

## **Un caimán en Beacon Street.**

### **Acerca de José Coronel Urtecho como traductor de poesía norteamericana**

Sergio Raimondi\*

Universidad Nacional del Sur

#### **Resumen:**

El presente artículo se centra en la figura de José Coronel Urtecho quien, a mediados de la década del '40, trabaja en una de las primeras antologías exhaustivas de la poesía norteamericana hecha desde América Latina, en una hacienda junto al río San Juan ubicada en una zona selvática y casi despoblada de Centroamérica. Se indaga, en este sentido, el carácter territorial de la traducción a partir de *Rápido tránsito*, volumen de crónicas autobiográficas que recogen aquella experiencia.

**Palabras clave:** Traducción – Poesía norteamericana – Modernidad – Territorio

#### **Abstract:**

This essay centers on José Coronel Urtecho who, in the mid-1940s, started work on one of the first comprehensive anthologies of US poetry made in Latin America, in a hacienda on the San Juan River, located in the jungle, in a virtually unpopulated area of Central America. Special attention is paid to the territorial aspect of translation in the volume of autobiographical chronicles, *Rápido tránsito*, where that experience is described.

**Keywords:** Translation – US Poetry – Modernity – Territory

1.

A mediados de la década del '40, en una hacienda junto al río San Juan ubicada en una zona selvática y casi despoblada de Centroamérica, un traductor trabaja en una de las primeras antologías exhaustivas de la poesía norteamericana hecha desde América Latina. El traductor es José Coronel Urtecho y el trabajo se publicará en 1949, en Madrid, bajo el sello del Seminario de Problemas Hispanoamericanos, con el título *Panorama y antología de poesía norteamericana*. Cuatro años después, también en Madrid, Urtecho publica *Rápido tránsito*, un libro de crónicas de trama autobiográfica que tiene como motivo mayor sus viajes a los Estados Unidos, incluido el iniciático e inaugural que hace a San Francisco a sus 18 años, en 1924, con motivo de estudiar inglés en la Commerce High School; allí residirá por casi tres años, hasta 1927, período en el cual comienza sus lecturas de la denominada "New American Poetry", la cual constituirá el eje de aquella primera antología. Es conocido que a la vuelta de ese viaje Urtecho publica, en *El diario nicaragüense* y con una aclaración de fecha y lugar ("San Francisco, 1926"), su "Oda a Rubén Darío", intervención decidida de confrontación con la hasta entonces hegemónica poética dariana y testimonio de la emergencia del Movimiento de Vanguardia. Menos conocido es que, apenas unos meses después y en ese mismo periódico, publica sus primeras traducciones de la poesía de Carl Sandburg, el inicio de un trayecto que, continuado con traducciones diseminadas en revistas, el mencionado *Panorama y antología*, la *Antología de Poesía Norteamericana* (1966) y la *Antología de Ezra Pound* (1979) –estas dos últimas en colaboración con Ernesto Cardenal–, constituye no solo uno de los programas más amplios y extendidos de traducción de poesía norteamericana en toda América Latina<sup>1</sup> sino también un caso que, con Antoine Berman, se podría denominar "destino-de-traducción".<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> La tarea de traducción de Urtecho no ha sido aún dimensionada por la crítica. Hay que contar las referencias más generales de White (1992), las escuetas y equívocas de Cortés (2012) y la clásica de Pacheco, quien, si bien plantea cómo el grupo "mexicano" compuesto por Pedro Henríquez Ureña, Salomón de la Selva y Salvador Novo fue el primero en difundir la poesía norteamericana en América Latina, agrega: "No obstante, la tentativa del grupo fugazmente reunido en México queda aislada. El gran difusor de los poetas norteamericanos será José Coronel Urtecho al volver en 1927 de los Estados Unidos y fundar en Nicaragua el grupo 'Vanguardia', cuya influencia no ha cesado" (1979: 333-334).

<sup>2</sup> En "La traducción y sus discursos", Berman (2005) plantea como una de las tareas de la "traductología" el trabajo de "análisis de destinos-de-traducción donde se aclararía la relación del traductor con la escritura, la lengua materna y las otras lenguas". Con respecto a las preguntas mediante las que sugiere un "esbozo de método" se puede consultar *Pour une critique des traductions: John Donne* (Berman 1995).



## 2.

¿Cómo se indaga un “destino-de-traducción”? Entre las varias preguntas que el propio Berman plantea con la intención de ejercitar la búsqueda del traductor, esa figura habitualmente desplazada en los discursos sobre la literatura, hay una cuyo objetivo consiste en reconocer la perspectiva desde la que la tarea de la traducción se organiza conceptualmente: ¿desde dónde traduce el traductor? Es decir: ¿cuáles son las ideas de la traducción que lo animan? Por supuesto, esa no puede ser sino una pregunta dinámica y coyuntural. Hay que reformular entonces la pregunta: ¿cuáles son las ideas de la traducción que animan al Urtecho de principios de los '50? Aunque tal vez se trate de retomar la primera formulación (“¿desde dónde traduce el traductor”?) y volverla literal. Es decir: ¿desde qué espacio, en principio físico, traduce Urtecho?<sup>3</sup> O, dicho de otro modo: ¿por qué, en las crónicas de *Rápido tránsito*, el traductor confecciona su ámbito de traducción de la poesía norteamericana desde una selva tropical?

