

## Apuntes para una historia de la traducción en Cuba

Lourdes Arencibia Rodríguez  
Univ. de La Habana

Al igual que otros trabajos que persiguen un propósito similar, con el consecuente enfoque nacional que los acota, esta reseña histórica del quehacer de los traductores cubanos desde 1492 hasta principios del siglo XX, peca de determinadas limitaciones.

En primer lugar, salvo muy pocas excepciones, recoge solamente las huellas de la actividad de traductores literarios. Desafortunadamente, en este tipo de recuento, al hablar de "traductores" solemos contentarnos con acreditar la labor de quienes se han dedicado a una esfera particular estrechamente ligada a la historia de la literatura del país que los intelectuales de todas las épocas han cultivado como *modus vivendi* y no pocas veces por *divertimento* o como recurso para una evasión.

Por demás, nuestra síntesis carece de sentido crítico y tiene un carácter eminentemente informativo habida cuenta de que el acceso a las fuentes bibliográficas es difícil y de posibilidades muy desiguales y que hacer una valoración de la obra individual en esas condiciones hubiera restado unidad y coherencia al trabajo.

Por último, no cabe duda que estos empeños no son jamás exhaustivos y es más que probable que hayamos omitido trabajos meritorios. Esta sospecha nos movió a detener la pesquisa a principios de siglo para no aventurarnos en una etapa en la que el auge alcanzado por la actividad traduccional en Cuba, sobre todo, en los últimos cincuenta años, no así en la primera mitad, acrecentaba el riesgo. Nos prometemos, no obstante, una continuación decorosa.

Sugerimos dividir los períodos de la historia de la traducción en consonancia con los de la historia de la literatura cubana que propone José Antonio Portuondo en *La historia y las generaciones*, 1958, a saber:

El Encuentro	1492-1510	Interpretación/traducción de intermediación
La Conquista	1511-1536	Primeras manifestaciones de una interpretación/traducción de prevalencia
La Factoría	1537-1761	La traducción de prevalencia funciona en situaciones de: dominación (la factoría), rebeldía (la colonia)
La Colonia	1762-1909	
La república semicolonial	1910-1959	Se va transformando en traducción de referencia alternando con rasgos de dependencia
La República	1959-	

En el primer lugar que desembarcamos pude entender sólo unas cuantas palabras del habla de la gente. Esto me entristeció, puesto que yo quería serle más útil a Colón que sirviéndole sólo para friccionarlo, vaciar su bacinica y cuidar su ropa. Se enojó tanto por eso, como se había enojado cuando los cubanos no entendieron el habla judía de Luis; pero luego decidió capturar a un hombre amistoso, que se acercó a la nave en una canoa, y forzarlo a traducir. Era muy de Colón hacer esto sin pensar que, como el hombre no hablaba castellano, le era menos útil que yo... (Belfrage, C. *Mi amo Colón*, p.297)

Si bien la traducción escrita en el Nuevo Continente es un hecho histórico documentable y, por ende, testimonial por excelencia de momentos diferentes de la evolución del fenómeno lingüístico iberoamericano y de nuestros contactos con otras lenguas y culturas, todas las modalidades de esta actividad comunicativa partieron allí de la cadena hablada. La cita que encabeza este trabajo nos introduce en el mundo de la comunicación que vamos a llamar *traducción de intermediación* que se manifiesta en el período del Encuentro (1492-1510).

El narrador Yayael, personaje de ficción, aunque bien pudo ser real, es un aborígen de Guanahani (Walting), isla del archipiélago de las Yucayas, hoy Bahamas, que metido en la piel de un traductor-intérprete, acompañó al Almirante en sus peripecias por el Caribe (1).

El segundo personaje que se menciona en la cita alcanza para los cubanos particular relevancia porque debe su historicidad a haber sido el primer traductor-intérprete al castellano que desempeñó en nuestra isla en 1492. Se llamaba Luis de Torres y era un judío converso que además del consabido latín se daba mañas en árabe, hebreo, griego y arameo, lenguas que tuvo que dejar a un lado en las Antillas y sólo quedarse con las mañas para tratar de adiestrar a los nativos quienes, según cuenta la historia, más pronto que tarde tomaron su lugar y la palabra.

