

JOSÉ MARTÍ Y LA TRADUCCIÓN DE CUENTOS PARA NIÑOS: TRADICIÓN Y ORIGINALIDAD

por José Ismael Gutiérrez

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

AUNQUE la traducción entre los modernistas hispánicos fue una práctica recurrente desarrollada a la par que la creación de obras originales,¹ dicha actividad no estuvo casi nunca orientada a la recepción de un público infantil. En verdad, la articulación de una nueva sensibilidad artística de vocación elitista inspirada en modelos literarios extranjeros de diverso signo se destinó especialmente al consumo del lector adulto letrado de las sociedades burguesas de fin de siglo que, parapetado en los espejismos de una modernidad periférica, demandaba ese tipo de productos culturales. En cambio, la construcción de una literatura infantil en lengua española apenas tuvo cabida en las búsquedas estéticas de los escritores de las últimas décadas del siglo XIX.² De ahí la rareza de los pocos cuentos para niños que aparecieron en la revista dirigida y escrita íntegramente por el cubano José Martí (1853-1895) en 1889, *La Edad de Oro*, de la que sólo vieron la luz cuatro números y cuya finalidad básica se resumía en la formación de hombres de criterio independiente, capaces de pensar por sí mismos; hombres firmes en sus ideas, pero comprensivos con las de los demás; que conocieran la vida con sus verdades, que supieran que la desunión era uno de los mayores peligros, sobre todo ante el naciente imperialismo, y que se mostraran deseosos de defender valerosamente la libertad de su patria contra el invasor (Aguirre, 58-69).³

El variado contenido de la publicación – artículos sobre fray Bartolomé de las Casas, defensor de la causa indígena, sobre tres adalides de la independencia americana (Bolívar, el padre Hidalgo, San Martín), sobre *La Iliada* de Homero, sobre las ruinas precolombinas, sobre la historia del hombre a través de sus viviendas, sobre la Exposición Universal de 1889, sobre el pueblo annamita, entonces casi desconocido en esta orilla del Atlántico, sobre juegos

nuevos y antiguos o sobre músicos, poetas y pintores cuyo genio se reveló precozmente, además de los cinco poemas titulados “Dos milagros”, “Cada uno a su oficio”, “Los dos príncipes”, “La perla de la mora” y “Los zapaticos de rosa” – obedecía, por tanto, a un propósito educativo. Y con esa misma intención se incluyeron las seis narraciones infantiles compuestas por el escritor habanero, que no, por su escaso número, invalidan el puesto de honor que le corresponde entre los iniciadores del género en la isla caribeña.⁴

En efecto, es comúnmente aceptado que a la creación fabuladora – el cultivo del cuento, como el de la novela o el del teatro, fue en Martí una práctica incidental – no dedicó tanto esfuerzo como a otros tipos de escritura o a fraguar la emancipación de Cuba (sólo escribió una novela, cuatro irrelevantes piezas dramáticas y media docena de relatos).⁵ Sin embargo, las preocupaciones pedagógicas del escritor encaminadas a la formación ética del ser humano, perceptibles tanto en los escritos de *La Edad de Oro*⁶ como en la totalidad de la casi inabarcable obra periodística y literaria martiana, sí fueron inquietudes constantes de su pensamiento libertario.⁷ La publicación mensual redactada desde su exilio neoyorquino⁸ estaba concebida, según se enuncia en el primer número, para enseñar a los niños americanos costumbres de distintas partes del mundo, tanto pasadas como presentes, para transmitirles conocimientos históricos, para hablarles del avance tecnológico, de cómo se construyen diversos objetos, para desvelarles los misterios del universo y entretenerlos narrándoles ficciones (*EO*, 7-8).

La propuesta estética del escritor estuvo impregnada entonces desde el principio de un nítido carácter docente, y en sus relatos infantiles, como en los demás textos que ocupan las páginas de esta publicación periódica, se proyecta sutilmente un ideario americanista exento de localismos y de alcance continental, pues sus destinatarios eran los niños de América, como se encargó de señalar el mismo redactor. Habida cuenta que el fruto que se ha de obtener en la edad madura depende de lo que se haya sembrado en la niñez, Martí concibió la idea de educar al futuro hombre hispanoamericano integral para la sociedad del mañana poniendo especial cuidado en los primeros años de su existencia. Si interrumpió al cabo de cuatro meses tan honrosa empresa no fue por repentino desinterés o por flaqueza de ánimo, sino por los desacuerdos que surgieron con su editor, el sefardita brasileño A. Dacosta Gómez, respecto a las directrices que debía seguir la publicación, empeñado como estaba éste en que se infundiese a los receptores, a través de artículos y narraciones edificantes, principios de ortodoxia eminentemente religiosa (*OC*, XX: 153-4).⁹

A sabiendas de que muchos de los textos que figuran en las páginas de *La Edad de Oro* (lo mismo en prosa que en verso) adoptan diseños provistos de elementos narrativos, sólo los siguientes títulos alcanzan rango de verdaderos cuentos: “Meñique”, “El camarón encantado”, “Los dos ruiñeños”, “Bebé y el señor don Pomposo”, “Nené traviesa” y “La muñeca negra”, quizás el más logrado de todos, según Pupo-Walker (516).¹⁰ Los dos primeros, de proceden-

cia folclórica, son adaptaciones del autor francés Édouard René Lefevre de Laboulaye (1811-1883);¹¹ el tercero es adaptación de un cuento de Hans Christian Andersen (1805-1875).¹²

Cabe destacar que, como poeta de fina sensibilidad, el escritor cubano, más que limitarse a traducir literalmente los textos originales (si es que tal operación puede ejecutarse sin agravantes para la versión traducida), optó por recrear estilística y ficcionalmente las obras de sus colegas europeos, con unos resultados en los que se percibe, junto a la incorporación (implícita o explícita) del didactismo moral, las marcas propias del estilo prosístico martiano, aunque notablemente aligeradas de la suntuosidad léxica y sintáctica característica del resto de sus creaciones en prosa.

