

## UNA NUEVA TRADUCCIÓN EN VERSO DE *LAS FLORES DEL MAL* CLAUSURA EL BICENTENARIO DE CHARLES BAUDELAIRE (1821-2021)\*

MARÍA ELENA BLANCO\*\*

CERRAMOS HOY con broche de oro en esta Facultad de Humanidades y Arte de la Universidad de Concepción la conmemoración del bicentenario del gran poeta francés Charles Baudelaire con el lanzamiento de esta nueva edición y traducción en verso de *Las flores del mal* (1857). Cabe recordar que mañana, 9 de abril, se cumplirán 201 años del nacimiento del poeta, de manera que estamos literalmente en lo que podríamos llamar el brillante *finissage*, aquí en Chile, de esas celebraciones mundiales.

Quisiera referirme ante todo a la importancia de la traducción. Desde la triple inscripción de la Piedra de Rosetta en 196 a.C. (en jeroglíficos egipcios, demótico egipcio y griego antiguo) y la traducción al griego de la Biblia hebrea (la *Septuaginta*) en la Alejandría ptolemaica helenística –solo dos de los hitos más antiguos de la historia de la traducción– los primeros traductores de la historia de la humanidad se sintieron llamados a conocer y a darse a conocer al Otro salvando no solo fronteras difusas sino también ingentes diferencias entre las lenguas. Con el tiempo, otros traductores vertieron las obras de la Antigüedad y otros textos sagrados del cristianismo, el judaísmo y el islamismo y de las religiones orientales al griego, al latín o al árabe, a veces a través de las lenguas vernáculas, cuya incipiente literatura se traducían a su vez a otras lenguas, posibilitando la comunicación y el intercambio translingüísticos e interculturales desde esas épocas remotas.

Entre los siglos IX y XII se desarrollaron importantes centros de traducción que canalizaron toda esa actividad en distintas direcciones geográficas

\* Este texto fue escrito para la presentación de *Las flores del mal*, de Charles Baudelaire. Traducción, introducción y notas de María Elena Blanco (RIL Editores, Santiago, 2021) en el Auditorio de la Universidad de Concepción el 8 de abril de 2022.

\*\* Poeta, ensayista y traductora cubana con residencia en Viena (Austria) y estancias anuales en Chile.

y combinaciones lingüísticas: por ejemplo, en Bagdad, en cuya “Casa de la Sabiduría” se tradujeron las obras científicas griegas al árabe; en Amalfi, donde monjes traductores vertieron buena parte de la medicina árabe al latín; y en Toledo, donde, apoyados por el arzobispo Raimundo de Sauvetat, confluyeron eruditos políglotas de diversas familias de idiomas para traducir obras de filosofía y religión principalmente del árabe al latín, patronazgo que allí continuó el rey Alfonso X el Sabio en el siglo XIII, quien fomentó la traducción de los primeros tratados de astronomía, física, alquimia y matemática. La península ibérica se erigió en esa época como territorio multicultural que sirvió de puerta de entrada de toda esa erudición al resto de Europa gracias también a los traductores hispanos, mozárabes, judíos y árabes de Al Ándalus, para solo mencionar los del ámbito peninsular. Es gracias a estos y otros esfuerzos de traducción en diferentes latitudes que la historia espiritual e intelectual de estas y otras partes de Oriente y Occidente ha llegado hasta nuestros días y es también por ello que la traducción es un arma de defensa de la diversidad humana, así como de la libertad de pensamiento y de expresión, valores fundamentales que, como sabemos, todavía se ven frecuentemente amenazados en las sociedades contemporáneas.

De todo ello se deduce, como lo han visto destacados teóricos en la materia, que la traducción entraña poder, empoderamiento y apropiación, siempre –cabe esperar– en aras de aquellos altos valores. Y entre quienes esgrimen esa arma de defensa de la diversidad y la libertad hoy en día figuran muy principalmente los traductores que hacen posible el diálogo entre culturas mediante la transmisión y recreación de obras del intelecto y de la fantasía creativa en otros idiomas.

