

DOS POEMAS DE CHARLES BAUDELAIRE: COMENTARIO Y TRADUCCIÓN

ELISA MARTÍN ORTEGA

«El ideal de la traducción poética, según alguna vez lo definió Valéry de manera insuperable, consiste en producir con medios diferentes efectos análogos»¹. El poema traducido no es una copia del original, sino su transmutación. La relación que existe entre ambos es, pues, de analogía, de reflejo en distinta superficie, no de imitación ni de influencia. Al acometer la traducción de estos dos poemas de *Las flores del mal*² he querido llevar a cabo una operación acorde con las ideas de Valéry. Escribir nuevos poemas, en castellano, pero no *mis* poemas a partir de los de Baudelaire, sino poemas análogos a los originales. Esto no significa, por supuesto, que la traducción no forme parte de la creación literaria. Tal como explica Octavio Paz:

La traducción literal no es una traducción. [...] La traducción implica una cierta transformación del original. Esta transformación no es ni puede ser más que literaria, porque todas las traducciones son operaciones que se sirven de los dos modos de expresión a que, según Roman Jakobson, se reducen todos los procedimientos literarios: la metonimia y la metáfora³.

La poesía, y en especial la simbolista, confiere un valor primordial a las connotaciones de las palabras, poniéndolas, a veces, por encima de su significado denotativo. La música y los matices, aquello que el poema es capaz de evocar, se vuelven el centro de las preocupaciones de los poetas. Su máxima podría resumirse en: «mejor que el objeto mismo, la sensación de ese objeto»⁴. Esto es de una gran importancia en la traducción. Reafirmando la obligación de mantenerse fiel al texto original (lo que en una lengua próxima, como el francés, algunas veces coincide con cierta literalidad), hay que señalar que la traducción más fiel no es necesariamente la más cercana a la letra. A veces el traductor ha de separarse del texto para aproximarse a él, para no traicionar su sentido, su música, las imágenes que puede evocar en el lector. Toda traducción es, también, una forma de interpretación.

He intentado, en todo momento, respetar el contenido de los poemas, su distribución en los versos y la estructura métrica; no inventar ni suprimir nada; no realizar cambios caprichosos ni crear estructuras que pudieran molestar al lector castellano. Baudelaire no escribe de forma enrevesada ni ilegible. Por ello, mi firme propósito ha sido el mantener esa lengua fluida y evocadora, clara y directa.

El traductor debe servirse de los recursos que le ofrece su propia lengua, en algunos casos distintos a los de la lengua original del texto. En el caso del español, habría que destacar el hipérbaton, que se permite con más naturalidad y frecuencia que en francés, y el ritmo acentual, proveniente de la combinación de palabras agudas, llanas y esdrújulas, así como las asonancias.

El respeto, una vez más, no implica una copia. Atendiendo a la métrica, los dos poemas que he traducido («El albatros» y «La giganta») están escritos en alejandrinos franceses, versos de doce sílabas con una cesura en la sexta. Éste es el verso más utilizado en la poesía francesa culta, en la mayoría de sus sonetos clásicos, que en lugar de adoptar la métrica italiana conservó sus propios metros tradicionales. Además, el simbolismo marca un momento de profunda renovación de la métrica en Francia. Cuarenta y uno de los setenta y seis sonetos que aparecen en *Las flores del mal* son lo que se denomina *sonnets libertins*, dado que la distribución de sus rimas no sigue el esquema tradicional. La rima cambia con cada cuarteto, que en algunas ocasiones son serventesios, y los tercetos no mantienen ninguna estructura fija. En otras ocasiones, como en «El albatros», se combinan estrofas tradicionales con formas nuevas.

La renovación simbolista de la métrica francesa trajo el *vers libre*, que no significa verso sin rima ni medida determinada, como en español, sino combinaciones desconocidas hasta entonces, polimetría, sin prescindir de la rima, pero utilizándola más libremente. El

equivalente hispánico de este movimiento es, sin duda, el Modernismo, encarnado en la figura de Rubén Darío, que acometió la mayor renovación de la poesía en lengua española después del Renacimiento y la introducción de la métrica italiana.

