

## Tres poemas de Ralph Waldo Emerson en la traducción de José Martí\*

Bernat Castany Prado

La traducción del inglés al español de los poemas «Good-bye» («Adiós»), «The World-Soul» («Gracias al mar espumante») y «The Mountain and the Squirrel» («La montaña y la ardilla»), de Ralph Waldo Emerson, forma un tríptico de gran coherencia temática y formal en la ingente labor como traductor que el cubano José Martí llevó a cabo. Los tres poemas pertenecen al libro *Poems* (1847), en el cual el padre del trascendentalismo busca una mirada que vaya más allá de lo fenoménico, sin dejar, por ello, de estar «centrada en la naturaleza por sí misma», que ya no será entendida «como trasunto irrelevante del Dios de las Sagradas Escrituras» (Jiménez Arribas 2010: 14-16).

Esta filosofía poética resulta especialmente atractiva para José Martí, tanto porque su rechazo de lo fenoménico implicaba un rechazo del pragmatismo estadounidense, frente al cual autores modernistas como él mismo o Rodó veían a Latinoamérica como una reserva espiritual y artística, como porque su renovada atención hacia la naturaleza, en general, y a la naturaleza americana, en particular, era perfectamente armónica con el nacionalismo americanista de los autores hispanoamericanos de finales del siglo XIX.

Resulta difícil fechar la traducción de «Good-bye» y de «The World-Soul», puesto que nunca fueron publicadas, si bien Lourdes Arencibia (2000: 87) considera que fueron compuestas, probablemente, a principios de la década de 1880. La traducción de «The Mountain and the Squirrel», en cambio, sí es fechable, ya que fue publicada, en 1889, en el primer número de *La edad de oro*, la revista infantil y juvenil de la que Martí fue redactor.

Señalemos, asimismo, que, mientras que el título del poema «Good-bye» fue traducido literalmente como «Adiós» (Martí 1975: XVII, 324), la versión de «The World-Soul», que literalmente significa «El alma mundo», es conocida por su primer verso, «Gracias al mar espumante», que, en verdad, es el segundo verso del poema original (Martí 1995: 71), y la versión de «The Mountain and the Squirrel», «La montaña y la ardilla», lleva por título «Cada uno a su oficio», y por subtítulo, «Fábula nueva del filósofo norteamericano Emerson» (Martí 1975: XVIII, 325).

---

\* Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación FFI2009-13326-Co2-02, del Ministerio de Ciencia e Innovación de España, cofinanciado con fondos FEDER.

Para hacernos una idea del lugar que la traducción de estos tres poemas ocupa en la obra traductora de José Martí será necesario recordar, con Lourdes Arencibia (2000: 11-12), una de las grandes especialistas en el tema, que, además de los tres poemas que nos ocupan, el autor de *Versos sencillos* tradujo del latín («Oda a Delio» de Horacio); del griego (*Los trabajos y los días* de Hesíodo y nueve odas de Anacreonte<sup>1</sup>); del francés (*Mis hijos* de Victor Hugo, «Canción» de Auguste Vacquerie, «La rima» de Augusto de Armas, «Meñique» de Edouard de Laboulaye y «Un idilio de Pascua» de André Théuriet); y del inglés (*A Mystery* de lord Byron, *Ramona* y *Los dos príncipes* de Helen Hunt Jackson, «Annabel Lee» y «El cuervo» (inconcluso) de Edgar Allan Poe, «No siempre es mayo» y «La canción de Hiawatha» de Henry W. Longfellow, *Lalla Rookh* de Thomas Moore y *Misterio* de Hugh Conway).

Por otra parte, y como era de esperar en un enfervorizado activista político, José Martí no sólo tradujo obras literarias, sino también eruditas y de divulgación, entre las que podemos contar *Antigüedades romanas* de A. S. Wilkins, *Nociones de lógica* de W. Stanley Jevons o *Atrocidades en Cuba*, de autoría incierta, todas traducidas del inglés, así como una gran cantidad material periodístico que tradujo libremente y sin hacer constar el autor original.<sup>2</sup> Señalemos brevemente que este hecho le valió la acusación de plagio por parte de Kassel Schwartz, si bien Arencibia ha tratado de justificarlo hablando de «traducción implícita» o afirmando que «trans-pensó» o «re-expresó a partir de textos y de fuentes que, aunque no siempre fueron de su factura original, en cambio, sí respondieron a su selección para realizar sobre ellos un acto de mediación implícita» (Arencibia 2000: 26 y 28).