Ahora bien, hablaremos aquí en particular de la traducción literaria y, más específicamente, de la traducción poética. Y en este contexto, pasando a la puesta en práctica de ese poder del traductor, podrían definirse tres actitudes o grados respecto de la apropiación de la obra ajena, a saber:

- la traducción mutuamente “respetuosa” de los derechos tanto del autor como del traductor: la traducción generosa y discreta que parte y se nutre del texto ajeno buscando un equilibrio creativo entre la fuente y la nueva creación poética en la lengua de llegada, manteniendo en la máxima medida posible su estructura de ritmo y rima;
- la traducción “autoritaria”, en la que el traductor fundamentalmente afirma y privilegia su autoridad por sobre el texto fuente e impone sus propias reglas a la estructura o al estilo originales, o a ambos, creando

lo que, más que una traducción, es una versión propia, a veces bastante alejada del original, sobre todo cuando se trata de una versión rimada. En este tipo de traducción incluyo asimismo aquellas que no respetan la versificación y rima del original y optan por verterlo en verso blanco o libre; y

–la traducción “totalitaria”, devoradora, como la que hizo el propio Baudelaire de las *Confesiones de un comedor de opio inglés* de Thomas De Quincey, que adaptó libremente e incluso incorporó a su propia obra insertándola en sus *Paraísos artificiales*, así como su traducción del famoso poema de Edgar Allan Poe, “El cuervo”, cuya intrincada y compleja estructura de ritmo y rima vertió en una insólita prosa poética que le sirvió de iluminación (que aprovecharía también, más adelante, Rimbaud) para resolver, con su *Spleen de París* y los llamados “pequeños poemas en prosa”, la transición estilística que se le venía imponiendo íntimamente después de la tormentosa experiencia de *Las flores del mal*.

Esos tres modos de apropiación a los que me he referido son metáforas para aludir a unas tendencias generales que, entre otras cosas, explican por qué hay tantas traducciones de una misma obra, como es el caso de la que nos ocupa. Son todas distintas como distintas son las personalidades, las competencias, los gustos y las actitudes de cada traductor. En todos los casos, la traducción es una noble labor creativa, y en el caso de la traducción de poesía, la traducción es definitivamente una obra de creación poética cuando, con mayor o menor libertad, se propone reproducir la estructura estrófica, rítmica y sonora del original, es decir su estilo de escritura y su voz inconfundibles.

Así pues, respecto de *Las flores del mal*, una obra que si bien se aparta del canon clásico en ciertos aspectos decisivos, que veremos a continuación, fue creada por Baudelaire con un puntilloso cuidado de la forma –la estructura de metro y rima heredada del siglo XVII francés–, estimo fundamental hacer todo lo posible por mantenerla a fin de lograr una correspondencia de fondo y forma y una sonoridad acordes con la intención del poeta y de reproducir ya no solo sus palabras o su sentido sino su *voz* y su *estilo*. Baudelaire expresaba así, en el *Salon* de 1859, su postura con respecto a la estructura formal de *Las flores del mal*: “(...) las retóricas y las prosodias no son tiranías inventadas arbitrariamente, sino una colección de reglas reclamadas por la organización misma del ser espiritual” (Baudelaire, 2017, p. 252). La noción de *orden* en la composición del libro y el carácter

plurisensorial de la escritura poética –expresado en la famosa teoría de las correspondencias– son inherentes a la factura de esta obra y, por lo tanto, hacer caso omiso de sus aspectos retóricos y prosódicos parece, por lo menos, injustificado.

