



TRANS · Nº 6 · 2002
SECCIÓN · 227-238

El texto corresponde a la presentación pública de la nueva traducción realizada por un poeta de la obra de Charles Baudelaire. En la primera parte, se exponen las razones de la permanente vigencia de la obra del poeta francés, insistiendo sobre todo en el carácter abierto de esta poesía. En la segunda parte, se analiza la nueva traducción y se ponen de relieve sus virtudes, en particular su fidelidad, al mismo tiempo que el alto valor poético del texto español, lo cual no impide señalar alguna distracción del traductor.

Las flores del mal de Charles Baudelaire traducidas por Ignacio Caparrós

This text was read in the public presentation of a poet's new translation of Charles Baudelaire's Les fleurs du Mal. In the first part, the reasons for the timelessness of the French poet's work are exposed, underlining especially the open character of his poetry. In the second part, the new translation is analysed and his merits are highlighted, with special attention to its fidelity, as well as to the high poetic value of the Spanish text. However, some distractions on the part of the translator are also mentioned.

JOSÉ ANTONIO GALLEGOS ROSILLO
Universidad de Málaga



«La poesía de Baudelaire muestra lo nuevo en el eterno retorno de lo mismo y el eterno retorno de lo mismo en lo nuevo.» (W. BENJAMIN: «Zentralpark. Fragments sur Baudelaire», en Charles Baudelaire, Éditions Payot, Paris, 1979, 230)1.

Estaba yo interrogándome sobre las causas a las que podría obedecer esa vigencia permanente e inalterable de la poesía de Baudelaire a través de los años, cuando cayó en mis manos la citada obra de Walter Benjamin sobre el poeta. Y resulta que Benjamin, ya en la Alemania de 1939, sin formularse expresa y abiertamente esa pregunta, nos da una respuesta clara, aunque también un poco enigmática: «Baudelaire apostaba por lectores a quienes la lectura de la poesía lírica plantea dificultades.» (Id., p. 149). Es decir, que la poesía de Baudelaire no va dirigida al entendido, al grupo selecto de los amantes de la poesía, en definitiva, al círculo estrecho de los colegas del poeta, como muchas veces ocurre. Por el contrario, su poesía se dirige al hombre de la calle, al lector común cargado de complejos y de fobias; es decir, a ese lector que el poeta llama su semejante y su hermano en el célebre verso final de la dedicatoria:

«—¡Hipócrita lector, —mi hermano y semejante!»

Los poemas de *Las flores del mal* pertenecen, pues a una forma de poesía popular, en el mejor sentido de esta palabra. Baudelaire quiso que todos lo entendieran y por eso se dirige a sus semejantes. No se equivocaba en sus destinatarios, como lo demuestra la fidelidad que éstos le han venido profesando durante un siglo y medio. Al principio, sin embargo, no fue así: el mismo año de su publicación, 1857, el libro, incomprendido, fue perseguido y condenado

judicialmente por la pacata sociedad que formaba la burguesía liberal y bienpensante del segundo imperio. Pero cabe incluso pensar que este escándalo serviría los intereses publicitarios del autor, ya que, justamente a raíz de esa condena, el libro iniciaría una imparable ascensión en la estima del público; estima que no ha decaído nunca, tanto en Francia como fuera de ella: en 1924, el 19 de febrero, decía el poeta Paul Valéry en una conferencia sobre Baudelaire que éste se encontraba ya en el culmen de su gloria. Y también se preguntaba a continuación el conferenciante por las causas del éxito de este libro de sólo trescientas páginas que, «supera en la estima de los hombres cultos las obras más ilustres y las más extensas». Autores contemporáneos y no contemporáneos de Baudelaire, como V. Hugo, José M^a de Heredia, Leconte de Lisle, Théophile Gautier, etc., por citar sólo poetas, apenas son hoy reeditados, o nada en absoluto, mientras que *Las flores del mal* ve aparecer una edición tras otra. Y lo que es más extraño, la poesía francesa, poco conocida y apreciada fuera de Francia hasta ese momento, consigue traspasar con Baudelaire las fronteras nacionales hasta el punto de que *Las flores del mal* se convierten en el libro más traducido de la literatura francesa, tanto por el número de lenguas a las que se traduce como por las ediciones que de él se hacen. Limitándonos al caso específico de España, existen no menos de 23 traducciones completas diferentes, sin hablar ya de las traducciones de poemas aislados cuyo recuento sería imposible. Las ediciones superan con mucho el número de las traducciones. Por ejemplo y sin pretender ser exhaustivo, la traducción en verso, tan denostada por las más diversas razones, de E. Marquina que se publicó en 1905 en la imprenta de Fernando Fé, vuelve a publicarse en 1916 en Fontanet, ambos en Madrid, y esta misma traducción se reedita...; en 1999!, en Jorge A. Mesas de Algete. Aunque la verdadera avalancha de traducciones no comienza hasta mediados

¹ Título original alemán: Charles Baudelaire. *Ein Lyriker in Zeitalter des Hochkapitalismus*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt. (Traducción al francés de Jean Lacoste, de donde yo traduzco)



del siglo XX con la traducciones de Nydia Lamarque, de A. Lázaro, de A. M. Sarrión, de Carlos Pujol, de Luis Guereña, de Ana María Moix, de López Castellón o de Luis M. De Merlo, por citar algunos de los traductores más conocidos².