En la traducción de intermediación, destinada a funcionar sobre todo en situaciones de pura comunicación, las lenguas que traban contacto tienen, por lo regular, nivel de desarrollo escaso y desigual. En este caso particular, por un lado, se trataba del arauco que, según el antropólogo Daniel G. Brinton, era el tronco lingüístico más definido en América del Sur y, en aquella época, alcanzaba hasta las Yucayas o Bahamas, a poca distancia de la región septentrional del continente. El propio Colón en el fragmento de su carta anunciadora del descubrimiento, impresa en Barcelona por Pedro Posa, en 1493, relata que: "en todas estas islas, non vide mucha diversidad [...] ni en la lengua, salvo que todos se entienden, que es cosa muy singular" (2). Era evidente, empero, que los incipientes léxicos antillanos no podían expresar una reflexión que fuera más allá del universo material circundante y que carecía de vocablos para explicar una buena parte de los conceptos europeos. Pero, si bien el español era más evolucionado que el aruaco, no hay que olvidar que procedía de un latín ya degenerado, anterior a la gramática de Nebrija. La traducción de intermediación era, pues, capaz de sortear la barrera transcultural. Por demás, el antecedente directo de Luis de Torres, habría que buscarlo con certeza en la escuela de Toledo (1125-1151), donde "pese a la escasa conciencia del idioma propio, traducían, al romance, como podían, del árabe y del judío, no sin ante pasar por la censura de los revisores de castellano" (Gerona, *Cualidades requeridas de la traducción documental*, p.32), contribuyendo en muy alta medida, sin embargo, al enriquecimiento de la lengua.

Otro intérprete de la época y, por cierto, el primer traductor negro conocido al español y acaso el primer negro *brujo* que hubo en Cuba

fue Estevancio (mencionado por Alejo Carpentier en *La música en Cuba*, p.33, y por Fernando Ortiz en *Los negros esclavos*, p.92). Llevado por Pánfilo de Narvaez a la Florida en 1527, permaneció en suelo indio de la actual Texas en unión de algunos supervivientes de la fracasada expedición hasta 1539, y muere a manos de los indios *zuniz* (quienes jamás habían visto un negro) por utilizar una calabaza, de valor ceremonial, como instrumento de música (3).

A medida que la conquista se consolidaba, con la conciencia católica erigida en razón de ser de España, en Cuba la traducción de intermediación fue dando paso a la *traducción de prevalencia* que otros autores llaman de imperio (Gerona). Podría decirse que adquiere matices según refleje una situación de dominación, como ocurre en la época de la Factoría donde la isla era una simple escala hacia las tierras más ricas del continente, o una situación de rebeldía, en épocas posteriores de la Colonia donde, a la par con nuestras letras, fue naciendo también el anhelo independentista.

De la primera etapa no abundan los ejemplos. En la precaria y dispersa producción literaria de la isla, el proceso de integración era lento y la vida, en general, una mera imitación formal de la de la metrópoli. Así las cosas y pese a que la imprenta se introdujo en Cuba desde principios del siglo XVIII y a que el folleto más antiguo que se conoce data de 1723, la primera traducción de que tenemos noticias fue la realizada por el obispo Pedro Agustín Morell de Santa Cruz (1694-1768).

Aunque el manuscrito de su obra inacabada *Historia de la Isla y Catedral de Cuba* no fue dado a la estampa hasta 1929 por la Academia de Historia de Cuba, se sabe que, para el primero de los dos volúmenes en que dividió su obra, Morell tradujo del francés y resumió los capítulos principales referentes al descubrimiento de Colón y a las primeras etapas de la conquista, de los cuatro primeros tomos de *L'Histoire de l'Isle Espagnole de Saint-Dominique* del padre Pierre François Xavier de Charlevoix, publicada en Paris, en 1730. Por cierto que, como Morell no aclaró que había realizado dicha traducción para aprovechar los datos que la obra contenía, fue acusado de plagio por Abigail Mejía y Cotes quien, a su vez, había traducido también la obra de Charlevoix con miras a publicarla en varias separatas en la revista dominicana *Letras y Ciencias* que dirigía Federico Hernández Carvajal. Max Henríquez Ureña opina que esta acusación fue probablemente injusta, toda vez que Charlevoix era demasiado

conocido en la época para que Morell intentase impunemente el plagio (4).

Juan José Arrom refiere que otro traductor-arreglista de la época fue el habanero Santiago Pita, quien se inspiró en una versión que él mismo realizara del italiano, de la obra escénica en prosa de Giacinto Andrea Cicognini titulada *Il principe Giardiniero*, para escribir una obra que con idéntico título fue publicada en 1730 en Sevilla.

La toma de la Habana por los ingleses (1762) marca un hito en la historia económica y cultural de la Isla: el nacimiento de la Colonia. Ciertamente que en Cuba, desde los primeros tiempos, pero con más razón aún en el período colonial (en el que nuestra dependencia de España extendía las relaciones de la metrópoli y, por consiguiente, las nuestras a otros países de Europa) debieron traducirse otros materiales, y que el traductor oficial o administrativo tuvo necesariamente un espacio para desempeñarse sobre todo con la presencia de los ingleses durante un año en la Habana. Sin embargo, la historia no hace justicia a este trabajador anónimo. Su obra, totalmente despersonalizada, carece de huellas.

A finales del siglo XVIII y por iniciativa de Luis de las Casas, se creó el *Papel Periódico de la Habana*, y en sus páginas se reproduce una traducción del inglés a cuyo autor no hace referencia, de la *Oda a la Soledad* de Pope.