Con el ejercicio de la traducción Martí hizo lo que todo escritor que se precie de tal: recrear la obra ajena; sin traicionar la esencia del texto-base, se propuso la adaptación de la expresión original y de la anécdota en función de la índole del receptor infantil americano de su época, necesitado de unos lineamientos formativos muy distintos a los del lector adulto para el que estaba acostumbrado a escribir. Si un mes antes de su muerte le había aconsejado a María Mantilla, en carta fechada el 9 de abril de 1895 (*OC*, XX: 217), que la traducción de una obra extranjera había de transpirar naturalidad, de tal modo que diese la impresión de que la versión traducida fue escrita en la lengua de origen (marca de las buenas traducciones), esa misma concepción teórica la modificó parcialmente en las traslaciones lingüísticas que hizo para *La Edad de Oro* con el fin de adecuar los textos a los pequeños lectores a los que se dirigía.

Como para ciertos románticos y posrománticos adscritos a una tendencia traductológica “mecanicista” – entre ellos Dante Gabriel Rossetti – o en el siglo XX Franz Rosenzweig, Walter Benjamin o José Ortega y Gasset, entre otros teóricos,¹³ para Martí la mano del traductor había de hacerse imperceptible en su trabajo: “Traducir no es [. . .] mostrarse a sí propio a costa del autor, sino poner en palabra de la lengua nativa al autor entero, sin dejar ver en un solo instante la persona propia” (*OC*, XXIV: 40). Hay que trasvasar el sentido del idioma extranjero creando en el autóctono procedimientos que copien lo más fielmente posible el engarzamiento entre lengua e ideas del original que se traduce. Para ello el traductor ha de obrar como un investigador y un artista a través del estudio y del análisis profundo de la obra de que se parte;¹⁴ traducir es, en palabras de Martí, “*transpensar*”, pensar como el autor que se traslada al idioma propio, y además es “*impensar*, pensar en él, [...] pensar en español lo que en su idioma” concibió el otro (*OC*, XXIV: 16; la cursiva es del autor).¹⁵

Sin desmentir la responsabilidad que implicó para el cubano el acto de trasladar fielmente textos literarios de una lengua a otra, anotemos que, con la premisa de esa consciente “despersonalización” del que traduce en beneficio de una literalidad lingüística capaz de dar una imagen exacta del modelo origi-

nal, se refería el escritor más bien a sus traducciones de obras literarias para adultos (de las que realizó más de una decena)¹⁶ y no tanto a las versiones que hizo de cuentos infantiles extranjeros, donde las pequeñas libertades en el plano formal o estilístico, así como en el nivel de la fábula que se permitió priorizaban claramente el fenómeno de la recepción, que el cubano quiso encaminar hacia objetivos preestablecidos.

Prueba de ello es el relato “Meñique”, publicado el mes de julio de 1889 en el primer número de la revista, que supera en belleza expresiva el cuento francés en el que se basa. En él el elemento maravilloso, en el sentido que le concede al término Tzvetan Todorov,¹⁷ cuyo anticipo está en la frase inicial que lo enmarca – “En un país muy extraño vivió hace mucho tiempo un campesino que tenía tres hijos: Pedro, Pablo y Juancito” (EO, 16) –, no oculta la finalidad didáctica anunciada también desde el mismo subtítulo: “Cuento de magia, donde se relata la historia del sabichoso Meñique, y se ve que el saber vale más que la fuerza” (16). Con un asunto que evoca enseguida el cuento “Pulgarcito” y, en menor medida, la fábula moderna de Ralph Waldo Emerson, traducida por Martí con el título de “Cada uno a su oficio”, el relato desarrolla muchas de las funciones narrativas del esquema diseñado por Vladimir Propp para el cuento maravilloso (37-74), pero, junto con eso, el proceso de iniciación y aprendizaje heroicos aporta una moraleja que, en la versión de Martí, de dimensiones semejantes a su precedente francés – el relato de Laboulaye titulado “Pulgarcillo. Cuento finlandés”,¹⁸ incluido en la primera colección de sus *Cuentos azules* (1864) –¹⁹ se resume en la exaltación de la bondad y de la inteligencia de Meñique como ejemplos a seguir. La voz narrativa (y también el autor, nos atrevemos a asegurar) alía el ingenio del personaje con el carácter bondadoso, cualidades ambas que se dan inseparables en el ser humano. Martí despoja a su protagonista del calificativo de “malicioso” que el francés le había adjudicado al comienzo, aunque, en lo que al desenlace se refiere, sí coincide casi literalmente con Laboulaye: “Tener talento es tener buen corazón; el que tiene buen corazón, ése es el que tiene talento. Todos los pícaros son tontos. Los buenos son los que ganan a la larga. Y el que saque de este cuento otra lección mejor, vaya a contarlo a Roma” (EO, 30).²⁰ Pese a la desbordante fantasía del relato, propia de los cuentos maravillosos, Martí inserta asimismo sobre la conducta del rey o sobre el gobierno de Meñique cuando sube al trono algunos comentarios accidentales que refuerzan la apariencia de verdad. El escritor, rompiendo las convenciones de los relatos tradicionales, desliza en la ficción buenas dosis de valores aleccionadores que invitan a conducirse por la vida con rectitud, buen criterio e inteligencia si se desea prosperar y ganar prestigio.

Por tanto, la traducción en Martí se amolda a las intenciones del que cuenta. La denuncia del poder monárquico y el elogio de la curiosidad y de la sabiduría, de lo pequeño y lo modesto como virtudes del individuo, presentes en el subtexto de este cuento, forman parte del ideario ético martiano. Tanto “Meñi-

que”, como las otras dos versiones de relatos exóticos, revelan una intención electiva de ilustrar determinadas ideas (sencillez, honestidad, sabiduría...) que toda persona juiciosa debería asimilar. A través de un discurso en el que el emisor adulto adecua conscientemente su lenguaje de acuerdo a una concepción previa de la meta comunicativa que adopta hacia el receptor-niño,²¹ se produce una identificación del asunto con el mensaje que al traductor del relato le interesa poner en evidencia. La impregnación del tema elegido en el espíritu del autor es tal que, como ha reparado Fryda Schultz de Mantovani, Martí “no traduce, sino que trasvasa el vino viejo en odres nuevos, reelabora la materia que ya andaba en otras lenguas y otros pueblos, *fija* los personajes conceptuales [. . .], y el esquema artístico entregado, en el que se encarna la fábula popular, él lo desarrolla, pero no sólo como ampliación sino como fuga sobre el mismo tema, con un *tempo* peculiar de elocución y penetración en las intenciones y el pensamiento” (99; la cursiva es de la autora).

