



Universidad Nacional de Rosario

Facultad de Humanidades y Artes

Escuela de Letras

Estrategias de la traducción del Trascendentalismo norteamericano en *La Edad de Oro*, de José Martí



Carrera: Licenciatura en Letras

Estudiante: Ismael García (Nº de legajo: G-3890/3).

Directora: Dra. Irina Garbatzky

Rosario, 6 de junio de 2022

ÍNDICE

Resumen	
Agradecimientos	
Introducción	1
I Acerca de la traducción	4
I.1 La condición traductora de América Latina	4
I.2 Libertad del sentido o fidelidad sintáctica. Acerca de “La tarea del traductor” de Walter Benjamin	6
I.3 La potencia de la traducción en América Latina. La posición del traductor	13
II Poeta y traductor. La traducción en el proyecto literario y político de José Martí	18
II.1 El culto al futuro y al cambio del modernismo hispanoamericano	18
II.2 La tarea del traductor en el modernismo hispanoamericano	20
II.3 Dos modos de traducir: para ganarse el pan y como proyecto literario	23
II.4 Sobre la idea de naturaleza y el discurso trascendentalista en <i>La edad de oro</i>	30
III Análisis de los poemas traducidos en <i>La edad de oro</i>	36
III.1 “Cada uno a su oficio”	36
III.2 “Los dos príncipes”	40
IV Consideraciones finales	45
Bibliografía	

“Lo inventé de pies a cabeza. Nadie se dio cuenta”

Rodolfo Walsh, *Nota al pie*

RESUMEN

A partir de la hipótesis de que, en la obra de José Martí, la traducción de autores extranjeros no se limita a una transposición de código a código, sino al traslado de ideas de uno a otro universo simbólico, analizaremos dos poemas incluidos en *La edad de oro* (“Dos príncipes”, de Helen Hunt Jackson, y “Cada uno a su oficio”, de Ralph Waldo Emerson). Nos proponemos señalar cuáles son las estrategias de traducción utilizadas por Martí, con el fin de situar las apropiaciones y reinenciones que hizo de esos poemas, e intentar explicar la composición de esas traducciones en el marco de su proyecto literario, cultural, educativo y político.

AGRADECIMIENTOS

A Rober, por su ética incorruptible y su sabiduría de maestro.

A Vale, por transmitirme su curiosidad alerta y su inquietud por el conocimiento.

A ambxs, por su fe en el mejoramiento humano.

A Tomi, por el apoyo hermano y los pequeños empujoncitos gracias a los cuales ahora nado donde antes me ahogaba.

A Rochu, que me enseña que la hermandad se elige, así como por su discurso del método.

A Irina, por su entrenamiento de la mente y su guía indispensable y amiga.

A Juli, por demostrar día a día lo que es la incondicionalidad y arrastrarme fuera de mí mismo.

A Cami, maestra de sonrisa cómplice, que me enseñó cómo alcanzar las galaxias que están muy, muy lejanas.

INTRODUCCIÓN

En la presente tesis nos proponemos señalar y analizar las estrategias de traducción utilizadas por José Martí (1853-1895) en dos poemas incluidos en *La edad de oro*¹, con el fin de situar las reescrituras de esos poemas dentro del proyecto literario, cultural, educativo y político del poeta cubano. Para poder entender de manera cabal los cambios, las apropiaciones y las reescrituras llevadas a cabo por Martí, realizaremos un análisis sobre la tarea del traductor situado en Latinoamérica. Entendemos que la traducción es un modelo fundante (Gaspar, 2014), central para comprender la naturaleza de la literatura latinoamericana, por lo que iniciaremos con un sucinto recorrido sobre distintas perspectivas acerca de la traducción en América. Si bien ese trabajo, por sí solo, podría resultar interesante si se llevara a cabo en extensión, nosotros nos abocaremos a la tarea de resumirlo brevemente, adelantando la intención de elegir como marco teórico la hipótesis borgeana de la irreverencia americana. Sin embargo, resulta necesario, para poder entender mejor ese concepto, destacar que la irreverencia necesita de espacio físico (hoy podría decirse geopolítico) en el cual situarse y tomar una posición. Es decir, se es irreverente *contra algo*. En el caso de Borges, se trata de la idea tradicional, un poco anquilosada, de la prevalencia del original sobre las traducciones (o copias, como él las llama). Por esta razón, antes de analizar con detenimiento las hipótesis borgeanas, realizaremos un recorrido por la perspectiva planteada por Walter Benjamin (quizás el autor más reconocido de esa tendencia tradicional sobre las teorías de la traducción) acerca de la histórica tensión entre la fidelidad o la libertad de una traducción respecto a su original. Veremos que mientras el filósofo alemán ubica a las traducciones dentro de las tareas necesarias para sacralizar al original, el escritor argentino encuentra en ellas un rasgo creativo, que da sustento a la imaginación creadora.

Ahora bien, la perspectiva de Borges es una cuestión de posición. Dicho de otro modo, si bien su teoría de la traducción es aplicable a todos los escritores de los márgenes, y en ese sentido destacamos su potencia creativa pero también política, en parte fue pensada para refutar algunos lugares comunes y para dar lugar a su proyecto

¹ *La edad de oro* fue una revista mensual para niños, publicada entre julio y agosto de 1889, y que consta de apenas cuatro números.

estético y literario. Es en “El escritor argentino y la tradición” (texto en el que no habla, al menos directamente, de la traducción) en donde mejor expresa la potencia del escritor sudamericano. De este modo, la tesis borgeana resulta fundamental para entender gran parte de la producción literaria americana, incluyendo, por supuesto, toda la producción del que quizás sea el primer movimiento genuinamente propio (Octavio Paz lo llama “nuestro romanticismo”) de América Latina: el modernismo hispanoamericano. Precisamente, es en la apropiación casi voraz de todas las tradiciones (tema tratado décadas después por Borges en el ensayo mencionado) que los autores del modernismo van a encontrar su propia estética. El proyecto de José Martí, en los albores del modernismo, como figura mítica de sus inicios, sería incomprensible sin los procesos de apropiación y traducción de otras culturas y tradiciones literarias. Es más, casi medio siglo antes que Borges y Benjamin, Martí fue uno de los primeros autores americanos en formular una teoría de la traducción que, como veremos en esta tesis, oscila entre el respeto merecido a los grandes autores y la irreverencia como potencia creadora. Creemos, además, que el proyecto literario martiano, en relación a la tarea traductora, no se reduce a la escritura o traducción de poemas, sino que estos responden a una filosofía en la que la producción cultural es un elemento clave para la formación de una sociedad americana, dirigida, en el caso de los poemas analizados en este trabajo, especialmente a quienes tienen el futuro del continente en sus manos: los niños y niñas de América.

María Fernanda Pampín (2012) propone considerar las traducciones de Martí a partir de una doble perspectiva. Por un lado se encuentran aquellas traducciones “literales”, las que realiza por encargo o como parte de su trabajo como redactor y cronista; se trata en definitiva de las traducciones que realiza para “ganarse el pan”² y que no tienen ningún interés estético para el poeta. Por el otro están aquellas traducciones que Pampín denomina “libres”, vinculadas a su obra literaria y a sus afinidades estéticas; son las traducciones de Emerson, de Hunt Jackson, de Longfellow, traducciones que son puestas al servicio de un proyecto alrededor de la literatura que plantea el surgimiento de una poesía con vistas al futuro, una poesía renovada que

² Extendemos a sus traducciones la dicotomía acerca de la poesía y que puede leerse en el primer verso de “Hiero”, incluido en los *Versos libres*: “Ganado tengo el pan: hágase el verso”. Se encuentran, por un lado, aquellos poemas que escribe durante el horario diurno para “ganarse el pan”, y por el otro los “versos” que escribe de noche, por fuera del horario de la ciudad moderna.

necesita para ello de un lenguaje nuevo. Son algunas de estas traducciones, precisamente, las que incluye en el interior de la revista *La edad de oro*, proyecto político, educativo y literario con su centro puesto en la infancia. Es el caso de las traducciones de “The mountain and the squirrel”, de Ralph Waldo Emerson, y de “The prince is dead”, escrito por Helen Hunt Jackson. El primero de estos poemas aparece publicado en el primer número de la revista bajo el nombre de “Cada uno a su oficio”, y lleva de subtítulo: “Fábula nueva del filósofo norteamericano Emerson”. El segundo, con el subtítulo “Idea de la poetisa norteamericana Helen Hunt Jackson”, lo traduce como “Los dos príncipes” y es publicado en el segundo número de *La edad de oro*. Sostenemos que, como afirma Pampín,

[e]l estudio de estas traducciones resulta fundamental para configurar una red de pensamiento entre Martí, Emerson y Whitman y, así, complejizar y reconsiderar el peso que tuvo una tradición de origen anglosajón en la construcción de la literatura y el pensamiento martianos (2012, p. 59).

En este trabajo nos proponemos revisar los modos en los que José Martí reescribe y sitúa los poemas ya mencionados, así como estudiar las distintas modificaciones que llevó a cabo en cuanto a la filosofía de sus autores, con el objetivo de adecuarlos a una revista para los niños y niñas de América. Creemos necesario resaltar la importancia que tenía la idea de la infancia, así como su relación con la naturaleza, en el proyecto político del poeta cubano. Su esperanza puesta en el hombre nuevo americano, en el perfeccionamiento humano, explica la importancia que le otorga a los poemas y a los autores antes citados, así como su creencia de que tal perfeccionamiento se da no a través del progreso científico sino a partir de virtudes morales surgidas de la relación del hombre con la naturaleza. Creemos que la inclusión de ambas traducciones no es casual dentro del proyecto político y cultural propuesto por Martí, dentro del cual se incluye la conformación de un canon de autores pertenecientes al trascendentalismo norteamericano que buscará ofrecer al público de Latinoamérica.

I ACERCA DE LA TRADUCCIÓN

I.1 LA CONDICIÓN TRADUCTORA DE AMÉRICA LATINA

¿Cuáles son las ideas de traducción que animan a José Martí a pasar al español los poemas de Ralph Emerson y de Helen Hunt Jackson a finales de la década de 1880? Nuestra pregunta es formulada a partir de otra que se realiza Sergio Raimondi (2017) en su artículo “Un caimán en Beacon Street”, sobre su trabajo como traductor de José Coronel Urtecho. Allí, Raimondi se pregunta sobre la perspectiva desde la que se organiza conceptualmente la tarea de traducción. Esta no es, sin embargo, sino una pregunta que depende de aspectos coyunturales, por lo que creemos pertinente extenderla a las traducciones realizadas por José Martí para su revista *La edad de oro*, del año 1889. El cuestionamiento acerca de qué formas debe adoptar una traducción implica siempre, en Latinoamérica, una elección que conlleva una toma de posición, no sólo en sentido geográfico, a partir de la cual los escritores latinoamericanos edificarían su práctica literaria. Sobre este problema, tomamos la perspectiva de Martín Gaspar, propuesta en su libro *La condición traductora*, quien sostiene que Latinoamérica busca en la infidelidad creativa una *identidad independiente*. Lo propio es lo extranjero, “pero en otra temporalidad y en otro lugar, y acaso mejorado” (2014, p. 28). El procedimiento de traducir en América no está abstraído de su contexto, y suele adquirir un carácter renovador e incluso rebelde. Hay siempre en las traducciones de nuestro suelo (así como en el plagio, en la copia, en la imitación o en la falsificación) un gesto irreverente. Gaspar propone pensar esta idea a partir del cuento de Borges, *Pierre Menard, autor del Quijote*: el texto de Menard no es el *Quijote* porque está escrito por otra persona, en otro lugar y en otro momento. Esa es una de las premisas fundamentales de nuestra literatura y de nuestra tradición. Es Borges precisamente quien dice, en el ensayo *El escritor argentino y la tradición*, que la tradición de los escritores “sudamericanos” es toda la cultura occidental, manejada sin supersticiones y con un gesto de irreverencia. La literatura, en tanto artificio creativo del ser humano, puede ser apropiada cuantas veces sea, y reescrita siempre de una forma completamente nueva. La tesis sobre la traducción que propone Borges, sin embargo, la retomaremos más adelante.

Como mencionamos anteriormente, Martín Gaspar se refiere a la traducción como un modelo fundante de la cultura latinoamericana, que desde la infidelidad

creativa construye una identidad propia, a la vez que busca en la cultura la independencia que ya había ganado en la política. La idea de “infidelidad creativa” recuerda a su vez otros conceptos centrales, propios de los estudios latinoamericanos, como los desarrollados por Ángel Rama (1985a, 1985b, 2007) en torno al modernismo, como primer movimiento hispanoamericano que consigue una “independencia involuntaria”, valiéndose de la “apropiación creativa” de los modelos de las metrópolis. Asimismo, Alfonso Reyes había hablado de la “equivocación fecunda” que surge a partir de la traducción que hace un pueblo de una sensibilidad extranjera. Florencia Bonfiglio ordena estos conceptos vinculados a la infidelidad creativa “a la luz de la reflexión de Paul Valéry sobre el ‘malentendido creador’” (2016, p. 26). En efecto, en su “Discurso” para el Congreso del Pen Club de 1925, Valéry resalta la dificultad intrínseca de captar el sentido profundo de obras extranjeras, aún cuando se superasen las barreras del lenguaje. También destaca la “fecundidad” del proceso cuando actúa el “malentendido creador” (Cf. 1990, p. 133). No hay, para Valéry, nada más original que alimentarse de los otros, siempre y cuando eso sea digerido. El mismo camino sigue Silvia Molloy al afirmar que los escritores de sangre americana y “salvaje”, sin despreciar aún la escritura, logran dramatizar su “interpretación desviada”. La literatura hispanoamericana se caracteriza así por su “capacidad de distorsión creadora” (Molloy, 1996, p. 26).

Ricardo Piglia, en el ensayo “La ex-tradición”, por su parte, sostiene que, para un escritor, la tradición, así como la memoria, es su musa inspiradora. En la literatura, dice, las apropiaciones “son como los recuerdos: nunca del todo deliberados, nunca demasiado inocentes” (2014, p. 147). Detrás de su afirmación se esconde una tesis marcadamente ideológica: el lenguaje poco tiene que ver con las leyes de la propiedad privada. Habría que tratar la literatura (eso que define como un “uso privado del lenguaje”) del mismo modo. Al igual que con el lenguaje, todo es de todos, convirtiendo así la palabra en un bien colectivo. Existe, en el contacto entre la cultura propia y la externa, un intercambio que resulta siempre en una respuesta creadora. Existe también, en el uso colectivo de la palabra escrita, siempre un uso político, irreverente e ideológico del lenguaje.