## 3.

“Nada tan despoblado y tan remoto como sus riberas, que hacen una impresión de tierra nueva, virgen, desconocida, de *terra incognita*. Es un lugar de soledad casi sagrada”, se lee en la primera página de *Rápido tránsito*. La referencia al espacio selvático centroamericano en un libro cuyo objeto son sus viajes a los Estados Unidos responde a una decisión compositiva mayor: antes de los seis capítulos dedicados a sus viajes, Urtecho presenta un primero en el que revisa las crónicas que otros viajeros norteamericanos hicieron, básicamente en el siglo XIX, por Nicaragua. Esa decisión estratégica le permite además ubicar su emplazamiento y su sitio de escritura, ya desde la primera frase: “A la casa de la hacienda, San Francisco del Río, donde escribía estos recuerdos –una pequeña casa de madera pintada de verde y amarillo, rodeada de un corredor con su baranda–...” (RT: 3). La operación, que plantea un desajuste entre lo narrado y la narración, admite ser leída como toma de posición territorial: la escritura de las experiencias norteamericanas se hará desde un espacio local. Así, si en 1927 el texto iniciático de la Vanguardia, la “Oda a Rubén Darío”, se había publicado con una indicación

---

<sup>3</sup> En un trabajo reciente, Martín Gaspar reconoce el carácter situado como característica singular de las figuras del traductor en América Latina (2014: 46).

de lugar y fecha que remitía al espacio norteamericano, casi treinta años después la operación se invierte; aquel viaje inicial en el que se escribió aquel poema ahora es recordado y escrito desde Nicaragua. Se trata también de San Francisco, aunque ya no de San Francisco, California, sino de San Francisco del Río, junto al río San Juan.

#### 4.

La hacienda de San Francisco del Río es también el espacio desde el que traduce. En un pasaje del primer capítulo deja entrever que ese ha sido el espacio de labor de las versiones que componen su *Panorama y antología* de 1949: “Le hablé entonces de mis lecturas y trabajos, de algunas traducciones de poesía norteamericana que hacía poco había terminado...” (RT: 23)<sup>4</sup>. Dos elementos que recurren invariantes a lo largo de las crónicas caracterizan ese espacio: “un estante de libros norteamericanos” y, encima, “clavada con cuatro tachuelas en la pared de tablas”, “una reproducción del conocido retrato de Walt Whitman por Thomas Eakins, recortada por mí de la revista *Life*” (RT: 8).

#### 5.

Whitman es en principio la motivación inicial que lo lleva a Estados Unidos cuando la mayoría de sus contemporáneos se decidían por el destino más rubendariano, sin duda, de París<sup>5</sup>; es, junto a Poe, el poeta con quien inicia sus estudios de inglés (“Casi puedo decir que aprendí a leer inglés leyendo a Poe y a Whitman”, RT: 51); y es, sobre todo, aquel en cuya poesía empieza a distinguir la tendencia de “adaptación al medio americano” que le resulta ejemplar en la poesía norteamericana, la cual establece de hecho como valor en el inicio de la introducción de casi cien páginas con la que antecede su primer libro de traducciones:

La poesía en los Estados Unidos tiene para nosotros hispanoamericanos, además de su valor poético, un valor de ejemplaridad, porque su

---

<sup>4</sup> Esa hacienda es también el espacio privilegiado para la reedición ampliada de la antología junto a Ernesto Cardenal: “Al regresar a Nicaragua, Coronel entonces me propuso que hiciéramos una nueva antología de la poesía norteamericana... Estuvimos trabajando en ella, de ocho a diez años. Varias veces fui a la finca de José Coronel, en el río San Juan, donde ha vivido retirado desde hace más de treinta años, y allí, en largas temporadas, traducíamos en común, o revisábamos las traducciones que yo había hecho” (Benedetti 1981: 87).

<sup>5</sup> “Creo que era yo el único que deseaba precisamente lo contrario, ir a los Estados Unidos a buscar lo que sólo se hallaba en París, según decían los poetas: una nueva poesía, una nueva manera de ver la vida”, Coronel Urtecho (1962: 31).

desenvolvimiento, como el de nuestra poesía a su manera, sigue un proceso de gradual independización de lo europeo y de progresiva adaptación al medio americano (PyA: 9).