Frente a “Meñique”, “El camarón encantado” descubre menor sujeción al modelo estructural desarrollado por el folclorista ruso Vladimir Propp, aunque se mantiene la aureola maravillosa de los cuentos populares, como lo denota, en primer lugar, la distancia espacial sugerida al inicio: si la acción de Meñique se localiza en una época remota y en un lugar indeterminado (vivió hace mucho tiempo en un país muy extraño, se dice) y “Los dos ruseñores” nos llevará hasta la China imperial, el deíctico “allá” que encabeza “El camarón encantado”, incluido en el tercer número de la revista (correspondiente al mes de septiembre de 1889), transmite lejanía y vaguedad temporal: “Allá por un pueblo del mar Báltico, del lado de Rusia, vivía el pobre Loppi, en un casuco viejo, sin más compañía que su hacha y su mujer” (EO, 132). La alusión a una geografía distante, a una fecha innominada que quizás se pierda en la noche de los tiempos convoca la atmósfera de ensueño que la narración folclórica precisa para que lo histórico se difumine de súbito y quede envuelta la acción en la nebulosidad de lo legendario. A partir de aquí la magia de los sucesos nos ingresará en un mundo *otro* regido por leyes distintas a las que gobiernan en el mundo real.

A pesar del ámbito maravilloso predominante, no falta tampoco aquí el sentido utilitario. El propósito instructivo del relato es poner sobre aviso de la perdición a que puede llevar la codicia excesiva, defecto que, desde la tradición popular estonia de donde recibe Martí indirectamente el tema,²² no se ve libre de castigo al final. Lo mismo que la de Meñique, al escritor cubano llegó esta historia a través de Laboulaye, quien se interesó por el folclor de Rusia y que en París dictó conferencias sobre las canciones populares de los eslavos. Siguiendo al escritor francés, Martí quiso darle un nombre a la mujer del protagonista y, para ello, tomó la palabra estoniana *maasikas*, en su esencia bien interpretada. Laboulaye no necesitó conocer la lengua de los estonios; le bastó leer la versión alemana del libro del fundador de la literatura nacional y del folclor de Estonia Friedrich Reinhold Kreutzwald, *Antiguos cuentos populares*

estonios, en cuya segunda parte, impresa en 1881, aparecía un cuento (el número cinco) titulado “La ahijada de las hadas que viven bajo una piedra”, donde figura una heroína llamada Masicas; de ahí tomó el nombre el escritor francés y luego Martí; y del mismo libro está tomado también el nombre masculino del cuento martiano, Loppi, en concreto de la historia número cuatro titulada “Loppi y Lappi”. Ahora bien, el relato del escritor estonio que le sirvió a Laboulaye de modelo argumental y que pasará a través de la versión francesa a Martí es el número once, “El cangrejo omnipotente y la mujer voraz”, que se remonta a la leyenda popular sobre los tres deseos.²³ En 1883 Laboulaye publicó en el *Journal des débats* su traducción del relato que tituló “El cangrejo. Cuento estonio”, editado en libro impreso póstumamente en 1884. Los *Últimos cuentos azules*, que aparecieron en París ese año, fue precisamente la edición utilizada por el escritor, pensador y revolucionario cubano, y es curioso que el argumento del cuento compuesto por Martí apenas se desvía de la base narrativa estonia, aunque todo hace pensar que nuestro escritor no se percató de que, con su versión, se convertía en el primer “traductor” al español de una obra del fundador de la literatura de esa república báltica.

El texto francés presenta detalles inéditos en el modelo original tomados prestados de otros cuentos del libro de Kreutzwald. Laboulaye trató de llenar la narración de colorido local, por lo que precisó el lugar de la acción (Estonia) y dio nombres estonios a unos personajes en su origen anónimos. Además de convertir al campesino en un “pobre leñador”, concretó el tipo de peces que recibió éste como primer regalo del cangrejo y describió los utensilios de mesa y la comida preferida. Un cambio más significativo lo representa la sustitución de un hombre encantado por un hada, pero, sobre todo, en el trasvase se varió el tratamiento de la imagen del pescador y la parte final del cuento. El campesino solícito, cobarde e infeliz se vuelve de la mano del escritor francés en la viva imagen de la fidelidad conyugal y de la generosidad. Al perder todas sus riquezas, Masicas trata de estrangular a su marido y de rabia cae medio muerta. Él se queda en su tumba alabando al género femenino y pronto fallece también por los sufrimientos y la soledad. En lugar de la moraleja en forma de refrán con que termina el cuento de Kreutzwald, en Laboulaye aparece el epitafio que escribió en la tumba de su mujer: “el más inconsolable de los maridos”.

Lo sorprendente de este ejercicio de traducción de segundo grado, que involucra en su recorrido translingüístico la participación del estonio, el alemán, el francés y el español,²⁴ es que Martí, sin haber leído la variante original del cuento, despojó su texto de algunos de los cambios introducidos por el cuentista francés, acercando intuitivamente el contenido a la versión estonia. Por ejemplo, en el relato del cubano la cobardía y la complacencia son las principales cualidades de Loppi, el cual tolera la codicia desmedida de su esposa y muere junto con ella. Hay también detalles originales: en el escritor estonio, el cangrejo enfurecido manda al marido y a la mujer a una porqueriza;

en Laboulaye, a una perrera; en cambio, el camarón de Martí manda al viejo a su “casuca” con su consorte, motivo que concuerda con la versión de la historia realizada por los hermanos Grimm.²⁵ Martí suprimió el motivo, incorporado por Laboulaye, de la fidelidad sin límites de Loppi hacia su caprichosa mujer. Pese a su indolencia, él no la quiere tan irreflexivamente como en la versión del escritor francés. No desea servirla, aunque la complace a pesar suyo, refunfuñando.