Como afirma Itamar Even-Zohar, en su artículo “La posición de la literatura traducida en el polisistema literario” (1999), difícilmente podamos hacernos una idea de

cuál es la función de la literatura traducida para el conjunto de una literatura, o cuál es su posición dentro de ese sistema, a pesar del reconocimiento que históricamente se le ha dado, particularmente en la consolidación de los estados nacionales. En ese texto, Even-Zohar sostiene que las obras traducidas forman un sistema literario autónomo, y guardan entre sí una doble relación: por el modo en que son seleccionados por la literatura receptora (y a partir de este punto podemos retomar la pregunta con la que iniciamos este trabajo), por un lado, y por el modo en el que adoptan “normas, hábitos y criterios específicos” (1999, p. 234), por su uso del repertorio literario local en definitiva, por el otro. A través de obras extranjeras se introducen en la literatura local rasgos (compositivos, sintácticos, ideológicos o temáticos) antes inexistentes, o al menos alejados del uso predominante. Se incluyen así nuevos modelos de realidad que sustituyen a los antiguos, a la vez que se proponen nuevos lenguajes poéticos. Más adelante, estudiaremos este aspecto relacionado a las búsquedas de los autores del modernismo hispanoamericano; por el momento nos interesa aclarar que, según Even-Zohar, los textos son elegidos según su compatibilidad, pero sobre todo según el papel innovador que pueden asumir dentro de la literatura receptora³.

A partir de lo expuesto, creemos que traducir desde Latinoamérica guarda siempre un gesto renovador y tal vez incluso rebelde, una intención de reapropiarse de una identidad que desde hace tiempo se percibe de manera fragmentada, reescribiendo tanto lo propio como lo ajeno para construir una identidad americana que ya no será *pura y original*, pero que tampoco habría de necesitar esas cualidades. En todo caso, la originalidad americana surgiría, al menos desde el modernismo en adelante, de una constante resignificación de otros textos.

I. 2 LIBERTAD DEL SENTIDO O FIDELIDAD SINTÁCTICA. ACERCA DE “LA TAREA DEL TRADUCTOR” DE WALTER BENJAMIN

³ Even-Zohar propone, a partir de su hipótesis de un estudio de las traducciones que no ignore las relaciones establecidas dentro de un determinado sistema cultural, tres casos de culturas que generan un ambiente propicio para este tipo de vínculo entre las obras extranjeras y la literatura local: cuando una literatura es “joven”, y todavía está en proceso de construcción; cuando una literatura es “periférica”; y cuando surgen puntos de inflexión, es decir, momentos históricos en los que los modelos establecidos ya no son aceptados, creando un vacío literario. Creemos que esos tres rasgos pueden encontrarse en la cultura latinoamericana de fines del siglo XIX, momento en el que surge el modernismo, junto a una renovación de los modelos y del lenguaje poético.

En 1962, Gerard Genette escribió el libro *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, en el que propone, en el marco del estructuralismo, una teoría acerca de los modos de transformación de un texto como actividad productiva. Allí sostiene que la *transposición* de un texto original (o hipotexto) en otro es quizás el más extendido y probablemente el más atractivo de los procedimientos hipertextuales⁴. Esta perspectiva, por otra parte portadora de una potencia creativa destacable, contrasta con otras teorías de la traducción. Entre ellas, la tesis propuesta por Walter Benjamin en 1923 en su conocido ensayo, “La tarea del traductor”, y que acaso sea (al menos por su multiplicidad de interpretaciones) la más importante del siglo XX. Antoine Berman, en el libro *La era de la traducción* (un desglose crítico del texto de Benjamin), sostiene que la traducción se produce en el ir y venir entre las lenguas; allí se realiza plenamente nuestra relación con la obra extranjera (Cf. 2015, p. 68). En otras palabras, se realiza la intención de la totalidad de las lenguas, expresada en toda traducción: el propósito de llegar a lo que Benjamin llama “lengua pura”. No es nuestra intención explayarnos demasiado sobre este punto. Acaso baste con reflexionar alrededor de algunas cuestiones fundamentales. Berman, que la considera la expresión central de toda “La tarea del traductor”, destaca que no se trata de un concepto abstracto. Como lo expresa la cita de Benjamin, se trata de una lengua que quiere ser dicha por todas las lenguas:

Todo el parentesco suprahistórico de dos idiomas se funda más bien en el hecho de que ninguno de ellos por separado, sin la totalidad de ambos, puede satisfacer recíprocamente sus intenciones, es decir, el propósito de llegar al lenguaje puro⁵ (Benjamin, 2004, p. 311).

Porque la obra extranjera, el original, no alcanzará nunca el status superior del lenguaje sin una traducción que la exalte. Mejor dicho, sin la prueba de su (in)traducibilidad, ya que lo esencial de una obra es aquello que tiene de intraducible. Como afirma Berman, “la lengua pura es lo *no dicho* por excelencia de las lenguas ‘naturales’” (2015, p. 155). Estas se excluyen mutuamente al tiempo que se completan. Allí reside el parentesco

⁴ Genette define a la hipertextualidad como uno de los cinco tipos básicos de intertextualidad, es decir de relación de co-presencia entre dos o más textos, casi siempre por la presencia (manifiesta o secreta) de un texto en otro (Cf. 1989, pp. 9-16). La hipertextualidad consiste en toda relación entre un texto B (hipertexto) con un texto anterior A (hipotexto). Se trata de un texto en segundo grado, en el que opera una transformación del hipotexto. Dentro de la hipertextualidad, define como *transposiciones* a las “transformaciones serias”, la más importante de todas las prácticas hipertextuales.

⁵ Utilizamos para todas las citas la traducción de H. P. Murena, incluida en el libro *Textos clásicos de teoría de la traducción* (2004).

entre todas las lenguas, en el hecho de que todas quieren decir la lengua pura. Es evidente entonces por qué la traducción cumple un papel central para la representación de este lenguaje superior: a partir de dos lenguas se crea una nueva, que no es una fusión de ambas lenguas, sino la expresión de esta lengua fundamental. Más complejo de entender, sin embargo, es el modo en que la traducción revela ese parentesco entre las lenguas. Benjamin propone la metáfora del ánfora, del jarrón que, roto en mil pedazos, se intenta reparar uniendo las piezas. Todo fragmento sería aquí una lengua distinta o, como afirma Berman, dialectos, en tanto todas las lenguas son dialectos, variedades de la lengua pura (2015, p. 237). Los fragmentos de este jarrón son, por supuesto, distintos; no pueden ser el mismo ni superponerse. Pero en tanto son fragmentos del mismo jarrón, las lenguas se completan a sí mismas en sus diferencias, en lo que cada una puede decir y en lo que deben callar. Intentar reunir los fragmentos para volver a formar la figura de la que forman parte *es la tarea del traductor*.

Desde este punto de vista, es evidente que la traducción cumple un rol fundamental para colocar al original en ese nivel o *status* superior. Aún así, es innegable que, en definitiva, lo importante es la supervivencia de la obra y el crecimiento de esa lengua que se encuentra en el cruce entre todas las lenguas. Dice Benjamin: “la traducción se alumbró en la eterna supervivencia de las obras y en el infinito renacer de las lenguas” (2004, p. 312). Según el filósofo, la traducción, en tanto aparato formal, se ve liberada del peso de lo que Berman traduce como “tenor”, pero que podemos entender como el contenido de la letra que va más allá de la “comunicación” del sentido (aunque se relacione con él), y que no puede ser traducible. La traducción es forma precisamente porque en ella se destruye el “tenor”, y sólo será ahora una representación simbólica de la lengua pura (no, por supuesto, la lengua pura en sí; ésta no es simplemente la lengua de la traducción).

Si la traducción es una forma que se realiza a expensas del “tenor”, entonces es “la forma por excelencia” (2015, p. 196). La traducción no se encuentra en el interior de una lengua, sino fuera de ella, y la tarea del traductor consiste en despertar en la lengua en la que se traduce “ecos” del original: “Esta es una característica de la traducción que marca su completa divergencia de la obra literaria, porque su actitud nunca pasa al lenguaje como tal, o sea, a su totalidad, sino que se dirige sólo de manera inmediata a determinadas relaciones lingüísticas” (Benjamin, 2004, p. 313). Esta idea contradice

toda hipótesis que plantee a la traducción como un traslado de una lengua a otra. Aquí no hay trasplante; original y copia mantienen una relación diferente con respecto a la lengua en la que están escritos. Según Berman, sólo la obra habita la lengua; la traducción se halla sólo en el borde. Es el espacio desde el cuál la lengua del original puede resonar en la lengua de la traducción: “la traducción es eco” (2015, p. 198). La “ecoicidad” es la cualidad que permite hacer aparecer indirectamente la lengua del original en la traducción. Este fenómeno sólo será posible por medio de una literalidad libre, sintáctica y fónica.

Ahora bien, si la traducción no se realiza en su propia lengua, mientras que la obra sí, entonces las tareas del traductor y del creador son notoriamente distintas. La intención del traductor “no persigue solamente una finalidad distinta de la que tiene la creación literaria, es decir, el conjunto de un idioma a partir de una obra de arte única escrita en una lengua extranjera, sino que también es diferente ella misma, porque mientras la intención de un autor es natural, primitiva, intuitiva, la del traductor derivada, ideológica y definitiva” (2004, p. 314). La intención del poeta es con la lengua y con el sentido, con el “tenor”. La intención del traductor es reflexiva, secundaria y, a diferencia del poeta, cuyo ámbito es la creación de una lengua “más elevada”, el traductor hace brillar, revela (para decirlo en términos benjaminianos) esa lengua en la que todas las demás se unen, esa lengua que ya no es comunicación. Señala en la dirección de la lengua oculta entre las lenguas, que sólo aparece cuando se reúnen dos lenguas en una traducción: la lengua verdadera.⁶ En este punto del ensayo, Benjamin cuestiona la idea, altamente difundida, de que los poetas son quienes más capacitados se encuentran para traducir poesía. Esto es falso, dice, porque ambas tareas difieren enormemente, y cita los ejemplos de la tradición alemana de Lutero, Voss, o William Schlegel.

Hacia el final del ensayo, Benjamin se acerca al problema de la oposición entre fidelidad y libertad, la cual toma en la filosofía benjaminiana un sentido ligeramente nuevo. Luego de incluir una cita de Mallarmé (que, por cierto, deja en francés; acaso sea, sintácticamente, intraducible⁷), Benjamin afirma que la fidelidad (en tanto se refiere

⁶ En esto, dice Berman, la traducción es como la filosofía: ambas buscan la lengua de la verdad.

⁷ Berman afirma que esta cita guarda una relación formal con aquella que cierra el ensayo, de Pannwitz. Por su oscuridad sintáctica, ambas resultan, en principio, intraducibles.

a las palabras aisladas) no puede nunca tener como finalidad la restitución del sentido, sobre todo si tenemos en cuenta que la lengua pura está más cerca de la “letra material” que del sentido y la comunicación. En efecto, la tarea del traductor no puede ser nunca, para Benjamin, reflejar el “sentido” del original; esto se encuentra mucho mejor representado por la libertad sin trabas que caracteriza a los malos traductores. Tradicionalmente, en cambio, la fidelidad va hacia la letra, se relaciona con la fidelidad a la palabra, no al “espíritu”. Así, como se puede intuir fácilmente, o se es libre o se es fiel. Como afirma Berman, “el traductor que es fiel a la letra no es libre, y el que es libre no tiene nada que hacer con la letra” (2015, p. 214). Por primera vez en el ensayo de Benjamin, afirma, la dirección del filósofo alemán es clara: las traducciones que se apegan a la letra amenazan la restitución del sentido. Pone el ejemplo general de las traducciones que Hölderlin hizo de Sófocles, pero no propone ninguno en particular; Berman nos obsequia un caso. El verbo *καλκαίνα* tiene, como primer sentido, el significado literal de “tener el color de la púrpura”, color relacionado al poder y a las supersticiones del destino. De allí se deriva su segundo sentido: “verse sombrío, atormentado” (Cf. Berman, 2015, p. 179). La traducción de Hölderlin es superliteral: traduce el verbo griego según su sentido original, pero no por tener una relación “ingenua, primera e intuitiva” con la lengua griega, ni por un afán filológico (según Berman, carecía de todo conocimiento de filología), sino porque hace que el griego hable, aún forzando al alemán. De esta manera, traduce del siguiente modo: “pareces *teñir una palabra roja*” (Idem). En la traducción de Hölderlin “las dos lenguas han entrado en una armonía total en detrimento absoluto del sentido” (2015, p. 180). La literalidad es una amenaza para el “espíritu” de una obra. No propone otro sentido, sino sólo la fusión de dos lenguas en *un* punto: el de la letra.

Un caso similar es el que recuerda Borges sobre la traducción de Ezra Pound de la elegía anglosajona “The seafarer” (“El navegante”). En uno de los cursos de literatura inglesa dictados en la Universidad de Buenos Aires, referido a los poemas anglosajones, se detiene en esta elegía y en la traducción del poeta estadounidense que, según dice el mismo Borges, en un principio le había parecido “absurda” (Cf. Borges, 2000, p. 59). Por supuesto, en ese momento no conocía la teoría personal de Pound sobre la traducción. Según este, lo importante de un poema es menos el sentido de las palabras

que su sonido⁸. Borges trabaja como ejemplo dos versos: “Mæg ic be me sylfum soðgied wrecan / siþas secgan”. La versión de Pound del primer verso, “May I for myself song’s truth reckon”, se parece al original, mientras que el segundo verso es traducido como “Journey's jargon”, repitiendo la aliteración anglosajona. Como afirma Borges, “esto es apenas comprensible, pero se parece como sonido al texto sajón” (2000, pp. 59-60).

Aún si el punto de vista que estudia Borges es el del sonido, es indudable que ese carácter poético que permite la cadencia de un verso es proyectada desde la sintaxis (como demuestra el ejemplo del verso de Darío). Si volvemos al ensayo de Benjamin, el traductor deberá entonces elegir entre dos caminos posibles: o bien dislocar esa sintaxis, para enfocarse en el sentido, o bien intentar reproducirla, y alejarse aún más de este. Tal como sostiene Berman, la traducción tiene, o debe tener, con el sentido la relación más fugitiva posible (2015, p. 216). Pero en esa posibilidad de elección reside lo que Berman denomina la “gran novedad de la traducción con respecto al original” (Idem): el debilitamiento o la evasión del sentido puede ser llevado casi hasta el infinito. De este modo, la traducción libera “al traductor y a su obra del esfuerzo y la disciplina del comunicante” (2004, p. 315), ya que sólo importa el lenguaje que el traductor crea. El original no es más que un pretexto (en los dos sentidos que este término admite).

Si la traducción no debe aspirar de ningún modo a la restitución del sentido (y en eso reside su importancia), entonces no debe ser característico de una buena traducción el hecho de parecer un original escrito en su lengua. El corolario de la tesis de la traducción a partir de la fidelidad de la letra es que pueda expresar la distancia (infinita) entre las lenguas. En efecto, “la verdadera traducción es transparente” (2004, p. 316). La mayoría de las traducciones del ensayo benjaminiano proponen el término “transparente” para el alemán *durchscheinend*, pero como sostiene Berman (Cfr. 2015, p. 222), la idea de transparencia correspondería a la teoría de la traducción como transposición del sentido. Por otra parte, a pesar de que la traducción no debe parecer un original (ni ocultarlo por completo), tampoco debe dejar pasar su luz sin ofrecer

⁸ En este punto Borges menciona un aspecto interesante: la posibilidad de una traducción intralingüística. Para argumentar a favor de la hipótesis de Pound, recuerda uno de los versos de la “Sonatina” de Rubén Darío (“La princesa está pálida en su silla de oro”). Si se la traduce al español, es decir, si se dice lo mismo pero reorganizando las palabras de un modo diferente (el ejemplo de Borges es el siguiente: “En su silla de oro está pálida la princesa”), entonces la poesía desaparece.

resistencia. La traducción sólo puede aparecer como tal si opera distorsiones en la lengua traductora, si se siente la lengua extranjera detrás como un elemento extraño. De lo que se trata, según Benjamin, es de buscar una traducción que no imite o intente representar el sentido del original, sino que reconstruya “hasta en los menores detalles el pensamiento de aquél en su propio idioma” (2004, p. 315)⁹. Pero para lograr esta “translucidez” de la “verdadera traducción”, la única solución es la fidelidad en la transposición de la sintaxis. Es la fidelidad sintáctica la que niega, la que se opone por completo a la libertad del sentido. Es sólo a partir de esta fidelidad sintáctica que el lenguaje se potencia y extiende sus fronteras.

