

Inti: Revista de literatura hispánica

Number 49
Foro Escritura y Psicoanálisis

Article 54

1999

José Martí: traducir, transpensar

Beatriz Colombi

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Colombi, Beatriz (Primavera-Otoño 1999) "José Martí: traducir, transpensar," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 49, Article 54.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss49/54>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

JOSÉ MARTÍ: TRADUCIR, TRANSPENSAR

Beatriz Colombi
Universidad de Buenos Aires

Thomas Moore, que nació en Dublín aunque viviese toda su vida en Londres, alcanzó amplia fama por sus *Irish Melodies* (1807-1834), una colección de 130 poemas de tenor popular que, una vez musicalizados, fueron interpretados en los salones ingleses donde la causa irlandesa era mirada con simpatía. Si bien sus “melodías” son consideradas como lo más representativo de su obra, fue el poema narrativo *Lalla Rookh*, escrito a instancias de su amigo Lord Byron — de quien escribió una biografía, además de quemar sus diarios para preservar su imagen —, el que le valió un considerable renombre entre sus contemporáneos y el incierto honor de ser uno de los textos más traducidos de su tiempo, quizás, de su siglo.

No sé si fue este motivo, o la sustancia narrativa del poema que ambienta en un distante Islam la guerra por la nación — el poema refiere la historia del líder religioso Muqann’a — al que levantó su provincia contra el califa Al — Mahdi en una guerra de cinco años que terminó en su derrota y suicidio —, lo que llevó a José Martí a emprender su traducción hacia 1888. Para esa época, su versión del poema de Moore estaba concluida y a punto de editarse, según le comenta a José Estrázulas: “Pronto va a salir, con ilustraciones magnas, mi traducción de *Lalla Rookh*”¹. Aunque la edición que Martí anuncia en esta carta nunca aparece, el entusiasmo por esta obra no se mitiga, al contrario, parece magnificarse, al punto de recomendar en su carta del 1 de abril de 1895 a Gonzalo de Quesada y Aróstegui, que haga de esta traducción un volumen de su obra, es decir, de su propia producción y legado.

La desaparición del manuscrito impide ampliar los paralelos entre texto fuente y traducción, pero no los que tácitamente se establecen entre

obras, autores y circunstancias. Por otra parte, el mismo Martí invita a pensar estas coincidencias cuando le dice a Manuel de la Cruz, en carta de 3 de junio de 1890:

“¿Me permite, en muestra de mi agradecimiento por haberse acordado de mí, y de mi alegría porque le ha salido a mi patria un buen libro — se refiere a *Episodios de la Revolución* de la Cruz —, mandarle las primicias de mi traducción de Moore, en la parte que pueda conmover el corazón cubano, que es aquel de los cuatro poemas del “Lalla Rookh” **donde pinta penas como las de Cuba, con el amor que él tenía por su Irlanda?**”².

Cuba e Irlanda aparecen como espacios intercambiables, fundidos por la misma pulsión patriótica, entonces, la elección del *Lalla Rookh* encuentra plenamente su sentido. En el prólogo a la traducción de *Mis hijos* de Victor Hugo — que analizaré más adelante — Martí dirá que “traducir es transpensar”, y es ese seguramente el ejercicio que proponía su dedicación al poema de Moore: pensar Cuba a través de Irlanda, y no sólo eso, pensar la propia lengua española a través de otros parámetros — lingüísticos, históricos —, en un ejercicio liberador y al mismo tiempo apropiador de otros sentidos, de otras luchas, de otros modos de decir.

Una reflexión de George Steiner me ayuda a pensar este cruce de destino, intereses e intenciones en Martí:

“... se podría decir que ya que vivimos en la era del refugiado y del hotel, del desplazado y del exilado, detrás del panel de escritores políglotas se esconde una lógica profunda. Las más destacadas inteligencias en una cultura de viajeros errantes, esos escritores son seres que se mueven de un sitio a otro, que, bajo la amenaza del fascismo o del estalinismo, se han visto forzados a dominar varias lenguas”³.