En otros muchos aspectos difiere el cuento martiano del de Laboulaye. Baste mencionar que, entre otras variaciones, Martí depura el relato de las comparaciones bíblicas y científicas insertadas por el escritor francés, ausentes en la versión de Kreutzwald, y elimina expresiones como “gloria a Dios” o “gracias a Dios”. La misma omisión de referencias religiosas la encontramos en “Meñique”. Tal manipulación en los ideogramas del texto traducido se debe quizás a que el cubano, al igual que los pedagogos progresistas de su tiempo, no estaba a favor de la casuística teológica tan habitual en los libros infantiles de la época, razón por la cual, como hemos señalado, dejó de publicarse rápidamente *La Edad de Oro*.

A diferencia de Laboulaye, el autor de *Ismaelillo* (1882) huyó de los pasajes edificantes y tediosos. Enemigo del rebuscamiento y de la sensiblería gratuita, recurrirá, en su lugar, al lenguaje coloquial, a frases populares y expresivas, no a palabras “elevadas”. Su castellano conciso, directo no estorba la presencia de frases elegantes, musicales, pero no hay en el cuento martiano una fraseología complicada y oscura ni excesivo artificio. Su estilo es el más natural del mundo, como corresponde a un escritor que jamás perdió de vista la naturaleza del destinatario que leería estos relatos. La necesidad de identificarse con sus lectores a distintos niveles, de facilitar la lectura a un público tan joven, lo impulsó también a contar con espíritu latinoamericano, en español, una historia foránea. En “Meñique” aparecen expresiones hispanas como “peso” o “centavo”, mezcladas con voces de la época o mexicanismos. “El camarón encantado” sigue una tendencia semejante. Martí no sólo narra el cuento en un lenguaje comprensivo para los niños y sorprendentemente claro y sonoro – con una claridad muy alejada del profuso estilo poético que lo hizo famoso entre sus coetáneos –, sino que también se vale de términos castellanos que comprende cualquier latinoamericano o un lector español. Se puede observar que muchas de las comparaciones y epítetos breves, sencillos y expresivos empleados por Martí están tomados de la cantera del lenguaje coloquial español, dado que fue impulso de su estética, sin excluir la reflejada en sus creaciones infantiles, elaborar una prosa natural, flexible, sonora, nacional.²⁶

Algunas de las especificidades lingüísticas de estos dos relatos, además de otros componentes técnicos y estilísticos (diminutivos con valor afectivo, uso frecuente de la conjunción “y”, muy propio del lenguaje infantil, o abundante diálogo), se dan cita en el tercer cuento traducido de *La Edad de Oro*, “Los dos ruseñores”.²⁷ Si bien ciertos rasgos formales y de contenido desvían esta

narración de las anteriores,²⁸ el texto presume de ser una versión libre de otro texto de raigambre folclórica, en concreto de uno de los *Cuentos maravillosos* de Andersen, entonces poco conocidos por los niños americanos de habla española. En “Los dos ruiseñores”, incluido en el cuarto número de *La Edad de Oro* (octubre de 1889), Martí da un paso hacia delante. Por un lado, el cubano ya no traduce, sino que re-traduce del inglés o francés, o se inspira incluso en una traducción española, puesto que la lengua danesa le era desconocida; y, por otro, desarrolla moderadamente una línea ideológica bien conocida de la literatura modernista: el exotismo orientalista. Por medio de un lenguaje preciosista apenas insinuado en la versión del escritor danés, se describe el entorno de leyenda y la escenografía exótica en que se enmarca la narración, espacio en el que sobresalen un emperador vestido de oro, un palacio de porcelana blanco y azul donde todo es alegría, música, baile y versos, un jardín sembrado de naranjos enanos, con peces brillantes y olorosas rosas rojinegras que producen música con sus campanillas de plata, un hermoso bosque que da a un mar de color celeste, mandarines con túnicas de seda y, lo más singular, un ruiseñor que lanza al aire arpegios inimitables, motivo central del relato. “Los dos ruiseñores” es algo más que un simple cuento maravilloso. Martí se demora, se regodea muchísimo más que Andersen en la descripción del entorno y de la forma de vida del monarca chino. Andersen nos introduce en la narración sin tantos rodeos, porque para él lo primordial son los hechos, el acto de narrar en sí, mientras que para el cubano, tan determinante como la historia es la atmósfera creada. Andersen, aunque escritor culto, sabe transmitir admirablemente historias populares a los niños y es capaz de imitar cuentos que reproducen el espíritu de las narraciones infantiles; Martí, en cambio, esta vez se revela como un auténtico estilista que se halla en la tesitura de narrar un relato ajeno que, a su vez, exhibe el tono y la fantasía de los cuentos legendarios a los que pretende paradójicamente acercarse.

El exotismo del texto, a medio camino entre el cuento maravilloso y el de animales, no se contradice con la búsqueda martiana de un mensaje americanista. El utopismo social que el crítico y periodista cubano, héroe de la independencia de Cuba, asumió como compromiso, si, de un lado, debía estar anclado en el medio propio, de otro, podía tener raíces foráneas. El mestizaje, el sincretismo que el escritor exigió para la literatura en su famoso artículo de 1882 sobre Oscar Wilde²⁹ resultaba igualmente válido para su proyecto literario-educativo, a condición de que las ideologías y las tendencias culturales importadas, en lo que tuviesen de valiosas, de enriquecedoras, se aclimataran a la especificidad del medio insular.