Esta oposición entre el sentido y la letra, que es lo mismo que decir libertad (o fidelidad del sentido) y fidelidad (de la sintaxis), es inestable, desequilibrada, ya que si bien la libertad puede negar completamente la letra, la fidelidad no puede escapar nunca por completo a un hecho indudable: toda lengua tiene un sentido. La tarea del traductor debe ser, para poder alcanzar esa lengua pura, la de librar a la obra y a la lengua de ese peso que es el sentido. Este no desaparece (eso sería imposible), sino que es reordenado detrás de la letra como elemento ineluctable. Como afirma Berman, la traducción “es escandalosa porque, sin dejar de transmitir el sentido, lo relega a un rango subalterno” (2015, p. 234).

Por medio de la traducción las lenguas entran en contacto, y se evidencian como dialectos de un mismo lenguaje superior (tal como vimos a partir de la metáfora del jarrón). La idea de las lenguas como dialectos, deducida a partir de la cita que Benjamin incluye de Pannwitz, según Berman, señalan la esencia *oral* de todo lenguaje. Esa lengua pura que aparece en todas las traducciones se desprende de la oralidad de las lenguas en contacto. Aquí reside lo que Berman denomina la “responsabilidad del traductor” (su tarea, acaso), ya que la oralidad está unida a un problema que Benjamin conocía bien, y que será de suma importancia para el recorrido de esta tesis: la tradición. No hay tradición sin traducción, ya que esta la preserva. Esta idea que corona la hipótesis de Berman entra en contradicción absoluta con toda idea de la traducción como “transformabilidad y conmutabilidad infinita de lo escrito” (2015, p. 240). La traducción, según Berman, debe conquistar aún su *tradicionalidad*, rechazando toda *artesanidad* construida alrededor del sentido. Llegamos al punto clave de este

⁹ En el capítulo II de esta tesis revisaremos las ideas de José Martí respecto a este punto.

apartado. El comentario de Berman sobre el ensayo de Walter Benjamin muestra sin lugar a dudas una perspectiva sobre la tarea del traductor que ignora ciertas cualidades históricas de las lenguas, y no me refiero a su carácter más o menos tradicional, sino a la relación desequilibrada que hay entre ellas y sus culturas. La tesis de Benjamin, al menos por cómo es leída por Berman, sólo piensa a la traducción como preservación de una cultura que, en última instancia no necesita mucho esfuerzo para imponerse: la europea. A lo largo de esta tesis veremos de qué manera puede pensarse esta relación entre traducción y tradición en culturas relativamente nuevas, como pueden ser las correspondientes a América Latina, y qué nuevos valores cobra la tarea del traductor en ellas.

I.3 LA POTENCIA DE LA TRADUCCIÓN EN AMÉRICA LATINA. LA POSICIÓN DEL TRADUCTOR

Como dijimos con anterioridad, el problema de la traducción, en Latinoamérica y en general, está firmemente ligado al problema de la tradición, y quizás fue Borges quien mejor haya vislumbrado este asunto: es la apropiación sin reparos de toda la tradición occidental la mayor ventaja de la cultura americana. Esta hipótesis forma parte de un universo crítico que cuestiona la idea predominante de que el original tiene algún tipo de característica esencial que lo hace, a priori, superior a cualquiera de sus traducciones. Esta hipótesis será trabajada por Borges, principalmente, en tres ensayos: “Las dos maneras de traducir” (de 1926), “Los traductores de las 1001 noches” (incluido en *Historia de la eternidad*, de 1936), y “Las versiones homéricas” (incluido en *Discusión*, de 1932). Es en este último, precisamente, en el que Borges propone quizás la tesis más interesante, para los fines de este trabajo, acerca de las traducciones. Se trata de la postulación de una literatura conformada íntegramente por borradores:

Presuponer que toda recombinación de elementos es obligatoriamente inferior a su original, es presuponer que el borrador 9 es obligatoriamente inferior al borrador H -ya que no puede haber sino borradores. El concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio (1974, p. 239).

En “Las dos maneras de traducir”, por otra parte, se explora acerca de los dos modos en los que históricamente se han dividido las traducciones: “una practica la literalidad, la otra la perífrasis” (1997, p. 256). En ese ensayo, vuelve a cuestionar la idea, generalmente aceptada, de que los originales son incorregibles, y que los traductores no

son mucho más que practicantes de la farsa y la mentira. Borges cree en la existencia de buenas traducciones de obras literarias, incluso de las obras en verso (comúnmente tachadas de intraducibles). Propone el ejemplo de la traducción de Pérez Bonalde de “The raven”, de Poe. Podría pensarse, dice, que esta traducción le parecerá más pobre a un extranjero, pero lo cierto es que no es así: no le parecerá más pobre, sino que lo será, ya que “su caudal representativo será menor” (Idem). La palabra “súbdito”, por ejemplo, “es decente en España y denigrante en América” (Idem). Debemos recordar el planteo de Eugene Albert Nida y Charles Russell Taber (Cf. 1972, p. 2), quienes ante la pregunta “¿es buena una traducción?”, agregan “¿para quién?”. La concepción de que toda traducción conlleva una pérdida inevitable se expresa en un reclamo imposible de fidelidad. Desde ese punto de vista, toda traducción estaría condenada al fracaso. Por el contrario, la tesis borgeana sostiene que todos los textos, originales o traducciones (todas las versiones, en definitiva) tienen valores diferentes para diferentes lectores.

Entre las dos maneras de traducir, una de mentalidad clásica, de mentalidad romántica la otra (tal como él mismo las clasifica), Borges se decanta por la primera; una traducción interesada por la obra de arte, y no por el artista y su renombre. Según este modelo, el traductor debe, con el repertorio de palabras, figuras y metáforas propias de su lengua, verter el original a la sintaxis de su idioma. Se trata de un procedimiento que puede parecer sacrílego, y probablemente a veces lo sea; pero como nos recuerda constantemente Borges, todos los procedimientos de la literatura son igualmente artificiales. El otro modo de traducir, el de mentalidad romántica, prioriza al artista, al que se intenta no mancillar torciendo sus palabras. Pero este afán de veracidad (por otra parte, tan artificial como cualquier otro procedimiento) hace del traductor un falsario que “para mantener la extrañeza de lo que traduce se ve obligado a espesar el color local, a encrudecer las crudezas, a empalagar con las dulzuras y a enfatizarlo todo hasta la mentira” (2012, p. 258).

Sergio Waisman, en su libro *Borges y la traducción* (2005), hace una afirmación que fácilmente puede ser aplicada a todos aquellos escritores que no consideran a las traducciones como una actividad separada de su obra. En su discurso, dice,

no hay diferencia esencial entre los escritos ‘originales’ y las traducciones. Importa especialmente no olvidar esto último cuando se habla de escritores/traductores de los márgenes, donde traducir es, potencialmente, una manera de renovar las tradiciones locales

y reconfigurar tanto las jerarquías centro-periferia y Norte-Sur previamente establecidas (p. 11).

Lo que el discurso de Borges acerca de la traducción trae al debate teórico no es, sin lugar a dudas, algo nuevo históricamente, pero sí se trata de una idea que puede ayudar a echar luz sobre el asunto. Lo que propone el escritor argentino (y el escritor americano en general) es un cambio de contexto de la teoría de la traducción: pensarla a partir de un desplazamiento irreverente hacia el margen latinoamericano. Borges desafía nociones literarias (y políticas) profundamente arraigadas a partir de la idea de que “ni los márgenes limitan necesariamente a los escritores ni las traducciones son necesariamente inferiores a los originales; y que en ambos casos puede ser cierto lo contrario” (2005, p. 44). La diferencia entre centro y periferia, lejos de ser un limitante para el escritor latinoamericano, puede fácilmente ser tomado, a partir de esta perspectiva, como una apertura a un campo nuevo de posibilidades: “releer, reescribir, recontextualizar obras provenientes del centro” (Idem), a partir del uso de la tradición de su propia lengua.

La irreverencia y el tono irónico de Borges, por otra parte, contrasta notoriamente con el ensayo benjaminiano, de claros tintes mesiánicos. Basta quizás comparar la cita borgeana, de carácter lúdico, que coloca ligeramente yuxtapuestas las ideas de *religión* y *cansancio*, frente al texto de Benjamin que trata a la poesía (y mucho más las *Escrituras*) como un lenguaje sagrado e inefable y que, precisamente, no puede ser traducido. Aunque Benjamin advierte, igual que Borges, el problema que conlleva toda demanda de fidelidad (a saber, la pérdida del sentido), llega a una conclusión muy distinta, puesto que plantea la exigencia de una “literalidad” sintáctica. Borges, por su parte, valora de las traducciones fieles el agrado de una sorpresa estética, pero en términos generales, y siempre en un tono ligeramente satírico, parece insinuar que las traducciones literales le parecen las menos fieles; dice que “[n]o es imposible que la versión calmosa de Butler sea la más fiel” (1974, p. 243).

Waisman realiza un recorrido acerca de los ensayos de Borges, y analizando “Los traductores de las 1001 noches” arriba a un problema que puede resultar productivo para este trabajo. Se trata de la crítica que autores como Lawrence Venuti (Cf. 1998, pp. 2-4) han realizado sobre la llamada práctica de la domesticación, es decir, de aquel proceso a partir del cual las traducciones se leen con fluidez, “intentando dar la impresión de que el texto fue escrito no en una lengua extranjera, sino en inglés” (2005,

p. 91). Esa transparencia (por otra parte condenada por Benjamin) borraría la diferencia lingüística y cultural del texto extranjero, contribuyendo a un proceso de aculturación que se suma al proyecto del imperialismo cultural. Borges, sin embargo, no parece estar demasiado en contra del método de la traducción domesticadora. Por un lado, esto se debe a la afirmación acerca de que toda traducción necesariamente deforma, en mayor o menor medida, al original. Pero, sobre todo, el hecho de que hable desde Argentina y, a los fines de este trabajo, desde América Latina, y no desde el centro de un imperio, como en el caso de las traducciones planteadas por Venuti, vuelve el problema aún más complejo. La crítica a la domesticación es sin duda válida para la historia de la traducción al inglés, pero no resulta pertinente en otros contextos. Esa crítica, dice Waisman,

no se adapta muy bien a las versiones latinoamericanas en español o portugués. En los Estados Unidos o Europa occidental, una traducción fluida que borre del texto las pruebas de su condición “extranjera” puede interpretarse como parte del imperialismo cultural: una domesticación que refuerza el desequilibrio de poder entre países. Pero la ética y la estética de la traducción en la periferia son muy diferentes que en el centro (...). Técnicas que en el centro aportan al imperialismo cultural, en el margen obran como formas de resistencia (...). En Latinoamérica, una traducción domesticadora puede ser una apropiación de la metrópolis por aculturación lingüística, y un reto a la supremacía del original, pero también al poder político-cultural de la sociedad en que fue producido (2005, pp. 92-93).

Es a causa de esa tensión entre centro y periferia que la traducción ha sido y sigue siendo, no simplemente un tema importante, sino fundamentalmente “una práctica crucial en las literaturas latinoamericanas” (2005, p. 94). Pero además, también explica la potencia de la tesis borgeana sobre el escritor argentino. Ser argentino, o sudamericano, no es para Borges ya una propiedad o una característica, sino algo tan relativo como una posición. El escritor latinoamericano es latinoamericano *porque* es periférico; en esa posición, todo es de todos. La literatura (y su tradición), tal como nos la legó Borges, no es otra cosa que una potencia, un horizonte de posibilidades.

A partir de lo previamente expuesto, creemos que para estudiar las traducciones que José Martí realizó de los poetas norteamericanos debemos alejarnos de la noción de influencia, la cual reduciría las relaciones literarias a las de un modelo y su copia. Por el contrario, a partir de estas constantes resignificaciones es la copia la que adquiere un papel central. Pizarro (1985) sostiene la importancia de favorecer la noción fuertemente “ideológica de ‘formas de apropiación’ que un continente de formación económica

dependiente genera en su recepción de las literaturas metropolitanas” (p. 59), particularmente a fines del siglo XIX. Desde esta perspectiva, intentaremos dilucidar de qué modo José Martí se apropia de dos poemas del trascendentalismo norteamericano para adecuarlos a las necesidades de su suelo. Antes, sin embargo, realizaremos un recorrido por el lugar que ocupó la traducción y la apropiación en la formación de la tradición del modernismo latinoamericano en las últimas décadas del 1800.

II POETA Y TRADUCTOR: LA TRADUCCIÓN EN EL PROYECTO LITERARIO Y POLÍTICO DE JOSÉ MARTÍ

II.1 EL CULTO AL FUTURO Y AL CAMBIO DEL MODERNISMO HISPANOAMERICANO

En su libro *Los hijos del limo* (1990), Octavio Paz presenta los conceptos clave para pensar las particularidades de la cosmovisión moderna en general, para luego relacionarlos particularmente con el modernismo hispanoamericano, en el capítulo titulado “Traducción y metáfora”. La modernidad refiere, según Paz, a toda una tradición que, por su misma definición, encuentra una contradicción interna. En efecto, si entendemos por tradición “la transmisión de una generación a otra de noticias, leyendas, historias, creencias, costumbres, formas literarias y artísticas, ideas, estilos” (Paz, 1990, p. 17), ¿cómo puede existir algo siquiera parecido a una *tradición moderna*, si esta se caracteriza precisamente por la ruptura de esa transmisión? Aún si se aceptara que la repetición continua de la ruptura podría constituir una suerte de tradición, ¿cómo puede ser moderno lo tradicional si lo tradicional es, por definición, lo antiguo?