Si bien en un trabajo que aborda un tema tan específico no cabría extenderse en análisis de otra magnitud, sería impensable soslayar la importancia y el peso que la Colonia tuvo en todos los órdenes para la isla, aunque sólo fuera para subrayar que justamente en aquellos años se formó la nacionalidad cubana y se sentaron las bases de su cultura. El siglo XIX fue pródigo en nombres de relieve intelectual. Desde dos siglos atrás, la isla había sido un crisol donde "como (incubada) en un ambiente familiar, del trato de las familias" se forjó la simiente, "sin asistencia a instituciones culturales sino brotada de sus propias exigencias autodidactas" (Lezama Lima, *Antología de la Poesía Cubana*). Los creadores del diecinueve, exponentes elocuentes de ese quehacer generacional de formación y búsqueda de raíces y de identidad que no podía sino asomarse, exhibieron todavía una producción desigual, no exenta de limitaciones estéticas. Los rasgos imitativos y poco selectivos de algunas de sus manifestaciones (y la traducción era una de ellas) se calcaron de las modas y tendencias eurocéntricas y norteamericanas devenidas en autoridad. Por eso la crítica no siempre les ha concedido visado de perennidad, no tanto por su

factura, sino por ausencia de originalidad. Pero, primero desde las posiciones de un neoclasicismo decadente y luego desde las filas de un romanticismo declarado o abrazando un modernismo incipiente, los cantores mayores y menores, en la patria o el destierro, cultos y populares, transitaron por las corrientes literarias de su siglo dejando una impronta que empezaba a ser *criolla*.

Se trataba de personas formadas e informadas que en su mayoría tuvieron la oportunidad de viajar al extranjero (fundamentalmente a Europa y los Estados Unidos), casi siempre movidos por afanes separatistas y emancipadores, de suerte que, por estudio o por vivencia, conocieron varias lenguas y se relacionaron con otras culturas. El periodismo tampoco les fue ajeno. Y en su ambiente de tertulia, aglutinados en torno a determinadas figuras señeras, aquellos hombres y mujeres de su tiempo (en la Habana y en provincias) solieron compartir, como testigos y actores, ideales de independencia, reflexiones y creaciones con lo mejor de su generación.

No sería exagerado decir que para esta hornada de humanistas, la traducción fue una necesidad, a juzgar por la frecuencia del quehacer y la talla de los hacedores. Huelga decir que se trataba de una traducción de prevalencia, donde, como su nombre lo indica, priman el genio y las estructuras de la lengua de partida; subordinada a los patrones de la época; que el diapasón de autores no era muy amplio, ni variada la temática y que las principales motivaciones se vinculaban a la docencia, al teatro y a la divulgación literaria. Pero esto no era un fenómeno cubano, fue característico de la traducción del XIX.

Encabeza este período que llega hasta los albores del siglo XX, o sea, hasta la República semicolonial, la figura de José María Heredia y Heredia (1803-1839), una de las personalidades más sobresalientes de la poesía romántica americana quien, aunque nacido en México, "por la cuna y el sentimiento era cubano". Además de gran poeta, Heredia fue un políglota notable; antes de los nueve años ya componía estrofas y en el seno de una familia de relevancia intelectual se inició, muy joven aún, en el conocimiento de los clásicos y en los estudios humanísticos (5). Desarrolló de tal suerte esa afición que, antes de los diez años leía, comentaba y traducía a Horacio y a otros poetas latinos. En un cuadernito de versos dedicado a su tío Domingo, padre del autor de *Los Trofeos* titulado *Ensayos poéticos*, aparecía la traducción de algunas fabulas de Florián; entre ellas se destaca por su calidad, sobre todo tratándose de un traductor tan joven y precoz, la del filósofo y el búho.

Realizó una copiosa faena como traductor: del inglés la novelas *Waverly* o *Ahora sesenta años* de Walfer Scott (Méjico, Impr. de Galván, 1833. 3 vs); *El Epicúreo* de Thomas Moore y varias obras de teatro, algunas publicadas y llevadas a escena en vida de Heredia y otras, después de su muerte. Son éstas: *Sila*, Tragedia en cinco actos de V. E. E. Jouy, (Méjico, Imp. de Alejandro Valdés, 1825), representada con gran éxito en la función onomástica dedicada al presidente mejicano Guadalupe Victoria; *Tiberio* de J. M. B. Chenier. Tragedia en cinco actos, (Méjico, Imp. del Supremo Gobierno, en Palacio, 1829) y *Cayo Graco*, del mismo autor; *Pirro y Atreo*, ambas de Crébillon, ésta última estrenada en 1822 en el teatro de Matanzas; *Abufar o la familia árabe* de Ducis; *Saúl* de Alfieri; *El fanatismo* de Voltaire y presuntamente *Los últimos romanos*.