No sorprende, por tanto, que el capítulo III de *Rápido tránsito*, titulado “Nueva Poesía Americana” y dedicado a sus primeras lecturas de los libros de Robinson, Frost, Masters, Lindsay y Sandburg publicados entre 1910 y 1920, se inicie con su experiencia de lectura de la poesía de Whitman: es desde esta obra decimonónica que Urtecho organiza su lectura de la poesía norteamericana del siglo XX, y en esa organización la detección de la capacidad de los versos para dar cuenta de un territorio y una lengua particular constituye el elemento determinante. Urtecho, que se califica a sí mismo como “hispanoamericano”, lee en Whitman a un “americano”: el valor de este adjetivo gentilicio tiene carácter continental en su concepción. “Ese mundo de Whitman es principalmente América, el Nuevo Continente...” (PyA: 53), escribe<sup>6</sup>. Situar su escritura en San Francisco del Río implica por tanto recuperar el valor territorial detectado en la poesía de Whitman y usarlo, hacerlo propio, en relación a su propio ámbito espacial continental. Esa decisión, por supuesto, adquiere mayor nitidez frente a una de las acusaciones planteadas a la obra dariana en aquella “Oda” de 1927 publicada a la vuelta de su viaje; esto es, su ausencia de motivos y temas americanos en favor de un repertorio conceptuado como francés y grecolatino:

Tú que estuviste en el Louvre,  
entre los mármoles de Grecia,  
y ejecutaste una marcha  
a la Victoria de Samotracia,  
tú comprendes por qué te hablo  
como una máquina fotográfica  
en la plaza de la Independencia  
de las Cosmópolis de América.

## 6.

El retrato de Whitman pintado por Eakins y recortado por Urtecho de la revista *Life* es motivo de un episodio relevante para pensar el modo en que Urtecho se configura a sí mismo en *Rápido tránsito* como lector y traductor de poesía norteamericana. En ese capítulo I, relata la visita de un ministro norteamericano que pasa a tomar un “cocktail” en

---

<sup>6</sup> Para una lectura de la operación de Urtecho sobre la poesía y la prosa crítica de Whitman como plataforma para una literatura americana independizada, se puede consultar “Nicaraguan words’: José Coronel, the Vanguardia, and Whitman’s ‘Language Experiment’” (Franklin 2016).

su hacienda junto a un “presidente de la República” cuyo nombre queda obliterado. Urtecho presenta el diálogo que mantiene con el ministro que ingresa a su casa, distingue sorprendido al retratado y, ante su mención del nombre del pintor, malentendiendo el apellido por “Dickens”. El equívoco actúa como anticipo de un equívoco de otra escala: “-Oh, yes! Walt Whitman era seguramente un buen poeta, aunque no sea muy popular en los Estados Unidos. Yo hallo difícil su lectura, lo confieso; algo monótona. Nosotros, ¿sabe usted?, preferimos a Longfellow. ¿Conoce usted *Hiawatha*?” (RT: 9). La diferencia de criterios expuesta le permite a Urtecho iniciar el despliegue tácito de un presupuesto presente en las crónicas: ese que habita una zona retirada, selvática y de difícil acceso de Nicaragua es un lector de poesía norteamericana más sofisticado que la media del pueblo norteamericano concentrada en el “nosotros” del ministro. La explicación desganada que le hace a propósito acerca de la pasión “latinoamericana” por la poesía de Walt Whitman, a quien desde esta parte del continente se lee como “el cantor de América, el cantor de la tierra y los trabajadores del Nuevo Continente” (RT: 9), además de afirmar el contraste con la opción del embajador, confirma no solo que Urtecho concibe efectivamente la posibilidad de una apropiación americana de la poesía norteamericana; deja además en suspenso la sospecha de si un lector “americano” de este lado del continente no estaría en mejores condiciones que uno norteamericano para distinguir el aporte novedoso de esa literatura a la poesía del siglo XX.

## 7.

Ese posible lector “americano” es, por supuesto, él mismo. Su “soledad” en medio de esa zona selvática no hace más que delinear el carácter extraordinario de su figura. Habría que ver si Urtecho, ante el famoso verso con el que Whitman concluye “*Song to myself*”, “*I stop somewhere waiting for you*” (“Me detengo en alguna parte esperándote a ti”, versión Urtecho), no habrá sentido que ese pronombre personal de segunda persona, abierto, colectivo y genérico, le estaba final, particular y excluyentemente destinado.

## 8.

La predilección del ministro norteamericano por Longfellow constituye, para Urtecho, una incompreensión de la ruptura mayor que implica la poesía de Whitman en su capacidad para proponer, por primera vez, una poética situada territorial y lingüísticamente en “el medio americano” desde la consciencia de una interrupción necesaria con la tradición



europea. Por eso el poema preferido por el embajador, *Haiawatha*, no puede ser bajo ningún punto de vista, más allá de su efectiva temática vernácula, un poema relevante para Urtecho. No deja dudas: ese poema no es más que “agradables aplicaciones de fórmulas europeas al escenario americano” (RT: 202). Por eso su visita a la casa de Longfellow, el poeta más popular y más leído de los Estados Unidos, narrada en el capítulo VII de *Rápido tránsito*, adquiere un carácter programático: en territorio norteamericano, el lector y traductor nicaragüense de la poesía norteamericana afrenta y mancilla cada uno de sus monumentos. Sobre la casa de Longfellow sentencia: “Vista desde el parque tiene la simetría de un soneto” (RT: 197-198).

