PROJECT MUSE®

Traducción/recreación poética de Rimbaud en las
vanguardias en lengua española: el caso de Pablo Antonio
Cuadra

Jorge Chen Sham

Sirena: poesía, arte y crítica, 2010:1, pp. 180-189 (Article)

Published by Johns Hopkins University Press

DOI: <https://doi.org/10.1353/sir.0.0224>

➔ *For additional information about this article*

<https://muse.jhu.edu/article/378182>

Traducción/recreación poética de Rimbaud en las vanguardias en lengua española: el caso de Pablo Antonio Cuadra

Jorge Chen Sham
Universidad de Costa Rica

La importancia y la relevancia de las vanguardias poéticas de los años 20 y 30 hay que buscarlas en esa renovación del lenguaje a la que aspiraban; su radicalidad programática propugna que el poeta sea un revolucionario en tanto su deber es sabotear los viejos esquemas estéticos e imponer una nueva sensibilidad (Cano 45); se trata de desnudar el arte de su ampulosidad, sentimentalismo y retórica, con el fin de aplicar una depuración que conduciría a una poesía pura y que se podría insertar la poesía en lengua española dentro del concierto europeo. Para ello, esa pureza debía, por fuerza, cambiar el régimen de percepción visual-constructivo del poema, minar cualquier aproximación apresurada del lector entre el objeto evocado y el lenguaje; pues se trataba de validar el lenguaje poético en tanto *écart*, especificidad propia de la poesía frente al lenguaje cotidiano. En términos de los Formalistas rusos, el lenguaje poético nos obliga a un proceso de desfamiliarización de las cosas, es decir, de ver más allá de la corporalidad o de trascender la materialidad que impiden un nuevo régimen de visión y de significación de la materia lingüística y de las motivaciones del lenguaje. Esta nueva manera de ver/sentir me parece tan sugestiva que yo la asociaría con las concepciones de lo que, en teoría literaria, era el pivote de la noción de la “forma” poética, también expuesta por los Formalistas rusos allá por la segunda década del siglo XX:

[Víctor Shklovski] ponía de relieve el principio del sentir (*oschchutimost*) la forma como rasgo específico de la percepción artística:

No experimentamos lo habitual, no lo vemos, sino que lo reconocemos. No vemos las paredes de nuestras habitaciones, nos resulta difícil advertir erratas en las pruebas, en particular si están en una lengua bien conocida, porque no podemos obligarnos a ver, a leer —y no sólo “reconocer”— la palabra habitual. Si queremos definir la percepción “poética” y “artística” en general, llegaremos a la definición siguiente: la percepción “artística” es aquella que comporta la experiencia de la forma [...]. (Shklovski, citado por Eichembaum, 82-3, la cursiva es del texto)

Un nuevo régimen para experimentar lo habitual y lo cotidiano, una nueva forma de sentir la Naturaleza, ésa es la opción que ensayan las vanguardias poéticas al rescatar

la pureza poética: ver los objetos de otra manera y de eso da cuenta la construcción de las imágenes. Así, la experiencia poética no deja a nadie impávido; debe sorprender y que el lector se sienta interpelado (desfamiliarizado) en esa manera tan particular de construir y de crear gracias al lenguaje. Por esa razón, todo se vuelca en la materialidad signica de las palabras, el énfasis se halla en la forma, en esa experiencia del lenguaje en la poesía. La palabra poética se aleja del terreno de la voluntaria inspiración, para transformarse en una indagación inapelable de la realidad del cosmos, por lo cual busca rescatar la naturaleza primera de las cosas, de “ángulos visuales desascostumbrados que nos revelen nuevas perspectivas” (Cano 61), de relaciones diferentes entre las palabras y las cosas que evocan, frente a una poesía tradicional que, por ser convencional, ya no dice nada nuevo, pues se han erosionado tanto sus códigos que su significación se ha anquilosado.