A primera vista, dentro de este vasto panorama, que, según Arencibia, supone «una laguna en la copiosa bibliografía» sobre el autor (2000: 25), dos traducciones inéditas y, en parte, incompletas, y una traducción publicada en una revista infantil y juvenil no parecen tener demasiada importancia. Sin embargo, como veremos a continuación, el tríptico que forman «Adiós», «Gracias al mar espumante» y «Cada uno a su oficio» tiene un gran potencial hermenéutico a la hora de abordar no sólo la obra traductora, sino también propiamente literaria de José Martí.

Ciertamente, el corpus, total o parcial, de las traducciones realizadas por un autor, una vez aislados los factores crematísticos, puede arrojar luz sobre muchos aspectos de la obra en la que se inscribe. Los autores, obras y fragmentos que se eligen o rechazan, las diferentes metodologías de traducción adoptadas, la proporción de páginas traducidas en relación con las páginas escritas o la curva del tiempo dedicado a traducir otras obras en relación con el tiempo consagrado a la creación de una obra propia nos dicen mucho sobre la producción de ese autor, de modo que su estudio no es sólo importante para la traductología, en particular, sino para todo estudio literario, en general.

---

<sup>1</sup> «A su lira», «A las mujeres», «Al amor», «A la paloma», «A sí mismo», «Al vivir mi envidia», «A una muchacha», «A los amores de sí mismo» y «A la cigarra».

<sup>2</sup> José Martí también realizó algunas autotraducciones de sus textos escritos en francés y en inglés, al español.

Así, dejando a un lado las traducciones del latín y del griego, que parecen tener una función meramente formativa y nostálgica en el seno de la obra de José Martí, el grueso de las traducciones de este autor se da del francés y el inglés. De un lado, para un modernista hispanoamericano como Martí, la literatura francesa suponía un modo de puentear la tradición española, de la que estaban intentando independizarse, ya políticamente, como en el caso de Cuba y Puerto Rico, ya expresivamente, como en el caso de todos los países latinoamericanos. Es normal que, en este contexto, «el diálogo intelectual sobre la base de traducciones» fuese «uno de los modos privilegiados de afirmación de lo americano frente a lo español» (Suárez León 1997: 115).

Pero aunque la impronta literaria más importante para el modernismo hispanoamericano fuese la literatura francesa, la creciente influencia de los Estados Unidos en Latinoamérica dio lugar a una ambivalente relación simbólica, en general, y literaria, en particular, entre ambas regiones culturales. Así, pues, las traducciones del inglés no buscaban sólo, como las del francés, alimentarse de una tradición literaria diferente a la española, sino también distanciarse de la propia cultura estadounidense.

Ciertamente, parece contradictorio que un autor pretenda desmarcarse de una cultura mediante la traducción de sus obras literarias. Dejará de parecerlo si tenemos en cuenta que los autores estadounidenses que Martí y otros modernistas hispanoamericanos decidieron traducir suponían una voz crítica respecto del utilitarismo y el mercantilismo, que son, precisamente, las características que todos estos autores atribuían a la moderna sociedad estadounidense, y en virtud de las cuales la rechazaban.

Este fue el caso de las traducciones de tantos cubanos exiliados a los Estados Unidos: Cirilo Villaverde (1812-1894), Enrique Piñero (1839-1911), Néstor Ponce de León (1837-1899), José María Heredia y Heredia (1803-1839), Diego Vicente Tejera (1829-1885) y, en el caso que nos ocupa, José Martí, quien vivió casi quince años como refugiado político en dicho país, donde realizó traducciones de diversas obras de Emerson, Longfellow, Poe o Helen Hunt Jackson.