En el marco de esa versificación de corte clásico, sin embargo, lo que Baudelaire cambia –lo moderno de la forma en *Las flores del mal*– es, por una parte, su léxico, en el que asoman el lenguaje de la ciudad frenéticamente volcada al progreso, con sus multitudes anónimas, y la percepción de nuevos sujetos protagónicos a los que otorga relevancia y visibilidad: personajes populares o excéntricos, dandis y bohemios, mendigos y borrachos, bailarinas o actrices de poca monta, amantes, cortesanas y prostitutas. Por otra parte, cambian su tono y sus temas: lo íntimo, lo confesional, lo vulgar, lo políticamente incorrecto, lo moralmente vedado, lo visionario, lo sacrílego, es decir, lo que para la *bienséance* –el decoro– de los cánones anteriores, incluso hasta el primer romanticismo, era impresentable, inconcesable, indecible.

La aparición de *Las flores del mal* se sitúa en una encrucijada en que las instituciones judiciales y eclesiásticas aún reproducían modelos elitistas o autoritarios que sobrevivieron incluso a un evento de las proporciones de la Revolución Francesa, pero la sociedad resultante de esta y de la otra revolución paralela, la revolución industrial, estaba conformada por un público hasta entonces menospreciado: las nuevas clases sociales, de un lado la emergente burguesía arribista, y de otro, los obreros y empleados de un monumental centro urbano levantado a expensas de las viejas barriadas populares, cuyos antiguos residentes se vieron, ya no solo simbólicamente, sino físicamente aislados de las sedes del poder ciudadano. Baudelaire, el *flâneur*, el caminante incansable, recorre y refleja en su novedosa poesía todos esos ámbitos sociales, a la vez que desvela y exagera todos los recodos de su fuero interno, de sus evocaciones, sus fantasías místicas y oníricas, sus obsesiones y sus angustias financieras, amoratorias y religiosas: paisaje intimista o ensimismado que subyace –y a veces desborda– sus *cuadros parisinos*, sus *paraísos artificiales* del opio y el hachís y sus viajes imaginarios al fondo de lo desconocido, desmarcándose con ello no solo del canon clásico, sino incluso yendo mucho más allá del lirismo romántico y del esteticismo parnasiano.

En mi traducción, adopté la primera de las actitudes antes mencionadas: la del respeto del texto ajeno, unido a mi prerrogativa como traductora de poesía de apropiarme de él en mi idioma a través de mi palabra, mi entendimiento y experiencia vital y literaria, y mis herramientas poéticas

personales. El reto sería reformular el texto dentro del mismo espectro semántico y significante del original, habida cuenta de que fidelidad no significa literalidad, pues nunca es del todo posible una absoluta equivalencia textual y formal debido a la infranqueable barrera que erige un idioma distinto, incluso cuando se trata de idiomas de la misma raíz latina, como el francés y el español. Si bien siempre traté de conservar la proporción y coherencia métricas, prioricé la fluidez del verso y la respiración del poema en su conjunto a la luz de la lectura en voz alta, a expensas de una contabilidad exacta de sílabas o de la ubicación “habitual” de los acentos tónicos. Conviene recordar a este respecto que, pese a su multiplicidad de reglas, la métrica no es una ciencia exacta y que, particularmente en el proceso de traducción, dadas las diferencias lexicales y fónicas entre las lenguas, más vale rescatar la idoneidad y sonoridad de las palabras y la claridad de la estructura sintáctica, por compleja que esta sea, que ceñirse a un patrón métrico inflexible que restaría naturalidad y legibilidad al texto traducido.

Como en toda traducción poética que aspira a recrear el texto reflejando el máximo posible de significados y significantes del original, recurrí a procedimientos retóricos como la sinonimia; la adaptación de elementos gramaticales o léxicos o bien, en contados casos, su supresión, generalmente compensada con alguna otra ganancia expresiva; y ocasionales licencias sintácticas, como la reorganización intraestrófica o la permutación de hemistiquios: todo ello con miras a conseguir el objetivo fundamental de verter el mayor número de elementos textuales mediante variaciones y compensaciones léxicas dentro del mismo campo semántico de la imagen baudelairiana en aras de lograr una sonoridad y un tono equivalentes en un marco estrófico y rítmico afín al del original.

