Dos detalles sobre lo intraducible en la poesía de Arthur Rimbaud

Pedro Hugo Alejandrez Muñoz

Arthur Rimbaud. Fotografía: Étienne Carjat, 1972

Con su obra poética, Arthur Rimbaud nos hizo saber que, además del ímpetu creativo, hace falta aguzar el oído ante la tradición y el habla local. Por supuesto, también es necesario un afán crítico que despierte a la poesía de sus ensoñaciones de academia. Desde este punto de vista, la traducción de su obra podría ser una tarea colosal; por tanto, me limitaré a subrayar algunos puntos esenciales para la comprensión de la idea que Rimbaud tenía de la creación. Puntos que, sin un aparato crítico sólido, pueden pasar inadvertidos en la traducción.

El álbum de una interjección

En 1871, en el periodo de un mes (de octubre a noviembre), Rimbaud intervino en la creación de un conjunto de poemas sulfurosos agrupados bajo el nombre de *Album zutique*. En la obra también participaron los poetas Paul Verlaine, León Valade, Albert Mérat y los hermanos Cros, entre otros. Para Jean-Jacques Lefrère, este álbum parece el manifiesto del descontento de los poetas que se resistían a admitir que la poesía contemporánea estaba transformándose bajo la estela de la obra de los parnasianos Leconte de Lisle (1818-1894, miembro de la Academia Francesa, una parte de su poesía abreva de la mitología griega) y François Coppée (1842-1908, poeta y dramaturgo que a menudo trataba la vida de los pobres de manera sensiblera).

El grupo de poetas que participó en el *Album* era conocido como el *Cercle zutique* (Círculo zutista) y, según Steve Murphy, sus integrantes tenían como eje común la subversión, el desprecio por los valores políticos y morales de la burguesía y del gobierno de la Tercera República. Varios profesaban cierta simpatía por la Comuna y algunos eran homosexuales. También debemos aclarar que, aunque algunos poemas del *Album* aparecieron en algunas revistas y publicaciones periódicas de la época, el libro no vio la luz de manera integral hasta 1962, bajo la iniciativa de Pascal Pia.

Es necesario hacer notar que, en el título, el adjetivo "*zutique*" es problemático pues proviene de la interjección francesa *zut*, que expresa descontento, irritación, desprecio o indiferencia. Mauro Armiño traduce "*zutiste*" como "zutista", en la traducción de la obra de Rimbaud que Atalanta publicó en 2016. Según el diccionario, la interjección *zut* puede ser intercambiada de manera coloquial por la expresión "¡mierda!". En español hay una distancia insalvable entre las palabras "zutista" y "mierda", pero en francés el adjetivo "*zutique*" hace referencia, por un lado, al descontento de marras de los poetas del *Album* y, por el otro, al tono escatológico de la mayoría de los poemas. Sirva como muestra el primer soneto de la obra (escrito conjuntamente por Rimbaud y Verlaine), *L'Idole*, cuyo subtítulo es *Sonnet du Trou du Cul* [Soneto del ano], en donde la mierda es la "celeste almendra" [*céleste praline*].

Además de lo anterior, esta obra presenta una característica particular. Antes había mencionado el descontento que el ascendiente de Leconte de Lisle y Coppée provocaba entre los nuevos poetas, pues bien, éstos decidieron parodiarlos de tal suerte que algunos poemas del *Album* aparecieron firmados por los vates consagrados aunque originalmente fueron escritos por los poetas del Círculo zutista. Lo que tenemos entonces es un *Album* bastante peculiar pues no solo ofrece el espesor cultural y de referencias que todo acto creativo contiene sino que la misma obra exige como condición *sine qua non* un aparato crítico para entender el mundo cerrado en el que Rimbaud, en el contexto de las firmas dobladas, aparte de su propia pluma, va a hacerse de la de François Coppée, por ejemplo, como un titiritero maneja los hilos de sus muñecos. Aunque probablemente esta imagen no es exacta, pues lo que deja ver el *Album* es más bien un acto performativo: el momento en que Rimbaud se hace con las herramientas de la poesía de su tiempo para darle una nueva forma en las postrimerías del siglo XIX.

Como resulta claro que la traducción de esta obra implica además un desafío crítico, me detendré sólo en algunos detalles para sugerir la dificultad que impone su traducción. Hay un poema, "La escoba" [*Le Balai*], firmado F.C. (François Coppée) pero escrito por Rimbaud. El poema habla de una escoba "humilde" [*humble*]: ese es el adjetivo utilizado y no es anodino pues aparece en el título del poema más conocido de Coppée: *Les humbles*. Para Steve Murphy, la crítica a Coppée era evidente ya en el uso de este objeto doméstico asociado a la limpieza, este objeto tan ajeno a su mundo prolijamente empobrecido. Así, no es difícil entender por qué la escoba es el pretexto para el poema de Rimbaud.