Porque en la preferencia del ministro por Longfellow, Urtecho reconoce, además de la incapacidad para relevar el aporte de la propia poética whitmaniana, el más radical aún desconocimiento de la emergencia de la “New American Poetry”, movimiento que reinventa a Whitman como su antecedente mayor. El retrato de Whitman pegado con tachuelas en una de las paredes de madera de su hacienda podría funcionar por tanto como un retrato de Lindsay o Sandburg, a quienes consideraba “los mantenedores del espíritu de Whitman” (RT: 65). Por eso el ultraje mayor que Urtecho ejercitará sobre la figura de Longfellow en *Rápido tránsito* consistirá en caminar hacia esa casa con forma de soneto recitando unos versos de Cummings: “The Cambridge ladies who live in furnished souls/ they believe in Christ and Longfellow” (RT: 197). El recitado de esos versos de uno de los poetas modernistas norteamericanos le permite al traductor centroamericano inmunizarse frente al aura popular de Longfellow en la sociedad norteamericana desde un entendimiento sincrónico de la historia de esa poesía. Y así como los versos recitados de Cummings señalan el inicio del embate contra el poeta nacional de Nueva Inglaterra, será otro nombre novísimo el que le permitirá concluirlo, cuando ya en el cementerio del lugar no sea la tumba de Longfellow la que lo emocione, sino la de la su pariente Amy Lowell, esa “Longfellow imaginista”. La emoción ante la lápida de esta otra Longfellow no tiene como motivación exactamente sus versos, sino su prosa crítica, la cual le había resultado decisiva en su primer viaje para que se produjese ese encuentro con la poesía norteamericana moderna: “Su libro *Tendencias in Modern American Poetry* fue, en 1924, mi vademécum. Por ella leí a Robinson, a Frost, Lindsay y Sandburg, a Pound y a los imaginistas” (RT: 206). La figura del traductor, efectivamente, no es concebible para Urtecho al margen de la figura del crítico.

**9.**

Casi treinta años después de aquel primer viaje a los Estados Unidos, cuando escribe *Rápido tránsito*, Urtecho ya tiene conciencia tanto de su recorrido en relación a la poesía norteamericana como del rol que ha asumido como mediador entre esa poesía y –en principio– la poesía nicaragüense. El modo en que se presenta a sí mismo en el capítulo VI constituye un testimonio de esa auto-conciencia; en todo caso, permite detectar las motivaciones de su voluntad de auto-figuración:

Si alguna parte tuve yo mismo en orientar en un sentido nuevo a ciertos poetas jóvenes de nuestro país, fue solamente darles a conocer, hace veinte años, la poesía norteamericana propiamente moderna que iniciara Ezra Pound y que tenía nombres tan raros, nuevos y pocos familiares, como T. S. Eliot, Marianne Moore, E. E. Cummings o William Carlos Williams. Yo había descubierto en California –con la ayuda del *Dial* y los otros pequeños magazines de entonces– a esos raros modernos cuando yo mismo me creía moderno y raro (RT: 156).

Por supuesto, no debería ser registrado como un detalle el hecho de que disponga de un diccionario rubendariano para dar cuenta de sí mismo, al punto de que se anime a asemejar su operación con la hecha por aquel con *Los raros* a fines del siglo XIX. La confrontación vanguardista con Darío no parece hacer falta ahora: Urtecho se cree evidentemente en condiciones de disponer ya de un nombre propio. Eso sí: hay que relevar sin duda la sensible diferencia de que ante la biblioteca eminentemente francesa que ofrece Darío en aquel libro, él proponga una serie no solo más reciente sino norteamericana. Sí, la biblioteca poética ha cambiado de lengua en Nicaragua, y él ha tenido que ver con la transformación. Aunque no habría que desmerecer en el fragmento ni el cambio en los nombres seleccionados (no están ahí sus elecciones juveniles: Robinson, Frost, Masters, Lindsay, Sandburg), ni la duda que proyecta sobre su mismo carácter de “moderno”.