Todos estos autores ocupan, dentro de la cultura estadounidense, una posición paradójica, puesto que representan, a la vez, el nacimiento de su identidad cultural y literaria y la crítica a algunos de sus principales rasgos sociopolíticos. Precisamente en virtud de esta ambigüedad José Martí, entre otros, se identifica con dichos autores y busca traducir no sólo algunas de sus obras, en versiones como las que nos ocupan, sino también su ubicación o función simbólica, en su propia obra literaria.

Entre todos los autores estadounidenses traducidos por José Martí destaca Ralph Waldo Emerson, quien, a principios del siglo XIX, en una Nueva Inglaterra que «carecía aún de un verdadero padre intelectual», cumplió la función de «sentar las bases para una identidad vernácula» al ser capaz de recuperar, «con acento autóctono», lo más granado «de la tradición de Occidente y Oriente» (Jiménez Arriba 2010: 9). Es como si en su época de refugiado político en lo que dio en llamar «las entrañas del monstruo», José Martí hubiese hallado en Emerson, y en todos sus discípulos, esto es, en el grueso de la literatura estadounidense, a un aliado fuera de la cultura española, junto a la cultura francesa y *a través de* la cultura estadounidense.

Este es, precisamente, el lugar que Martí desea ocupar en el seno de la cultura latinoamericana; y uno de los modos que hallará para instalarse en ella es traducir a Emerson. Ciertamente, las traducciones que Martí realizó de «Adiós», «Gracias al mar espumante» y «Cada uno a su oficio» tienen algo de ensayo de apropiación, al estilo de los ejercicios de *copia rerum* y *copia verborum* propuestos por Erasmo, como prueba quizás el hecho de que los dos primeros poemas no fuesen el fruto de un encargo editorial, sino borradores personales, mientras que el tercero fue escrito en *La edad de oro*, una revista que, como dijimos, estaba dirigida al público infantil y juvenil, y a propósito de la cual Martí afirmó: «Ya yo sé los libros que nuestras tierras necesitan, y piden, y no tienen ni hay aun quien les dé: y los iré publicando» (1975: XX, 89).

Otra prueba de la gran admiración que Martí tuvo hacia Emerson es su encendido obituario «Emerson el gran filósofo americano ha muerto», donde afirmó, entre otras cosas, que éste «vivió faz a faz con la naturaleza, como si toda la tierra fuese su hogar», que «toda la naturaleza palpitaba ante él, como una desposada», que «era un sacerdote de la naturaleza» y que «él veía detrás de sí al Espíritu creador que a través de él hablaba a la naturaleza. Él se veía como pupila transparente que lo veía todo, lo reflejaba todo, y sólo era pupila» (1975: XIII, 17-30).

Así pues, adelantándose a Santos Chocano, quien llegó a afirmar «Walt Whitman tiene el Norte, pero yo tengo el Sur» (VV. AA. 2008: 394), y a Pablo Neruda, quien, en *Canto general*, realizó el deseo de Santos Chocano, José Martí desea responder a las exhortaciones literarias que Emerson realizó en su ensayo «La confianza en uno mismo»:

Busco en vano a este poeta del que hablo. No nos encomendamos con la suficiente llaneza, o con la suficiente profundidad, a la vida; ni nos atrevemos a cantar el tiempo y circunstancia social que nos ha tocado vivir. Si le infundiéramos valor a nuestra existencia, no estaríamos siempre evitando cobardemente su celebración. [...] Nuestros grupos de presión, nuestras campañas y sus políticos, nuestra industria pesquera, nuestros negros e indios, nuestras jactancias y nuestros repudios; la ira del rufián y la pusilanimidad del hombre honesto, el comercio en el norte, las plantaciones en el sur, el paso franco en el oeste, Oregón y Texas: todo eso ahí y nadie aún para cantarlo. Y sin embargo el continente es un poema a nuestros ojos; su vasta geografía dispara la imaginación, y no esperará mucho tiempo a que alguien ponga todo esto en verso. (Emerson 2010: 244)

Seguramente todavía era demasiado pronto para la literatura y la sociedad latinoamericana, y habría que esperar hasta el segundo tercio del siglo XX, con obras como *Canto general* de Neruda o *Altazor* de Huidobro para que pudiese surgir en el subcontinente latinoamericano una voz de esas características. Esto no niega, sin embargo, como señala Octavio Paz, que la libertad rítmica que conquistó el modernismo, y que sentó las bases de la riqueza de las vanguardias latinoamericanas, fuese, en parte, deudora de las traducciones que se hicieron de escritores como Poe o

Whitman (1991: 17). Y de Emerson, cabe añadir, que fue la fuente del Nilo poético que inundó las dos Américas.