Rubén Darío compuso sonetos en alejandrinos, metro que apenas había sido utilizado desde la Edad Media. Estos alejandrinos, a diferencia de los franceses, constan de catorce sílabas, con una cesura en la séptima. Los sonetos españoles clásicos no utilizan el alejandrino, sino el endecasílabo, que se tomó prestado de la métrica italiana. Sin embargo, el francés es una lengua más sintética que el castellano, y es imposible traducir versos franceses de doce sílabas por españoles de once. Además, la figura de Rubén Darío, que dignificó el alejandrino y lo introdujo en la poesía moderna, permite entender que la traducción en este metro no es en modo alguno una traición a los sonetos franceses: nos encontramos en un momento de profunda renovación métrica y estilística; lo que representan los simbolistas en la literatura francesa, lo es Rubén Darío en la hispánica.

La cuestión del mantenimiento o no de las rimas plantea una grave disyuntiva al traductor. Suprimirlas implica, desde luego, una renuncia, máxime en un poeta como Baudelaire, que como fundador del simbolismo da una gran importancia a la musicalidad de sus versos. No obstante, muchos traductores se inclinan por el verso blanco, dado que el mantenimiento de la rima, en muchos casos, conduce a construcciones complejas y forzadas, e incluso a traicionar el original. A cada significado le corresponde, en cada lengua, uno o varios significantes distintos, por lo que el mantenimiento de la rima, incluso en lenguas más o menos afines, obliga a una reestructuración del poema, no siempre afortunada. Éste es el razonamiento. Sin embargo, el propio Baudelaire afirmaba que la rima, lejos de ser una limitación para el poeta, daba alas a la imaginación. El traductor no puede inventar, por supuesto, pero, ¿no es también la supresión de la rima una forma de traición en este caso?

Antes de desvelar la solución adoptada, examinemos las principales particularidades de la rima española y francesa. El español es una lengua llana, y las rimas se dividen en dos tipos: asonante y consonante. En francés, que es una lengua aguda, no existe esta diferencia: siempre coinciden las vocales y las consonantes de la última sílaba. Sin embargo, hay una división distinta, entre rimas masculinas y femeninas. Las rimas masculinas se producen cuando el verso termina en una sílaba que no acaba en «e» muda: *coussins, seins / pâmoisons, floraisons*. Se denominan rimas femeninas aquellas en las que a la última sílaba acentuada le sigue otra sílaba que lleva una «e» muda (que no cuenta en la medida del verso), o cuando el último acento recae en una sílaba que termina en «e» muda: *avalanches, blanches / nuées, huées*. Las rimas masculinas se representan gráficamente con una letra mayúscula, y las

femeninas con una minúscula. Según el esquema tradicional, tienen que alternar en el poema, y ésta es una regla que Baudelaire cumple en casi todos los casos. Rubén Darío, una vez más, intentó adaptar este esquema haciendo amplio uso de las rimas agudas, muy poco frecuentes en la literatura española clásica, y yo tampoco he huido de ellas al realizar mi traducción.

Dado que no quería renunciar a la rima, y una traducción en rima consonante provocaría infidelidades al texto y un lenguaje forzado, decidí mantener la distribución original pero con rimas asonantes. Soy consciente del riesgo que entraña esta opción. El soneto, y todas las estrofas de arte mayor, en castellano se construyen con rima consonante. Incluso Rubén Darío, el gran renovador, así lo hacía. No obstante, me parece que la asonancia da al traductor una libertad suficiente como para no traicionarse, y al mismo tiempo crea una música suave y envolvente.

Estas rimas son, a veces, imperfectas: contienen diptongos o palabras esdrújulas en las que se ha de eliminar del cómputo la sílaba intermedia. Además, abundan las rimas internas, algunas veces también presentes en el original francés, que contribuyen a reforzar la melodía de los versos.

A continuación presento, junto a la versión original francesa, la traducción que propongo. Después realizo un comentario de cada poema, explicando los problemas a los que me he enfrentado a la hora de traducirlo.

«El albatros» es el poema más célebre y seguramente el más traducido de *Las flores del mal*. En él Baudelaire reflexiona acerca de la figura del poeta, comparándole con el albatros, un pájaro majestuoso que vuela por el cielo mostrando todo su esplendor, pero que una vez en la tierra, capturado por los marineros, se vuelve ridículo y torpe. El poeta es, también, un ser inadaptado, atrapado en un mundo al que no pertenece. Cuando escribe, despliega sus grandes alas, pero en la vida común parece inútil y aturdido. Siente el dolor de quien se sabe irremediablemente apartado del maravilloso destino para el que había nacido.

«El albatros» no es un soneto, sino un poema formado por cuatro cuartetos con rimas cruzadas (lo que en métrica española llamamos *serventesios*). El esquema métrico de «El albatros» es el siguiente: 12a, 12B, 12a, 12B – 12c, 12D, 12c, 12D – 12e, 12F, 12e, 12F – 12g, 12H, 12g, 12H. Las rimas masculinas y femeninas alternan perfectamente, como manda la tradición francesa.