Una aclaración puede matizar la paradoja: la modernidad no es una tradición, sino “*otra tradición*” (Cf. 1990, p. 18). La modernidad se caracteriza tanto por su novedad, por su ruptura con el pasado, como por su heterogeneidad, por ser siempre otra. No solo eso, sino que además establece la existencia de múltiples pasados. En definitiva, según Paz, lo característico de la modernidad no es el culto a la novedad (como lo fue, por ejemplo, el barroco) sino la conciencia de su ruptura, saberse negación del pasado y afirmación de algo siempre distinto: “lo nuevo nos seduce no por nuevo, sino por distinto” (1990, p. 20). Para el crítico mexicano, un mismo principio inspira al romanticismo, al simbolismo, al modernismo hispanoamericano y, posteriormente, a las vanguardias, algo que no es ni una influencia ni mucho menos una coincidencia, sino la permanencia de ciertas maneras de pensar, de ver y de sentir; ciertas maneras de organizar y entender la experiencia del mundo. La paradoja introducida por Paz se complejiza ya que no sólo existe una contradicción entre lo moderno y lo tradicional: la oposición entre el pasado y el presente, en palabras de Paz, se evapora, porque el tiempo transcurre de manera tan vertiginosa, con una celeridad inusitada hasta entonces, que las distancias se borran, se pliegan, en una yuxtaposición anacrónica. La velocidad afecta la distancia entre los objetos, produciendo una

sensación de violenta fugacidad: “lo que acaba de ocurrir pertenece ya al mundo de lo infinitamente lejano y, al mismo tiempo, la antigüedad milenaria está infinitamente cerca” (1990, p. 23). Lo que cambió en la sociedad moderna es la autopercepción de una sociedad en la historia; cambió la percepción misma del tiempo. Es esta nueva percepción la que permite que tomemos conciencia de la tradición moderna y, a partir de ello, que se inicie un camino de interrogantes que llevará tarde o temprano a negar y a criticar la tradición, intentando al mismo tiempo fundar una nueva en lo único que es inmune a la crítica, porque es su garante: el cambio y la historia.

Diferencia, separación, heterogeneidad, pluralidad, novedad, evolución, desarrollo, revolución, historia, cambio. Todos esos nombres, dice Paz, se condensan en uno: futuro. Es el tiempo que no es, que no fue y que está siempre a punto de ser. Si las sociedades primitivas conjuraban el cambio en sus rituales que repetían un pasado inmemorial, era porque veían con temor al futuro; en cambio “nosotros daríamos la vida por conocer su rostro radiante-- un rostro que nunca veremos” (1990, p. 37). La conciencia crítica, que permite separarse del pasado, es la que permitirá avanzar a un futuro en el que se encuentra nuestra posibilidad de perfeccionamiento, nuestra evolución y nuestro progreso, al mismo tiempo que se separa de un presente eterno. La sobrevaloración del cambio como valor en sí mismo implica la sobrevaloración del futuro.

Desde el romanticismo hasta las vanguardias, esta nueva concepción del tiempo guarda todavía algunas reminiscencias de los antiguos. La nostalgia, por ejemplo, de un tiempo original en el que los hombres están reconciliados con la naturaleza. Pero ese tiempo original no es un retorno cíclico, no se encuentra en el pasado sino en el futuro, “no será la consecuencia de la revolución de los astros, sino de la revolución de los hombres” (1990, p. 61). Se trata de una esperanza en la utopía, colocada siempre en el futuro, pero es al mismo tiempo un regreso a los orígenes, una nostalgia romántica por los inicios, por la naturaleza o por la infancia. Entre la infancia de Wordsworth, la “Pantisocracia” de Coleridge o el Adán de William Blake, hasta el indigenismo de Mariátegui y su fe revolucionaria, la modernidad oscila entre esos dos extremos: futuro y pasado, “tentación revolucionaria y tentación religiosa” (1990, p. 62), a veces más cerca de uno que del otro. En ese transcurso podemos encontrar al modernismo hispanoamericano y, en sus orígenes, la figura mítica de José Martí.

A fines del siglo XIX Hispanoamérica produce un movimiento nuevo, equiparable al romanticismo, ya que un suceso había cambiado el rumbo de su poesía. Se trata de las Revoluciones de Independencia que, a pesar de su programa liberal, al no haber surgido una nueva clase dirigente sus políticas no se distinguieron de las de un feudalismo disfrazado de liberalismo burgués: “el reino de la máscara, el imperio de la mentira” (1990, p. 126). De todos modos, sí cambió la ideología de los hispanoamericanos. Sin ser testigos de primera mano del progreso, según Paz, colocamos a la ciencia y a la razón, a la filosofía positivista, en nuestros altares. Mixtificación confusa que mezcla la fe en la ciencia con la nostalgia por las certezas religiosas: ante el vértigo de la nada y el tiempo que ya pasó, la creencia ciega en un progreso que no vivimos. Hacia 1880 surge el modernismo hispanoamericano como una respuesta al positivismo; la crítica de la sensibilidad al empirismo frío de la ciencia positivista. El modernismo, dice Paz, fue nuestro romanticismo. No una imitación, sino una traducción cambiada; “su versión no fue una repetición sino una metáfora: *otro* romanticismo” (1990, p. 128). El modernismo fue un estado de espíritu y, por eso y por su necesidad (es decir, por ser la respuesta necesaria a un vacío espiritual creado por el positivismo), pudo convertirse en un movimiento poético auténtico.

II.2 LA TAREA DEL TRADUCTOR EN EL MODERNISMO HISPANOAMERICANO

En la segunda mitad del siglo XIX la modernización de Occidente alcanza su expresión universal, cuando, como afirma Ángel Rama, “los imperios centrales europeos cumplen la conquista, militar, o económica, del planeta” (1983, p 96). Sin embargo, aunque ciudades importantes, como Londres o Berlín, rigieron ese proceso, fue París quien ocupó el espacio central de “irradiación cultural”. El *francesismo*, la marca universal del modernismo que convirtió a París en la “capital cultural del Siglo”, no influyó sólo a la rezagada América Latina, desesperada, por su parte, por encontrar una vía de escape al retraso económico y cultural de España, sino también a las demás capitales del viejo mundo, que mostraron una atención desmedida por los productos culturales franceses, llegando en ocasiones a la “franca imitación”.

En 1880, Martí llega a Nueva York y advierte de manera temprana este problema. Comprende, también, que

el imperialismo de la cultura francesa no puede combatirse encerrándose en las estrechas y arcaicas fronteras nacionales¹⁰, como reclamaban los rezagados románticos o los conservadores, y mucho menos prolongando la dependencia cultural española, sino avanzando aún más en el internacionalismo de la hora mediante una audaz ampliación del horizonte universal de la cultura” (Rama, 1983, pp. 97).

Martí hace suya la sentencia realizada por Oscar Wilde en 1882, reproducida en su crónica sobre el poeta: “Conocer diversas literaturas es el medio mejor de libertarse de la tiranía de algunas de ellas; así como no hay manera de salvarse del riesgo de obedecer ciegamente a un sistema filosófico, sino nutrirse en todos, y ver cómo en todos palpita un mismo espíritu” (Martí, 1992, XV, p. 361). Desde este punto de vista, la internacionalización se convertirá en la mejor vía para alcanzar la libertad y la soberanía, al menos intelectual; este será (si es que no lo era ya antes) el principio rector de la cultura latinoamericana. El colombiano Sanín Cano (Cf. s.f., pp. 92-93) sostiene que se cometieron dos errores en la apropiación de la cultura francesa. El primero de ellos fue sustituir, casi mecánicamente, el foco tradicional español por el francés; el segundo fue elegir, dentro de la cultura francesa, a los autores menores y desconocer a los mayores. Afirma Rama que “su libertaria defensa del derecho americano a la cultura universal, habría de ser la vía fructífera por la cual se trazaría el perfil cultural de la región” (1983, p. 98), y que gracias a él se incorporaron las literaturas nórdica a la literatura americana. Pero ya antes, José Martí había iniciado el camino de difundir la literatura norteamericana (a pesar de las reticencias de la intelectualidad latinoamericana, por razones políticas). El poeta cubano fundó un desvío de la producción cultural española. Solamente del pueblo norteamericano, afirma Martí, “puede surgir el esplendor de una nueva imaginación y la maravilla de alguna nueva libertad” (1992, XV, p. 366), ya que al tratarse de un pueblo nuevo no se encuentra obligado a mantener antiguas tradiciones e instituciones. Martí encuentra en la cultura norteamericana la oportunidad de alejarse de la anquilosada tradición española.

Por otra parte, como afirma Rama en su libro *Transculturación narrativa en América Latina* (2008 [1984]), ese esfuerzo de independencia cultural que los llevó a emparentarse con varias literaturas extranjeras, distintas a la de la metrópolis española,

¹⁰ Esta será la diferencia fundamental, planteada por Rodrigo Caresani (2015), entre los traductores modernistas (cuyo foco estará puesto en Rubén Darío) y el “gentleman escritor” (Caresani propone el ejemplo de las traducciones de Bartolomé Mitre de *La divina comedia*).

se tradujo en una nueva percepción de la originalidad americana. Si bien esto no significa que esa apetencia de originalidad no llevara a una acentuación individualista, reivindicando el talento individual, y a un intento de autonomía que, en el modernismo, tuvo su mayor garantía en el lenguaje, sí lleva a los cronistas del modernismo hispanoamericano a relativizar el imperativo romántico de la “originalidad”. Quizás este aspecto pueda percibirse de la forma más clara en la famosa sentencia de Darío, incluida en *Palabras liminares*, con la cual responde a la pregunta irónica de Groussac: “*Qui pourrais-je imiter pour être original?* me decía yo. Pues a todos”.

Esta voracidad, esta “curiosidad alerta”, como la llama Rama (Cf. 1983, p. 99), que incluiría no sólo libros de literatura, sino también de sociología, historia, filosofía, religión e incluso ciencias, y que mezclaría de forma indiscriminada y asistemática “épocas diferentes, estéticas opuestas, movimientos discordes, las más variadas culturas del planeta en un bazar disparatado” (1983, p. 99), explica el sincretismo que caracteriza a todo el modernismo hispanoamericano. El eclecticismo que marcó el fin de siglo puede resumirse en una frase de Vaz Ferreria: “Fórmula para saludar cualquier novedad artística, escuela, tendencia o procedimiento: Bienvenido; entendiéndose que no es en lugar de nada, sino además de todo” (Vaz Ferreira, 1979, p. 190; citado de Rama, 1983, p. 101).

Precisamente por eso, la traducción, como práctica discursiva, se convirtió en el modelo central de todo el movimiento; es una estrategia fundamental de asimilación y apropiación de los modelos extranjeros. El modernismo, caracterizado por el afán de novedad, encontró en las traducciones el mejor medio para enriquecer el panorama americano con las incorporaciones de otros modelos, técnicas o motivos que impactaron en la renovación métrica y rítmica de la lengua española. En su artículo “Tradición y traducción en el modernismo hispanoamericano”, Analía Costa (2011) afirma que a partir de las traducciones “se ponen de manifiesto las intensas relaciones interliterarias que tienen lugar entre la literatura receptora (en este caso latinoamericana) y la literatura traducida”. La “curiosidad alerta” de los escritores del modernismo se trasladó a la voracidad con la que se dedicaron a poner en práctica su poliglotismo. Por otra parte, esa voracidad escrituraria pone por primera vez a la literatura latinoamericana en una posición concomitante a las literaturas metropolitanas, sin cortar por ello, por supuesto, el vínculo de subordinación producto de siglos de atraso y aislamiento. Por eso mismo,

quizás, la internacionalización es violenta y vertiginosa, intentando absorber todo rápidamente en una acumulación transhistórica, transgeográfica y, sobre todo, translingüística. La abundancia de traducciones revela la importancia otorgada por los escritores del modernismo a esa práctica discursiva, ocupando un lugar central dentro de las estrategias a partir de las cuales las letras americanas se incorporaron a la modernidad, contradiciendo, como nos recuerda Costa, a uno de sus maestros, Paul Groussac quien afirma con sorna que la primera ley de las traducciones en verso es que no debe intentarse. La traducción en el modernismo, sin embargo, no estuvo únicamente destinada a la transformación literaria de la cultura americana, sino también, y sobre todo a partir de Rubén Darío, a la construcción de una lengua para esa literatura. La lengua literaria y la traducción, como afirma Costa, “son solidarias”. La apropiación debía implicar una asimilación y una aplicación crítica de los modelos a la nueva realidad americana. Pocos períodos de la historia intelectual del continente, según Costa, muestran del mismo modo que el Modernismo cómo las apropiaciones efectuadas sobre los modelos extranjeros correspondían a la restitución de un metalenguaje,

como un arte oratoria o práctica social, como una *paideia*, una moral, un arte poética y como laboratorio de la palabra bella, con fuerte apoyo en el período rítmico y en la eufonía. Una *retórica* entonces mediante la cual Hispanoamérica creía entrar definitivamente en el mapa cultural de las naciones del mundo y asegurar así su ingreso en la modernidad (2011).

II.3 DOS MODOS DE TRADUCIR: PARA GANARSE EL PAN Y COMO PROYECTO LITERARIO

Hasta ahora hemos visto cómo puede pensarse la práctica de la traducción en una cultura periférica como la latinoamericana, y en el seno del modernismo hispanoamericano en particular, pero aún debemos analizar de qué manera entendía a esta tarea José Martí, en el contexto cubano de las últimas décadas del 1900. Si bien durante el modernismo la importancia de la traducción como práctica literaria es indiscutible, no era habitual (ni lo había sido hasta entonces, salvo el caso de los románticos alemanes en sus ensayos sobre la traducción) que los traductores reflexionaran sobre su tarea. No es ese el caso de Martí, para quien la traducción ha sido

objeto de numerosas y lúcidas reflexiones¹¹. En un estudio central para entender el lugar que ocupan las traducciones en la obra literaria del poeta, María Fernanda Pampín (2012) reconoce que el poeta cubano reúne en ella tanto la práctica de la traducción como el discurso teórico sobre la misma, adelantándose al menos medio siglo a “algunos de los núcleos principales de los que se ocuparán los estudios sobre la traducción” (p. 61). Lourdes Arencibia, sostiene que

En su muestra de traducciones quedan señalados los principales, por no decir todos los posibles abordajes estudiados hasta hoy en el marco de este quehacer: la traducción literal, la adaptación, la versión libre, la funcional, la traducción directa, la implícita, la inversa, la autotraducción, la producción del texto paralelo. Se atrevió con todos los géneros: poesía, novela, cuento, ensayo, textos científicos, utilitarios, divulgativos.... (1998, p. 98)

Sin embargo, las opiniones de Martí respecto a la traducción son a primera vista ambiguas, e incluso pueden llegar a parecer contradictorias. En una carta a su hermana Amelia, de 1883, escribe:

Anoche puse fin a la traducción de un libro de lógica, que me ha parecido –a pesar de tener yo por maravillosamente inútiles tantas reglas pueriles– preciosísimo libro, puesto que con el producto de su traducción puedo traer a mi padre a mi lado (1992, XX, p. 308).