1. La traducción poética en cuanto recreación

Ya son célebres las palabras de Octavio Paz en cuanto a la imposibilidad de traducir un poema, pues parte de la noción de que, como realidad viviente e irrepetible, el poema es no sólo único en su estructura, sino también la experiencia poética es imposible de trasladar de una lengua a otra; sin embargo veamos cómo su afirmación categórica contiene una excepcionalidad en la que acepta la posibilidad de traducción de la poesía: “El poema es una totalidad viviente, hecha de elementos irremplazables. La verdadera traducción no puede ser, así, sino re-creación” (Paz 45). La negación y el rechazo de la traducción poética lo conduce a reconocer un caso en donde este fenómeno es posible sin menoscabar la esencial radicalidad del poema; se trata de la recreación, es decir, de crear de nuevo. Desde el punto de vista de Paz, esta capacidad mágico-religiosa corresponde propiamente al espíritu del poeta, al estado de inspiración/entusiasmo de quien, como sabe nombrar las cosas, puede continuar interpretando esa revelación; de esta manera: “[l]o propio de la poesía consiste en ser una continua creación y de este modo arrojarnos de nosotros mismos, desalojarnos y llevarnos hacia nuestras posibilidades más extremas” (Paz 167). Volviendo a los románticos alemanes (especialmente a Novalis), Paz explica la poesía en términos de una experiencia radical, de un acto que obliga al poeta a replegarse para luego descifrar en influjo recíproco con el lector:

El lector, como el poeta, se vuelve imagen: algo que se proyecta y se desprende de sí y va al encuentro de lo innombrable. En ambos casos lo poético no es algo que está fuera, en el poema, ni dentro, en nosotros, sino algo que hacemos y que nos hace. Podría, pues, modificarse la sentencia de Novalis: el poema no hace, pero hace que se pueda hacer. Y el que hace es el hombre, el creador. (Paz 168)¹

1 Amado Alonso lo expone de manera similar cuando indica: “la estilística ve al poeta como una

De lo anterior, se infiere que Paz valore el acto de creación dentro de una fenomenología que la potencializa como *conditio sine qua non* de la Poesía; se trata de una experiencia de los límites del lenguaje. Ahora bien, la traducción poética es solamente posible en este contexto en el que se capte esa situación excepcional que motiva al poeta y se pueda recrear ese sistema expresivo que Amado Alonso definía como “funcionamiento vivo, como manifestación eficaz y en curso de esa privilegiada actividad espiritual que llamamos creación poética” (83). Captar ese sistema expresivo es obligatorio para quien desee experimentar esos “procedimientos sugestivo-contagiosos” (Alonso 93) que resultan de esa construcción intencional que es el poema.

2. Rimbaud y las vanguardias

La importancia de Arthur Rimbaud y la revolución poética en la que debemos insertarlo se aprecia muy temprano en lengua española. Se le asocia con el movimiento estético del simbolismo. Ramón María del Valle-Inclán, en el prólogo a su segunda edición de *Corte de amor* (1908)², califica al “arte moderno” de tender a refinar las sensaciones y acrecentar su intensidad para el lector (Risley 55) y pondera ya el tan conocido poema “Voyelles” de Rimbaud por sus peculiares connotaciones poéticas; dice lo siguiente:

Existen hoy artistas que pretenden encontrar una extraña correspondencia entre el sonido y el color. De este número ha sido el gran poeta Arturo Rimbaud, que definió el color de las vocales en un célebre soneto: *A-noir, E-bleu, I-rouge, U-vert, O-jaune* [...]. Esta analogía y equivalencia de las sensaciones es lo que constituye el ‘modernismo’ en literatura” (citado por Valle-Castillo 18-9)

Lo que Valle-Inclán denomina aquí con el término de modernismo es esa ruptura y renovación capital que las vanguardias enarbolan como programa estético, más allá de circunscribirlo al uso que la historiografía literaria ha canonizado. El escritor español reconoce el radical modo de crear la obra literaria y la capacidad del lenguaje de permitirnos experimentar algo sorprendente e inédito dentro del modernismo. Esta peculiaridad es lo que también subrayará Rubén Darío en un artículo suyo publicado en *La Nación* de Buenos Aires, en dos partes el 15 y el 17 de abril de 1913, en donde comenta la obra que Ardengo Soffici venía de publicar sobre el poeta (Firenze, 1911) con el título de “Un nuevo libro sobre Arthur Rimbaud”. En el artículo-reseña, Darío comienza reconociendo la importancia del soneto “Voyelles” en la construcción de la imagen que el mundo literario posee del poeta francés y advierte: “Su renombre literario —entre

energía hacedora” (84); más adelante concluye de la siguiente manera: “El artista nos trasmite con su criatura una pálida sombra del placer estético que él va teniendo al hacerla” (86).