En mi traducción he intentado reproducir una distribución lo más parecida posible: son cuatro *serventesios* en alejandrinos castellanos. Todas las rimas son llanas, excepto los versos catorce y dieciséis, que riman en -á.

El primer verso del poema, de una perfección absoluta, fragmentado por dos comas que lo dividen en tres partes de longitud creciente: «Souvent, pour s'amuser, les

L'albatros

Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage
Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,
Qui suivent, indolents compagnons de voyage,
Le navire glissant sur les gouffres amers.

A peine les ont-ils déposés sur les planches,
Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,
Laisent piteusement leurs grandes ailes blanches
Comme des avirons traîner à côté d'eux.

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule!
Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid!
L'un agace son bec avec un brûle-gueule,
L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait!

Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.

hombres d'équipage», plantea un primer problema al traductor. Es muy difícil conservar este ritmo ascendente en un alejandrino castellano, y la opción final pasa por una reestructuración del orden de los elementos del verso. El verbo «soler» me pareció de gran utilidad en esta construcción: no existe en francés, y se refiere a una acción realizada con frecuencia: «Por divertirse suelen algunos marineros». He intentado mantener el suspense que crea Baudelaire en torno a la acción realizada, situando dos complementos circunstanciales antes de desvelar el verbo, en el segundo verso. «Prennent» se traduce literalmente por «cogen», pero en este caso preferí sustituirlo por «cazan», dado que en el original se entiende perfectamente que se trata de una captura, idea no tan clara con el verbo español coger.

El último verso de este primer serventesio («Le navire glissant sur les gouffres amers») también admite variantes. La rima exige realizar un hipérbaton, si no se quiere repetir exactamente la misma palabra que en el segundo verso, cayendo en una rima idéntica que no se encuentra en el original. Mi traducción: «Hasta amargos abismos el rastro de las naves», sacrifica la idea del deslizamiento, que me pareció inherente a la navegación, e introduce la preposición «hasta», que da idea de movimiento, de traslado. Así, el verso finaliza con «naves», que rima en asonante con «mares».

El concepto de «azur», que aparece en el sexto verso, es esencial en la poesía de Baudelaire y en todo el movimiento simbolista. El «azur» es, en francés, el color azul del cielo; no se utiliza para designar ningún otro objeto azul. Los simbolistas utilizaban este término como metáfora de la aspiración y el genio que abrumaban al poeta, que le impedían ser feliz en la tierra. En el poema titulado «L'Azur», de Mallarmé, que expresa un conflicto similar

El albatros

Por divertirse suelen algunos marineros
Cazar albatros, grandes pájaros de los mares,
Que siguen, de su viaje dóciles compañeros,
Hasta amargos abismos el rastro de las naves.

Mas cuando les colocan encima de las tablas,
Los príncipes del cielo, torpes y avergonzados,
Miseros abandonan sus grandes alas blancas
Como si fueran remos colgando en sus costados.

¡Qué cobarde y qué frágil es el viajero alado!
¡Cuán ridículo y feo el que fue tan hermoso!
¡Uno con una pipa su pico ha golpeado!
¡Al inválido imita otro haciéndose el cojo!

A este rey de las nubes se parece el Poeta:
Desafia al arquero, vive en la tempestad;
Por las burlas cercado, exiliado en la tierra,
Sus alas de gigante le impiden caminar.

al de «El albatros», el poeta intenta escapar, maldiciéndola, de esa fuerza que le impulsa a ansiar el vuelo y le persigue sin remedio. Sueña con ser un hombre más, con formar parte del rebaño; afirma que el cielo ha muerto, desea descansar de las ideas. Pero el «azur», que todo lo invade, le obsesiona y le arroja a la desdicha:

En vain! L'Azur triomphe, et je l'entends qui chante
Dans les cloches. Mon âme, il se fait voix pour plus
Nous faire peur avec sa victoire méchante.
Et du métal vivant sort en bleus angélus!