La traducción de un libro de lógica, ajeno a cualquier interés literario de Martí, no parece tener para el poeta otro valor que el puramente económico. Como afirma Pampín, “traducir permite al autor insertarse en el mercado laboral” (2012, p. 61). En uno de los poemas de *Versos libres*, José Martí nos ofrece, condensado en un verso, una clave para entender la relación entre la literatura y el mercado que caracteriza la producción artística del modernismo. Se trata del comienzo de “Hierro”: “Ganado tengo el pan: hágase el verso”. Es una frase que revela uno de los problemas principales de la modernidad: desde sus inicios, el debate sobre los lazos entre literatura y mercado se redujo a la autorrepresentación del artista reivindicando su autonomía frente a las exigencias mercantiles de la nueva sociedad capitalista, en un contexto en el que la profesionalización del escritor y la circulación de las obras demostraban la presencia invasiva e ineludible del mercado. Si, como afirma Beatriz Colombi, el ejercicio del periodismo puede considerarse como una estrategia de supervivencia, entonces la

¹¹ Lourdes Arencibia, en el artículo “Un traductor llamado José Martí: una valoración necesaria” (1998), asegura que “Martí fue el traductor cubano más descollante y prolífico de ese siglo, por la utilización tan cabal y completa que hizo de esa mediación cultural, al ponerla en función de un relevante proyecto divulgativo, cuya importancia para el mundo hispanoparlante trasciende los límites de su época” (p. 98).

traducción, derivada de la actividad periodística, cumple idéntica función (Cf. 1999. pp. 60-62).

La primera de sus reflexiones acerca de la traducción, sin embargo, puede ser la nota en la que relata su experiencia de traducción de la narrativa de Víctor Hugo, publicada el 17 de mayo de 1875 en la Revista Universal de México con el título “Traducir *Mes fils*”. Allí sostiene que traducir es más complejo que transcribir de un idioma a otro. Traducir, dice Martí, “es *transpensar*; (...) cuando Víctor Hugo piensa, y se traduce a Víctor Hugo, traducir es pensar como él, *impensar*, pensar en él” (1992, XXIV, p. 16). Dice Beatriz Colombi, en su conocido artículo “José Martí: traducir, transpensar” (1999), que con esas palabras Martí resalta una de las operaciones fundamentales de los escritores latinoamericanos: *transpensar* es pensar a través, más allá, del otro lado de un autor, a partir del encuentro con las literaturas centrales¹². Sin embargo, entender la perspectiva metodológica de las traducciones de Martí no es tan simple. En ese mismo prólogo dice que, sin contar a Víctor Hugo (ya que no escribe en francés, sino que escribe sus ideas despegadas de la forma del lenguaje), traducir es “pensar en español lo que en su idioma ellos pensaron” (1992, XXIV, p. 16)¹³. Algo similar dice a María Mantilla, luego de solicitarle que traduzca un libro escolar del francés, en una carta de 1895:

La traducción ha de ser natural, para que parezca como si el libro hubiese sido escrito en la lengua a que lo traduces, que en eso se conocen las buenas traducciones (...). Es bueno que al mismo tiempo que traduzcas (...) leas un libro escrito en castellano útil y sencillo, para que tengas en el oído y en el pensamiento la lengua en que escribes (...). Yo quise escribir así en *La Edad de Oro*; para que los niños me entendiesen, y el lenguaje tuviera sentido y música. Tal vez debas leer, mientras estés traduciendo, *La Edad de Oro*. El francés de *L'Histoire Générale* es conciso y directo, como yo quiero que sea el castellano de tu traducción; de modo que debes imitarlo al traducir, y procurar usar sus mismas palabras, excepto cuando el modo de decir francés, cuando la frase francesa, sea diferente en castellano (1992, XX, p. 217).

¹² La autora afirma que este complejo proceso de intercambio cultural será definido años más tarde por ángel Rama bajo el concepto de “transculturación”.

¹³ En el texto citado anteriormente, Arencibia entiende los términos “impensar” y “transpensar” como “vías martianas para llegar al hecho cultural que se materializa en el texto meta” (1998, p. 107). El par impensar-transpensar se suma a una serie de categorías pareadas, tales como traducción-adaptación, fidelidad-libertad, que indican de manera simplificada una estrategia de traslación que se aplica sobre el texto. La decisión entre una u otra, tal como afirma Pampín, dependerá de la ideología subyacente a cada proyecto específico al que se enfrente el poeta.

¿A qué se refiere, sin embargo, a que la frase francesa es diferente en castellano? En esa misma carta nos ofrece un ejemplo.

Tengo (...) en la página 19, en el párrafo No. 6, esta frase delante de mí: “Les Grecs ont les premiers cherché á se rendre compte des choses du monde”. Por supuesto que no puedo traducir la frase así, palabra por palabra. “Los Griegos han los primeros buscado a darse cuenta de las cosas del mundo”, porque eso no tiene sentido en español. Yo traduciría: “Los griegos fueron los primeros que trataron de entender las cosas del mundo” (Idem).

Para evitar que la traducción quede en la lengua extraña en la que estaba, el traductor debe encontrar la manera de expresar lo que está dicho en el original en la sintaxis natural de la lengua receptora. Debe intentar utilizar las palabras del original, pero sin forzarlas a aparecer en el español si su uso no es natural. No debe traducirse, dice Martí, “ont cherché” por “han buscado”, o “rendre compte” por “darse cuenta”; esas palabras tienen otro sentido en español, no pueden utilizarse de manera natural en el sentido en que fueron utilizadas en el original. Por ello, propone cambiar “han buscado” por “trataron”, para expresar la idea de intención, y “darse cuenta” por “entender”, ya que la frase refiere al entendimiento y no a la revelación. El otro ejemplo que propone es similar en cierto punto; refiere a la naturaleza “pro-drop” de la lengua española, al desinterés gramatical que tiene por la aparición obligatoria del sujeto sintáctico. En lenguas como el francés o el inglés, el verbo debe estar siempre acompañado por la persona con la que concuerda sintácticamente, incluso en los verbos impersonales, a los que debe agregarse el pronombre de tercera persona; tal como escribe Martí, en francés “[s]e dice, -tú sabes- *il est*, cuando no hay *él* ninguno, sino para acompañar a *est*, porque en francés el verbo no va solo” (Idem). De esta manera no debe repetirse en las traducciones la persona (él, yo, nosotros), ya que en español “ni es necesaria ni es graciosa” (Idem). Como podemos observar, los ejemplos que propone el poeta cubano no son necesariamente complejos, pero sientan una base sobre la cual va a edificarse su práctica como traductor: las traducciones, para Martí, deben realizarse en una sintaxis natural, adecuada al modo de pensar y de entender propio de la lengua en la que se traduce. Se trata de una perspectiva sobre la traducción, al menos en este punto, radicalmente distinta a la que propone décadas más tarde Walter Benjamin en “La tarea del traductor” acerca de la fidelidad a la letra en las traducciones de Hölderlin. Más adelante veremos, sin embargo, que esta naturalidad no se va a referir únicamente a cuestiones sintácticas.

Por otra parte, y regresando al prólogo de *Mes fils*, nos encontramos con algunas dificultades. Si traducir implica pensar *a través* de otro, entonces sería posible traducir únicamente a aquellos autores con los que uno se siente ligado “no sólo ideológica, sino también, formalmente. Sin embargo, y al mismo tiempo, surge para Martí una nueva dificultad en el momento de traducir: para “impensar” (pensar en el otro) es necesario abandonar su propia lengua, corromperla” (2012, p. 61). Por lo tanto, la afirmación según la cual la traducción debe parecer escrita en la lengua receptora, no es tan sencilla como parece a primera vista. Si bien contradice la idea benjaminiana de que el mejor halago que se le puede hacer a una traducción no es que parezca un original en su lengua, sino precisamente lo contrario, que parezca una traducción, Pampín no realiza una lectura lineal de las traducciones martianas. Tal como afirma Colombi, “la traducción en Martí no sólo compromete un pasaje de código a código, sino también de mente a mente, tan particular, tan especial, que para designarla necesita redefinir los términos de su propia lengua” (1999, p. 63). Como afirmará más tarde Benjamin, la traducción sólo es posible si opera distorsiones, transformaciones de algún tipo en la lengua traductora. Según Pampín, Martí anticipa en algunas de sus ideas el ensayo benjaminiano:

Como sucede cuando se pretende volver a juntar los fragmentos de una vasija rota que deben adaptarse en los menores detalles, aunque no sea obligada su exactitud, así también es preferible que la traducción, en vez de identificarse con el sentido del original, reconstituya hasta en los menores detalles el pensamiento de aquél en su propio idioma, para que ambos, del mismo modo que los trozos de la vasija, puedan reconocerse como fragmentos de un lenguaje superior (Benjamin, 2004, p. 315).

En efecto, transpensar implica reproducir en la mente la época en que el autor traducido escribió, su pensamiento y sus ideas (“el pensamiento de aquél en su propio idioma”). Sin embargo, en un artículo periodístico publicado en *La Opinión Nacional*, el 3 de enero de 1882, sostiene que sólo puede traducir quien, por un don natural, “tiene los mismos tamaños y gustos del escritor a quien traduce” (1992, XIII, p. 139); “[a]mbos, autor y traductor, deben no solamente mantener una afinidad sino compartir ‘tamaños’, es decir, no todos estarían en condiciones de traducir a un gran autor sino que es preciso que el traductor esté a su altura” (2012, p. 62). Como afirma Pampín, Martí escoge para sus traducciones, ya sea por afinidad o por respeto, los autores con los que puede identificarse.

Sin embargo, no todas sus afirmaciones sobre la traducción proponen el mismo enfoque. En el prólogo que escribe para su traducción de *Misterio...*, en 1885, la opinión de Martí parece diferir levemente de aquellas que propone en “Traducir *Mes fils*”. Allí afirma que “traducir no es, a su juicio, 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 la persona propia [...] sin más alardes ni paramentos de imaginación” (1992, XXIV, p. 40). Tal como afirmará casi medio siglo después Walter Benjamin, Martí sostiene aquí que la traducción no debe opacar al original, sino simplemente hacerlo aparecer. Resulta evidente que se trata de una práctica de la traducción notoriamente distinta a aquella que recomendaba a María Mantilla, en la que sostenía que la traducción debe parecer un libro escrito en la lengua traducida. Una buena traducción, afirmaba en esa carta, debe ser escrita de modo natural, evitando una lectura forzada. Pero esa transformación de la sintaxis no puede realizarse sin dejar ver la “persona propia”, su lenguaje y sus ideas.

Entonces, ¿el traductor debe mostrar al autor o hacer crecer sus ideas en la lengua traducida? Ambas maneras de traducir aparecen en la obra de Martí. Pampín definirá (modificando ligeramente los conceptos benjaminianos) “literal” a una de ellas, y “libre” a la otra. La primera está vinculada a los textos que no tienen para Martí un interés personal, sino que tienen, para él, principalmente un interés económico¹⁴. La segunda manera de traducir se refiere a aquellas con las que el traductor guarda una afinidad estética y formal. Del mismo modo que lo hiciera Borges, Pampín parece decantarse por el estudio de aquellas en las que el traductor se vuelve creador, “e inicia un proceso que hará de la obra traducida un texto nuevo y siempre enriquecido” (2012, p. 63). Beatriz Colombi agrega (del mismo modo en que lo hace Borges en sus ensayos) que, sin importar el camino que se elija, el de la fidelidad o el de la libertad, se pone en juego una profanación, una violencia, ya que el traductor “o traiciona su lengua o traiciona su fuente” (1999, p. 63).

Las traducciones de Martí, sin embargo, guardan una función adicional, sobre todo aquellas que por su afinidad estética, de acuerdo con la afirmación de Pampín, resultan mucho más interesantes para estudiar su obra literaria:

¹⁴ En una carta a Manuel Mercado escribe: “Al libro, no le doy más importancia que la que tiene para mí: un bocado de pan. Podrá ser una grandeza, pero a mí, a pesar de mi prosa, me parece una bellaquería” (Martí, 1992, XX, p. 81).

el estudio de estas traducciones resulta fundamental para configurar una red de pensamiento entre Martí, Emerson y Whitman y, así, complejizar y reconsiderar el peso que tuvo una tradición de origen anglosajón en la construcción de la literatura y el pensamiento martianos (2012, p. 59).

En efecto, las traducciones martianas de los poetas del trascendentalismo norteamericano, además de posibilitar su inserción en el mercado laboral, cumplen la función de difundir la literatura norteamericana en Latinoamérica. Son las traducciones de quienes estuvieron vinculados con el círculo trascendentalista (los ensayos y poemas de Emerson, la poesía de Whitman y de Longfellow, la novela y el poema de Helen Hunt Jackson) las que permiten, según Pampín, reconstruir el proyecto martiano. El traductor cumple una función fundamental en tanto formador de lectores. De nuevo, desde un lugar similar al de los escritores de los nuevos espacios periodísticos, las traducciones de Martí se presentan como un nexo entre esos autores y el público lector. Según Pampín, Martí reconoce su posición como difusor de esas obras y su valor como traductor: “Tengo, como que conozco el libro, fe absoluta en su éxito. Misterio, que es un desastre, ha vendido como 15.000 ejemplares, sino más. Dicen que porque yo lo traduje. También yo traduzco a Ramona” (1992, XX, p. 114).”

Martí encuentra dos espacios vitales para la construcción de un público lector, para la difusión de una literatura cuyos valores estéticos y éticos comparte. Uno es el espacio de las corresponsalías, de las crónicas que escribe a la distancia sobre los poetas norteamericanos (“El poeta Walt Whitman”, “Emerson”, “Longfellow”). El otro es la revista *La edad de oro*. Es imposible ignorar que esta revista, tal como sostiene Ada María Teja, forma parte del proyecto de identidad cultural americano de Martí “afianzando la autoconciencia de América Latina en la raíz del futuro, los niños” (1995, p. 144). Así, en el primer número de la revista traduce el poema de Ralph Emerson, “Fable”, bajo el nombre de “Cada uno a su oficio: Fábula nueva del filósofo norteamericano Emerson”, en el que sintetiza el fundamento para la filosofía de la naturaleza que se sustentaba en el Trascendentalismo norteamericano. En el segundo número de la revista incluye el poema “Los dos príncipes. Idea de la poetisa norteamericana Helen Hunt Jackson”, traducción “libre” del poema “The prince is dead”. Según Pampín, “Martí se interesa por la escritura de Jackson en diversos momentos de su carrera debido a que encuentra en ella temas concretos que le

preocupan, como la expresa voluntad de defensa de los pueblos indígenas y la búsqueda de la igualdad de clases, entre otros aspectos” (2012, p. 66).

En una carta enviada a Manuel Mercado en 1889, a partir de la publicación del primer número de la revista, Martí nos revela algunas claves para pensar la inclusión de esas traducciones, y que serán fundamentales para el posterior análisis de los poemas:

No parece, de veras, que venga al mundo La Edad de Oro –que es título de Da Costa–, con muy malos auspicios. Verá por la circular que lleva pensamiento hondo y ya que me la echo a cuestras, que no es poco peso, ha de ser para que ayude a lo que quisiera yo ayudar, que es a llenar nuestras tierras de hombres originales, criados para ser felices en la tierra en que viven, y vivir conforme a ella, sin divorciarse de ella, ni vivir infecundamente en ella, como ciudadanos retóricos o extranjeros desdeñosos nacidos por castigo en esta parte del mundo. *El abono se puede traer de otras partes; pero el cultivo se ha de hacer conforme a nuestro suelo. A nuestros niños los hemos de criar para hombres de su tiempo, y hombres de América* (1992, XX, p. 147. *El subrayado es nuestro*)

Es evidente que la inclusión de ambas traducciones no es estéril. Por el contrario, Martí propone la formación de un canon de autores norteamericanos para ofrecer al público de América Latina. Tal como afirma Pampín, para Martí, como será también para Borges,

el resultado del proceso de traducción es siempre un texto absolutamente nuevo en el que la recombinação de elementos redundante en beneficios para la obra original. Este modo de pensar la traducción revaloriza la tarea del traductor. Allí donde hay una traducción, la creatividad de Martí, al servicio de su proyecto literario –y cultural–, excede cualquier discusión estética. Justamente allí, donde debería existir una separación –según Benjamin la función del traductor tiene un carácter peculiar, que permite distinguirla exactamente de la del escritor (83)–, Martí confunde, hábilmente, y contra toda ley, el oficio del traductor con el del creador literario (2012, p. 67).