Pasemos, a continuación, a analizar las traducciones que Martí realizó de «Good-bye», «The World-Soul» y «The Mountain and the Squirrel». En primer lugar, el poema original titulado «Good-bye» consta de treinta pentámetros yámbicos, de los cuales los cuatro primeros riman en consonante (ABAB), mientras que los restantes son pareados consonánticos. En él, el yo poético se despide del mundo de los hombres, caracterizado como «orgullosos», «altaneros» o soberbios –*proud* (vv. 1, 6 y 14)–, en un sentido que apunta, seguramente, al pecado de *hybris* propio del mundo tecnificado, para refugiarse en la naturaleza, que es presentada como un hogar al que se regresa, *I'm going home* (vv. 1, 6 y 14).

En lo que respecta a la traducción de Martí, cabe señalar, ante todo, que se trata de un borrador en el que nos encontramos con palabras conservadas en el idioma original, como es el caso de la palabra *proud* (v. 1), así como con vacíos (v. 6 y 8) y palabras borradas (vv. 18 y 20) o ilegibles (vv. 27 y 28). Su naturaleza de borrador nos impide saber si en esta versión Martí no había buscado todavía las rimas o si tenía proyectado traducirlo en verso blanco, quizás pensando en Shakespeare.

El hecho de que se trate de un borrador hace esta traducción especialmente interesante, puesto que no sólo nos muestra *in fieri* el quehacer de José Martí en tanto que traductor, sino también en tanto que creador. En primer lugar, que, en sus traducciones, el autor de *Ismaelillo* opera, en un principio, por afinidades fonéticas con el poema original, llegando a formar rimas entre la traducción y el original, como prueba el hecho de que, en el verso 5, «Mucho fin» rime con el *Long I've been* del original, y, en el verso 13, «Adiós» rime con *To those*.

En este último caso, por ejemplo, si Martí hubiese atendido más al contenido que a la fonética, dicho verso debería haber empezado con «A los que van», que, además, hubiese respetado la estructura anafórica del poema original, que sí conservan los versos 11 («a los pasillos llenos») y 12 («a los rápidos pies»). No tiene sentido responder, por otra parte, que ese «Adiós» con el que se inicia el verso 13 es el resultado de una exigencia métrica, puesto que las dos sílabas que representa eran fáciles de añadir a la mitad del verso, más aun tratándose de una traducción sin rima o, incluso, de un borrador.

Resulta, pues, que este «Adiós» no sólo es infiel desde el punto de vista del sentido, sino también innecesario desde el punto de vista de la forma. Esto parece probar que Martí traduce, por lo menos en estos primeros estadios, «de oído», esto es, buscando coincidencias fonéticas o «rimas» entre la traducción y el original que puedan servirle como referencias fonéticas y rítmicas sobre las que orientarse en la traducción.

También resulta interesante ver cómo, en el proceso de traducción, José Martí impregna el poema original de resonancias procedentes de la tradición literaria hispánica. Tal es el caso del verso «Ríome yo de Romas y de Grecias» (v. 23), donde el plural de «Roma» y de «Grecia», que no aparece en el original –*I tread on the pride of Greece and Rome*–, contiene ecos manriqueños y el «Ríome», que se repite en el verso

26, nos recuerda a la letrilla «Ande yo caliente y ríase la gente», de Luis de Góngora. No es casual, por otra parte, que esta letrilla sea, en parte, una versión humorística del *beatus ille*, puesto que ése es, precisamente, el tema de «Good-bye», en cuya traducción Martí también evoca a fray Luis de León.