2 El prólogo sale con el título de “Breve noticia acerca de mi estética cuando escribí este libro”; verdadero ideario estético que da cuenta de la inserción del escritor gallego.

los que no lo conocen sino por las antologías— viene del soneto célebre sobre el color de las vocales. Se le consideró una ‘genialidad’, una locura” (citado por Valle-Castillo 40). Además, Darío cita un comentario del propio Rimbaud en relación con esa intuición generadora del soneto mencionado, cuando se refiere a la necesidad de que el poeta regule no sólo “la forma” sino, más bien, se enfrenta con “ritmos instintivos” (citado por Valle-Castillo 40) que no puede controlar y se superponen a cualquier tentativa de regulación, como si fuera algo contagioso y sugestivo.

En este sentido, recordemos que, para el simbolismo, la poesía nace de “la íntima experiencia subjetiva y estética del individuo” (Risley 56), cuando la percepción/visión del poeta intenta aproximarse al objeto evocado. De esta radical relación surge el poema en tanto símbolo, por lo cual el poeta ni comunica ni describe en tanto haya un símbolo por descifrar para el lector; todo lo contrario, el poema sugiere y evoca una emoción que debe provocar, llamar la atención, sorprender gracias a su construcción expresiva; de ahí la extrañeza/sorpresa para el lector y el contagio que suscita. Este ideal de arte supremo y renovador es el que ilumina Rimbaud y que tanto Valle-Inclán como Darío, dos creadores excepcionales, saben también reconocer e identificar en su aportación poética, dentro de ese influjo de contactos y relaciones que la Modernidad favorece.

Desde este punto de vista, Francisco Lafarga³ ha señalado dos vías en la actividad de traducción: a) “el establecimiento del inventario de las personas que han intervenido directamente en el proceso de traducción y difusión” (35) y, b) “el estudio de su actividad, tanto en el plano de las intenciones —manifestadas usualmente en los textos de acompañamiento de las traducciones— como en el de las realizaciones, es decir, [...] el modo de traducir” (Lafarga 35). A la luz de lo anterior, la traducción comporta dos vías de estudio, distintas pero complementarias; la primera sería hacer el inventario de aquellas figuras que, en el plano institucional literario, contribuyen a la difusión y a la consolidación de un escritor; la segunda se refiere, más bien, a la actividad de traducción como tal y a su manera de traducir.

3. Rimbaud y la traducción en las vanguardias

En el caso de la poesía francesa y las vanguardias poéticas en lengua española, aparece en 1913 una antología con el título de *La poesía moderna francesa* (Editorial Renacimiento)⁴, traducida, ordenada y anotada por Enrique Díez Canedo y Fernando Fortún. Antología “clave para la difusión de la literatura francesa entre las generaciones

3 Vale la pena indicar que Lafarga coordina un equipo de investigación que, en el ámbito de las relaciones entre literaturas europeas, sobre todo la francesa y la española, se interesa por los fenómenos de la traducción.

4 Estos datos y otros los recoge Julio Valle-Castillo en el libro citado.

españolas e hispanoamericanas entonces ascendentes” (Valle-Castillo 18), en ella Díez Canedo traduce el soneto “Voyelles” y presenta a Rimbaud como un *enfant gâté* que terminó en una vida escandalosa que derrochó su talento. Luego, a finales de los 20, sale una nueva antología, consagrando ya una cierta manera de leer a Rimbaud y otros poetas contemporáneos; se intitula *Los poetas malditos* (Madrid, Editorial Mundo Latino), con traducciones de Díez-Canedo y de Mauricio Bacarisse (1895-1931). Este último, en una encuesta propiciada por Miguel Pérez Ferrero y publicada el 1 de junio de 1930 en *La Gaceta Literaria*, al referirse a las vanguardias, comenta Bacarisse lo siguiente:

Creo que debe llamarse movimiento de vanguardia al intento de reintegración de las letras o artes españolas al espíritu occidental, desde la terminación de la guerra a hoy. Supone objetivamente: adhesión a todo engrandecimiento de la jurisdicción de la sensibilidad del artista, petición de una nueva carta o constitución estética, amplificación de la sinceridad. (citado por Buckley y Crispin 404)

De manera que la traducción de la poesía francesa no sólo obedecería a una intención de difusión de la más interesante de la literatura moderna y contemporánea, sino también a una conciencia modernizadora que tanto traductores como editores desean proponer en el marco de la nueva sensibilidad a la que responden las vanguardias, en su afán de integración de la literatura española en las corrientes europeas. Por eso, no nos extrañe que tanto la labor editorial y la traducción de Díez-Canedo, así como su colaboración con poetas ultraístas como Fortún o Bacarisse, se dirijan hacia figuras representativas y tan rápidamente admiradas por las corrientes más renovadoras de la poesía a ambos lados del Atlántico. En el caso de la antología *Los poetas malditos*, veamos la traducción ofrecida del conocido soneto “Voyelles”, por Díez-Canedo y Bacarisse:

A negra, E blanca, I roja, U verde, O azul, vocales,
diré algún día vuestros latentes nacimientos.
Negra A, jubón velludo de moscones hambrientos
que zumban en las crueles hediondecas letales.

E, candor de neblinas, de tiendas, de reales
lanzas de glaciador fiero y de estremecimientos
de umbrellas; I, las púrpuras, los esputos sangrientos,
las risas de los labios furiosos y sensuales.

U, temblores divinos del mar inmenso y verde.
Paz de las heces. Paz con que la alquimia muerde
la sabia frente y deja más arrugas que enojos.

O, supremo clarín de estridores profundos,
silencios perturbados por ángeles y mundos.
¡Oh, la Omega, reflejo violeta de *Sus ojos*!

Para Daniel Delas y Jacques Filliolet, Rimbaud nos ayuda con este poema a ejemplificar la tesis del simbolismo fonético del material sonoro, por cuanto se trata de una motivación en el plano de la expresión, de una “relación fenoménica” entre sensaciones visuales y auditivas, agregan ellos siguiendo a Roman Jakobson (Delas y Filliolet 132); es decir, motivada por la percepción del lector y cómo son percibidos esos sonidos en determinada lengua. Estas motivaciones sonoras le ofrecen al poeta “la posibilidad de maniobrar sobre seguro con la sensibilidad del lector, el cual agregaría de inmediato mediante reflejos así condicionados, cierto número de significados emocionales al mensaje” (Delas y Filliolet 134). Así, aunque Delas y Fillet aceptan que, en general, un hablante del francés aceptaría las sinestesias del primer verso, el soneto engendra otros funcionamientos en la homofonía, por ejemplo entre “U vert” y el lexema “hiver” (invierno), que explicaría el verso 9: “U, cycles, vibrements divins des mers virides” en su alusión al color del mar invernal (Delas y Filliolet 137). Ellos terminan aceptando que “las relaciones acústicas y/o articulatorias que establece el texto constituyen la trama subyacente a la interpretación del sentido, trama que permite al descodificador ‘fijar’ su atención sobre palabras conectadas por sus significantes” (Delas y Filliolet 138).

De esta manera, la traducción del soneto “Voyelles” al español no podría producir todas esas relaciones de simbolismo sonoro que serían propiciadas por la selección de determinados lexemas (palabras) en francés. Partimos de la siguiente afirmación. Rimbaud sabe aprovechar esas asociaciones sinestésicas entre vocales abiertas y anteriores (a, e, i) y “los objetos finos, veloces, claros y brillantes” (Wellek y Warren 192-3) y de vocales cerradas y posteriores con “objetos pesados, lentos, opacos, oscuros” (Wellek y Warren 193). Por ejemplo, Dámaso Alonso nos habla de esos cambios de intensidad, de tensión articulatoria, de “las alteraciones de cerrazón o abertura de vocales” (25), por lo cual la “a” es una vocal clara, frente a la “u”, lo cual desemboca en una “asociación de color y vocal [...] en nuestra psique” (Alonso 381). Y esto es válido, para tomar dos ejemplos de la traducción del soneto de Rimbaud en la versión de Díez-Canedo y Bacarisse, la “A” no la asociaríamos con el negro o la “U” con el verde.

