domésticos, bucólicos o exóticos, que, de forma general, coincidían con los que aparecían en los libros y nos hablaban de la cultura que motivaba la clase media latinoamericana. La reedición de los escritos de estos autores sin estos grabados, y sin los anuncios que publicaban las revistas, necesariamente los descontextualiza y nos hace olvidar las exigencias monetarias que implicaba publicar poemas en Nueva York, o las aspiraciones económicas de una clase que tenía el tiempo para leer este tipo de revistas y decidir si quería comprar una póliza de seguro.

Para resumir y concluir, es importante prestar atención a la circulación de imágenes y textos a finales del siglo XIX en Nueva York para entender las conexiones entre los escritores y poemarios que se publicaban. Esta época coincide con el aumento de la población hispana en los Estados Unidos, especialmente la población cubana, que vino huyendo de la guerra de independencia, y también con el surgimiento de una industria enfocada en el mercado latino que responde a las necesidades mercantiles de diversos países hispanos como Cuba, España y Venezuela. Es decir, en el caso de revistas como *La Ofrenda de Oro* y el *Economista Americano*, estas estaban vinculadas a los intereses monetarios y mercantiles de sus dueños. Su objetivo era promocionar su negocio con Hispanoamérica y atraer a los interesados en sus productos en los Estados Unidos. Para estas revistas escribían autores exiliados como Antonio Pérez Bonalde y José Martí, quien vivía de su pluma en los EE.UU. y editó allí tres revistas: *La América*, *El Economista Americano* y la *Edad de Oro*. En este artículo he demostrado cómo las ilustraciones de *Ismaelillo* no son de Martí sino que eran ya conocidas y aparecieron antes y después de publicado su libro, ilustrando poemas de Núñez de Arce y Pérez Bonalde. Ambos escritores publicaron sus poemas en la misma editorial, Thompson y Moreau, y por eso se entiende que hayan compartido muchas de sus ilustraciones.

## BIBLIOGRAFÍA

*El Álbum de la mujer, ilustración hispano americana.* Año 4, Vol. 4. 31 de enero de 1886.

*Bartholdi souvenir: Liberty enlightening the world: a tribute of respect and esteem from the French people to the people of the United States.* New York: Farrand & Everdell, 1886.

Baudelaire, Charles. "The painter of modern life". *Baudelaire as literary critic. Selected Essays.* Trad. Lois Boe Hyslop, Francis E. Hyslop, Jr. Pennsylvania State University Press, 1964, pp. 290-300.

Camacho, Jorge. *José Martí: Las máscaras del escritor.* Boulder: Society of Spanish and Spanish American Studies, 2006.

---. *Etnografía, política y poder: José Martí y la cuestión indígena.* Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2013.

---. "Versiones, omisiones, errores y un apócrifo en las Obras completas. Edición Crítica, de José Martí". *Camino Real* 9. 12 (2017): 63-78.

*El Nacional.* 28 de abril de 1886.

Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo.* Barcelona: Montesinos, 1983.

Harrison Boydston, Jo Ann. "José Martí en Oklahoma". *Archivo José Martí* 4. 12 1948, pp. 195-201.

Heine, Heinrich. *El Cancionero Das Buch der Lieder.* Traducción de Antonio Pérez Bonalde. New York, 1885.

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

*La Ofrenda de Oro.* La Habana, noviembre de 1880.

Shove, Raymond Howard. *Cheap Book Production in the United States, 1870 to 1891.* University of Illinois Library, 1937.

Martí, José. *Obras completas.* 28 vols. La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1963-1975.

---. *Poesía Completa. Edición Crítica.* Ed. Cintio Vitier, Fina García Marruz, y Emilio de Armas. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1985.

## BIBLIOGRAFÍA

---. "Las fiestas de la Estatua de la Libertad". Camacho, J.: *El poeta en el mercado de Nueva York. Nuevas crónicas de José Martí en el Economista Americano*. Columbia: Caligrama, 2016, pp. 61-88.

---. "Recuerdo de Bartholdi". Camacho, J.: *El poeta en el mercado de Nueva York. Nuevas crónicas de José Martí en el Economista Americano*. Columbia: Caligrama, 2016, pp. 93.

Núñez de Arce, Gaspar. *Poemas*. New York: Thompson y Moreau, 1881.  
Pérez Bonalde, Juan Antonio. *El poema del Niágara*. New York, 1883.

Quesada y Miranda, Gonzalo de. *Martí, hombre*. Presentación de Raúl Rodríguez La O. La Habana: Ediciones Boloña, 2004.

Santí, Enrico Mario. "José Martí, *Ismaelillo* y el modernismo". *Pensar a Martí. Notas para el Centenario*. Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1996, pp. 19-50.

Thompson, Napoleon. *The Gibbet of Regina: the Truth About Riel*. New York: Thompson & Moreau, 1886.

Vitier, Cintio. "Traslucos de *Ismaelillo*". *Temas martianos*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1981, pp. 140-150.