A título de ejemplo, para dar una idea del tipo de procedimientos que requirió esta traducción poética en verso del francés al español, reproduciré a continuación dos poemas de *Las flores del mal* en ambos idiomas y señalaré en cada caso uno de los desafíos a los que me enfrenté en la práctica, así como la solución que di, junto con las razones pertinentes. Veamos en primer lugar el poema LXVI, *Les chats*:

#### LES CHATS

Les amoureux fervents et les savants austères  
Aiment également, dans leur mûre saison,  
Les chats puissants et doux, orgueil de la maison,  
Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires.

Amis de la science et de la volupté,  
Ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres ;  
L'Érèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres,  
S'ils pouvaient au servage incliner leur fierté.

Ils prennent en songeant les nobles attitudes  
Des grands sphinx allongés au fond des solitudes,  
Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin ;

Leurs reins féconds sont pleins d'étincelles magiques,  
Et des parcelles d'or, ainsi qu'un sable fin,  
Étoilent vaguement leurs prunelles mystiques.

### LOS GATOS

Los férvidos amantes y los sabios austeros  
en sus años maduros suelen ambos amar  
a los potentes gatos, orgullo del hogar,  
como ellos sedentarios y también frioleros.

Amigos de la ciencia y la voluptuosidad,  
en silencio y horror tenebrosos se placen;  
por fúnebres corceles Érebo los tomase  
si, serviles, pudiesen domar su vanidad.

Con pose pensativa adoptan los nobles aires  
de esfinges solitarias tumbadas al desgaire  
que parecen sumidas en un sueño sin prisa;

chispas mágicas llenan sus entrañas fecundas  
y láminas de oro y fina arena irisan  
de un místico fulgor sus pupilas profundas.

Los gatos tienen una importancia especial en el imaginario de Baudelaire, dado que el poeta les atribuye una significación mística, que asocia poéticamente tal vez a simbologías esotéricas o antiguas (como la egipcia), así como propiedades de entendimiento y afecto –es decir, físicas y espirituales– casi humanas y, más exactamente, femeninas. En este contexto, utiliza, en el primer verso de la segunda estrofa, la palabra *volupté*, “voluptuosidad” en español. Esta palabra denota una noción fundamental para Baudelaire que, en mi opinión, es absolutamente indispensable mantener

en una traducción de sus textos. Pero es también una palabra muy difícil de encajar en un verso: tiene cinco sílabas y además es aguda, lo que desde el punto de vista métrico y tónico –o sea, rítmico– limita las posibilidades de incluir todos los demás elementos semánticos que tendrían que caber en el verso o, más generalmente, en la estrofa. Debido a este tipo de dificultades, esta palabra ha sido reemplazada con frecuencia en traducciones anteriores por otros términos que simplemente no están a la altura de la imagen baudelairiana, ni en sonoridad ni en profundidad semántica.

Para rimar con “voluptuosidad”, entonces, utilicé, en el cuarto verso de la segunda estrofa, la palabra “vanidad” como traducción de *fierté*, que en su primera acepción francesa abarca como sinónimos las nociones de arrogancia, orgullo, soberbia y vanidad, entre otras. La palabra “orgullo” ya había sido empleada (en el original y en la traducción) en la primera estrofa del poema para hacer alusión al sentimiento que profesan los dueños a sus gatos, lo que a su vez justifica el envanecimiento de estos: es decir, su vanidad. Así pues, se logra mantener una palabra fundamental como “voluptuosidad” y conseguir la rima consonante mediante una variación léxica perfectamente legítima dentro del campo semántico del original, de la misma manera que Baudelaire se vale de la sinonimia de *orgueil* y *fierté* en dos estrofas distintas del mismo poema para recalcar esa idiosincrasia particular de los gatos.

Por último, veamos en el poema *Recueillement* (“Recogimiento”) otro procedimiento de traducción, basado también en una variación lexical pero con fines diferentes. He aquí el poema de Baudelaire:

#### RECUEILLEMENT

Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille.  
Tu réclamaï le Soir ; il descend ; le voici :  
Une atmosphère obscure enveloppe la ville,  
Aux uns portant la paix, aux autres le souci.