Abordó asimismo la traducción de otros temas: *Bosquejo de los viajes aéreos de Eugenia Roberston en Europa, los Estados Unidos y las Antillas*, de E. Roch. Traducción del francés. (Méjico, Imp. Galván, 1835).

En 1826 acomete la traducción de los *Elementos de Historia* de Tytler, con el título en español de *Historia Universal* (Toluca, Imp. del Estado, 1831-1832. 4t. 2 Vol) de la que existe otra edición, dirigida por José A. Rodríguez García (La Habana, Cuba Intelectual, 1915). Por demás, esa traducción a la que Heredia hace aportes originales, sirvió de referencia para el texto sobre la misma materia escrito por el Prof. José María de la Torre para su cátedra en la Universidad de la Habana.

El cubano se desempeñó también como crítico de teatro y en sus reseñas publicadas en 1826 en el *Iris* menciona una traducción del francés de *Oscar, hijo de Ossian* de Arnault, llevada a cabo por el español Juan Nicasio Gallego.

Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), otra grande de las letras cubanas, fue una excelente traductora de Victor Hugo, Byron, Lamartine, Parny y del poeta portugués Augusto de Lima. Según acota Lezama, "no traduce la Avellaneda apegándose al texto con precisión rigurosa, son como ella llama, imitaciones, varía los metros, mejora muchas veces el original, les comunica alegría y valor" (Lezama Lima, *op. cit.*, p.72). En sus versiones, aunque se manifieste la primacía de la lengua de partida, hay rechazo a la copia servil del modelo.

Al grupo femenino del diecinueve habría que incorporar a Aurelia Castillo de González (1842-1920) y a Mercedes Matamoros (1851-1906). A la primera se debe la versión fiel y ajustada de *La hija de Iorio* de D'Annunzio y algunas composiciones de Vittoria Agancor-

Pompili, Ada Negri, Carducci, Lamartine, François Coppé, Fernand Gregh y Byron. Los primeros trabajos que dio a conocer la Matamoros en 1878 fueron traducciones de Byron, Chenier y Longfellow. H. Ureña estima que sus traducciones de las veintitrés melodías hebreas de Byron y las de las treinta y un *Cantos y Baladas* de Thomas Moore fueron muy apreciadas. También tradujo (en dos versiones) *La joven cautiva* de Chenier, *El águila y la paloma* de Goethe y *Pegaso bajo el yugo* de Schiller.

Antonio y Eusebio Guiteras Font realizaron una notable labor pedagógica que les incentivó a traducir obras didácticas y les conquistó un lugar aventajado en la relación de traductores cubanos que se destacaron en el diecinueve. Eusebio (1823-1893) tradujo el *Catecismo de la Misa* (1863) y un *Método práctico para aprender la lengua francesa expresamente (sic) adaptado a la capacidad de los niños* (1869). También corrigió una antigua versión española de la *Biblia* y de *Enni Sacri* de Manzoni.

Por su parte, su hermano Antonio (1819-1901) fue traductor en verso libre de los cuatro primeros libros de *La Eneida* de Virgilio (Barcelona, Jaime Jesús, 1885). Algunos años atrás, ya habían aparecido fragmentos de este trabajo en un periódico de Madrid por gestiones de Domingo del Monte. Otros trozos se publicaron también en *Aguinaldo de Luisa Molina*, *El Liceo de Matanzas*, *Revista de Cuba*, *El Ramillete* y la *Ilustración Cubana* (Barcelona). La traducción de Guiteras concitó posteriormente elogios de la crítica cubana y extranjera: Guiseppe Favole Girande le dedica un artículo titulado: "La Eneida traducida por un cubano" que vio la luz en la *Revista Cubana*, La Habana, 1, 60-90, en., 1935, y (Heredia, ¿Nicolás?), otro, con el título de "La Eneida de Virgilio. Traducción en verso castellano por el señor Don Antonio Guiteras (...) dado a la estampa en *El Tipógrafo*, Matanzas, 1 (36): 10, oct. 13, 1901.

Otros dos hermanos que se destacaron como traductores en el período fueron Francisco y Antonio Sellén. Max Henríquez Ureña los reseña en su "Panorama Histórico de las Letras cubanas" como "traductores escrupulosos de poetas de diferentes idiomas".

El más prolífero fue Antonio (1838-1889). En 1877 publicó cuatro poemas de Lord Byron: *Parisina*, *El Prisionero de Chillón*, *Los lamentos del Tasso* y *La novia de Abydos*; posteriormente, llevó al español al sueco Isaiás Tégner, y al polaco Adam Mickiewicz, de quien dio a la estampa en *La Revista Cubana* su poema en seis cantos *Conrado Wallenrod*; los autores franceses fueron asimismo escogidos

por Sellén, así en *Ecos del Sena* se publicó en 1883 un florilegio de los románticos más en boga, y en *La Revista Cubana* apareció su versión de *La esperanza de Dios* de Musset. Un autor inglés: Edward Lytton Bulwer, de quien tradujo *Amor y Orgullo* en 1886.