Il roule par la brume, ancien et traverse
Ta native agonie ainsi qu'un glaive sûr;
Où fuir dans la révolte inutile et perverse?
Je suis hanté. L'Azur! L'Azur! L'Azur! L'Azur!⁵

Los albatros son los reyes del «azur». Habitan ese lugar que persigue al poeta, angustiándole con la nostalgia del espacio al que pertenece, donde sería libre y ya nunca podrá morar. A la hora de traducir este concepto, cuyo equivalente castellano sea, quizá, el color celeste, se plantea un problema que admite al menos tres soluciones diferentes: azul, cielo y éter. Azul tiene la ventaja de que la intensidad del color no se pierde, pero el inconveniente de que no remite instintivamente, para el lector español, al cielo. Es el término elegido por Juan Ramón Jiménez para referirse a este concepto en un poema claramente inspirado en Mallarmé y su «azur»:

He abierto mi balcón y me he encontrado azul
la tarde y el jardín... ¡Qué azul, Dios mío, es éste?
Parece una penumbra velada por un tul
Que todo lo hace sueño con su vagar celeste⁶.

Sin embargo, en el caso de «El albatros», me pareció que la expresión «los reyes del azul» no conseguía transmitir

la idea presente en el original, y decidí facilitar la labor del lector escribiendo «los príncipes del cielo» (exigencias métricas me obligaron a sustituir, en el verso catorce, «prince des nuages» por «rey de las nubes», por lo que decidí respetar los dos conceptos, rey y príncipe, sin repetir ninguno, sólo que invirtiendo su orden. Su significado, en este caso, me pareció intercambiable). El cielo tiene las connotaciones de vida alejada de la tierra, libre, etérea y divina, con las que juega Baudelaire. El rey del cielo está exiliado en la tierra: en un medio más vulgar, pero que no es el suyo, donde nadie entiende su naturaleza excelsa.

La géante

Du temps que la Nature en sa verve puissante
Concevait chaque jour des enfants monstrueux,
J'eusse aimé vivre auprès d'une jeune géante,
Comme aux pieds d'une reine un chat voluptueux.

J'eusse aimé voir son corps fleurir avec son âme
Et grandir librement dans ses terribles jeux;
Deviner si son cœur couve une sombre flamme
Aux humides brouillards qui nagent dans ses yeux;

Parcourir à loisir ses magnifiques formes;
Ramper sur le versant de ses genoux énormes,
Et parfois en été, quand les soleils malsains,

Lasse, la font s'étendre à travers la campagne,
Dormir nonchalamment à l'ombre de ses seins,
Comme un hameau au pied d'une montagne.

«La giganta» es un poema que nos transporta a un mundo fantástico, habitado por criaturas monstruosas, y que al mismo tiempo tiene un fuerte contenido erótico. El poeta recorre el cuerpo de la inmensa muchacha, atónito y excitado, y queda fascinado por sus dimensiones y su belleza.

Se trata de un soneto formado por dos serventesios con rimas distintas y dos tercetos. Su estructura métrica es: 12a, 12B, 12a, 12B – 12c, 12D, 12c, 12D – 12e, 12e, 12F – 12g, 12F, 12g. En mi traducción, la distribución de las rimas se mantiene idéntica.

El primer verso nos sitúa en un tiempo en que la Naturaleza crea seres monstruosos: un tiempo remoto, propio de los cuentos de hadas. Y el primer problema de traducción radica en cómo denominar a tales seres. Baudelaire habla de la concepción de «enfants monstrueux», que literalmente significa «niños» o «hijos monstruosos». Sin embargo, yo he preferido traducir «cachorros monstruosos». La Naturaleza, en una edad mítica, da vida a criaturas propias de la fantasía, que no son seres humanos ni animales, tal como estamos acostumbrados a concebirlos, sino seres híbridos, propios de bestiarios, que por eso se califican de «monstruosos»: gigantes, enanos, centauros, minotauros, unicornios. «Cachorros» hace referencia, en general, a las crías de los animales, y lo

En el resto del poema no creo haber encontrado graves problemas para conservar el ritmo y el sentido originales. Varios hipérbatos («A este rey de las nubes se parece el Poeta») y el empleo de algunos sinónimos me permitieron cuadrar la estructura métrica. Sólo querría señalar, finalmente, que quise respetar una traducción totalmente literal del último verso: «Sus alas de gigante le impiden caminar». Forma un perfecto alejandrino castellano, y su rima aguda con «tempestad» introduce una pequeña variante respecto al resto del poema. Una variante que le confiere aplomo y actúa como cierre.

La giganta

Cuando Naturaleza con su vigor intacto
Concebía a diario cachorros monstruosos,
Junto a una gigantita quisiera haber morado,
Como al pie de una reina un gato voluptuoso.