II.4 SOBRE LA IDEA DE NATURALEZA Y EL DISCURSO TRASCENDENTALISTA EN *LA EDAD DE ORO*

Como dijimos antes, en el seno del modernismo se inscribe la crítica a la tradición. Mejor dicho, se propone una separación de la tradición española, y en esa separación, sin embargo, se opta por otras tradiciones. Si la historia de la literatura, como dice Paz, es la historia de las imitaciones, afortunadas o estériles, de otras literaturas, entonces el

modernismo hispanoamericano, a diferencia del romanticismo español, es una imitación afortunada de otras tradiciones. Afortunada porque es fecunda, “cambian al que imita y cambian a aquello que se imita” (Paz, 1990, p. 123). En *Los hijos del limo*, Paz, luego de un recorrido por los cambios dentro del modernismo vuelve al principio. José Martí, dice, “condensa a todo ese movimiento y anuncia también a la poesía contemporánea” (1990, p. 141). Ni la elocuencia rimbombante de Darío, ni el prosaísmo lamentado de Lugones, Martí escribe de forma sencilla sin renegar de lo trascendente. En su escritura, al mismo tiempo que critica fuertemente el imperialismo norteamericano y sus frecuentes avances a las culturas de Sudamérica (ya sea, como dice Paz, por la concepción de que ambas Américas representan dos versiones distintas e irreconciliables de la civilización occidental), podemos observar los aportes de la filosofía trascendentalista norteamericana. El retorno a un estado de reconciliación con la naturaleza es el tema principal de los libros-ensayo de Emerson o de Thoreau, o de los poemas de Hunt Jackson. En su análisis de uno de los últimos poemas de Martí, “Dos patrias”, Paz destaca una de las frases “a caballo entre dos versos” (1990, p. 143). Esta frase es “el universo habla mejor que el hombre”, y en ella Paz encuentra la condensación del pensamiento analógico que hace del universo un poema, un texto hecho de resonancias rítmicas entre el mundo y el poeta; un verdadero *stimmung* romántico. Sin embargo, y sin contradecir esta idea, la frase de Martí también se inscribe en su reescritura del trascendentalismo, según el cual las enseñanzas de la Naturaleza son preferibles a las enseñanzas del hombre. En la necrológica de Emerson, publicada en *La Opinión Nacional* de Venezuela el 19 de mayo de 1882, Martí sostiene que “lo que le enseña la naturaleza le parece preferible a lo que le enseña el hombre. Para él un árbol sabe más que un libro; y una estrella enseña más que una universidad” (1992, XIII, p. 22). En “El poeta Walt Whitman”, crónica publicada el 17 de mayo de 1887 en *El Partido Liberal* de México, Martí afirma de manera similar que Walt Whitman sabe que “una salida del Sol le revela más que el mejor libro” (1992, XIII, p. 137). “La mayoría de las personas no puede ver el sol”, dice Emerson en *Nature*, porque “el sol ilumina tan sólo el ojo del hombre, pero brilla en el ojo y el corazón del niño” (2014, p. 23). Sin embargo, existe una propiedad en el paisaje natural que sólo aquél que pueda integrar todas las partes puede ver: es el poeta, “capaz de retener el espíritu de la infancia incluso en la adultez”. Se trata de un retorno a la naturaleza y, al mismo

tiempo, un regreso a la infancia como aquel estado en el que las enseñanzas naturales son aprehendidas con mayor facilidad. Un retorno a un tiempo anterior.

El trascendentalismo, sin embargo, no se hunde en una fe religiosa a la Naturaleza. No se trata para Martí, sin embargo, de sustituir a la religión o la ciencia por el arte, sino que reconoce los campos autónomos de cada disciplina (transmutada la religión a religión natural), y coloca a la poesía a la par de aquellas por su capacidad única de traducir el funcionamiento de lo real, para descubrir las leyes que lo rigen. Por otra parte estas leyes, según Rama, no habrían de encontrarse en una fundamentación de la divinidad, sino en el “seno de la naturaleza que era también adonde iba la ciencia para descubrirlas” (1983, p. 403). Más adelante, el crítico uruguayo afirma:

En la visualización martiana de la poesía, resulta robustecida su capacidad referencial: nombra lo real, descubre sus leyes, deviene un instrumento eficaz de la acción, identifica espíritu y naturaleza, conduce un mensaje de rigurosa validez como el de la ciencia. Es la suya una percepción que corresponde a la plenitud de la visión idealista-realista de mediados de siglo en la vertiente democrática que caracterizó a las letras americanas (y definió *Leaves of Grass* en 1855) a diferencia de la vertiente artepurista de las letras francesas (*Madame Bovary* y *Les fleurs du mal* en 1857) (1983, p. 106).

En la literatura norteamericana coincidían la modernización formal y la idealización democrática, lo que llevó a Martí a priorizar la concepción de Whitman sobre la poesía, aunque se abstuvo (perspicazmente, según Rama) de imitarlo. Encuentra en *Leaves of grass* una vía sincrética que rescata el rigor y la exactitud del sistema científico, al tiempo que resguarda el espiritualismo de una religión natural. Whitman le procura un “orden poético riguroso, superior aun al mismo conocimiento científico” (1983, p. 107). Martí cuestionó la producción literaria de algunos de sus compatriotas, sobre todo por su falta de ambición, por su autosatisfacción y convencionalismo (Cf. 1983, p. 108). Distinta era la posición de poetas como Emerson o Whitman, caracterizados por su capacidad visionaria; estos eran capaces de percibir la realidad en su totalidad, “ahorrándose los detalles e incluso las articulaciones lógicas del discurso” (Idem). Es la visión global, imperativa, que para Martí puede percibirse en la poesía casi megalómana y ambiciosa de *Leaves of grass*. El poeta ve en la naturaleza una posibilidad de perfeccionamiento (posibilidad que, como dijimos con anterioridad, se encuentra siempre en el futuro). La capacidad visionaria distingue al poeta del resto de los hombres; es una cualidad de la infancia que, por fortuna, algunos adultos logran

conservar. Así mismo, la poesía de Martí no se dirige a un tiempo mítico ni eterno, no se reduce a una nostalgia melancólica por lo natural. Su poesía, “cual bandera que invita a batallar”, se dirige hacia el futuro, o mejor, hacia ese futuro que ya existe en el presente. María Fernanda Pampín dice que

[s]egún Rama, para Martí el gran poeta aparecería en el futuro. En este sentido es interesante relevar que la esperanza puesta en el futuro de la humanidad –que en algunos casos son los niños y en otros los poetas– es fundamental para el discurso trascendentalista, lo que se sugiere en los ensayos de Emerson *Nature* de 1836 y *The Poet*, publicado en 1844 (2015, p. XXIII).

El valor de la juventud y la infancia se deduce de aquí fácilmente: si la transformación humana y social se encuentra en el futuro, ¿quién mejor para afrontar ese cambio que el agente mismo de la futuridad? Los niños, encarnación del optimismo en el porvenir, ya que manifiestan los aspectos positivos del Universo (inocencia, falta de prejuicios, virtud, bondad, etc.), serán los destinatarios de su poesía. El niño se opone así al adulto, que es un cuerpo enfermo, de la misma manera que la belleza de la naturaleza se opone al horror y la corrupción del mundo moderno.

De esta oposición entre el mundo inocente del niño y el mundo amoral y corrupto del hombre adulto surge en Martí la necesidad de sostener la esperanza en el “mejoramiento humano”. Dice José Martí, en el prólogo al *Ismaelillo*:

Hijo:

Espantado de todo, me refugio en ti.

Tengo fe en el mejoramiento humano, en la vida futura, en la utilidad de la virtud, y en ti.

Si alguien te dice que estas páginas se parecen a otras páginas, diles que te amo demasiado para profanarte así. Tal como aquí te pinto, tal te han visto mis ojos. Con esos arreos de gala te me has aparecido. Cuando he cesado de verte en una forma, he cesado de pintarte. Esos riachuelos han pasado por mi corazón.

¡Lleguen al tuyo! (1977, p. 3)

El niño, que manifiesta los aspectos positivos del universo, es el agente cargado de futuro en el que recae la fe de Martí en el perfeccionamiento moral. Es un perfeccionamiento que, como dijimos anteriormente, nada tiene que ver con el progreso, sino que se da por medio de una educación moral que se expresa a lo largo de su obra a partir de la relación del hombre con la naturaleza.

Martí, en los albores del modernismo, expresa como ningún otro la oscilación de la que hablaba Paz. En esa dedicatoria dice: “Tengo fe en el mejoramiento humano”, y

en esa sola frase podemos ver esa tensión entre lo mítico y lo moderno. Por un lado la fe, la tendencia religiosa, la nostalgia o el afán por un pasado que nos ate o nos sostenga, que nos cuide de los cambios. Por el otro, el mejoramiento humano, la perfección, el progreso vertiginoso y fugaz hacia el futuro. La poesía moderna, dice Paz, siempre ha sido una pasión crítica y, por eso mismo, una pasión revolucionaria. Revolución y poesía, dice, son “tentativas por destruir este tiempo de ahora, el tiempo de la historia que es el de la historia de la desigualdad, para instaurar *otro tiempo*” (1990, p. 71). Señala, sin embargo, el punto en el que divergen: el tiempo de la revolución es el tiempo fechado de la crítica y la razón, el futuro de las utopías, mientras que el tiempo de la poesía es el tiempo antes del tiempo, sin fechas, de la mirada infantil. Aquí discrepamos con el crítico mexicano. En Martí, el tiempo de la poesía es, efectivamente el tiempo de la infancia, de la sencillez y el aprendizaje, pero no es un tiempo sin fechas. Es el tiempo del presente que, a partir de la concepción evolutiva del tiempo, se mueve indefectiblemente hacia el futuro de las utopías. En Martí, la poesía desemboca en el tiempo de las revoluciones.

Es evidente que Martí mira con optimismo al futuro. La educación moral de la infancia americana fue parte de su agenda poética y política. En 1889 redactó y editó los cuatro números de la revista infantil mensual *La edad de oro*, en donde recoge un conjunto de poemas, cuentos y ensayos que dan cuenta del idealismo y el humanismo martiano sobre la universalidad de los valores humanos. La relación de la revista con el poemario *Ismaelillo* es evidente. En ambos, como sostiene Pampín, hay una mención expresa a la sensibilidad especial que tienen los niños con la naturaleza, así como su capacidad para transformarla. Ambos son una celebración de la niñez, pero si *Ismaelillo* se refería a la infancia, *La edad de oro* está completamente destinada a ella. Es definitivamente literatura infantil, algo que no se puede afirmar del libro de poemas. Se trata de “un proyecto pedagógico de amplio alcance” (2012b, p. 67). El abordaje de la naturaleza resulta fundamental como parte del proceso de formación, de allí que la inclusión, tanto de “Cada uno a su oficio” como de “Los dos príncipes”¹⁵, cumpla un

¹⁵ Podemos agregar, también, las adaptaciones de los cuentos del autor francés Édouard René Lefevre de Laboulaye (“Meñique” y “El camarón encantado”) y de Hans Christian Andersen (“Los dos ruseñores”), así como “Nené traviesa”, “Bebé y el señor Don Pomposo”, “La muñeca negra” y “Los zapaticos de rosa” (un poema este último), son, según el sugestivo trabajo de Alejandro Herrera Moreno (2021), adaptaciones de la novela infantil *Un journée d'enfants*, de Henri Demesse, con ilustraciones de sobre

papel fundamental en este plan educativo. Si bien la traducción fue, entre los modernistas hispanoamericanos, una práctica recurrente y ampliamente desarrollada, no estuvo directamente relacionada con la recepción de un público infantil. Por el contrario, siempre estuvo ligada al consumo del lector letrado adulto de las sociedades burguesas de fin de siglo. Por primera vez la traducción modernista, vital para la formación de un público lector, estuvo destinada a un propósito educativo representado en *La edad de oro*, cuya finalidad básica se resumía en la formación ya no de lectores, sino de hombres con criterio independiente, firmes en sus ideas, comprensivos con las de los demás, que conocieran la vida con sus verdades y que supieran que la desunión era quizás el mayor de los peligros (Cfr. Aguirre, 1989, pp. 58-69). Un proyecto así no puede estar dirigido a ningún público que no sea el infantil.

Ahora bien, como podemos deducir de la carta que enviara a Manuel Mercado, y que citamos anteriormente, esas enseñanzas naturales tomadas de los poetas trascendentalistas norteamericanos son el abono extranjero que, sin embargo, debe ser cultivado en nuestro suelo para formar hombres de América que vivan conforme a su tierra. La revista habrá de sostener los valores morales que el fin de siglo veía desaparecer y que Martí encuentra aún intactos en la niñez.

Adrien Marie (algunas de ellas incluidas en esos cuentos en *La edad de oro*, llegando incluso a convertirse en pretextos para “Bebé y el señor Don Pomposo”).

III ANÁLISIS DE LOS POEMAS TRADUCIDOS EN *LA EDAD DE ORO*

III.1 “CADA UNO A SU OFICIO”

El primero de los poemas traducidos por Martí que vamos a analizar es “Cada uno a su oficio. Fábula nueva del filósofo norteamericano Emerson”, que, como dijimos anteriormente, aparece publicado en el primer número de *La edad de oro*. En este poema, Martí quiere acercar a los niños a una filosofía de la naturaleza en la que la cualidad se opone a la magnitud. Del poema puede inferirse que nada ni nadie es superior a otros por su tamaño. Se manifiesta en el lenguaje accesible de la fábula el principio de la unidad del mundo de la filosofía trascendentalista: todos los objetos que son parte de esa unidad juegan su papel, tienen una función diferente, necesaria y, a la vez, complementaria. Pampín, respecto a este punto, dice que el poema, “de manera concisa, manifiesta la importancia que cada elemento de la naturaleza posee en su específico lugar así como destaca la conveniencia de la mutua colaboración entre los componentes” (2012b, p. 68). El eje que rige este poema es el de la naturaleza en tanto supresora de diferencias, lo que explica, por otra parte, la elección de los poemas y de los poetas a los que elige traducir. La poética que gobierna a los autores del trascendentalismo (sean Emerson, Whitman, o Hunt Jackson) sostiene que todas las cosas dentro de la naturaleza son iguales, sin diferencias, ya que la más ínfima de todas contiene lo infinito del universo.