También resulta interesante que Martí conserve, en el verso 1, el adjetivo *proud* en el idioma original, y que, luego, en el verso 6, lo deje en blanco. Es probable que el hecho de que las traducciones posibles de este monosílabo inglés, «orgullosa», «altanero», «arrogante», sean tetrasílabas, con la excepción de los sinónimos trisílabos «altivo» o «soberbio», haya llevado a José Martí a postergar su traducción, esperando hallar un encaje métrico adecuado. Pero la dificultad no parece haber sido sólo formal. Lo cierto es que en dicho adjetivo reside buena parte del sentido del poema, ya que expone las razones por las que el poeta se aparta del mundo. Martí esperaba, pues, hallar un adjetivo que, además de no ser excesivamente largo, captase la idea de que el mundo moderno es «orgullosa» en el sentido de haber cometido el pecado de *hybris* o de orgullo de pensar que sus inventos tecnocientíficos y socioeconómicos podían sustituir la felicidad virtuosa de una vida simple y natural.

Señalemos, en último lugar, que el hecho de que las palabras suelen ser más largas en español que en inglés supone un problema en una traducción métrica como la que nos ocupa. José Martí superará este escollo mediante la eliminación de sintagmas –el *on the pride* del *I tread on the pride of Greece and Rome* desaparece en «Ríome yo de Romas y de Grecias» (v. 23)- o la eliminación de artículos definidos: *in a pleasant land* se traduce como «en tierra bella» (v. 17).

Lourdes Arencibia (2000: 89 y ss.) señala una «afinidad temática» entre esta traducción y el poema III de *Versos sencillos* (1891), y ofrece, a doble columna, paralelismos temáticos. Si bien nos parece un tanto forzado pensar en una relación directa entre ambos poemas, puesto que las afinidades pueden explicarse en base a una tradición previa como es la del *beatus ille*, *locus amoenus*, *contemptu mundi* o «menosprecio de la corte y alabanza de la aldea», sí resulta interesante comparar la serie formada por el poema «Good-bye», su traducción «Adiós» y la sección tercera de *Versos sencillos*.

Empecemos señalando que en esta última composición, el carácter popular de la estrofa de cuarteta –cuatro versos con rima consonante abab– así como el vocabulario y algunos rasgos del contenido sugieren un yo poético que rechaza la vida urbana, sí, pero desde su plena identificación con la vida rural, esto es, un campesino, no un urbanita cansado de la ciudad moderna. Tal es el caso, por ejemplo, de la última estrofa de este poema, donde la naturaleza no se presenta como un paraíso perdido al que se regresa, sino como el lugar en el que el poeta se halla perfectamente instalado:

Díganle al obispo ciego,  
al viejo obispo de España  
que venga, que venga luego,  
a mi templo, a la montaña.

En cambio, en el poema «Good-bye», de Emerson, los pareados de arte mayor y la voz del poema evocan al hombre moderno que se despide de la gran ciudad en la que vio la luz.

Por su parte, la traducción de Martí se nos aparece como un estadio intermedio, pues a pesar de que adopta el verso blanco y trata de ser fiel a la voz del poema original, no se le ve plenamente identificado ni con la forma ni con el imaginario. En primer lugar, las referencias a la tradición poética hispánica (Manrique, Góngora, fray Luis de León) insertan el poema en una atmósfera diferente, impregnada de catolicismo, tan diferente del protestantismo de Emerson, y de nacionalismo americanista, pues el obispo simboliza a España.

En segundo lugar, en «Adiós» notamos una inflexión entre el sentimiento trascendentalista de la naturaleza que aparece en «Good-bye» y el sentimiento popular y nacionalista que aparece en el poema III de *Versos sencillos*. Como es sabido, el binomio civilización/naturaleza se vivió de manera diferente en la sociedad y en la literatura hispanoamericana, por la sencilla razón de que el menor grado de urbanización e industrialización, junto con la presencia de una naturaleza especialmente exuberante y agresiva, impidió que la idealización de la naturaleza y la crítica de la urbanización fuesen tan intensas. Esto es lo que expresó contundentemente Sarmiento en el subtítulo de su *Facundo. Civilización o barbarie* (1845). Quizás de esta diferente vivencia de la naturaleza y la civilización provenga la dificultad de Martí para traducir el adjetivo *proud*, en el que Emerson cifra la razón por la que rechaza el mundo urbano, para refugiarse en la naturaleza.