Si bien la observación de Steiner se refiere a escritores contemporáneos, como Beckett o Nabokov, que optaron por escribir en otra lengua, sus consideraciones bien pueden ser aplicadas a Martí, quien, sin abandonar el español, debió realizar una exposición y hasta un pasaje a un universo lingüístico alternativo, forzado por su condición de exilado. Esta situación se hace patente ya en los comienzos mismos del trabajo periodístico en los Estados Unidos, donde debe poner en juego su habilidad con otras lenguas para poder ingresar en el mercado de la prensa. De este modo, los primeros artículos de 1880 son para la revista *The Hour* de New York, donde escribe sobre pintura contemporánea en inglés, y para *The Sun* de Charles Dana, en donde escribe sus colaboraciones en francés, que son luego traducidas al inglés para su publicación. Una pregunta que surge de inmediato es ¿cuál es el dominio de estas lenguas por parte de Martí? En sus *Cuadernos de Apuntes* aparecen transcripciones en inglés y francés, lo que revela su

lectura corriente de textos en su lengua original, aunque no sea garantía de un manejo fluido, así confiesa, a modo de excusa: “Yo sé un inglés bárbaro”⁴, y se lamenta, en fragmentos de discursos pronunciados en inglés, de no poder hablarlo de un modo “aceptable”⁵. También se refiere de este modo a su francés en carta a Manuel Mercado de 1882:

“... trabajo para el *Sun* de aquí, para el que escribo en francés, yo, a quien Ud. corrigió una vez, con dulzura de evangelista, un *envoyeraï* por un *enverrai*...”⁶.

La doble ortografía, el error, el balbuceo, son las formas que adquiere la experiencia del emigrado, sometido a la violencia de renunciar provisoriamente a la lengua propia para dejarse hablar por la lengua del otro. El pudor ante la lengua extranjera hace de ésta una especie de fetiche, así Martí transcribe, quizás ensaya, en su *Cuaderno de Apuntes* la carta a Charles Dana en francés (¿hablaría en francés en sus entrevistas?), enviándole el *Ismaelillo*, al tiempo que le agradece por el trabajo que el americano le ha facilitado en su periódico. No obstante, si las condiciones del trabajo periodístico imponen estas exigencias al recién llegado, a ese “very fresh spaniard” —seudónimo con el que firma una de sus primeras colaboraciones—, también le permiten ubicarse en el centro de las lenguas desde donde se dirime la cultura en el XIX. Asperas fronteras pero también pasaporte para lograr esa misma integración, siempre parcial, siempre provisoria. En uno de sus últimos escritos, el *Diario de Montecristi a Cabo Haitiano*, como reivindicándose de ese trance de duda entre *envoyeraï* y *enverrai* que comenta en la carta a Mercado, como reponiéndose de esa torpeza lingüística que marca al emigrado como con un sello de fuego, registra un episodio donde exhibe un acabado dominio del francés, al punto que la anécdota parece sólo querer narrar esta habilidad. Se trata de un episodio en Haití, donde un “santero” entretiene a la multitud, hasta que interviene Martí y le habla “un francés que le aturde”:

“Rodeado de oyentes está, en un tronco, un haitiano viejo y harapiento, de ojos grises fogosos, un lío mísero a los pies, y las sandalias desflecadas. Le converso, a chorro, en un francés que lo aturde, y él me mira entre fosco y burlón. Calló, el peregrino, que con su canturria dislocada tenía absorto al gentío. Se le ríe la gente: ¿con que otro habla, y más aprisa que el santo, la lengua del santo”⁷.

En la década del 80 Martí trabaja para la Casa Appleton de New York, que le encarga la traducción de obras didácticas vertidas del inglés al castellano, apuntando a cubrir una demanda con serias deficiencias en el mercado hispanohablante, así traduce libros de difusión como *Antigüedades Griegas* de J. H. Mahaffy (New York, 1883), *Antigüedades Romanas* de A.