Ureña considera que no menos valiosa es la actividad traduccional de Francisco (1836-1907), a quien se deben versiones de *Intermezzo* de Heine y del poema de Byron *El Giaour*. Por encargo de la editora norteamericana Appleton realizó la traducción de las novelas: *Su cara mitad*, de F. Barret (1889), *La vida de un perillán* de Wilkie Collins (1892), *La letra escarlata* de N. Hawthorne (1895) y *Plagiado* de R. L. Stevenson (1896). Los Sellén compilaron en un tomo titulado *Ecos del Rhin* ciento sesenta y tres versiones de treinta y ocho poetas germanos. También incursionaron en el género teatral, sobre todo Francisco, quien tradujo del alemán el drama en un acto de Z. Werner, *El 24 de febrero* (1864) y *El amor pintor*, comedia en un acto y en prosa de Molière (1856). Señalemos de paso, que la única obra teatral original de Francisco Sellén que fue llevada a las tablas se representó en inglés, en el Berckely Lyceum, en abril de 1893. Se titulaba *Las apuestas de Zuleica* y se inspira en una idea que desarrolla Balzac en su *Filosofía del matrimonio*.

Merecido espacio para los cultivadores de la traducción científica o didáctica merecen Esteban Borredo Echevarría (1894-1906), médico, farmacéutico y profesor quien tradujo *Las instituciones antropológicas* de Broca y el *Tratado de aritmética* de Wentworth. Emilio Blanchet (1829-1915) pedagogo destacado y estudioso de las lenguas compiló en su obra *Trozos de literatura francesa, con resúmenes de historia literaria, notas, vocabularios de las palabras contenidas en el texto (sic) y únicamente de las acepciones que allá tienen y un apéndice mercantil* (Barcelona, Imp. de S. Marrero, 1875), materiales que demuestran que enfocaba esta actividad con profesionalismo y rigor. Asimismo dejó inédito un libro de epigramas e idiotismos franceses. José del Perojo (1853-1908) tiene a su haber el mérito de haber sido el primero que vertió al español directamente del alemán, el texto completo de la *Crítica de la razón pura* de Kant, y una *Historia de los orígenes de la Filosofía crítica* de Kuno Fischer (su amigo y maestro), también del alemán. Miguel Teurbe Tolón (1820-1870), es acreedor de un espacio porque además de ser el autor de las traducciones al español de *El sentido común* de Thomas Payne y de un *Compendio de la Historia de los Estados Unidos* de Enma Willard (New York, 1854), a su pluma se debe una obra didáctica sobre la traducción que

vio la luz en Nueva York en 1852, titulada: *The Elementary Spanish Reader and Translator*.

Juan Clemente Zenea (1832-1871) es otra figura mayor de las letras y de la traducción. Con él presentamos una selección de traductores de singular valía cuyo desempeño pretendemos ilustrar con algunos trozos de su factura y cerrar el período que dará paso al de la República semicolonial concluyendo también nuestro esbozo.

En Zenea como poeta, encontramos una influencia muy fuerte de Musset. Tradujo y publicó íntegramente en *La Revista Habanera* (1862) su drama *Andrea del Sarto* y dos poemas: *Adieu* (1839) que apareció en *Poesías de Cuba* (1855) y que también tradujo, por cierto, José Antonio Cortina (*Revista de Cuba*, t. I, 1877) sin que ni el uno ni el otro le hicieran al poema mucho favor, si bien la versión de Cortina es mejor que la de Zenea; y la elegía *Lucie*, que el cubano incluyó en el segundo tomo de sus *Noches literarias en casa de Nicolás Azcárate* (1866) que, al decir del notable crítico de la época Enrique Pineyro, es de excelente factura pues el traductor "supo reproducir de modo sorprendente, el ritmo deliciosamente melancólico del original de Alfredo Musset". Por la comparación de las dos estrofas que copiamos a renglón seguido, la primera de Musset y la segunda, de Zenea, podrán apreciarse los talentos del traductor:

*Paix profonde á ton âme, enfant, á ta mémoire  
Adieu; ta blanche main sur le clavier d'ivoire,  
durant les nuits d'été ne voltigera pas...* (Musset)

¡Duerme por fin en paz! ¡Duerme, ángel mio!  
¡Paz profunda a tu alma! ¡Adiós! Tu mano  
Ya no más en las noches del estío  
Podrá vagar sobre el marfil del piano... (Zenea)

Zenea realizó, además, traducciones de otros autores: de Lamartine, tradujo un trozo de *Jocelyn* y dos poemitas: *El Iris* y *En un álbum*; de Leopardi, las composiciones *Desengaño* e *Infinito*; de Tennyson, el fragmento XVI del poema *In memoriam*; de William Cullen Bryant, *La muerte de las flores*; de Longfellow, *La ventana abierta*; del alemán Gustav Pfizer, *Los dos rizos* que Longfellow había también traducido al inglés cambiándole el título; de Heine, algunas estrofas del *Intermezzo* que no poseen gran calidad y de Nicolás-Bermain Léonard, poeta originaria de la isla de Guadalupe, la composición *Las Antillas*.