Pendant que des mortels la multitude vile,  
Sous le fouet du Plaisir, ce bourreau sans merci,  
Va cueïllir des remords dans la fête servile,  
Ma Douleur, donne-moi la main ; viens par ici,

Loin d'eux. Vois se pencher les défuntés Années,  
Sur les balcons du ciel, en robes surannées ;  
Surgir du fond des eaux le Regret souriant;

Le soleil moribond s'endormir sous une arche,  
Et, comme un long linceul traînant à l'Orient,  
Entends, ma chère, entends la douce Nuit qui marche.

En el original francés, Baudelaire le habla a su Dolor, al que se dirige como a una querida amiga o hermana, en un tono similar, aunque en circunstancias distintas, al de la “Invitación al viaje” (“Pequeña, hermana mía...”). El poema es un diálogo íntimo, al caer la tarde, con el Dolor personificado, como alguien que acompaña y consuela. Sin embargo, en español, la palabra dolor y las imágenes que esa noción convoca me parecían aludir a un sentimiento –moral o corporal– mucho más concreto que en francés, a una noción teñida de una mayor severidad en nuestra lengua a la luz de la tradición poético-religiosa hispánica. Esto bien puede ser una percepción subjetiva, pero precisamente la traducción pasa, con plena legitimidad, por la individualidad del traductor y su experiencia de lenguaje.

Además –y más importante aún–, mientras que en francés la palabra “dolor” es de género femenino, en español “el dolor” es masculino, con lo que su personificación no concuerda con la imagen femenina del alma gemela, compañera de confidencias íntimas, a la que se dirige el hablante lírico. Por lo tanto, en mi traducción el Dolor se transforma en la Tristeza, un sentimiento de aflicción, al igual que el dolor, pero más difuso y más cercano al *spleen* baudelairiano, además de ser una figura femenina que en español resulta mucho más acogedora y consoladora para el poeta que, angustiado por el tedio y el remordimiento, expresa su nostalgia de un pasado ideal –e idealizado– y se refugia en la noche sanadora. Aquí, contrariamente al poema anterior, la variación léxica mediante la utilización de un término abarcado por el mismo campo semántico de “aflicción”, que incluye también el dolor, responde a una exigencia del tono y del contexto más que a una necesidad de mantener una palabra clave y de conseguir la rima consonante. A continuación puede apreciarse el resultado de este procedimiento en mi traducción del poema.

#### RECOGIMIENTO

Sé buena, oh mi Tristeza, y cálmate un instante.  
Llamabas al Ocaso; ya descende; aquí está:  
la ciudad se ha cubierto de un oscuro semblante  
que a unos llena de paz y a otros trae ansiedad.



Mientras que los mortales en multitudes viles  
que fustiga el Placer, ese verdugo inhumano,  
juntan remordimientos en festejos serviles,  
Tristeza: dejémosles atrás; dame la mano,

ven aquí. Mira asomarse los difuntos Años  
a los balcones del cielo en sus trajes de antaño;  
surgir de aguas profundas el Lamento sonriente;

dormirse bajo un arco el Sol en su derroche;  
y como un largo manto flotando hacia el Oriente,  
oye, querida, el suave caminar de la Noche.

Espero que mis versiones permitan a los lectores de habla hispana experimentar de la forma más cercana posible, en su lengua, la palabra, la voz y el estilo del Baudelaire de *Las flores del mal* y que estos ejemplos, aunque mínimos, les brinden una comprensión más cabal del trabajo que entraña la traducción poética en verso del francés al castellano.

#### REFERENCIAS

Baudelaire, Ch. (2017). *Salones y otros escritos sobre arte* (Trad. de Carmen Santos; estudio introductorio de Guillermo Solana). Madrid: Antonio Machado Libros.

Baudelaire, Ch. (2021). *Las flores del mal*. Edición bilingüe. (Introducción, notas y traducción de María Elena Blanco). Santiago; Madrid: Ril; Aérea.