S. Wilkins (New York 1883) y *Nociones de Lógica* de W. Stanley Jevons (New York, 1885). De estos años son también las traducciones innominadas, vergonzantes y anónimas, que Martí llama “traducciones mortales de hierros y tuercas”⁸. Dentro del proyecto de Appleton está la traducción de novelas, entre éstas *Call Back* de Hugh Conway, titulada en español *Misterio* (New York, 1888), que Martí traduce — aunque no comparta sus virtudes literarias, de hecho la considera un “desastre” — y que alcanza considerable circulación en Cuba y México, según reconoce en su correspondencia con Mercado. Es seguramente a partir de esta experiencia, y de la posibilidad de dar nuevos aires al género en América Latina que Martí decide traducir y editar *Ramona* (1888), novela de la escritora y poeta americana Helen Hunt Jackson. *Ramona*, dirigida al ya consistente público lector de ficción en América Latina, es la base de una empresa editorial de libros de educación, baratos y de amplia distribución, que Martí intenta fundar para, “hacerse editor” y subsanar el problema de sus escasos e irregulares ingresos en su residencia americana. La confianza en *Ramona* le lleva a decir en el prólogo que se trata de otra *Cabaña del Tío Tom* pero sin las flaquezas del libro de Harriet Beecher Stowe — en la medida en que la novela de Jackson se ocupaba del indio como la de Stowe lo había hecho del negro — es más, afirma que Helen Hunt Jackson había escrito “quizás en *Ramona* nuestra novela”. Las expectativas de Martí se ven parcialmente realizadas, ya que la novela se edita y distribuye con relativo suceso en New York, México y Buenos Aires, pero no lo suficiente como para dar solidez y continuidad al proyecto donde la traducción tenía un rol protagónico. Seguramente Martí apostaba en los beneficios de la interacción cultural y en la eficacia de textos que más que tomar a América como tema — aunque la de Hellen Jackson sí lo hiciera —, contribuyesen a descolonizar la mente del americano, objetivo que realiza parcialmente en esa otra empresa, que también se articula sobre la versión y la traducción, como fue la revista que dirige a los niños de América, *La Edad de Oro*.

Pero la primera traducción literaria de Martí fue *Mis hijos, Mes fils*, de Víctor Hugo, publicada en la *Revista Universal* de México de 1875. En el prólogo a esta edición Martí ensaya algunas hipótesis sobre la “tarea del traductor”, y sobre su propia experiencia de traducción, así dice: “Yo no había querido traducir a nadie nunca, o por respeto, o por convicción, o por soberbia”⁹, enunciado donde parece cuestionarse sobre la legitimidad de toda traducción, sobre la imposibilidad que acecha a toda traducción, sobre el inminente fracaso de un pasaje exitoso, sobre la posición, muchas veces subsidiaria, que la traducción impone al que traduce.

“Traducir es transcribir de un idioma a otro. Yo creo más, y creo que traducir es **transpensar**; pero cuando Víctor Hugo piensa, y se traduce a Víctor Hugo, traducir es pensar como él, **impensar**, pensar en él. — Caso grave”.

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 la propia lengua. Por eso acude al “transpensar”, al “impensar”, a los prefijos acoplados a la palabra que señalan ese artilugio dentro del propio sistema, de tanteos inciertos también dentro del mismo paradigma para designarse, para traducirse internamente, generando nuevos signos para señalar al acto de desciframiento. Dice más adelante:

“El deber del traductor es **conservar** su propio idioma, y aquí es imposible, aquí es torpe, aquí es **profanar**. Víctor Hugo no escribe en francés: no puede traducirse en español. Víctor Hugo escribe en Víctor Hugo.”