Estructuralmente, Martí hace ingresar el poema de Emerson al mundo de la tradición española: la traducción es una silva, un poema de extensión indefinida, con una combinación de versos endecasílabos y heptasílabos, que no se dividen en estrofas simétricas. La rima, en el caso de haberla, es consonante. La silva, históricamente, tiene mucha influencia en la actual forma del verso libre hispánico. Vemos, ya desde lo formal, que Martí decide transformar el poema original, adaptándolo a una estructura más amena para el oído hispanoamericano. Ya desde el comienzo, el poeta está intentando hacer crecer el poema en suelo americano, para que no quede no sólo en la lengua, sino tampoco en la estructura extraña en la que estaba.

En la intención martiana de hacer el mensaje accesible, la primera modificación o “traducción libre” se realiza ya en el título. De *Fable* se pasa a *Cada uno a su oficio*, facilitando y simplificando la interpretación del poema. Del original da cuenta, sin

embargo, en el subtítulo de su traducción (“Fábula nueva del filósofo norteamericano Emerson”)¹⁶.

Respecto al contenido semántico del poema, Alejandro Herrera Moreno sostiene que la traducción es literal, salvo en los versos 4, 5, 10, 11, 17, 18 y 19 (Cfr. 1995-1996, p. 97). No sólo se trata de una gran cantidad de versos en relación a la totalidad del poema (cerca de un tercio de ellos), sino que fácilmente puede discutirse hasta qué punto resultan “literales” los versos restantes. En el sexto verso, por ejemplo, Martí agrega el adjetivo *bella* y realiza una repetición, además de cambiar el adverbio aseverativo del inglés, *doubtless*, por otro que en español resulta mucho más amable, acompañando el resto de los cambios. El mismo análisis podría hacerse en el resto del poema, llegando a la conclusión de que Martí realiza una traducción notoriamente libre, efectuando numerosos cambios de estilo, formales y semánticos respecto al original. Mary Cruz, incluso, afirma que se trata más de una versión libre que de una traducción (Cfr. 1982, p. 5).

<p>Cada uno a su oficio Fábula nueva del filósofo norteamericano Emerson</p> <p>La montaña y la ardilla Tuvieron su querella: -"¡Váyase usted allá, presumidilla!" Dijo con furia aquélla. A lo que respondió la astuta ardilla: -"Sí que es muy grande usted, muy grande y bella; Mas de todas las cosas y estaciones Hay que poner en junto las porciones Para formar, señora vocinglera,</p>	<p>Fable Ralph Waldo Emerson</p> <p>The mountain and the squirrel Had a quarrel; And the former called the latter ‘Little Prig.’ Bun replied, ‘You are doubtless very big; But all sorts of things and weather Must be taken in together, To make up a year</p>
--	---

¹⁶ En algunas antologías el título del poema de Emerson es *The mountain and the squirrel*, título que, sin embargo, también recuerda mucho al de las fábulas.

<p>Un año y una esfera. Yo no sé que me ponga nadie tilde Por ocupar un puesto tan humilde.</p> <p>Si no soy yo tamaña Como usted, mi señora la montaña, Usted no es tan pequeña</p> <p>Como yo, ni a gimnástica me enseña. Yo negar no imagino Que es para las ardillas buen camino Su magnífica falda: Difieren los talentos a las veces: Ni yo llevo los bosques a la espalda Ni usted puede, señora, cascar nueces".</p>	<p>And a sphere. And I think it no disgrace To occupy my place. If I'm not so large as you, You are not so small as I, And not half so spry. I'll not deny you make A very pretty squirrel track; Talents differ; all is well and wisely put; If I cannot carry forests on my back, Neither can you crack a nut."</p>
--	---

De todos modos, ya sea una traducción libre o una adaptación, en el poema de Martí existe una omisión importante: la segunda mitad del verso dieciocho, "all is well and wisely put", que debería haber sido traducida, aproximadamente, como "todo está puesto correcta y sabiamente", no aparece en la versión martiana. El poeta cubano sólo traduce la primera mitad de ese verso, "Talents differ", como "Difieren los talentos a las veces". Según Herrera Moreno, no se debe a razones de estilo, sino que fue "suprimida premeditadamente" porque sugiere "un matiz de intervención divina en el orden de la Naturaleza" contrario al ideario de Martí (Cfr. 1995-1996, p. 101). Prueba de ello sería "el tratamiento general que Martí dio al tema de la religión en su obra para los niños", así como el hecho de que Martí haya realizado en otras traducciones omisiones de este tipo (p. 102). Tal sería el caso de su traducción de «Poucinet» («Pulgarcito») y de «L'écrevisse» («El camarón encantado»), donde Martí eliminó toda referencia bíblica (Cfr. Lukin, 1989, p. 322). Asimismo, debe tenerse en cuenta que la revista *La edad de oro*, donde se publicaron todos estos textos, sólo duró cuatro meses debido a que el editor que la financiaba, Da Costa Gómez, pretendía que José Martí le confiriese a sus escritos y traducciones un sesgo religioso que este se negó a darle. En una carta a su

amigo Manuel Mercado, fechada el 26 de noviembre de 1889, Martí explica que Da Costa Gómez quería que se hablara en la revista del temor a Dios y que esto estuviese presente en todos los artículos, historias y cuentos:

Va el deber del artículo laborioso, y no el gusto de la carta, porque le quiero escribir con sosiego, sobre mí: y sobre *La Edad de Oro*, que ha salido de mis manos -a pesar del amor con que la comencé, porque, por creencia o por miedo de comercio, quería el editor que yo hablase del “Temor de Dios”, y que el nombre de Dios, y no la tolerancia y el espíritu divino. estuvieran en todos los artículos e historias (1992, XX, p. 153).

Martí decidió no aceptar ese dogmatismo religioso, y prefirió renunciar a la revista antes que tener que claudicar a los principios que habían dado lugar a ese proyecto. Detrás de su elección se esconde una postura alrededor de cuáles son las necesidades de su pueblo. En la carta antes citada se pregunta: “¿Qué se ha de fundar así en tierras tan trabajadas por la intransigencia religiosa como las nuestras?” (Idem). Su libertad creativa no surge únicamente de una cuestión de ideales, sino de la creencia profunda en una literatura que se adapte a las contingencias y al contexto de Latinoamérica, un continente fuertemente marcado, influenciado y muchas veces perjudicado por la doctrina católica.

Aún así, consideramos adecuado aclarar que Martí no elimina por completo la idea de que ocupamos un lugar en las relaciones de la trama de la Naturaleza. Lo que intentamos destacar es la separación del ideal martiano de ciertos dogmas religiosos, pero sin alejarse del todo de las ideas trascendentales de un espíritu universal. El lugar de Dios en la obra y en los ideales martianos es sin dudas problemático. Aparece mencionado frecuentemente como ese *anima* que mueve el mundo, como la respiración que da vida a todo lo que existe. Es a fin de cuentas el espíritu que une a todo los seres de la Naturaleza, el “alma universal” o “súper-alma” emersoniano, y que el poeta puede ver y entender. En la carta que mencionamos anteriormente aclara que aquello con lo que desacuerda es la religión del temor, y no a la “tolerancia y el espíritu divino”. A fin de cuentas, en el verso que trabajamos, Martí elimina cierto matiz de necesidad religiosa en los roles que ocupamos, pero el sentido del poema, aún traducido, reside en el hecho de que todos los seres o elementos de la naturaleza cumplen un rol a partir de sus capacidades. El cambio del título, en definitiva, responde también a esta idea, pero también lo hace el contrapunto surgido de la estructura de la fábula. Por un lado, la

montaña, enorme y perenne, critica la presunción de la ardilla que, desde la pequeñez y el trabajo, contesta con irreverencia a la inmemorial montaña¹⁷:

Difieren los talentos a las veces:
Ni yo llevo los bosques a la espalda
Ni usted puede, señora, cascar nueces
(Martí, 1983, p. 35)

Por otra parte, el debate sobre el lugar que ocupamos en el universo, igualmente importante para la naturaleza, nos sugiere aún otra interpretación. La elección de la fábula de la ardilla, pequeña en su tamaño, pero también en su duración, que discute con la montaña, extensa en el espacio pero también en el tiempo, puede leerse a modo de alegoría; como el contrapunto entre una cultura anciana y tradicional y una cultura nueva, que a pesar de su instantaneidad contesta de igual a igual. Así, la elección de la silva no se debe tanto a una simple recuperación de las formas tradicionales españolas, sino que probablemente se deba a que esa tradición forma también parte de la cultura cubana; existe dentro de su seno. En varias partes de su obra, Martí destaca que su intención no es detestar lo español por naturaleza. Si así fuera su padre (figura importante de toda la poética martiana) habría de levantarse de su tumba y arrastrarlo por parricidio. Martí no detesta lo español, sino que, por el contrario, lo entiende como parte de su propia cultura, como algo que coexiste con la tradición americana. La máxima que reescribe de Oscar Wilde, acerca de conocer varias tradiciones para librarse de la tiranía de una de ellas (a partir de la cual podemos entender la elección del poema de Emerson y de la filosofía trascendentalista), no debe leerse como una negación de todo lo español, sino únicamente de su presencia totalizante. Después de todo, la ardilla y la montaña debaten, pero la aquella, astuta y sabia, entiende que, como todas las cosas de la naturaleza, se necesitan mutuamente.

III.2 "LOS DOS PRÍNCIPES"

La segunda de las traducciones trabajadas en esta tesis es la que publicó en el segundo número de *La edad de oro*, de Helen Hunt Jackson, bajo el título de "Los dos

¹⁷ Esta suerte de agón puede sugerirnos, acaso, que la actitud que la irreverente ardilla toma para debatir con la histórica montaña es la que debe adoptar todo aquél que quiera escribir desde la joven América contra la vieja Europa.

príncipes”, y cuyo original llevaba por título “The prince is dead”. Aquí también podemos observar que la modificación del título se debe a una intención no sólo de sentido sino también comunicativa. Frente a la solemnidad del poema original, nos encontramos con un título que explica el contenido y el mensaje del poema.

<p>Los dos príncipes</p> <p>Idea de la poetisa norteamericana Helen Hunt Jackson</p> <p>El palacio está de luto Y en el trono llora el rey, Y la reina está llorando Donde no la pueden ver: En pañuelos de holán fino Lloran la reina y el rey: Los señores del palacio Están llorando también. Los caballos llevan negro El penacho y el arnés: Los caballos no han comido, Porque no quieren comer: El laurel del patio grande Quedó sin hoja esta vez: Todo el mundo fue al entierro Con coronas de laurel: —¡El hijo del rey se ha muerto! ¡Se le ha muerto el hijo al rey! En los álamos del monte</p>	<p>El príncipe ha muerto (The prince is dead)</p> <p>A room in the palace is shut. The king And the queen are sitting in black. All day weeping servants will run and bring, But the heart of the queen will lack All things; and the eyes of the king will swim With tears which must not be shed, But will make all the air float dark and dim, As he looks at each gold and silver toy, And thinks how it gladdened the royal boy, And dumbly writhes while the courtiers read How all the nations his sorrow heed. The Prince is dead.</p> <p>The hut has a door, but the hinge is weak, And to-day the wind blows it back; There are two sitting there who do not speak; They have begged a few rags of black. They are hard at work, though their eyes are wet With tears which must not be shed They dare not look where the cradle is set;</p>
--	--

<p>Tiene su casa el pastor: La pastora está diciendo “¿Por que, tiene luz el sol?” Las ovejas, cabizbajas, Vienen todas al portón: ¡Una caja larga y honda Está forrando el pastor! Entra y sale un perro triste: Canta allá adentro una voz— “Pajarito, yo estoy loca, Llévame donde él voló!”: El pastor coge llorando La pala y el azadón: Abre en la tierra una fosa: Echa en la fosa una flor: —¡Se quedó el pastor sin hijo! ¡Murió el hijo del pastor!</p>	<p>They hate the sunbeam which plays on the floor, But will make the baby laugh out no more; They feel as if they were turning to stone, They wish the neighbors would leave them alone. The Prince is dead.</p>
---	--

La traducción de este poema es notoriamente más libre. Si se hiciera una comparación verso por verso llegaríamos a la conclusión de que del original solo quedó la idea y cierta estructura de estrofas pareadas, cuya relación hace al concepto del poema. Hacer un análisis así sería trabajoso y probablemente no arribaríamos a conclusiones muy distintas. A primera vista, sin embargo, llaman la atención dos cosas. La primera la mencionamos anteriormente: el cambio de título. En “El príncipe ha muerto”, la versión original, la relación entre ambos "príncipes" se sugiere en la repetición, a modo de estribillo, de los versos que están a la mitad y al final de cada estrofa (“With tears which must not be shed” y “The prince is dead”), que, relacionadas por una rima lejana que se mantiene únicamente en esos versos, hermanan los sucesos. En la traducción de Martí la idea de los hijos como príncipes (una comparación que, por ejemplo, en el *Ismaelillo* se repite varias veces, en poemas como *Príncipe enano* o *Mi reyecillo*) se da desde el título, simplificando y explicitando la idea de que el hijo del rey y el hijo del pastor son, para la naturaleza al menos, iguales. A eso se suma la incorporación, no tan caprichosa

como aparenta en un primer vistazo, de los animales en el poema de Martí. Son la representación de la naturaleza, triste por perder a dos niños en su pureza y virtud inocente que, a pesar de su origen, entristecen por igual.

El segundo punto a considerar es, otra vez, la forma: el poema original, escrito en endecasílabos, forma característica de la métrica del arte mayor, es traducido en octosílabos, una forma tradicional de la poesía popular española. Sabemos, por sus propios poemas, que José Martí conocía a la perfección las formas populares en lengua hispana, y el cambio no es casual. Pero hay otro aspecto a destacar de este poema transformado en romance, que recuerda por su forma y su sencillez más a los *Versos sencillos* que a la sufrida métrica de los *Versos libres*. Se trata de una expresión de tranquilidad reflejada en la estructura vocálica de los versos, en su apertura. Afirma Fina García Marruz (1969) que, en los *Versos sencillos*, esta apertura se debe no a normativa métrica, sino al “reflejo, en la forma, de las conclusiones finales de su pensamiento” (1969, p. 253). No hay sugerencia ingeniosa en estos poemas, sino sencillez plena y rimada, con una armonía que los aproxima al canto y que, según la autora, le da un carácter popular a estos versos. El castellano conciso y directo de Martí no presenta una fraseología complicada y oscura, ni excesivo artificio. La perfección no se busca en la complejidad de la forma, sino en la belleza de la idea. No hay, en esta traducción del poema, encabalgamientos violentos: en ella “cada sílaba ocupa su propio lugar” (1969, p. 254). También cada uno de nosotros ocupa su propio lugar, tal como vimos en el poema “Cada uno a su oficio”, que analizamos en el apartado anterior. La imparcialidad de la métrica martiana imita la de la Naturaleza, que, al decir de Marruz, “parece repartir la luz de modo idéntico” (Idem) por cada una de las sílabas del verso, dándoles a todas igual valor.