La traducción de «The World-Soul», literalmente «El alma mundo», se conoce por su primer verso, «Gracias al mar espumante», que es la traducción del segundo verso del poema original. Según L. Arencibia (2000: 91) para traducir este poema, que consta de ciento doce versos agrupados en catorce estrofas de ocho, con rima consonante en los pares, «Martí opta por versos blancos», en lo que considera una traducción «francamente mediocre». Sin embargo, no nos hallamos ante versos blancos, sino ante cuartetas de romance, esto es, cuatro versos de rima asonantada 8 8a 8 8a y, en ocasiones, 8a 8b 8a 8b; ni tampoco, creo, se trata de una traducción que podamos considerar mediocre.

Destaquemos brevemente cómo en este poema vuelve a aparecer el adjetivo *proud* –*Cities of proud hotels* (v. 9)–, que se nos revela fundamental para Emerson. Quizás en esta ocasión Martí no tiene problema para traducirlo –«Ciudad de hoteles soberbios»– porque no parece referirse tanto al mundo urbano, en su totalidad, que no podía dejar de desear para Cuba, en particular, y para Latinoamérica, en general, sino sólo a un elemento de ese mundo, como son los hoteles, asociados, al menos en parte, a la sordidez, al consumismo y a la soledad.

Si bien todo lo dicho acerca de cómo la diferente concepción de las relaciones entre la naturaleza y la civilización afectaban a la traducción martiana de «Good-bye» son aplicables a «Gracias al mar espumante», quizás quepa añadir que Martí no capta demasiado bien el sentimiento trascendentalista de la naturaleza que aparece en el

verso 35, *the all-living Nature* (v. 35), que se convertirá en «[la] Naturaleza, que lo ama todo» (v. 31), una expresión que no sólo prescinde de las resonancias panteístas del poema original, sino que con esa benevolencia universal con la que caracteriza a la naturaleza, y que parece prometer la salvación de todos, añade una tonalidad católica a un poema surgido en un contexto intensamente protestante.

En último lugar, nos encontramos con el poema «The Mountain and the Squirrel», cuyo título Martí traduce como «Cada uno a su oficio. Fábula nueva del filósofo norteamericano Emerson». Como dijimos más arriba, dicho poema fue publicado en el primer número de la revista *La edad de oro*, cuyo subtítulo era *Publicación mensual de recreo e instrucción dedicada a los niños de América*, de la cual José Martí fue redactor. Así pues, dicha traducción aparece junto con otros cuentos traducidos como, por ejemplo, «Meñique», de Laboulaye, con cuyo argumento armoniza plenamente, así como con otros cuatro poemas: «Dos milagros» y «Cada uno a su oficio», en el número de julio; «Los dos príncipes» y «La perla de la mora», en el de agosto; y «Los zapatos de rosa», en el de septiembre.

Dicha traducción se halla en perfecta continuación con «Adiós» y «Gracias al mar espumante», puesto que pretende ilustrar mediante una fábula la concepción trascendentalista de la naturaleza que estos poemas vehiculaban de una forma más lírica. Ciertamente, tal y como afirma Herrera Moreno (1995: 89), con «Cada uno a su oficio», Martí quiere acercar a los niños a la naturaleza; una naturaleza en la que «la cualidad se opone a la magnitud. Nada ni nadie es superior por su magnitud. Se manifiesta en el lenguaje accesible de la fábula el principio de la unidad del mundo: todos los objetos que son parte de esa unidad, juegan su papel, tienen una función diferente, necesaria y a la vez complementaria» (Atencio 2009: s. p.). Con todo, y a pesar de las afinidades, deberíamos tener en cuenta que dicha concepción no es exactamente la misma que la de Emerson, como evidenciaban sus otras traducciones antes analizadas.