Esa misma fusión de universalidad y autoctonía orientó las recreaciones que hizo Martí de cuentos europeos. Si nos fijamos bien, “Los dos ruiseñores”, aunque es una traducción triangular, lo mismo que “El camarón encantado”, del relato del escritor danés titulado “El ruiseñor”, el cubano lo narra a su antojo, transformando datos y elementos. Por eso sería más adecuado hablar

de “adaptación”. Como contrapartida, de las tres que hizo es la más poética. No aparece en la versión de Andersen el mandarín dando vueltas con los brazos abiertos, escaleras abajo. En el cuento del danés el mandarín se limita a bajar apresuradamente las escaleras. Al final de “Los dos ruiseñores” este personaje da dieciocho vueltas seguidas, con los brazos abiertos, a manera de una mariposa, mientras a los otros servidores les tiembla la cola. El desenlace del relato de Andersen es más sobrio: el emperador, que ha estado a punto de morir, recibe a sus criados en pie, la espada al cinto y les da sencillamente los buenos días. Por tanto, las divergencias entre ambas versiones son significativas. A las señaladas podemos añadir la sustitución en el cuento de nuestro escritor del pequeño diálogo entre el ruiseñor y la muerte por la relación ininterrumpida del efecto que sobre ésta última tiene el canto del pájaro, o la transformación del bosque nórdico, de altos y profundos árboles, de Andersen en uno sembrado de naranjos enanos, con más naranjas que hojas, peceras con peces amarillos y de color carmín, con cinto de oro y unos rosales con rosas rojas y negras. Del cuadro original sólo quedan, pues, las flores con campanas de plata.

Y si en el plano anecdótico no son pocas las variantes, en el expresivo las diferencias se agrandan al dejar impresos Martí en su versión narrativa los signos distintivos de un inconfundible estilo que tanta influencia ejercería en sus seguidores. Señales de una técnica impresionista volcada tímidamente en la sugerente y plástica percepción del mundo narrado delatan esta peculiaridad.³⁰ La delicadeza oriental de las descripciones, donde sobresale el brillo y el colorido de los objetos, y las sensaciones y efectos emotivos que transmite el canto incomparable del ruiseñor son de evidente raíz impresionista. Andersen tiende a la economía de medios, aspira a conversar con unos oyentes – su cuento empieza así: “Ya sabéis que en China el emperador es chino . . .” (Andersen, 109); Martí, por el contrario, tiende al derroche y, en contra de lo afirmado por algunos críticos,³¹ se trasluce que tiene más conciencia de estar escribiendo que de estar hablando.

Así pues, las historias del menor de los hermanos, que es tenido en poco, pero cuyo ingenio sobrepasa al de los grandes de la tierra (“Meñique”), la del castigo de la ambición y el escarnio del hombre sin carácter (“El camarón encantado”) y la del ruiseñor sencillo, que no se deja ganar por el lujo ni acepta las etiquetas de la corte y que, sin embargo, salva al emperador en pago de las lágrimas que vertió cuando por vez primera oyó el canto que salía de una garganta libre (“Los dos ruiseñores”), llevan ocultas, en los pliegues de la ficción, las claves necesarias que vehiculizan determinadas enseñanzas útiles que no sólo los niños de Hispanoamérica sino también las personas adultas del subcontinente americano debían memorizar. Incluso la incorporación de lo maravilloso en tales textos no obedece ni mucho menos a propósitos ingenuos: se explica, según ha visto Elena Jorge, no por el deseo de “continuar una tradición fantaseadora en la literatura de este género, ni [de] contemplar una pree-

xistente imaginación infantil con determinados atributos fijos, sino [de] forjar, con un sentido muy preciso, determinadas verdades, por decirlo [en palabras de Martí], de otra forma” (200). Quiso el autor cubano aunar lo didáctico y lo artístico, lo instructivo y el carácter lúdico, procuró que, leyendo cualquier trozo de *La Edad de Oro*, el niño disfrutase y a la vez se enriqueciese. Haciendo suya la doble función que Horacio adjudicó desde la Antigüedad a la literatura (la utilitaria y la placentera),³² Martí, hombre de inquebrantable talante ético, postuló la trascendencia pedagógica que había de tener su obra, con independencia del aspecto moralizante, menos directo, sin embargo, en *La Edad de Oro* que en la literatura infantil española y en la de las revistas en lengua inglesa de la misma época, que pretendían usar la escritura como vehículo para la formación de individuos dóciles y aterrados y así poder mantener la monarquía, la religión y los valores morales de la tradición.

El deseo de inculcarles a los niños lectores unos sólidos valores sociales y humanos, presentándoles al mismo tiempo el folclor de un pueblo lejano en una buena versión literaria, lo llevó a traducir, a narrar imaginativamente los cuentos del pequeñín inteligente, del camarón omnipotente y del ruiseñor prodigioso. La novedad del periódico martiano, con todo, no reside tanto en la temática abordada, en la posible actitud moralizante o en el doble propósito de recrear e instruir, como en la forma y en los logros estéticos y expresivos que buscaban impactar emocionalmente al lector y que, en el caso de “Los dos ruiseñores”, el último cuento aludido, se traducen en el uso de modalidades estilísticas de nuevo cuño, como el impresionismo literario, que en la obra de Martí se patentiza desde 1877.

Por su contribución al cuento infantil Martí debe ser considerado, por tanto, pionero del género en las letras cubanas, e incluso hispanoamericanas. Los relatos breves martianos, si en el corpus textual de *La Edad de Oro* no ocupan un lugar más relevante que los diferentes artículos o poemas que también hallan cabida en dicha revista, encarnan, en cambio, una actitud desprejuiciada hacia la ficción narrativa para niños, que entonces apenas gozaba de prestigio literario. Y sería ilícito no reconocer el carácter insólito de la iniciativa de nuestro autor, no sólo en el contexto global de su producción escrituraria, sino en la de sus compañeros americanos de promoción, más interesados en verter al español textos ajenos de parnasianos, simbolistas y decadentistas franceses (acorde con la estética revolucionaria que eclosionó en las postrimerías del siglo XIX) que en acercar a lectores de corta edad aquellas creaciones literarias de otro idioma que mejor conectasen con el horizonte de expectativas de tales destinatarios. Al seguir temáticamente una vía poco transitada por los representantes cubanos e hispanoamericanos del pre-modernismo y del modernismo literario, José Martí constituyó así un caso aislado que vino a llenar un vacío discursivo en el marco de la literatura finisecular en lengua castellana.

NOTAS

¹ Cfr: Gutiérrez (383-404).