La traducción establece dos caminos transitables pero irreductibles: conservar la lengua propia o profanar la lengua del otro, oposición que remite al conflicto entre la libertad y la fidelidad¹⁰, el traductor, dice Martí, está en primer lugar obligado a su propio ámbito lingüístico, pero, paralelamente arriesgado al encantamiento que le produce el texto que traduce, o traiciona su lengua o traiciona su fuente, dilema que guarda un resquicio ético muy característico de su universo ideológico. La traducción es, en estos términos, una violencia, una profanación, es como pretender entrar en un texto sagrado, porque bajo el código está los ideolectos, estilos, “lenguajes privados”, intraducibles, intransferibles. La escritura “sacralizada” de Víctor Hugo no admite transcodificación, por eso la traducción se vuelve una entrega, un “afrancesarse”, como admite Martí, con una idea de la traducción que tiene mucho de metempsicosis, de transmigración de almas entre esos cuerpos que son las palabras, tantas veces opacos y resistentes a esta operación¹¹. Por eso Martí necesita, en el caso de Víctor Hugo, “pensar en él”, “impensar”, como si la traducción alojase la posibilidad utópica de no desprenderse jamás del texto original, de no ser jamás otra cosa, sino, contrariamente, continuar siendo lo mismo en un dócil sometimiento a la trama original, con lo que Martí adhiere a una de las más persistentes teorías (y **aporía**) de la traducción, que es la semejanza plena con el texto fuente (teoría que, como ha señalado Steiner, encuentra su metáfora más acabada en el “Pierre Menard, autor del Quijote” de Borges.). Martí afirma a continuación:

“Yo no lo he traducido, lo he copiado, — y creo que si no lo hubiera copiado, no lo hubiera traducido bien. He copiado sus escisiones, sus estructuras, sus repeticiones, su presunción, su ortografía”.

Si por lo que se desprende de esta afirmación, la adhesión formal representa el mayor desafío de la “buena” traducción, no lo es menos el encuentro del léxico apropiado en la lengua receptora, esta preocupación lo

hace incluir en este prólogo una serie de palabras, con sus connotaciones y asociaciones, que alertan sobre el riesgo de una pérdida parcial en la conversión, por ejemplo:

“**Adoucissement**: — endulzamiento. Pero no es esto lo que él ha querido decir. Endulzar, llevar a la dulzura; pero en español no se endulzan las almas, y en Víctor Hugo, sí. Sin embargo, el poeta es tan él esta vez, que ni el castellano me hubiera perdonado el endulzamiento, ni yo mismo me perdono haber dicho menos de lo que él quiso decir. **Adoucissement**, es mejoramiento; pero mejoramiento endulzado. — Salve la explicación lo que el castellano no ha podido salvar”.

Martí pone en evidencia, en estas consideraciones, que las palabras contienen instrucciones de sentido en su respectivo código que se diluyen al pasar a otro (decir “menos”), por lo que es necesario apuntalar estas unidades, reponerlas de este despojo a que las somete la traducción, a través de reforzadores y anexos que vienen a restituir el halo extraviado en el pasaje.

En este prólogo, Martí establece quizás una de las primeras teorizaciones modernas sobre la traducción en el continente, que se deposita en buena medida en estos elementos en posición de prefijo **trans**, **in** de **transpensar**, **impensar**, palabras alógenas, nuevas, resaltadas por la cursiva, con las que Martí señala una de las operaciones centrales que realiza el escritor en América Latina, pensar a través de, más allá de, del otro lado de, por encima de, en esos ejercicios de encuentro con las literaturas centrales que años más tarde, Ángel Rama definiría como de “transculturación”. Recuerdo a Darío elogiando este artilugio en Groussac, “un francés que escribiese en castellano”, como dice en “Los colores del estandarte”.

La poesía, mientras tanto, aparece revestida de un hermetismo mayor que la prosa. Si admitimos que la traducción poética es, como sostiene Roman Jakobson, un imposible, ya que la poesía sólo admite versiones, recreaciones, en Martí encontramos una confirmación de estos presupuestos¹². La preocupación martiana por la fidelidad de la traducción poética a la forma puede seguirse en sus comentarios al *Lalla Rookh*, donde debe resignar el recurso de la rima por exigencias del editor:

“El poema va traducido en verso blanco, por voluntad del editor y no por la mía; no porque no ame yo el verso blanco, como que escribo en él, para desahogar la imaginación, todo lo que no cabría con igual fuerza y música en la rima violenta; sino porque a Moore no se lo puede separar de su rima, y no es leal traducirlo sino como él escribió, alardeando del consonante rico, y embelleciendo a su modo, con colgaduras y esmaltes, los pensamientos”¹³.