**10.**

Además de la operación estratégica de situar su lectura, escritura y tarea de traductor desde un territorio y una lengua particular, la decisión de localizarse en las riberas del río San Juan actúa en *Rápido tránsito* tanto como diferencia con respecto al ámbito urbano elegido por la Vanguardia (“Cosmópolis de América”), como contraste neto y explícito con





el resto de los capítulos que tienen como escenario mayor dos de las grandes metrópolis norteamericanas: San Francisco y Nueva York. Así, el pasaje del capítulo I al II, que tiene como objeto justamente su primer viaje a San Francisco en 1924, genera un contraste extremo en su desplazamiento de la selva a la ciudad, del río a la calle, de la soledad a la masa, de las canoas y los barcos a los automóviles y los tranvías, del silencio al ruido. El impacto de ese contraste busca replicar en la lectura el impacto que un joven de 18 años, venido “de una pequeña ciudad de Nicaragua, dormida en sus tradiciones” (RT: 25), sintió al arribar a San Francisco: “andaba por las calles despistado, como sonámbulo, aturdido por el estruendo de los tranvías” (RT: 26). Se trata de su encuentro con el mundo de la llamada “The jazz era”, en la que todo giraba “con más rapidez que la tierra”, y que Urtecho definirá finalmente desde una crítica negativa: “En aquel ambiente era un milagro la aparición de un individuo diferenciado” (RT: 31). Ningún sujeto particular parece posible en esa ciudad moderna; lo que ve allí es, según cuenta, “una sola masa humana, movida, agitada, mecida en un suave vaivén” (RT: 41) a la que en un momento denomina “manada” –como si la cualidad de lo animal residiese más en medio de esa ciudad norteamericana que en medio de la jungla nicaragüense.

## 11.

La decisión de ubicarse en una “*terra incognita*” refrenda entonces la narrativa incómoda de la experiencia juvenil en la metrópolis norteamericana, transformada ahora en una visión crítica del paradigma de la modernización norteamericano. El mismo espacio donde se ubica de entrada en *Rápido tránsito* exhibe de hecho ese carácter refractario a la modernización. Así cuando, a propósito de las imaginaciones decimonónicas, positivistas y progresistas de Squier, el enviado por el gobierno de los Estados Unidos a estudiar las posibilidades del río San Juan para la construcción de un canal inter-oceánico, quien “soñaba con ver un día la tierra cultivada, ya que estaba seguro de que muy pronto se poblaría con emigrantes europeos”, agrega Urtecho: “pero un siglo después de su viaje el río sigue tan bello y despoblado como entonces” (RT: 7). La concordancia horizontal entre los dos últimos adjetivos ofrece una justificación verosímil para quien ya no puede considerarse a sí mismo “moderno”.

## 12.

La imagen de Whitman recortada de la revista *Life* y pegada con tachuelas en las paredes de esa casa de madera no sería entonces solo el signo de un nuevo inicio para la poesía



norteamericana y, según Urtecho, americana en general; es también la voluntad de detener la historia en el período en que la Norteamérica industrial y moderna aún no se había terminado de constituir. En ese “estante de libros norteamericanos” está también, por supuesto, *Walden*.

### 13.

Pero entonces, ¿cómo sopesar a inicios de los ‘50 la preferencia juvenil de Urtecho por la poesía metropolitana, inclusive industrial, de Carl Sandburg, con su rapidez para la captación de la instantánea urbana celebrada sutilmente inclusive en aquellos dos versos de la “Oda” “tú comprendes por qué te hablo / como una cámara fotográfica”<sup>7</sup>? Si el joven Urtecho lector del primer viaje fue capaz de reconocer la novedad de esa poesía nueva, ya no más constituida desde la eufonía sino desde los “ruidos de la urbe industrial y, sobre todo, la música sincopada del jazz” (*PyA*: 74), el Urtecho de las crónicas confiesa ahora su incapacidad de joven para escuchar esos mismos ruidos: “parecía que en la era del jazz la verdadera felicidad estaba unida al ruido, y el que más ruido hacía era evidentemente el más feliz. Yo estaba silencioso...” (*RT*: 44). El retiro en una zona selvática no parece entonces solo legible en relación a su posicionamiento territorial o a su recusación de la vida moderna. Su desplazamiento puede concebirse ahora también como el desajuste necesario para una experiencia de traducción que supone lidiar no solo con dos lenguas diversas sino también con dos culturas diversas. Como si la ubicación del traductor en la selva fuera la condición de posibilidad para que aquellos “ruidos” de la metrópolis de Sandburg puedan ser, finalmente, traducidos desde el reconocimiento de una diferencia irreductible.

### 14.

Para traducir desde un “país no mecanizado”<sup>8</sup> la poesía de Sandburg, que tiene como tema y modelo a la máquina industrial y la metrópolis moderna (la mayoría de los poemas elegidos por Sandburg provienen del libro de 1922 *Smoke and steel*), hay que situarse en

---

<sup>7</sup> Urtecho lo nombra a Sandburg en *Rápido tránsito* “el fotógrafo poeta, el camarista de las ciudades grandes y pequeñas de todos los estados” (75).

<sup>8</sup> La precaución ante el industrialismo en poéticas que previenen de “países no mecanizados” proviene de su introducción a *Panorama y antología*: “Alerta al industrialismo y hasta encariñado con la actividad mecánica, su maquinismo no es –como en otros poetas de países no mecanizados– mero amaneramiento técnico sordo a la palpitación y el dolor humano...” (1949: 74).



medio de una selva tropical entre dantas y caimanes. Para traducir una poesía que tiene como protagonista a un “río humano” como la de Sandburg hace falta alejarse definitivamente de toda multitud, y ubicarse junto a otro tipo de río. El espacio elegido de traducción señala con mayor nitidez el carácter necesario del desajuste. Porque la excepcionalidad del Urtecho traductor no es entonces la de su ubicación excepcional: esa ubicación, en todo caso, refrenda el gesto de quien busca traducir la poesía moderna por fuera de la modernidad de la que emerge. Urtecho se quiere el traductor anti-moderno de la poesía más moderna.