El círculo que nos interesa subrayar es el que se inicia con la escoba humilde de "grama" [*chiendent*], que para la mayoría de los críticos, como Steve Murphy y Bernard Teyssèdre, hace referencia a la escoba de los retretes: *chien-dent* contiene la palabra *chien* y, a la sordina, la palabra *chiot*, las dos pertenecientes al campo léxico de los perros: "perro" / "cachorro". Por contigüidad, esta última daría paso a *chiottes*, es decir, "retrete". Ya en esta cadena es difícil conservar para la traducción el sentido sugerente que daría paso a la comprensión: *chiendent* / *chien-dent* / *chien* / *chiot* / *chiottes*. Es necesario tener presente que este poema es una crítica, una parodia, si se quiere, a la obra de François Coppée, y que las características de la escoba tienen su origen en la propia obra de Coppée: entre más deliberadamente lamentable el ambiente, mucho mejor para provocar ciertos efectos.

Ahora bien, el poema termina con la voz poética dirigiéndose a la luna pues quiere lavarle los bordes: "*Et j'en voudrais laver tes larges bords de lait / Ô Lune…*". Frase enigmática. O eso es lo que los límites de la traducción

nos hacen pensar. El diminutivo de *lune*, *lunette*, hace referencia tanto al agujero como a la tapa de la taza del baño, con lo que el círculo que comenzó con la escoba de retretes [*chien-dent*] puede por fin cerrarse en sus significados. Sin embargo, hay un detalle más: "luna" [*lune*], en el argot, hace referencia a las nalgas. Esta imagen es necesaria para entender lo que los poemas del *Album* proponen de manera poderosa (o por lo menos los que escribió Rimbaud). Efectivamente, esta escoba, entre faena y faena, se transforma en objeto de placer: a lo largo del poema la vemos "muy dura" [*trop dur*] y blanca: "*son manche a blanchi*" (su palo blanqueó) hasta que llegamos a la escena de la dilapidación paradigmática: le leche sobre las nalgas. En este caso, la marca escatológica, a la manera de un agente de contraste, está balizando el camino de la reivindicación que Rimbaud hizo del cuerpo y sus placeres ante la poesía idealista del romanticismo y la del parnaso. Es el rastro de una poesía en efervescencia.

Más allá del acuerdo de que un poema adquiere sentido a partir de su contexto, un desafío para la traducción se impone desde el momento en que una palabra pierde sus referentes en la lengua meta. La dificultad aumenta cuando esa palabra es indispensable para la compresión de la crítica o la parodia de la que hace gala un poema como este. Todo eso, por supuesto, puede resolverse con un amplio aparato crítico, más aún en obras que cuentan con un bagaje léxico casi críptico, como es el caso de la poesía de Rimbaud, cuya riqueza, más que provenir de la imaginación, como señala Antoine Fongaro, abreva de una búsqueda filológica extrema a la que pocos pueden seguir el paso.

El oro que duerme

Como coda, dedico unas líneas a *Tête de faune*, que aparece en una antología intitulada simplemente *Poesías 1870-1871*. En el poema vemos cómo el fauno, en tanto potencia tutelar de la naturaleza y de los ardores sexuales, viene a fecundar una enramada. La escena casi podría identificarse con la que aparece en *La bella durmiente* (no la de Charles Perrault, sino la de los hermanos Grimm), pues también trata, digamos, de un despertar sexual. Las imágenes no dejan lugar a dudas: el fauno revienta el bordado exquisito de la enramada y muerde sus flores rojas; tal mordida tiñe su labio de un rojo sangre. Como es evidente, uno de los ejes del poema es un beso [*baiser*], que antes de la llegada del fauno, aparece dormido: "*le baiser dort*". Ya de entrada, aquí aparece un desafío de traducción, pues en francés, en lenguaje familiar, la palabra *baiser* sugiere una relación sexual, lo que no es posible en español. Es necesario hacer notar que este beso, al final del poema, y ya cuando el fauno ha desaparecido, se ha transformado en un "beso de oro" [*Baiser d'or*]. Los detalles que nos interesa subrayar al respecto es que las frases "el beso duerme" y "el beso de oro", son fonéticamente similares en francés: "*le baiser dort*" / "*le Baiser d'or*", y que no es posible conservar esa homofonía en español. Hay que tener en cuenta que aunque la idea se entienda en la traducción, la pérdida fonética no hace evidente la relevancia del paso de un estado (el sueño) al otro (el oro): la riqueza que entraña ese despertar sexual. Y, en la misma medida, tal pérdida fonética nos dificultaría ver en su justa medida lo que se juega de alguna manera en la poesía de Rimbaud y que refuerza la idea ya mencionada de Antonio Fongaro: despertar el lenguaje poético requiere un trabajo no necesariamente de imaginación sino uno más arduo, meticuloso y paciente. Es la "Alquimia del verbo" a la que tanto hizo referencia Rimbaud: ese trabajo que despierta residuos arcaicos en las palabras, el oro de un ritmo que se asoma en el cuerpo para hacernos participar de un lenguaje casi incomprensible.