4. Rimbaud y la recreación poética en las vanguardias

A la luz de lo anterior y de las posibilidades de experimentación en la que la traducción se vuelve una verdadera recreación de un poema, veamos, entonces, dentro de lo que aceptaría Octavio Paz como verdadera traducción y, en términos estrictos, llamaríamos una transducción o una “recreación” del soneto “Voyelles” en lengua española. El

ejemplo nos lo ofrece la vanguardia nicaragüense de los años 20 y 30, en donde esa asociación que buscaba Rimbaud entre el color y el sonido se adapta a unos estímulos que un hablante del español podría aceptar. Se trata del poema de Pablo Antonio Cuadra (1912-2002) “La venta de las vocales”, del libro *Poemas nicaragüenses* (1934), en esa búsqueda de una expresión auténticamente nicaragüense, con “la universalización de la nicaraguanidad elevada a mito, desplegada en aproximaciones geográficas e históricas” (Arellano 2005: 16). Veamos el poema:

La *A* paladial, ungüento de la garganta.
Buena para el amor. ¡Muchacha:
cómprame la *A*!, con su oración
mayor a Santa Clara, con el alba
y su azucena de olán.

Al barbero la *E*. A Nicasio, a Perencejo
para el hechizo del pinol. Para librar
del viento sur a la creatura.
¡La *E*, la *E* al pie de la vaca y su ternero!
¡Vendo la *E* con todo y cuero!

La *I* para el piquete. Con su mecatito,
con su candela serenada por el lucero.
Al machetero la *I* le lleva al grillo,
la luciérnaga y la luna bendita.
¡Viendo la *I* prendida en alfileres!

La *O* se cierra sobre el jacinto. Corona
los indudables méritos del difunto.
Le doy en cobre, en alfabeto
para el enfermo y su centavo.

Viendo la *U* de hipegüe, dulce, de ocarina.
Se toca apretando el agujero.
Suen a paloma en la garúa.
¡Viendo la *U* de hipegüe!

Los sonidos de las vocales se transportan a un contexto latinoamericano, en las manos de Pablo Antonio Cuadra. Las sinestesias se relacionan con la voz cantarina de las vendedoras que van por las calles de los pueblos y ciudades de Nicaragua, brindando sus productos. Nos sumergimos en la voz del mercado, ahí en donde los olores, los

sabores y los colores se mezclan en un espacio abierto y público. Hace Cuadra aquí una pertinente adaptación del cromatismo sonoro al mundo latinoamericano, cuando nos pone la central figura de una vendedora de remedios y de estampas de santos. Aunque no hay nada explícito que identifique al hablante lírico como femenino, realizo la adecuación no sólo por el contexto cultural; retomo también pistas que el poema nos ofrece en el verso 1, al referirse al sonido agudo y palatal que sale de su garganta; la “A paladial”; y a las comparaciones del verso 20 entre la “U” y la “ocarina”; o del verso 22 con el sonido de la “paloma” y el “hipegüe”, el cual alude al timbre de voz agudo.