Con Thomas Moore, Martí se propone — limitado por la imposición del verso blanco — traducir la violencia de esos versos que aún privados de

su rica rima, “restallan como latigazos”, imagen que evoca los efectos punzantes buscados en los “endecasílabos hirsutos” de sus *Versos Libres*. En la crónica dedicada a Walt Whitman, Martí cita de modo libre la poesía del americano, incorporando a su párrafo de articulación tan especial, el aliento largo, el compás vigoroso de Whitman que entra en diálogo y en sintonía con su propio compás, como si Martí hubiese escrito esta crónica con un metrónomo en la mano, midiendo el impulso, incorporando el aliento, fundiendo en un mismo punto ambas voces¹⁴. En esta crónica, el texto fuente y el texto receptor liman sus bordes, frotan sus superficies, se espejan mutuamente, intentando una aproximación que privilegia entre todas las potencialidades de la trama original, la que se relaciona con el **tempo**, así, por ejemplo en uno de los fragmentos donde Martí glosa a Whitman:

“Siente un placer heroico cuando se detiene en el umbral de una herrería y ve que los mancebos, con el torso desnudo, revuelan por sobre sus cabezas los martillos, y dan cada uno a su turno”¹⁵.

En la traducción de “Annabel Lee” de Poe, en cambio, entre las múltiples ramificaciones de los códigos en confrontación, Martí opta por ser leal a la música — esa matriz que le valió a Poe el mote de “**jingle man**” dado por un cáustico crítico de su poesía —, al punto de reescribir el texto sobredimensionando la melodía que se concentra marcadamente en la rima aguda y en su persistente efecto de aliteración, incorporando, por ejemplo, un caprichoso “mar turquí”, que luego aparecerá, como una remisión interna a este ejercicio, en el *Diario de Cabo Haitiano a Dos Ríos*.

Con Emerson, los obstáculos parecen mayores. La existencia de un texto que puede considerarse como un borrador de traducción me permite adelantar algunas hipótesis¹⁶. Se trata del poema preliminar de Emerson, “Good Bye”, del cual Martí deja una versión inacabada, al punto que en la primera línea, casi como huella de este trabajo en ejecución, figura una palabra en inglés: “Adiós, mundo **proud**, me vuelvo a casa”, además de muchos silencios, blancos o palabras ininteligibles en el manuscrito. Es como si pudiésemos observar la traducción detenida en el momento de incorporación, en esa primera etapa del desplazamiento hermenéutico, de esa confianza inicial de la que habla de George Steiner¹⁷, donde se trabaja bajo el espejismo lingüístico de “permanecer dentro del texto fuente”. La traducción de Martí, cristalizada en su proceso, muestra una silueta sorprendida en movimiento, como en una tentativa inconclusa. Al final del poema, está escrito por Martí: “De Emerson, verso a verso”, como diciendo, palabra a palabra, letra a letra, alimentando esta fantasía del traductor de exhibir una fidelidad irreprochable al texto poético que traduce.

Pero la “fidelidad” a este primer momento, impide la recreación, la

transfiguración, el encuentro de equivalencias restitutivas, como sí parece haber logrado en el poema de Moore, si nos guiamos por la carta citada más arriba. Así, el poema de Emerson que está resuelto en octosflabos, Martí lo vierte en un metro variable, sin patrón fijo, entre 10 y 15 sílabas; tampoco vierte la rima, muy trabajada en el poema de Emerson (i.e., en la segunda estrofa: **face, grimace, eye, high, street, feet**); ni las aliteraciones: **Good-bye to Flattery's fawning face**, que Martí traduce: "Adiós al rostro vil de la Lisonja"¹⁸. Las oscilaciones del texto, en varios niveles, en el léxico, la opacidad gramatical, los blancos, los silencios, hablan de esta incertidumbre, como si se le escurrieran las ataduras de la significación.