## 15.

El diseño de la figura de un traductor moderno sin modernidad se enfatiza por supuesto con el desplazamiento que va de un primer sistema de lectura juvenil armado en torno a Sandburg por otro armado en torno a Pound. Es el Pound del canto “XLV”, que Urtecho ofrece en forma completa en el libro en una de sus primeras versiones al español: ahí está el reconocimiento del artesanado medieval como temporalidad apropiada para una escritura moderna. Sin embargo, el carácter central que Pound asume en *Rápido tránsito* no está anunciado en su extensa introducción al *Panorama y antología* de 1949. Entre la introducción de aquel trabajo, fechada en 1947, y estas crónicas ha ocurrido sin duda un reacomodamiento en su perspectiva, sin duda en correspondencia no solo de los avances en la publicación de *The Cantos* (la introducción de su antología de 1949 da cuenta solo de los XXVII primeros) sino, sobre todo, de las repercusiones que se dieron a partir del apresamiento de Pound con la entrada de los aliados a Italia al final de la Segunda Guerra Mundial a causa de su apoyo al gobierno fascista de Mussolini, la acusación de “traición a la patria” y su reclusión final en el asilo de Saint Elizabeth al amparo de una supuesta insania. De hecho, el capítulo que le dedica en *Rápido tránsito* es, además de un recorrido por su vida y su poesía que contiene paráfrasis de varios momentos de *The Cantos*, una disquisición sobre “el caso Pound” en términos de ejemplaridad sobre “la situación casi imposible del poeta en nuestro tiempo” (RT: 155). No es inverosímil pensar que, además de los numerosas observaciones que un lector como Urtecho puede haber obtenido de una lectura atenta de la obra poética y crítica de Pound en esos años finales de la década del '40 (entre ellos, sin duda, una reflexión en torno al relevamiento poundiano de la traducción como práctica fundamental<sup>9</sup>), detectara en él una figura adecuada para iniciar

---

<sup>9</sup> En Pound encontró, tal como se evidencia en *Rápido tránsito*, una idea en torno a la función de la literatura traducida en la dinámica literaria de un país: “Pues él pensaba que una gran época literaria va precedida, generalmente, de una gran época de traducciones” (1959: 166), escribe

la reconfiguración de su propio acontecer político tras su experiencia vanguardista y el apoyo y participación en la dictadura de Anastasio Somoza García, cuyo nombre oblitera estratégicamente en el episodio de la visita del embajador norteamericano<sup>10</sup>. Tal vez la “situación imposible del poeta en nuestro tiempo” fuera, menos genérica y solemnemente, la suya. No hay que olvidar que *Rápido tránsito* se publica en 1953, un año antes de la conocida rebelión de abril contra Somoza que tendría a su sobrino y compañero de traducción Ernesto Cardenal como uno de sus protagonistas laterales, quien de hecho la tematizará en *Hora 0*. Urtecho escribe su defensa de Pound con Pound en el hospicio. El retiro en su hacienda del río San Juan también conlleva un acto de reclusión. Urtecho desplaza también rasgos de un hospicio a esa hacienda.

## 16.

Whitman es para Urtecho la posibilidad de suspender la vida social norteamericana desde la promesa social de una convivencia comunal (“la democracia que él canta es, pues, una democracia religiosa, una comunión de todos los hombres en la Naturaleza y en la poesía”, *PyA*: 51), a pesar de que ni su propia experiencia en Estados Unidos ni sus lecturas de la poesía modernista hechas en aquel primer viaje le hayan podido confirmar la continuidad de esa “promesa”. “Se notaba una espantosa decadencia entre la gente de *Spoon River* y el pueblo americano de Walt Whitman” (*RT*: 64), anota sobre sus lecturas de la poesía de Edgar Lee Masters. En esa frase hay que advertir no solo cómo la modernidad vuelve a concebirse en términos negativos, sino cómo el acercamiento de Urtecho a los Estados Unidos está mediado decididamente por sus lecturas literarias. Su preferencia temprana por la poesía de Lindsay y Sandburg es entonces el modo que encuentra para mantener presente la ficción whitmaniana; el mismo carácter de ambos como “trovadores en la democracia americana” justificaba su elección como poetas comunales, juglares medievales en medio de la conformación de la Norteamérica industrial. Pero si la imagen comunitaria y whitmaniana de los Estados Unidos estaba entonces amenazada, el desplazamiento en la atención que hará Urtecho de Sandburg a Pound a fines de la década del '40 será también un reconocimiento de la dificultad cada vez mayor para sostener esa imagen idealizada. Con Pound, o en todo caso en sus paráfrasis de *The Cantos*, aparece ya

---

traduciendo al Pound de *Literary essays* (“A great age of literatura is perhaps always a great age of translations; or follows it”).