² El crítico cubano José Antonio Portuondo (182) se lamentaba en 1974 de la falta de comprensión de la infancia que ha aquejado históricamente a los escritores hispanos, tanto españoles como hispanoamericanos.

³ Elena Jorge (197) resalta que entre los objetivos de la revista estaba “forjar hombres de criterio independiente, que descubran la importancia de ser útiles; que el primer deber del hombre es ser libre; que el hombre es esencialmente igual, a pesar de la diversidad de pueblos; que las divisiones internas sólo son propicias al enemigo y que la honradez es un deber”. La misma estudiosa cubana explica los antecedentes del proyecto martiano: “la revista constituía un medio de formación del niño americano, una manera de preparar la nueva generación que habitaría en las tierras de América; en 1889 la conciencia antimperialista martiana en su aspecto raigal, anticolonial se había perfilado agudamente. Su pensamiento estaba en una etapa de extraordinaria maduración; es en esta fase que Martí se propone, por segunda vez, participar en la edición de una revista para niños. El primer intento había tenido lugar diez años antes, como queda probado en la lista de colaboradores de *La Niñez*, dirigida por Fernando Urzaiz. Martí encabeza la relación, en la que aparecen también Bachiller y Morales, Mendive, Varona, Luisa Pérez de Zambrana y otros” (Jorge, 186-7).

⁴ Para un estudio del cuento infantil en Cuba véase el libro de Marisa Bortolussi.

⁵ La novela de factura romántico-modernista *Amistad funesta* (1885), también conocida como *Lucía Jerez*, se publicó por entregas en el periódico bimensual neoyorquino *El Latino-Americano* y el escritor la firmó con el seudónimo de “Adelaida Ral”. La producción teatral de Martí, bastante breve, está compuesta por un poema dramático de juventud, *Abdala*, publicado en 1869 en *La Patria Libre*; el drama pasional *Adúltera*, que nunca llegó a publicar; la obra *Amor con amor se paga*, representada con éxito en México en 1875 e impresa al año siguiente, y, finalmente, el drama en verso *Patria y libertad (Drama indio)*, que permaneció inédito hasta 1964.

⁶ En la época en que redactó la revista lo ético estaba asociado al período de su madurez ideológica, que para muchos comenzó hacia fines de 1887.

⁷ Al igual que otros muchos ideólogos del siglo XIX hispanoamericano, Martí le otorgó a la educación un papel prioritario en los procesos de transformación sociopolítica y económica. En ella fundamentó la simiente de la independencia de Cuba y Puerto Rico y la emancipación económica y política de las recién creadas repúblicas latinoamericanas. Acerca de las concepciones pedagógicas de Martí, consúltense los estudios de Albert Batista o de Hernández Pardo (67-136), entre otros trabajos.

⁸ El escritor se estableció en Estados Unidos en 1881 después de formarse intelectualmente en Cuba y España y de residir en México y más brevemente en Guatemala y Venezuela.

⁹ En contra de ese punto de vista, Martí siempre puso en guardia a sus lectores contra la religión, la monarquía y los pueblos que quieren dominar y explotar a otros, es decir, contra toda intransigencia y todo poder autoritario.

¹⁰ Herminio Almendros (120) añade a estos títulos dos más: “Los zapaticos de rosa” y “Cuentos de elefantes”. Tales obritas, a nuestro juicio, no se atienen a las características señaladas por los teóricos del género: forma en prosa, desarrollo de una o pocas acciones, efecto de intensidad o tensión, final inesperado... El primero es un poema lírico-narrativo, compuesto en redondillas; el segundo, un artículo ensayístico que encadena varias anécdotas sobre la historia y la vida de los elefantes, aunque echando mano de técnicas narrativas. Referente a éste último, Bortolussi (72) ha afirmado que carece de estructura narrativa, no hay lógica en las acciones, unidas sólo por un hilo conductor (el motivo del elefante, que tampoco es siempre el elemento focal) ni hay verdaderos personajes-actantes en el texto.

¹¹ Destacado periodista, pedagogo y hombre público de tendencia liberal que se manifestó contra la política del Segundo Imperio y por la libertad de culto, de prensa y de instrucción, Laboulaye fue autor de innumerables obras, entre ellas una sátira contra Napoleón, traducida a otras lenguas, incluyendo el español (por el escritor argentino Juan María Gutiérrez); escribió el prólogo para el libro *Reformes dans les îles de Cuba et Porto Rico* (París, 1869), del luchador por la independencia de las colonias españolas y cónsul en París de la República de Cuba en armas, Porfirio Valiente y Cuevas, y conquistó gran fama por sus cuentos tomados de diferentes pueblos, en la línea de Charles Perrault y Mme. d’Aulnoy, publicados en *Journal des débats* y en diversas recopilaciones (*Contes bleus*, 1864; *Nouveaux contes bleus*, 1868...) que se editaron en Londres, París, Nueva York y San Petersburgo, recurriendo principalmente a las versiones literarias extranjeras de los cuentos populares y utilizándolos en calidad de fuentes.

¹² Hombre de origen humilde, el escritor danés publicó en 1827 su poesía *El niño moribundo*, que llamó la atención del poeta Adam Gottlob Oehlenschläger y de otras personas que lo hicieron ingresar en un colegio. A partir de entonces escribió sus sátiras fantásticas, poemas épicos, comedias, poesías, novelas, dramas y, sobre todo, sus colecciones de *Cuentos* (1835-1872), pequeñas obras llenas de gracia, fantasía y pensamiento que le hicieron célebre dentro y fuera de su país. Algunos los tomó de la tradición popular, siguiendo la huella de Perrault y los hermanos Grimm, pero otros muchos brotaron de su imaginación. Incansable viajero, visitó Alemania, Francia, Italia, Grecia, Turquía, Suecia, España y Gran Bretaña.

¹³ Véase el prefacio del poeta británico a su libro *The Early Italian Poets* (1861). De Rosenzweig consúltese “Del traducir” (282); de Benjamin, “La tarea del traductor” (293-4), y del filósofo y ensayista español, el texto “Miseria y esplendor de la traducción” (Ortega y Gasset, 305).