La tentativa de traducción de Emerson deja ver la tensión entre el orgullo y la imposibilidad, la agonía entre el amor y la profanación. Es un texto donde luchan el "respeto", la "convicción" y la "soberbia", como dice Martí en el prólogo a la traducción de *Mis Hijos* de Víctor Hugo. La inestabilidad también remite a la inquietud de Martí ante el texto que no se deja verter, que no encuentra semejanzas, modos de decirse, o las que encuentra, si las encuentra, remiten a otro lugar. Pienso, por ejemplo, que el mundo edénico y adánico del poema de Emerson podría asociarse, aunque de modo oblicuo, al "beatus ille" que en la poesía en lengua española lleva a la "Vida retirada" de Fray Luis de León. Presumo que Martí quiso escapar a este eco al que la propia tradición de la lengua lo empuja, no por rechazo o por renegar de esta misma tradición, sino porque Emerson es otra voz. Creo que sólo puede encontrar una resolución a este dilema que el ensayo de traducción le pone delante, en la escritura de otro poema, "Amor de ciudad grande", donde se podrían leer las marcas esfumadas del Emerson de "Good Bye".

Quisiera aludir a las últimas consideraciones sobre la traducción que hace Martí en carta a María Mantilla del 9 de abril de 1895, cuando le pide que traduzca *L'Histoire Générale* a razón de una página por día: "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", donde deja de lado la idea de "fidelidad", para aconsejar el borramiento de todo vestigio de la lengua fuente, por eso, entre varias recomendaciones a María, Martí le aconseja que lea, paralelamente a la traducción, un libro escrito en castellano, para tener, le dice, "en el oído y en el pensamiento la lengua en que escribes".

La última traducción martiana es la que se encuentra en sus *Diarios*. En éstos, la palabra vuelve a su comienzo, reclama viejas formas. Se trata de recuperar la frase, ese "fraseo" aludido tantas veces en el texto, incorporar las palabras de los otros, entrecomilladas, exhibidas como objetos, mostradas en la superficie como remates de esta escritura que al mismo tiempo que busca sus orígenes, ensaya la elipsis y los cortes de un tiempo y un ritmo diferentes:

“La frase aquí es aneja, pintoresca, concisa, sentenciosa: y como filosofía natural. El lenguaje común tiene de base el estudio del mundo, legado de padres a hijos, en máximas finas, y la impresión pueril primera. Una frase explica la arrogancia innecesaria y cruda del país: — ‘Si me traen (regalos, regalos de amigos y parientes a la casa de los novios) me deprimen, porque yo soy el obsequiado.’ Dar, es de hombre; y recibir no. Se niegan, por la fiereza, al placer de agradecer. Pero en el resto de la frase está la sabiduría del campesino: — ‘Y si no me traen, tengo que matar las gallinitas que le empiezo a criar a mi mujer’” (...) “ — Y así por el camino, se van recogiendo frases.”¹⁹

Martí se regodea en esta recuperación de la “sentencia” (esa “sentencia” de la que habla Lezama Lima, cuando dice que Martí “cae sobre las palabras sin despertarles su sombra”) que se dice nuevamente como un acto de renacimiento, queriendo desandar una geografía de la memoria proclive a esfumarse ante la densidad de lo vivido.

Pero la palabra recuperada, aun siendo una cifra familiar que resuena en el oído y en el recuerdo, necesita también su traducción, su equivalencia interna. Rescato uno de estos momentos, se trata de una de esas historias de los hombres que pelearon en la Guerra Chica, que Martí cuenta a lo largo de los *Diarios*. Es la escena de Don Jacinto, uno de estos veteranos, “prohombre, y general de fuego”, que había matado de un tiro de carabina al compadre al que le había encomendado el cuidado de su mujer, por haber traicionado esta confianza durante su ausencia. Don Jacinto es hoy un campesino, anciano, pero aún aguerrido y pleitero, al que Martí le pregunta para medir su bravura, para remontar su antigua fama de valiente:

“¿Y que viene aquí, Don Jacinto, todavía se come un alacrán?’ Esto es: se halla con un bravo: se topa con un tiro de respuesta. — Y a Don Jacinto se le hinchan los ojos, y le sube el rosado enfermizo de las mejillas. ‘Si’, dice suave, y sonriendo. Y hunde en el pecho la cabeza.”²⁰

La gradación, comerse un alacrán, hallarse con un bravo, toparse con un tiro de respuesta, establece un desplazamiento en ondas concéntricas, que va mostrando los caminos de ida y vuelta entre los tiempos y las capas sedimentadas de palabras que Martí intenta unir en los *Diarios*, donde una vez más la traducción asedia a la escritura. Como un extranjero imantado por la extrañeza y la otredad, Martí sucumbe ante la frase isleña, que poco a poco lo habita, que también lo transpiensa.