<sup>10</sup> La hipótesis está en Delgado Aburto: “La imagen de Pound es importante también porque es una instancia indirecta en que Coronel parece advertir su propia incursión en la política autoritaria de derecha, y su apoyo a la instauración de la dictadura de Somoza García” (2008: 74).



el carácter plutocrático de Estados Unidos: “y los Estados Unidos de América, en el año tercero de Roosevelt Segundo, cinco millones de muchachos sin trabajo, quince millones de vocaciones torcidas, nueve millones de personas anualmente mutiladas, cien mil crímenes mayores, el mundo dirigido por quienes tienen usura en el alma y vaciedad en el cerebro...” (RT: 172). Pero el retrato en su hacienda retirada no es el de Pound, sino el de Whitman.

## 17.

Uno de los últimos encuentros que narra Urtecho en “Viajeros en el río”, el primer capítulo de *Rápido tránsito*, involucra al único norteamericano de quien la primera persona del relato puede afirmar que ha sido “amigo propiamente” (RT: 19). Se trata de un estudiante universitario que prepara su tesis para graduarse en Harvard en torno a la fauna de la región. Urtecho proyecta hacia él no solo afecto sino también prudencia en la mención de sus “ideas radicales”, propias de la “generación inmediatamente anterior a la guerra” (acota: “Yo sospechaba que fuera comunista”; RT: 20). Al igual que el ministro norteamericano, Douglas se sorprende de encontrar ahí, en esa hacienda a la vera del río San Juan, esos dos elementos característicos de su espacio de trabajo: el retrato de Whitman y el “estante de libros norteamericanos”. El episodio cuenta que, tras retirar del estante uno de ellos, el *Four Quartets* de T. S. Eliot, Douglas comenta: “Nunca pensé –decía, como hablando consigo mismo– encontrar aquí, en la orilla de la jungla –*the jungle* era su palabra–, un libro de Eliot o de ningún otro escritor americano. Veo que tiene los principales escritores actuales” (RT: 23). La escena importa entonces tanto porque repone con insistencia el valor de su ubicación territorial (“jungla”/“jungle”) como porque permite reconocer además cómo el Urtecho lector y traductor reconoce un valor en su capacidad “sincrónica” con respecto a la temporalidad literaria. La primera edición de *Four Quartets* es, de hecho, de 1943. Esa misma capacidad sincrónica fue, en definitiva, la que lo llevó a elegir Estados Unidos como destino de su viaje cuando el destino habitual era París, y ser así uno de los primeros testigos latinoamericanos privilegiados de esa nueva poesía norteamericana empezada a publicar poco antes de su llegada. Pero esa capacidad sincrónica es excluyente o, en todo caso, aparece a lo largo de todo *Rápido tránsito* en tensión: la sincronía con respecto a la temporalidad literaria moderna es a la vez asincronía con respecto a la temporalidad de la modernización<sup>11</sup>. Urtecho parece

---

<sup>11</sup> La postura contraria a la modernización continúa en textos posteriores; por ejemplo, en su carta-prólogo a *El Estrecho Dudoso* (1966), donde inclusive discute con “uno de los filósofos de la Alianza

poder plantear así la escena de su propia utopía: la de una temporalidad desajustada de la modernidad aunque poseedora de la actualidad literaria más moderna. Quiere ser el traductor más y menos sincrónico al mismo tiempo.

## 18.

La sorpresa de Douglas ante el ejemplar del último Eliot tiene, como correlato objetivo, una analogía: “le vi en los ojos que le sorprendía tanto como encontrarse un caimán en Beacon Street o una danta pastando tranquila en el Boston Common” (RT: 22). Es decir: un caimán en Beacon Street equivaldría analógica y paralelamente a un ejemplar de *Four Quartets* en medio de una selva centroamericana. Tanto un Eliot en San Francisco del Río como un caimán en una de las calles más reconocidas de Boston (uno de los espacios propios de la poesía de Eliot), mostrarían la interrupción de una dicotomía. Es la prueba del desajuste de un orden y una clasificación: un elemento fuera de lugar. Pero el desajuste está por supuesto menos en el retrato de Whitman o en la última publicación de Eliot que en el traductor que los posee, un “sujeto diferenciado”, en principio, en una sociedad que aún los admite por su falta de modernización. Desubicado allá, como un caimán en Beacon Street; desubicado acá, como el más moderno en medio “de un país silvestre, de simple agricultura” (RT: 61), donde los caimanes –al menos según una anotación de Mark Twain– dormitan al sol.