Todo el despliegue de las oraciones de santos, con sus diferentes tipos de remedios y de protecciones de la E a la I, está encuadrado por las vocales A y U, dirigidas más bien a caracterizar la voz de la vendedora, en un contexto que Cuadra celebra la cultura popular y el saber tradicional de pócimas, remedios y protecciones de nuestro sincretismo religioso. La A se asocia con el brillo de la mañana y el olor primaveral de la “muchacha”; Cuadra la identifica con una “oración” para atrapar el amor. Mientras que la E toma la forma de un “hechizo” que protege contra males que ciernen a los infantes; Cuadra asocia la E con la “creatura” y el “ternero” por los sonidos que emiten en su búsqueda de protección o alimento. Por su parte, la I se materializa en un amuleto cuya forma asemeja a una “candela”; su protección contra el “piquete” resguarda de los peligros que trae la noche. También la O se motiva en la forma de la “corona” para difuntos y en medallas protectoras para el “enfermo”. Por último, la U remite al timbre de voz y a la melodía de quien ofrece su gama de productos diversos para curar los males del alma o del cuerpo. El poema hace énfasis en las negociaciones y ofertas para dar viva voz a la algarabía del mercado popular. Al mismo tiempo, Cuadra hace el homenaje más vívido a un poeta que el círculo granadino, con José Coronel Urtecho y el mismo Cuadra a la cabeza, difundió en la lectura de las traducciones de la antología de Díez-Canedo y Fortún. En palabras de Valle-Castillo, “La venta de las vocales” es una “versión criolla del soneto [de Rimbaud]” (25) y da cuenta de lo que Paz aceptaría como una posibilidad máxima de traducción poética, la que él reconoce como auténtica traducción.

5. Conclusiones

Desde nuestra perspectiva y dentro de esa revolución estética que son las vanguardias de los años 20 y 30 en Iberoamérica, la afirmación de Paz sería únicamente válida para una poesía que hace de la experimentación expresiva y la búsqueda de nuevas relaciones entre los dos planos del signo lingüístico su caballo de batalla, al poner de relieve el plano de la percepción sensorial o corporal del lenguaje y su relación con los objetos que evoca. En la recreación que Cuadra realiza al soneto de Rimbaud, no se escaparían las asociaciones afectivas que despiertan los sonidos para un hablante latinoamericano y, en

especial, nicaragüense, pues se trata de un poema en donde la algarabía del mercado lo inunda todo y conduce, como aseguraba el Formalismo Ruso, a la primacía de la forma en tanto vivencia que el lector asocia con su experiencia cultural.

Bibliografía

Alonso, Dámaso. *Poesía española: Ensayo de Métodos y límites estilísticos*. Madrid: Editorial Gredos, 3ª. reimpresión, 1981.

Arellano, Jorge Eduardo. *Entre la tradición y la modernidad: El Movimiento Nicaragüense de Vanguardia*. San José: Asociación Libro Libre, 1992.

—. “Las lecciones del patriante”. *Volver... a la fuente del canto: Actas del I Simposio Internacional de Poesía Nicaragüense del siglo XX (Homenaje a Pablo Antonio Cuadra)*. Jorge Chen Sham (Ed.). Managua: Asociación Pablo Antonio Cuadra, 2005: 11-25.

Buckley, Ramón y John Crispin (Comp.). *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*. Madrid: Alianza Editorial, 1973.

Cano, Ballesta. *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*. Madrid: Editorial Gredos, 1972.

Cuadra, Pablo Antonio. *Poesía I*. Managua: Fundación Vida, 2003.

Delas, Daniel y Jacques Filliolet. *Lingüística y Poética*. Buenos Aires: Hachette Ediciones, 1981.

Eichembaum, Boris. “La teoría del ‘método formal’”. *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo de Bajtín*. Emil Volek (Ed.). Madrid: Editorial Fundamentos, Volumen I, 1992, 69-113.

Lafarga, Francisco. “De traductores y prologuistas de Victor Hugo en España en el siglo XIX”. *Alexandre Dumas y Víctor Hugo: Viaje de los textos y textos del viaje*. Lleida: Pagès editors/ Universitat de Lleida, 2006: 35-49.

Paz, Octavio. *El arca y la lira: El poema. La revelación poética. Poesía e Historia*. 13ª. edición. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2003.

Risley, William R. "Hacia el simbolismo en la prosa de Valle-Inclán". *Suma valleincliniana*. John Gabriele (Ed.). Barcelona: Editorial Anthopos, 1992: 53-95.

Valle-Castillo, Julio. *Rimbaud entre nosotros*. Managua: Editorial Nueva Nicaragua, 1993.

Warren, René y Austin Warren. *Teoría Literaria*. Madrid: Editorial Gredos, 3ª. reimpresión, 1979.