NOTAS

- 1 Martí, José. *Obras Completas*, La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1964, vol. 20, pág. 189.
- 2 Martí, José, *op. cit.*, Vol. 5, pág. 180, subrayado mío. ¿Podremos acceder a estos fragmentos en los archivos de Manuel de la Cruz?
- 3 George Steiner en entrevista de Alex Zisman, en *Diario de Poesía*, n. 10, 198.
- 4 Citado por Félix Lizaso, "Normas periodísticas de José Martí", en *Revista Iberoamericana*, n. 56, jul. - dic. 1963.
- 5 Martí, José, *op. cit.*, vol. 23, pág. 328. El fragmento no está datado; en el Vol. 4, pg. 333-334, se reproducen fragmentos de una conferencia en inglés en Cayo Hueso.
- 6 De **envoyer**, enviar, verbo de conjugación irregular.
- 7 Martí, José, *op. cit.*, vol. 19, pág. 192.
- 8 Martí, José, *op. cit.*, vol. 20, pág. 141. Otra traducción mencionada por Martí es *John Halifax, Gentleman*, así dice en carta a Estrázulas: "Me preparo a traducir *John Halifax, Gentleman*. ¡Y tener que pasar por estas horcas, y pasarme meses tendidos peinando libros ajenos!"
- 9 Martí, José, *op. cit.*, vol. 24, pág. 15.
- 10 Benjamin, Walter, "La tarea del traductor", en *Angelus Novus*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1971.
- 11 Véase George Steiner, *Después de Babel*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, págs. 274-277.
- 12 Martí traduce poemas de Horacio, Emerson, Longfellow, Poe y Moore; aquí consideraré sólo algunos de estos textos.
- 13 Martí, José, *op. cit.*, vol. 5, pág. 181.
- 14 Sylvia Molloy habla de esta crónica de una "escena de traducción", donde Martí realiza una lectura, borrado, traducción y recreación de Whitman, véase "His America. Our America: José Martí reads Whitman", en William Foster, *From Romanticism to Modernismo in Latin America*, New York, Garland Publishing, 1995.
- 15 Martí, José. "El poeta Walt Whitman", *op. cit.*, Vol. 13, pág. 139, compárese con el poema correlato en *Song of Myself*:
**"Blacksmiths with grimed and hairy chests environ the anvil,
 Each has his main-sledge, they are all out, there is a great heat in
 the fire.
 From the cinder-strew'd threshold I follow their movements"**,
 en Walt Whitman, *Leaves of Grass*, New York, Oxford University Press, 1990.
- 16 El otro poema de Emerson que Martí traduce es "Gracias al mar espumante", que mayor trabajo de corrección.

17 Steiner, George, *op. cit.*, pág. 317.

18 Transcribo la segunda estrofa en el original y en la traducción martiana, que permiten observar lo arriba apuntad:

**Good-bye to Flattery's fawning face;
 To Grandeur with his wise grimace;
 To upstart Walth's averted eye;
 To supple Office, low and high;
 To crowded halls, to court and street;
 To frozen hearts and hasting feet;
 To those who go, and those who come;
 Good-bye, proud world: I am going home.**

Y en Martí:

Adiós al rostro vil de la Lisonja
 A la sabia (blanco) de la Grandeza,
 Al ojo espurio del Dinero erguido;
 Al Puesto plegadizo, al alto y bajo;
 A los pasillos llenos, y a las calles,
 A los rápidos pies y almas helados,
 Adiós a los que van y a los que vienen
 Adiós, mundo, me vuelvo a casa.”,

nótese en esta estrofa, no obstante el intento de regularidad métrica en el endecasílabo, que no es pareja en el resto del poema.

19 Diario de Montecristi a Cabo Haitiano, *Obras Completas*, *op. cit.*, vol. 19, pág. 186.

20 Martí, José, *op. cit.*, vol. 19, pág. 187.