## Bibliografía

- Benedetti, Mario (1981). “Ernesto Cardenal: evangelio y revolución”, en *Los poetas comunicantes*, México, Marcha Editores: 84-106.
- Berman, Antoine (2005) [1989]. “La traducción y sus discursos”. *Cuadernos Pedagógicos*, 237-248.
- (1995). *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard.
- Casanova, Pascale (2002). “Consécration et accumulation de capital littéraire”. *Actes de la recherche en sciences sociales*, n. 144: 7-20.

---

para el Progreso, W. W. Rostow, en su obra *The Stages of Economic Growth*. Se lee ahí: “el río San Juan en que hoy nos refugiamos los expulsados por los teléfonos y los automóviles, las oficinas y las tiendas y los supermercados y las industrias y los negocios de Managua”. Para este tema del rechazo a “los sueños del progreso” en *Rápido tránsito*, se puede consultar “¿El río San Juan como ‘mausoleo de modernidades’ de Nicaragua? La negociación literaria del significado de modernidad a las orillas del río” (Esch 2008).



Coronel Urtecho, José (1985). "Anotaciones sobre literatura norteamericana", *Prosa reunida*, Managua, Nueva Nicaragua: 159-188.

----- (1949). *Antología y panorama de la poesía norteamericana*, Madrid, Seminario de Problemas Hispanoamericanos.

----- (1966): «Carta a propósito del Estrecho Dudoso» en Cardenal, Ernesto, *El Estrecho dudoso*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica: 1-57

----- (1962). "El americanismo en la casa de mi abuelo" en *Revista Conservadora del Pensamiento Centroamericano*, 5, 23: 25-31.

----- (1993). "Oda a Rubén Darío". *Pol-La D'Ananta Katanta Paranta. Dedójmia T'élson*, Managua, Nueva Nicaragua: 95-99.

----- (1943). "Poesía norteamericana". *Cuadernos del Taller San Lucas*, 3: 31-53.

----- (1959) [1953]. *Rápido tránsito (al ritmo de Norteamérica)*, Madrid, Aguilar.

Coronel Urtecho, José y Cardenal, Ernesto (1966). *Antología de poesía norteamericana*, Madrid, Aguilar.

----- (1951). *Lincoln de los poetas*. Managua, El hilo azul.

Cortés, Carlos (2012). "Centroamérica: traductores sin traducciones" en Adamo. G. (comp.), *La traducción en América Latina*. Buenos Aires, Paidós /TyPA : 113-139.

Delgado Aburto, Leonel (2008). "Americanismo, modernidad y escritura: *Rápido tránsito* de Coronel Urtecho". *Revista de Historia*, 22: 63-83.

----- (2006). "El centenario de José Coronel Urtecho: hacia una agenda crítica". *Cuadernos universitarios*, 1. León: UNAN.

----- (2008b). "Postvanguardia y nostalgia modernista: ciudades americanas y crónica de sí en *Rápido tránsito* de José Coronel Urtecho." *Istmo: Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, 16.

Esch, Sophie Sarah (2008). "¿El río San Juan como 'mausoleo de modernidades' de Nicaragua? La negociación literaria del significado de modernidad a las orillas del río". *L'Ordinaire des Ameriques*, 211: 145-164.

----- (2010). "Encuentros y desencuentros culturales en el 'estrecho dudoso'. La constitución del espacio río San Juan por viajeros y escritores de las Américas (Ephraim G. Squier, José Coronel Urtecho, Gioconda Belli)". *America: cahiers du CRICCAL*, 39, 1: 157-163.

Even-Zohar, I. (1999). "La posición de la literatura traducida en el polisistema literario" en *Teoría de los Polisistemas*, Madrid, Arco: 223-231.

Franklin, Kelly S. (2016). "'Nicaraguan words': José Coronel, the Vanguardia, and Whitman's 'Language Experiment'". *Walt Whitman Quarterly Review*, 34, 1: 2-34.

Gaspar, Martín (2014). *La condición traductora. Sobre los nuevos protagonistas de la literatura latinoamericana*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Pacheco, José Emilio (1979). "Nota sobre la otra vanguardia". *Revista Iberoamericana*, 106-107: 327-334.

White, Steven (1992). "Traducción e intertextualidad en la poesía de José Coronel Urtecho" en *La poesía de Nicaragua y sus diálogos con Francia y los Estados Unidos*, México, Limusa-Grupo Noriega.

**\*Sergio Raimondi** (Bahía Blanca, Argentina, 1968) es profesor de "Literatura Contemporánea" en la Universidad Nacional del Sur desde 1992. Ha escrito sobre Sarmiento, Alberdi, Lugones y Oliva, entre otros. Tradujo a Catulo y William Carlos Williams. Publicó *Poesía civil* (2001). Actualmente trabaja en *Para un diccionario crítico de la lengua*, proyecto por el que recibió la beca Guggenheim en 2007 y del que se publicó un adelanto en Alemania en 2012. Trabajó además como director del Museo del Puerto de Ing. White (2003-2011) y como secretario de Cultura de Bahía Blanca (2011-2014).