Y ver cómo al unísono florecen su alma y cuerpo
Y crecen entre juegos libres y pavorosos;
Descubrir si una umbría llama alberga su pecho
Por las húmedas nieblas que nadan en sus ojos;

Recorrer a placer esas formas magníficas;
Tregar por la ladera de su inmensa rodilla,
Y a veces, en verano, cuando el sol aplastante

Le obliga sobre el campo a tenderse cansada,
Indolente a la sombra de sus pechos tumbarme,
Como aldea apacible al pie de una montaña.

mismo se podría decir de estas criaturas en relación con la Naturaleza, que en lugar de tener hijos (como las personas), pare retoños.

La giganta, que da título al poema, es presentada en el segundo verso. Baudelaire dice que se trata de una «jeune géante», «joven giganta», literalmente. Para traducir esta expresión, elegí una opción arriesgada: «gigantita». En francés no existen los diminutivos, y la combinación «petite géante» hubiera sonado un tanto ridícula. Además, en el segundo terceto se nos da a entender que la «jeune géante» que conoce el poeta es una niña, y después, fascinado, la va viendo crecer: «Y ver cómo al unísono florecen su alma y cuerpo / Y crecen entre juegos libres y pavorosos». Así, al principio, se acurruca bajo una gigantita.

En el último verso del primer serventesio me he permitido una licencia métrica: una sinéresis en la palabra voluptuoso, que ha de leerse: vo-lup-tuo-so.

El primer terceto empieza diciendo «parcourir à loisir». Quise mantener la rima interna y he traducido «recorrer a placer». El último verso de este terceto también plantea diferentes opciones de traducción: «Et parfois en été, quand les soleils malsains». La expresión «soles malsanos» no deja de ser un tanto extraña en castellano.



Sobre todo porque el sol es uno, singular, y para hablar de la pluralidad de días en que calienta el sol se puede aludir a sus rayos o a su luz, pero raramente a los «soles». Siempre se prefiere la expresión «sol de verano», a «soles de verano». Pero aquí se plantea, además, la cuestión de si mantener el adjetivo «malsain». Malsano significa perjudicial o dañino y, aplicado al sol estival, nos remite claramente a la idea de una luz y un calor insoportables, que obligan a la gigante a tumbarse, cansada. Por ello, y por exigencias de la rima, opté por la traducción «sol aplastante».

El último verso de este poema se puede mantener sin apenas cambios: «Como aldea apacible al pie de una montaña». La idea de apacible es necesaria para construir la comparación con el poeta que descansa a la sombra de los senos de la gigante. No es que se esconda, sino que busca la sombra para dormir tranquilo, en una situación de perfecta armonía.

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones y traducciones de *Las flores del mal*:

Les fleurs du mal, introduction et notes de Vincenette Pichois. Paris, 10/18, 1994.

Las flores del mal, versión española de Antonio Martínez Sarrión. Madrid: Alianza Editorial, 1977.

Las flores del mal, edición bilingüe de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo. Madrid: Cátedra, 1995.

Obras de Charles Baudelaire, estudio preliminar, traducción, noticias históricas y notas de Nydia Lamarque. Madrid: Aguilar, 1963.

Z. D. GALTIER, Lysandro, *La traducción literaria. Antología del poema traducido*. Buenos Aires: Ediciones culturales argentinas, 1965.

GRAMMONT, Maurice, *Petit traité de versification française*. Paris: Armand Colin, 1965.

JIMÉNEZ, Juan Ramón, *La soledad sonora*. Madrid: Taurus, 1981.

MALLARMÉ, Stéphane, *Obra poética I*, edición bilingüe, traducción de Ricardo Silva-Santisteban. Madrid: Hiperión, 1984.

PAZ Octavio, *El signo y el garabato*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz, 1973.

VILLENA, Luis Antonio de, *Poesía simbolista francesa*. Madrid: Gredos, 2005.

NOTAS

¹ Octavio PAZ, «Teoría y práctica de la traducción», *El signo y el garabato*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz, 1973, p. 66.

² «L'albatros» y «La géante».

³ Octavio PAZ, *op. cit.* Ciudad de México: Joaquín Mortiz, 1973, p. 60.

⁴ Luis Antonio de VILLENA, «Modos simbolistas», en *Poesía simbolista francesa*. Madrid: Gredos, 2005, p. 18.

⁵ Stéphane MALLARMÉ, *Obra poética I*, edición bilingüe, traducción de Ricardo Silva-Santisteban. Madrid: Hiperión, 1984, p. 61.

⁶ Juan Ramón JIMÉNEZ, *La soledad sonora*. Madrid: Taurus, 1981, p. 166.