¹⁴ En este punto Martí también se acerca a lo proclamado por algunos traductólogos actuales. El profesor García Yebra (130-132), por ejemplo, ha destacado la comprensión del texto de partida y la capacidad de expresión del traductor en la lengua meta como condiciones *sine qua non* para acometer la traducción de obras literarias.

¹⁵ A propósito del método traduccional del escritor cubano, ha comentado Suárez León (132) que el estudio de los campos semánticos y la búsqueda detenida y bien pensada de las equivalencias entre un idioma y otro son fenómenos que extiende Martí “al conocimiento del autor y la simpatía por él”. Y más adelante agrega la investigadora cubana que “La traducción supone para Martí el pormenorizado lingüístico-semántico del texto original y el ahondamiento escrupuloso en la personalidad del autor y en su estilo, así como la responsabilidad frente al lector, a quien debe trasladarse la palabra del otro” (Suárez León, 135).

¹⁶ Aparte de las versiones de cuentos infantiles, Martí se ocupó de la traducción en 1875 de la novela de Victor Hugo *Mes fils* (1874); en 1886 tradujo *Called Back* (1883) – en español *Misterio* –, de Hugh Conway, seudónimo del novelista inglés Frederick John Fargus; dos años después, *Ramona* (1884), de la norteamericana Helen Fiske Hunt Jackson, además de poemas de Quinto Horacio Flaco, Ralph Waldo Emerson, Henry W. Longfellow, Thomas Moore, Edgar Allan Poe, de varias obras didácticas para la casa D. Appleton y Cia (*Antigüedades griegas*, *Antigüedades romanas* y *Nociones de lógica*) y de otros textos de los que nos han llegado noticias imprecisas. Martí se inició en la práctica de la traducción a muy temprana edad. Cuando tenía 13 años, su maestro Rafael María de Mendive lo sorprendió vertiendo al español poemas de lord Byron. Para más información sobre esta faceta de Martí, véase el libro de Leonel-Antonio de la Cuesta (1996) y el de Arencibia Rodríguez.

¹⁷ Según Todorov, la categoría de lo maravilloso se reconoce porque el lector admite la existencia de los acontecimientos aparentemente sobrenaturales como tales (49).

¹⁸ No nos parece, como sostiene Leonel-Antonio de la Cuesta (1996: 114), que el cuento de Martí sea mucho más breve que el de Laboulaye. A pesar de las modificaciones llevadas a cabo por el escritor cubano, la diferencia de extensión de ambas versiones no es significativa. Si da la impresión de mayor brevedad el texto martiano, hay que atribuirlo a la especial disposición tipográfica en doble columna, característica de muchas publicaciones periódicas.

¹⁹ No necesariamente tuvo que manejar Martí la primera edición de la obra, la de 1864, pues debieron existir otras posteriores. Conocemos una impresión de 1877 aparecida en París en la Editorial Charpentier. Pero antes de que el escritor cubano publicase su versión de “Purgarcillo”, los *Cuentos azules* ya habían sido traducidos por N. F. Cuesta al español. La edición a la que me refiero vio la luz en Madrid en la Imprenta y Librería de Gaspar, editores, el año 1878.

²⁰ No obstante, hay una pequeña variación respecto al texto de Laboulaye: el escritor francés hace recaer la hipotética acción de ir a la capital italiana en el “yo” narrador, no en el lector: “Qu’on en trouve une meilleure, je l’irai dire à Rome” [“Que se encuentre otra mejor e iré a contarla a Roma”] (Laboulaye, 131; la traducción es nuestra).

²¹ Su contemporáneo el poeta mexicano Manuel Gutiérrez Nájera (372) encomia al cubano por su capacidad para dejar de lado momentáneamente los intrincados meandros de su caudalosa prosa en aras de la claridad: “[. . .] Martí, en cuyo estilo mágico nos solemos perder de cuando en cuando, como Reynaldo en el jardín de Armida, o como el viajante intrépido en una selva virgen; Martí, para escribir *La Edad de Oro*, ha dejado de ser río y se ha hecho lago, terso, transparente, límpido. Lo diré en una frase: se ha hecho niño... un niño que sabe lo que saben los sabios, pero que habla como los niños”. Efectivamente, la versatilidad estilística del autor de *Amistad funesta* le permitió poner su pluma al servicio de un público heterogéneo.

²² Para más información sobre los orígenes estonios de este cuento, véase el trabajo de Boris Lukin.

²³ Refiere Lukin (320) que el escritor estonio creó también una versión sobre los árboles parlantes, “El leñador bondadoso”, con una temática muy similar a la de “El cangrejo omnipotente”: un leñador se compadece de los árboles que ruegan que no se les tale, a cambio de lo cual recibe una varita de oro que realiza todos los deseos

razonables. Con ella, el leñador castiga a su avariciosa mujer. Uno de los herederos viola la prohibición al exigirle al mago-Padre del bosque un objeto imposible y, al convertirse en esclavo de su ambición, fallece.

²⁴ Señala Leonel-Antonio de la Cuesta (1986: 28) que “En la traducción de segundo grado o traducción triangular se usan tres lenguas [o más]. Digamos que hay un texto escrito en la lengua A del cual se hace una traducción a la lengua B; con vista a esta versión, un traductor que no conoce la lengua A, traduce el texto a la lengua C”.

²⁵ Sin embargo, en el cuento de los filólogos y escritores alemanes no muere ninguno de los cónyuges.

²⁶ Para Martí naturalidad no significaba espontaneidad ciega, sino lo opuesto a falsa erudición: autenticidad, expresión artística criolla y sincera.

²⁷ Martí debió acceder a él a través de alguna traducción inglesa, francesa o incluso española. Desgraciadamente, no se sabe cuál fue la versión que sirvió de base para su adaptación, por lo que, como advierte Leonel-Antonio de la Cuesta (1996: 113), ni el crítico textual ni el traductólogo pueden calibrar la calidad de la misma.

²⁸ En primer lugar, la sencillez de la expresión y el planteamiento del comienzo son reemplazados por una mayor elaboración artística de la forma. En segundo lugar, las leyes que rigen la estructura morfológica del relato no obedecen con absoluta precisión a las fórmulas clásicas de la narración folclórica.