José Agustín Quintero (1829-1885) pertenece a la generación de traductores de la evasión. La evasión de los poetas se realiza de múltiples formas, y una de ellas puede ser a través del acercamiento o la imitación a figuras de otras culturas. Así se manifiesta en ellos la producción que hemos llamado traducción de prevalencia con tendencia a la evasión.

Desde niño, Quintero aprendió el inglés, lengua que llegó a dominar como la suya propia, incluso para escribir en ella algunas de sus composiciones. Cultivó la amistad personal de poetas de habla inglesa, entre ellos, Longfellow y Tennyson, y realizó igualmente versiones del alemán. Entre éstas se destaca uno de los sonetos llamados *Geharnischte Sonette* que el alemán Friedrich Rückert publicó en 1814 en su primera colección de versos titulada *Deutsche Gedichte*. El soneto del alemán, en forma de preguntas y respuestas comienza así:

*Was schmiedst du, Schmied? -Wir schmieden Ketten, Ketten;  
Ach, in die Ketten seid ihr selbst geschlagen...*

Traducido textualmente todo el soneto, dice:

-¿Qué estás fundiendo, herrero? -Forjamos cadenas, cadenas.

-¡Ay! Prisioneros en esas cadenas vivís atormentados.

-¿Qué cultivas, labrador? -La tierra que ha de brindarme sus frutos.

-Sí, para nuestros enemigos será el trigo; para vosotros, los labradores, los cardos.

-¿A quién enderezas tus tiros, cazador? -Quiero dar muerte al más gordo de los ciervos.

-Igual que al ciervo y al corzo, a vosotros os cazan y persiguen.

-¿Qué tejes, pescador? -Redes para peces temerosos.

-¿Y de la red mortal en que sucumbes, quién podrá arrancarte?

-¿Qué meces tu, madre insomne? -Mis niños.

-Sí, para que crezcan al servicio de los enemigos, ofendan y maltraten su propia patria.

-¿Qué escribes tú, poeta? -En letras de sangre inscribo mi vergüenza y la de mi pueblo,  
que no puede atreverse siquiera a pensar en su libertad

A su vez, la paráfrasis de Quintero recoge en cuatro estrofas de cinco versos algunas de las preguntas de Rückert, adaptándolas a la situación en Cuba, y dándoles parecida respuesta:

-¿Qué trabajas, herrero? -Una cadena.  
-¡Cadena que tal vez lleve un hermano!  
-¿Dónde vas, pescador? -La mar serena  
mi red de hermosos peces verá llena...  
-Ve, tráelos al banquete del tirano.

-¿Qué aras, labrador? -La tierra dura  
donde florecen el café y la caña.  
-¡Vana es tu industria; tu afán locura!  
Para tí la fatiga y la amargura.  
¡El oro y las cosechas son de España!

-¿Qué corta, leñador, tu hacha pesada?  
-¡Arboles de vigor y pompa llenos!  
-¡Detente, que la patria está enlutada:  
a cada golpe de tu mano osada  
¡hay un cadalso más y un árbol menos!

-Di, ¿qué meces, mujer, en esa cuna?  
-¡Un niño! En él mis ojos siempre clavo.  
-Pese, oh madre infeliz, a tu fortuna,  
desvelada te encuentran sol y luna,  
y al fin le das al déspota otro esclavo.

Diego Vicente Tejera (1829-1885) estaba particularmente dotado para la traducción. Colaboró en forma anónima con la que hizo Juan Antonio Pérez Bonalde de *Das Buch der Lieder* (*El libro de los Cantares*) de Heine que, hasta el presente, no tiene parangón en lengua castellana. También tradujo magníficamente a Leopardi y dio a conocer en español *La Romanza de Mignon* de Goethe; *La hoja* de Arnault y *El amanecer* de Longfellow. No obstante, su mejor traducción es la de los diecisiete *Cantos Magiares* de Patoefi y, de ellos, la de *Mi voto*, de la que reproducimos las dos últimas estrofas. Con ella Tejera quiso alentar el sentimiento de libertad de los cubanos de la época y por eso la dedica a Cuba:

¡La muerte, sable en mano, magnífica, tremenda,  
cuando el clarín vibrante reemplace el ruiseñor!  
¡Que el alma mía, entonces, el libre vuelo emprenda!