En el capítulo II.1 hicimos un recorrido por las reflexiones de Martí acerca de la tarea del traductor. Allí reproducimos un fragmento de una carta a María Mansilla, en la que le solicita que traduzca un libro educativo del francés, *L’Histoire Générale*. Brevemente recordaremos lo que allí le recomienda:

La traducción ha de ser natural, para que parezca como si el libro hubiese sido escrito en la lengua a que lo traduces, que en eso se conocen las buenas traducciones (...). Es bueno que al mismo tiempo que traduzcas (...) leas un libro escrito en castellano útil y sencillo, para que tengas en el oído y en el pensamiento la lengua en que escribes (...). Yo quise escribir así en *La Edad de Oro*; para que los niños me entendiesen, y el lenguaje tuviera sentido y

música. Tal vez debas leer, mientras estés traduciendo, *La Edad de Oro*. El francés de *L'Histoire Générale* es conciso y directo, como yo quiero que sea el castellano de tu traducción; de modo que debes imitarlo al traducir, y procurar usar sus mismas palabras, excepto cuando el modo de decir francés, cuando la frase francesa, sea diferente en castellano (1992, XX, p. 217).

Esa manera en la que quiso escribir en *La edad de oro* también aplica a las traducciones que allí se incluyen. Fueron escritas para que parezcan haber nacido del español, en un lenguaje *útil y sencillo*; así pueden definirse ambas traducciones. Para que los niños de América pudieran nutrirse de él, el poema “Los dos príncipes” (y también “Cada uno a su oficio”) fue escrito teniendo en el oído y en el pensamiento la lengua española. Solo así, dice Martí, el lenguaje tendrá *sentido y música*. Tal como le dijera en otra carta a Manuel Mercado, el cultivo de las formas extranjeras ha de hacerse conforme a nuestro suelo. Las transformaciones realizadas sobre el texto original, tanto sintácticas como semánticas, responden a esta tesis sobre la traducción. Por ello el mensaje es adaptado no sólo a la idiosincrasia americana (como en el caso de la supresión de la necesidad divina en el poema de Emerson), sino también a su métrica. La elección de la silva o del octosílabo es consecuencia necesaria de la cadencia del español, y solo así el texto tendrá sentido para los lectores hispanoamericanos. El pensamiento martiano no se expresa sólo en la elección de los poemas, de sus autores o de su filosofía. Se deduce también de la reestructuración de esos poemas en la sencillez de su sintaxis.

IV CONSIDERACIONES FINALES

Si entendemos por fábula una “composición breve, constituida en la mayor parte de los casos por un solo episodio –alguna vez dos, fuertemente ligados– que puede estar compuesta en prosa o verso, cuyos protagonistas son animales o seres inanimados, y que comporta un propósito moral o ideológico” (Marchese y Forradellas, 1986, pp. 160-161), podemos afirmar entonces que las reescrituras de Martí son efectivamente fábulas. Las traducciones que mencionamos anteriormente se centran en aquellas cosas que podemos aprender observando el mundo natural: que la colaboración mutua nos puede dar mejores resultados, o bien que todos somos igual de importantes para la Naturaleza. Como podemos observar, son enseñanzas simples, similares a los aprendizajes de las fábulas, ligadas a la virtud moral y muy fácilmente aceptadas en los años de infancia, cuando las impresiones de la cultura todavía no han operado en nuestra construcción subjetiva. La tarea creadora de Martí como traductor, sin embargo, no se reduce al traslado, ni tampoco a la simplificación, del contenido. Su libertad creativa le permite también transformar la estructura formal del poema para reflejar la simplicidad, pero también la perfección de una idea. Martí recreó la obra ajena sin traicionar la esencia del texto-base; se propuso la adaptación de la idea original, subyacente en el texto, en función del receptor infantil americano al que estaba dedicada la revista. Nos encontramos lejos de las hipótesis puristas del ensayo benjaminiano, así como de la condena de la *artesanidad* alrededor del sentido que planteaba Berman. Martí no descarta las posibilidades estéticas de una “infinita conmutabilidad de lo escrito”, sino que, por el contrario, esa perspectiva sobre la “traducción artesanal”, en los márgenes del mundo que es Latinoamérica, obra como espacio de resistencia .

En el capítulo “El lector con el libro en la mano”, de *Acto de presencia*, Molloy llega a una conclusión muy productiva cuando habla de los actos de lectura de Sarmiento. Si, según él, para acercarse a los libros de las culturas extranjeras hay que “aprender a leer bien”, es decir, de manera atenta y sin mediadores, entonces “leer bien” es traducir. Pero se trata de una traducción en beneficio propio, no para los otros, porque traducir es leer con “diferencia”¹⁸. Para Molloy, lo que Sarmiento llama “leer bien” es,

¹⁸ En este artículo no trabajamos otro aspecto mencionado por Molloy, y que presenta también Ricardo Piglia en su artículo “Sarmiento escritor” (1998), que es el carácter inconsciente e inintencionado de algunas de las modificaciones y falsas atribuciones que realizaba Sarmiento a la hora de leer y traducir de

en realidad, leer muy mal. Esto implica distorsionar y transformar, modificar eso que se lee, pues “la literatura -toda literatura- es relectura, ejercicio de repetición de un solo texto, perpetuamente diferente” (Molloy, 1996, p. 26). En la figura de todo traductor deben fusionarse las del lector y el escritor. La lectura, desde América Latina, sufre un desvío que, lejos de degenerar en pérdida, incorpora en el proceso las concepciones estéticas e ideológicas del intermediario. El traductor crea un texto en el cual se introducen los códigos éticos y expresivos propios de la concepción martiana de la literatura.

Para traducir, según Martí, hay que pensar en español lo que fue escrito en otro idioma. Pero no se trata únicamente de pensar las estructuras sintácticas o elecciones semánticas que mejor se adapten al sentido original. El problema de la libertad en las traducciones excede meras cuestiones de definición estética. Es cierto que Martí pone su artificio creativo al servicio de la tarea traductora, sobre todo en la traducción de obras que ponen en juego sus afinidades estéticas. Así podemos observar la elección de formas que conoce y maneja a la perfección. Pero la libertad traductora se manifiesta también en decisiones conscientes cuyo objetivo es situar y recomponer una tradición extranjera en la naturalidad de nuestro suelo, teniendo en cuenta nuestra historia, nuestra idiosincrasia y, sobre todo, nuestras necesidades.

Como hemos intentado mostrar más arriba, Martí privilegia en sus traducciones menos la fidelidad al sentido que la cercanía de la forma con su público lector (los niños y niñas de América), con la cultura latinoamericana y con su visión política. Traducir es transpensar, es decir, pensar como el escritor al que traducimos. Colombi exagera ese concepto: transpensar es “pensar a través, más allá de, del otro lado de, por encima” (1999, p. 64) del autor que se traduce. Nosotros entendemos, además, que ese acto de pensar a través de un autor que es toda traducción implica utilizarlo como una herramienta de razonamiento. Un mecanismo que nos permite ver más lejos, “más allá”. Así, la elección de una tradición y la posterior reescritura del texto original se vuelve método, conducta ética y estética que prefigura un futuro no sólo para la creación artística, sino también para la construcción política.

otro idioma. Nos interesan, por el contrario, todos los aspectos intencionales de una “mala lectura”. Por otra parte, podemos ver que entre Sarmiento y Martí, históricamente opuestos por la crítica, existen algunas similitudes respecto a su uso “bárbaro” de las tradiciones extranjeras que no habría que despreciar.

A lo largo de este trabajo hemos sostenido que Martí recupera, dentro de la literatura universal, la tradición intelectual anglosajona vinculada a los círculos del trascendentalismo. Es una búsqueda, sin embargo, que en el conjunto de la obra martiana implica una tensión de no siempre fácil resolución. En primer lugar, como dice Arcadio Díaz Quiñones, en *Sobre los principios. Los intelectuales caribeños y la tradición*, el exilio de escritores provenientes del mundo colonial lleva a inventar nuevas formas de convivencia, buscando “aliados” en las metrópolis (Cfr. 2006, p. 46). Es evidente que los escritores de Concord significaron para Martí un espacio de alianza, doblemente valioso por tratarse de escritores que proponen una filosofía de convivencia y utilidad mutua, dentro de la misma cultura imperial norteamericana, notoriamente individualista. Los lazos que establece con los autores del trascendentalismo se evidencian, por un lado, en sus reflexiones teóricas, de vida en conjunto y en armonía entre los hombres, pero también en la elección de los poemas que decide traducir, por el otro. Sin embargo, acaso también puedan percibirse esos lazos en su misma filosofía de la traducción, entendida como una práctica de la literatura congregada, en conjunto. La construcción, a partir de un poema norteamericano, de un texto completamente nuevo, potentemente enriquecido, capaz de nuevas relaciones simbólicas, culturales y políticas, puede ser entendida como la realización en la literatura de esa filosofía colectiva donde cada uno ocupa, en la totalidad del universo, un lugar no igual, pero sí de igual importancia que el resto.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes:

Martí, José (1983). “Cada uno a su oficio. Fábula nueva del filósofo norteamericano Emerson” y “Los dos príncipes. Idea de la poetisa norteamericana Helen Hunt Jackson”. *La edad de oro*. La Habana: Editorial Gente nueva.

Bibliografía consultada:

Aguirre, Mirta (1989). “La Edad de Oro y las ideas martianas sobre educación infantil”. AA.VV. *Acerca de La Edad de Oro*. Sel. y pról. de Salvador Arias. La Habana: Editorial Letras Cubanas, pp. 54-86.

Arencibia, Lourdes (1998). “Un traductor llamado José Martí: una valoración necesaria”. *Temas*, nº 15, pp. 96-108, septiembre.

Benjamin, Walter (2004). “La tarea del traductor”. Veda, Miguel Ángel (Ed.) *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Madrid: Cátedra.

Berman, Antoine (2015). *La era de la traducción*. Buenos Aires: Dedalus.

Becerra, Eduardo (2019). “Ricardo Piglia: literatura, dinero, propiedad”. *Cuadernos LIRICO*. Recuperado de <http://journals.openedition.org/lirico/7926>

Bonfiglio, Florencia (2005). “La máscara involuntaria de José Martí: la construcción del sujeto a partir de la lectura de los Otros”. *Orbis Tertius*, Nº X.

----- (2016). “Caliban o los placeres de la apropiación: comienzos caribeños de *La tempestad*”. *Anales del Caribe*, 2016, 21-49.

Borges, Jorge Luis (1974). “Las versiones homéricas” y “Los traductores de las 1001 Noches”. *Obras completas I*. Buenos Aires: Emecé.

----- (2012). “Las dos maneras de traducir”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, pp. 256-258. Recuperado de <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc9w123> .

Caresani, Rodrigo (2015). “Viaje y traducción en el fin de siglo latinoamericano: Rubén Darío y su rara navegación de biblioteca”. *Revista Letral*, Nº 14.

Colombi, Beatriz (1999). “José Martí: traducir, transpensar”. *Inti: Revista de literatura hispánica*, Nº 49.50, 59-69.

Costa, Analía (2011). “Tradición y traducción en el modernismo hispanoamericano”. *Revista de historia de la traducción* 5. Recuperado de <http://www.traduccionliteraria.org/1611/art/costa.htm> .

Cruz, Mary (1982) “Emerson por Martí”. *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, Nº V, pp. 78-101.

Díaz Quiñones, Arcadio (2006). *Sobre los principios. Los intelectuales caribeños y la tradición*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

Emerson, Ralph Waldo (2014). *Nature*. Buenos Aires: Barba de Abejas.

- Even-Zohar, Itamar (1999). "La posición de la literatura traducida en el polisistema literario". *Teoría de los Polisistemas*. Madrid: Arco.
- García Marruz, Fina (1969). "Los versos de Martí". García Marruz, Fina y Vitier, Cintio. (Ed.) *Temas martianos*. La Habana: Departamento Colección Cubana, Biblioteca Nacional José Martí.
- Gaspar, Martín (2014). *La condición traductora. Sobre los nuevos protagonistas de la literatura latinoamericana*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Genette, Gerard (1989). *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.
- Gutiérrez, José Ismael (1992). "La literatura europea en la Hispanoamérica modernista: traducción y difusión". AA.VV. Alcira Arancibia, Juana (Ed.) *Literatura del Mundo Hispánico. VIII Simposio Internacional de Literatura*. Quito: Universidad de San Francisco de Quito-Instituto Literario y Cultural Hispánico.
- Herrera Moreno, Alejandro (1995-1996). "'Dos milagros' y 'Cada uno a su oficio': Los poemas de la naturaleza en La edad de oro". *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, 18, 89-104.
- Herrera Moreno, Alejandro, y Herrera Durán, Gretel (2021). *Une journée d'enfant de Henri Demesse en La Edad de Oro de José Martí o cómo mademoiselle Marguerite se convirtió en Bebé, Nené, Pilar y Piedad*. Santo Domingo, República Dominicana: Fundación Cultural Enrique Loynaz.
- Lukin, Boris (1989). "Versión martiana de un cuento popular de Estonia". *Acerca de la Edad de Oro*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Marchese, Ángel. y Forradellas, Joaquín. (1986). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- Martí, José (1977). *Ismaelillo*. La Habana: Editorial Gente Nueva.
- (1992). "Emerson el gran filósofo americano ha muerto" y "El poeta Walt Whitman". *José Martí. Obras completas*, XIII. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- (1992). "Oscar Wilde". *José Martí. Obras completas*, XV. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- (1992). "Cartas a María Mantilla". *José Martí. Obras completas*, XX. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- (1992). *José Martí. Obras completas*, XXIII. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- (1992). "Prólogo a *Mes fils*". *José Martí. Obras completas*, XXIV. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Molloy, Sylvia (1996). "El lector con el libro en la mano". *Acto de presencia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2012). "Lazos de familia. Martí lee a Whitman". *Poses de fin de siglo*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Nida, Eugene y Russell Taber, Charles Russell (1972). *La traducción: teoría y método*. Londres: Alliance Biblique Universelle.

- Ortega y Gasset, José (2004). "Miseria y esplendor de la traducción". Vega, Miguel Ángel (Ed.). *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Pampín, María Fernanda (2012). "Ese don raro de asir la música y el espíritu de las lenguas. Los mecanismos implícitos en el proceso de traducción en la obra de José Martí". *Anclajes*, N° XVI.2, 59-71.
- (2012b). "La idea de naturaleza y el discurso trascendentalista en *Ismaelillo* y en *La edad de oro* de José Martí". Biscayart, Hernán (coord.) *Lecturas de travesía. Literatura Latinoamericana*. Nueva Jersey: NJ Editor, pp. 61-71.
- (2012c). "Políticas de la traducción en José Martí. La formación de un canon". *Actas Congreso Internacional de Letras*, pp. 2230-2236.
- (2015). "Presentación". *Modernidad y latinoamericanismo. Los ensayos martianos de Ángel Rama*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Paz, Octavio (1990) [1974]. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.
- Piglia, Ricardo (1998). "Sarmiento, escritor". *Filología*, N° XXXI, 1-2, pp. 19-34.
- (2014). "La ex-tradición". *Antología personal*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Pizarro, Ana (1985). *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: CEAL.
- Raimondi, Sergio (2017). "Un caimán en Beacon Street. Acerca de José Coronel Urtecho como traductor de poesía norteamericana". *El jardín de los poetas*, N° 4, pp. 143-158.
- Rama, Ángel (1974). "La dialéctica de la modernidad en José Martí". *Estudios Martianos*. San Juan de Puerto Rico: Editorial Universitaria.