²⁹ En él Martí se preguntaba: “¿Por qué nos han de ser vedadas las literaturas extranjeras, tan sobradas hoy de ese ambiente natural, fuerza sincera y espíritu actual que falta en la moderna literatura española?”, para afirmar seguidamente: “Conocer diversas literaturas es el mejor medio de libertarnos de la tiranía de algunas de ellas” (*O C*, XV: 361).

³⁰ El impresionismo en *La Edad de Oro* ha sido estudiado por Silvia A. Barros.

³¹ *Vid.* el estudio de Fina García Marruz (300).

³² De acuerdo con el poeta y tratadista latino, la poesía puede tener tres fines: uno pragmático-moral-filosófico, otro hedonista y un tercero mixto. El poeta perfecto debe decantarse por este último cometido y mezclar la utilidad y el placer, “deleitando al lector al mismo tiempo que se le instruye” (Horacio, 141).

OBRAS CITADAS

- Aguirre, Mirta. “*La Edad de Oro* y las ideas martianas sobre educación infantil”. AA.VV. *Acerca de La Edad de Oro*. Sel. y pról. de Salvador Arias. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1989. 54-86.
- Albert Batista, Celsa. *Las ideas educativas de José Martí*. Santo Domingo: Universidad Católica de Santo Domingo, 1992.
- Almendros, Herminio. “A propósito de *La Edad de Oro*: los cuentos”. AA.VV. *Acerca de la Edad de Oro*. Sel. y pról. de Salvador Arias. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1989. 108-150.
- Andersen, Hans Christian. *Cuentos de Andersen*. Madrid: Grupo Anaya, 1999.

- Arencibia Rodríguez, Lourdes. *El traductor Martí*. Pinar del Río: Ediciones Hnos. Loynaz, 2000.
- Barros, Silvia A. “La literatura para niños de José Martí en su época (Notas hacia el impresionismo en *La Edad de Oro*)”. AA.VV. *Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana*. Ed. José Olivio Jiménez. New York: Eliseo Torres & Sons, 1975. 107-119.
- Benjamin, Walter. “La tarea del traductor”. Miguel Ángel Vega (ed.). *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1994. 283-296.
- Bortolussi, Marisa. *El cuento infantil cubano: Un estudio crítico*. Madrid: Editorial Pliegos, 1990.
- Cuesta, Leonel-Antonio de la. *Lecciones preliminares de traductología*. San José de Costa Rica: Ediciones Guayacán, 1986.
- . *Martí, traductor*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 1996.
- García Marruz, Fina. “*La Edad de Oro*”. Cintio Vitier/Fina García Marruz. *Temas martianos*. 2ª ed. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1981. 295-308.
- García Yebra, Valentín. *En torno a la traducción*. Madrid: Editorial Gredos, 1983.
- Gutiérrez, José Ismael. “La literatura europea en la Hispanoamérica modernista: traducción y difusión”. AA.VV. *Literatura del Mundo Hispánico. VIII Simposio Internacional de Literatura*. Edición de Juana Alcira Arancibia. Quito: Universidad de San Francisco de Quito-Instituto Literario y Cultural Hispánico, 1992. 383-403.
- Gutiérrez Nájera, Manuel. “*La Edad de Oro* de José Martí”. *Obras I. Crítica literaria. Ideas y temas literarios. Literatura mexicana*. 2ª ed. aument. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995. 369-373.
- Hernández Pardo, Héctor. *Luz para el siglo XXI. Actualidad del pensamiento de José Martí*. Madrid: Ediciones Libertarias-Prodhufi, 2000.
- Horacio. “Epístola a los Pisonos”. Aristóteles y Horacio. *Artes poéticas*. Madrid: Taurus, 1987.
- Jorge, Elena. “Notas sobre la función de *La Edad de Oro*”. AA.VV. *Estudios sobre Martí*. Ed. Juan Sarría y Juan José Soto. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1975. 183-202.
- Laboulaye, Édouard. *Contes bleus*. Paris: Charpentier, 1877.
- Lukin, Boris. “Versión martiana de un cuento popular de Estonia”. AA.VV. *Acerca de la Edad de Oro*. Sel. y pról. Salvador Arias. La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1989. 306-329.
- Martí, José. *La Edad de Oro*. Ciudad de La Habana: Editorial Gente Nueva, s. f.
- . *Obras completas. Europa*. XV. 2ª ed. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1975.
- . *Obras completas. Epistolario*. XX. 2ª ed. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1975.
- . *Obras completas. Traducciones*. XXIV. 2ª ed. La Habana: Ed. de Ciencias Sociales, 1975.
- Ortega y Gasset, José. “Miseria y esplendor de la traducción”. Miguel Ángel Vega (ed.). *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1994. 299-308.
- Portuondo, José Antonio. “El periodista José Martí”. *Martí, escritor revolucionario*. La Habana: Editorial Política, 1982. 169-191.
- Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. 10ª ed. Madrid: Editorial Fundamentos, 2000.

- Pupo-Walker, Enrique. "El cuento modernista: su evolución y características". Luis Íñigo Madrigal (coord.). *Historia de la literatura hispanoamericana. Del neoclasicismo al modernismo*. II. Madrid: Ediciones Cátedra, 1987. 515-522.
- Rosenzweig, Franz. "Del traducir (1924)". Miguel Ángel Vega (ed.). *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1994. 282-4.
- Rossetti, Dante Gabriel. "Preface to *The Early Italian Poets*". AA.VV. *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Edited by Rainer Schulte and John Biguenet. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1992. 64-7.
- Schultz de Mantovani, Fryda. "La Edad de Oro de José Martí". AA.VV. *Acerca de La Edad de Oro*. Sel. y pról. Salvador Arias. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1989. 87-107.
- Suárez León, Carmen. *José Martí y Víctor Hugo en el fiel de las modernidades*. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello/Editorial José Martí, 1997.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México D. F.: Premià, 1987.

Copyright of Hispanofila is the property of University of North Carolina Department of Romance Languages and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.