¡Que brote de mi pecho sangrienta y ancha flor!  
Y así que el corcel mío me lance entre el ramaje  
acude y besa al punto mis labios por piedad.  
¡Oh tú, que siempre fuiste mi amor rudo y salvaje!  
¡Oh casta hija del cielo, sublime Libertad!

José Martí (1853-1895). La talla universal de este gigante de las letras y el pensamiento americano y la autoridad y el prestigio de las plumas que a su obra le han dedicado cientos de miles de páginas de homenaje y reflexión en todos los continentes, hacen ociosa una presentación que siempre habría quedado a la zaga del empeño. Su actividad como traductor a varios idiomas es asimismo conocida; su vastísima cultura y sus excepcionales dotes le permitieron abordar con ventaja asuntos muy variados. Mencionemos, no obstante las tres obras didácticas que tradujo del inglés para la editora neworkina Appleton y Cia: *Antigüedades Griegas* de J. H. Mahaffy (1883); *Antigüedades Romanas* de A. S. Weikens (1883); *Nociones de Lógica* de W. Stanley Jevons (1885); *Mis hijos*, versión del francés de *Mes fils* de Victor Hugo (*Revista Universal*, Méjico, 1875); *Misterio*, traducción española de la obra *Called Back* de Hugh Conway, también para la casa Appleton en 1888 y *Ramona*, novela de Helen Hunt Jackson, publicada por el propio Martí en Nueva York, en 1888. Cualquier estudioso puede hallar sin dificultad estas traducciones en los tomos que especialmente las compilan de las múltiples ediciones que se han hecho de sus *Obras Completas*, amén de algunos ensayos que figuran en su bibliografía pasiva y atañen al tema.

Creemos más interesante destacar sus opiniones sobre cómo debía realizarse a cabalidad una actividad que abordaba personalmente con absoluto profesionalismo; que respetaba, como todo lo que hacía; y cuyo saber además podía transmitir con autoridad de lingüista, vocación de Maestro y ejemplaridad de Apóstol.

Para ello, nos referiremos a la carta que Martí escribe a María Mantilla, desde Cabo Haitiano, el 9 de abril de 1895, pocos días antes de morir.

Creo que es difícil para un traductor, al retomar esta carta, no relacionarla con la nota introductoria que pone Martí a la traducción que hace del artículo *Mes fils* de Victor Hugo, publicada en la *Revista Universal* de Méjico el 17 de marzo de 1875 y que titula "Traducir *Mes fils*". Y más difícil aún, no establecer un paralelo entre los comentarios que hace Hugo en la citada obra sobre uno de sus hijos, que es

traductor, y los consejos que Martí da en la carta de referencia a la que considera como su hija.

A este paralelo, donde Hugo y Martí hablan de traducción a través de sus hijos, quisiéramos dedicar nuestra reflexión final.

Dice Martí a María Mantilla:

Yo quiero que tu traduzcas en invierno o en verano, una página por día; pero traducida a modo que la entiendas y que la puedan entender los demás, porque mi deseo es que este libro de historia quede puesto por tí en buen español (...) a la vez que te sirva (...) a tí, para entender, entero y corto, el movimiento del mundo y poderlo enseñar...

Comenta Hugo a su hijo:

*Traduce a Shakespeare, lo interpreta, lo comenta, lo hace accesible a todos (...) Introducir a Shakespeare en Francia ¡qué deber tan vasto! Y este deber él lo acepta, a él se obliga, en él se encierra...*

Prosigue Martí:

En francés hay muchas palabras que no son necesarias en español (...) 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 escribas (...) para que el libro no quede como tantos libros traducidos, en la misma lengua extraña en que estaba...

Y Hugo:

*El inglés de Shakespeare no es el inglés de hoy: ha sido necesario superponer a este inglés del siglo dieciséis el francés del siglo diecinueve, especie de combate, de combate cuerpo a cuerpo de los idiomas: la aventura más terrible que pudiera acometer un traductor...*

Añade el cubano:

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...

Y observa el francés:

*Ha puesto sobre Shakespeare la lengua francesa, y ha hecho pasar a través de este calado inextricable de dos idiomas aplicados uno sobre otro, todo el brillo, toda la irradiación de este genio...*

Por demás, la coincidencia de criterios en cuanto a la manera de abordar la labor de restitución es absoluta. En los párrafos que presentamos a continuación, ambos autores han de referirse al enfoque traduccional que hemos calificado de traducción de dependencia, pero lo hacen partiendo del único análisis en que la relación entre el original y la restitución es válido y concebible para un profesional de la mediación. No obstante, Hugo se acerca más, a nuestro entender, a lo que ya en pleno siglo XX se ha denominado traducción de referencia. Analicemos lo que expresan al respecto ambos escritores:

Traducir es transcribir de un idioma a otro -escribe Martí-. Yo creo más, yo creo que traducir es *transpensar* (...) traducir es pensar como él, *impensar*, pensar en él. El deber del traductor es conservar su propio idioma, y aquí es imposible (...) Victor Hugo no escribe en francés: no puede traducírsele en español. Victor Hugo escribe en Victor Hugo: ¡qué cosa tan difícil traducirlo! (...). De otros, traducir es pensar en español lo que en su idioma ellos pensaron. De él, traducir es pensar en la mayor cantidad de castellano posible lo que él pensó, de la manera y en la forma que lo pensó él, porque en Victor Hugo la idea es una idea y la forma otra. Su forma es parte de su obra, y un verdadero pensamiento: puesto que él crea allí, o la traducción no sería una verdad, o en ella es preciso crear también. -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 (...). Y en todo, de él traduje frases e ideas. -Traducir es estudiar, analizar, ahondar. Cavé en cuanto pude...

*He ahí, en efecto, a Shakespeare traducido. (...) Importa no perder nada de esta obra enorme (...) Para esto ha debido prodigar en cada frase, en cada verso, casi en cada palabra, una inagotable invención de estilo. Para obra tal, es preciso que el traductor sea creador (...).*

*El es el escritor que era preciso (...) Escritor extraño y raro, un escritor que prueba su originalidad con una traducción. No le basta traducir (...). Es lingüista, artista, gramático, erudito. Es docto y avisado. Siempre sabio, jamás pedante. Asimila y coordina las diferencias, las notas, los prefacios, las explicaciones. (...) No tiene esta caverna inmensa un antro en que no penetre él. Hace excavaciones en este genio... (Victor Hugo, Mes fils)*

Cerramos con esta reflexión el período que llega hasta la República pseudocolonial. En los posteriores, con el de *-la República-* que corre hasta nuestros días, la traducción de referencia en esta parte del mundo ha ofrecido índices elocuentes del proceso de formación de las nuevas nacionalidades americanas con sus altas y bajas, sacando a la luz (como la literatura) sus realidades políticas y sociales. A las puertas de un nuevo milenio, la "letra heredada" podría y debiera, sin embargo, transmitir ya resultados de auténtico sello americano a fin de que la traducción tenga esta *potencia singular de enriquecer a un pueblo sin empobrecer al otro, de no extraviar lo que toman, y dar un genio a una nación sin quitarlo a su patria* (Victor Hugo traducido por José Martí).

## Notas

1. Es sobradamente conocido que un grupo de indígenas acompañó al Almirante desde su primera escala en tierra americana para servirle de intérpretes. Uno de ellos, fue bautizado posteriormente como Diego Colomb y es el mismo cuya identidad pretende reivindicar Belfrage en su "Nota a los colombinos" y después en el presunto manuscrito de fray Diego Lucero, fechado en Córdoba en 1507 que figuran en su novela *Mi amo Colón*, aduciendo que Yyael y Diego Colomb son la misma persona.
2. Según Manuel Rivero de la Calle (*Las culturas aborígenes en Cuba*, p.49) "se ha querido encontrar una gran diferencia cultural entre el *Guanahatabey* y el *Ciboney*, principalmente, porque los intérpretes que acompañaban a Colón en el segundo viaje, pudieron entenderse con los habitantes del sur de Camagüey y el Golfo de Guacanayabo, y no con los del occidente de Cuba. Nosotros creemos que ello se debe a que los *guanahatabeyes* que Colón encontró confinados al oeste de Cuba, eran muy antiguos en esta región y por lo tanto, no pudieron hacerse entender con los aborígenes *tainos* que trajo Colón de Haití y las Yucayas, los que pertenecían justamente al grupo terminal de este complejo *arauco*, que fue penetrado en el archipiélago cubano por oleadas sucesivas, desde una fecha bastante remota".
3. Como dato curioso se nos ocurre señalar que la proyección que nos llega hasta nuestros días de estos primeros traductores de la inmediatez no es muy halagüeña. Yyael acabó por verse repudiado por los suyos. Y la princesa indígena *Malintzin* (1501-1550), también conocida como *Marina* y la *Malinche*, primera intérprete femenina que alcanza celebridad como tal en el Nuevo Continente, que hablaba la lengua de los mayas, el nahúatl y el español, amante e intérprete de Hernán Cortés, "encarna para los mejicanos el símbolo de la traición de los valores autóctonos y la sumisión servil a la cultura europea" (Bertone, L. *En torno a Babel*. Estrategias de la interpretación simultánea. p. 24).
4. Henríquez Ureña, Max (1967), *Panorama Histórico de la Literatura Cubana*. La Habana: Edición Revolucionaria, Tomo I, p. 58.
5. Su padre, José Francisco de Heredia y Mieses, poseía sólida formación, y su primo fue el académico cubano-francés del mismo nombre de José María, célebre autor de *Los trofeos* y de una extensa obra literaria escrita en francés.