Esta versión, que en este caso Arencibia considera «muy lograda» (2000: 93), es una silva –combinación libre de versos heptasílabos y endecasílabos con rima consonante– de veintitrés versos. La traducción es literal salvo en los versos 4, 5, 10, 11, 17, 18 y 19, donde se han añadido adjetivos o modificado conceptos (Herrera Moreno 1995-1996: 97). Tanto es así que Mary Cruz no la considerará tanto una traducción como una versión libre (1982: 5, 80).

Sea como sea, en la traducción de Martí existe una omisión importante, como es la de la segunda mitad del verso 18 –*all is well and wisely put*, que debería haber sido traducido, aproximadamente, como «todo está puesto correcta y sabiamente»–, y que, según Herrera Moreno (1995-1996: 101), 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. 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. (102) Tal sería el caso de su traducción de «Poucinet» («Pulgarcito») y de «L'écrevisse» («El camarón encantado»), donde Martí eliminó toda referencia bíblica

(Lukin 1989: 322). Téngase en cuenta, asimismo, que la revista *La edad de oro*, donde se publicaron todos estos textos, sólo duró cuatro meses debido a que su editor, A. Dacosta Gómez, pretendía que José Martí le confiriese a sus escritos y traducciones un sesgo religioso que este se negó a darle.

Hagamos referencia, en último lugar, al borrador inédito de la traducción de los cuatro primeros versos del poema «Test», de Emerson. Se trata de una versión bastante literal, salvo en el tercer verso, donde *all were winnowed through & through* se convierte en «sacudiómelos el aire», una expresión que nos remite directamente a la poesía popular castellana de los siglos XV y XVI, con la que Martí tenía una gran familiaridad.

Al ser todas estas traducciones borradores inéditos, con la sola excepción de «Cada uno a su oficio», que, en todo caso, fue publicado en una revista infantil que apenas duró cuatro meses, no es posible hablar de su recepción entre el público. Cabe imaginar, conociendo la importancia de la que Martí ya gozaba en la década de 1880, que hubiesen sido bien recibidas, si bien esto no hubiese supuesto un acercamiento del público hispanoamericano a la esencia de la poesía emersoniana, ya que, como hemos visto, la concepción martiana de la naturaleza y de la religión le impidió captar con exactitud la esencia del mensaje trascendentalista.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ARENCIBIA, Lourdes. 2000. *El traductor Martí*, Pinar del Río, Ediciones Hermanos Loynaz.
- ATENCIO, Caridad. 2009. «Los poemas de la *Edad de oro*, 120 años después», *La letra del escriba* 79. <<http://www.cubaliteraria.cu/revista/laletradelescriba/n79/articulo-1.html>> [fecha de consulta 01/03/2012].
- CRUZ, Mary. 1982. «Emerson por Martí», *Anuario del Centro de Estudios Martianos* V, 78-101.
- EMERSON, Ralph Waldo. 2010. *Obra ensayística*. Trad. y prólogo de Carlos Jiménez Arribas, Barcelona, Artemisa.
- 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.
- JIMÉNEZ ARRIBAS, Carlos. 2010. «Prólogo» en R. W. Emerson, *Obra ensayística*, Barcelona, Artemisa, 9-35.
- LUKIN, Boris. 1989. «Versión martiana de un cuento popular de Estonia» en *Acerca de la Edad de Oro*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 322.
- MARTÍ, José. 1975. «Emerson el gran filósofo americano ha muerto» (*La Opinión Nacional*, Caracas, 19 de mayo de 1882) en *Obras completas*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, XIII, 17-30.
- MARTÍ, José. 1975. *Obras completas*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.
- MARTÍ, José. 1995. «Oda al mar espumante» en Carmen Alborch Bataller (ed.), *José Martí: obra y vida*, Madrid, Ministerio de Cultura-Ediciones Siruela, 71.
- PAZ, Octavio. 1991. *Cuadrivio*, Barcelona, Seix Barral.

- SUÁREZ LEÓN, Carmen. 1997. *José Martí y Victor Hugo en el fiel de las modernidades*, La Habana, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, Editorial José Martí.
- VV. AA. 2008. *Antología crítica de poesía modernista hispanoamericana*. Ed. de Bernat Castany Prado & Mercedes Serna Arnaiz, Madrid, Alianza.