Señalé anteriormente que una de las claves de la favorable acogida que el libro de Baudelaire encuentra entre toda clase de público es el de su condición de ser una obra comprensible para cualquier tipo de lector. ¿Quiere esto decir que los poemas de Baudelaire fáciles o, por mejor decir, fáciles? Nada más lejos de la realidad. La poesía de Baudelaire está muy elaborada y está llena de misterios, con sonoridades, aliteraciones y rimas muy bien estudiadas. Ello hace que queden colmadas las aspiraciones del crítico más exigente, como demuestran la serie inacabable de tesis y de toda clase de estudios en torno a *Las flores del mal* y su versificación. Pero al mismo tiempo, *Las flores del mal* son el relato interior de un hombre que sabe conectar perfectamente y en planos diversos con sus semejantes. Otro punto que acerca la poesía de Baudelaire al público de la calle es su carácter en ocasiones reiterativo, con estribillos que se repiten, como en «Las letanías de Satán». De ahí que la poesía de Baudelaire posea tantos niveles de lectura y sean tan numerosas sus perspectivas; de ahí también que sea capaz de encantar a toda clase de lectores.

En primer lugar, Baudelaire está abierto a los temas más diversos de la vida diaria del hombre corriente: la mala suerte, el balcón, la cabellera, el gato, el reloj, el juego, la pipa, la máscara, el vino, el sol, el viaje, los viandantes, etc., etc., son otros tantos temas que corresponden a títulos de poemas; e incluso algunos de ellos, como el vino, constituyen un ciclo entero

de poemas. En todos se nos muestra el gran partido que el poeta sabe extraer de los temas más anodinos. Partiendo de esos temas o de hechos cotidianos, muy próximos siempre a la experiencia del hombre de la calle, Baudelaire conoce la manera de profundizar en ellos y descubrir su lado simbólico, convirtiendo esas realidades triviales en otras tantas alegorías del propio poeta, e incluso de cada lector que se identifica con el poeta. En este sentido, Baudelaire es el primer poeta de la modernidad, el que, en palabras de V. Hugo, produce un «estremecimiento nuevo» en la poesía.

En segundo lugar, la poesía de Baudelaire recoge temas más transcendentales y profundos que interesan a la toda la creación en general y a la especie humana más en particular. Son los temas relacionados con la unidad profunda de todo lo creado que él expone brevemente mediante la llamada teoría de las correspondencias, recogida por Baudelaire de la tradición anterior, en especial de E. Poe. También muestra su preocupación por la vida, por la muerte, por el más allá, por el dualismo bien/mal, por el amor. Es el aspecto más filosófico del poeta, aunque siempre sabe poner en estos temas la nota personal que implique directamente al lector.

En tercer lugar, hay que citar el tema de París. Baudelaire es un autor de ciudad, de París más concretamente, y la presencia de la ciudad es una constante de su poesía. Es el París moderno, de los grandes bulevares que acaban de abrirse según las más recientes coordenadas urbanísticas del segundo imperio. La naturaleza, por el contrario, está casi ausente. El mar, por ejemplo, cuando aparece, es más un movimiento del alma que un paisaje:

«Para siempre hombre libre, a la mar amarás!
Es tu espejo la mar; mira, contempla tu alma
En el vaivén sin fin de su oleada calma,
Y tan hondo tu espíritu y amargo sentirás.»
(XIV. El hombre y la mar)

² Cfr. Antonio Bueno García: «*Les Fleurs du Mal* de Baudelaire: historia de su traducción, historia de la estética», en Francisco Lafarga et alii: *La traducción. Metodología/Historia/Literatura. Ambito hispano-francés*, PPU, Barcelona, 1995, pp. 263-272.



Y no haría falta citar el título de una de las partes de *Las flores del mal*, «Cuadros parisinos», para darse cuenta de que el paisaje del libro entero es un paisaje urbano, parisiense, donde, además, como nota sobresaliente destaca, entre otras, la presencia asfixiante de la masa, de la multitud urbana.

Luego están los temas más característicos y obsesivos del autor, como son el tedio vital que le aqueja y al que dedica muchos poemas. Es una actitud anímica producida por múltiples circunstancias negativas personales o familiares, que llevan al poeta a experimentar un sentimiento de evasión, de huida de este mundo insufrible hacia otros mundos ideales anteriores o diferentes. Junto a este sentimiento, encontramos también su espíritu de rebelión contra las normas y contra su condición de hombre mortal. La angustia vital del poeta quedó acuñada con un préstamo breve e intraducible del inglés que él empleó y que ha permanecido como la mejor expresión de ese estado de ánimo: *spleen*, 'esplín'. Por otro lado, ese espíritu de rebeldía frente a un poder sobrenatural es una clara manifestación, por paradójico que pudiera parecer, del profundo sentimiento creyente del autor de *Las flores del mal* y de su poesía, precisamente al rebelarse contra algo en lo que cree. Sus invocaciones a Satán, por ejemplo, son la mejor muestra de esas creencias en la personificación del mal y en el ser maligno que se rebeló contra Dios. También el poeta adopta las actitudes de rebeldía contra el orden divino y de ahí ese grito de felicitación a Pedro por que renegó de Cristo:

«¡San Pedro ha renegado de Jesús... muy bien hecho!»

No podemos olvidar, por último, el otro tema que, junto con el de la supuesta blasfemia, sirvió de prueba para condenar el libro: la acusación de libertinaje que cayó sobre determinados poemas. El amor físico es otro de los grandes temas del libro, sin olvidar la tendencia

contraria, cual es la aspiración al ideal de belleza. En la vida de Baudelaire hubo por lo menos tres mujeres: Jeanne Duval, la mulata y que representa el amor carnal con toda su animalidad; Madame Sabatier, que fue para el poeta el polo opuesto al anterior, representa el ideal que se profesa un amor puro; Marie Daubrun, la actriz, representa el punto intermedio entre la pura animalidad y la adoración mística, es decir, la ternura y el encanto amoroso. Las tres dejaron su huella en la obra poética de Baudelaire, aunque con distinto signo, como correspondía a la naturaleza de cada una de ellas: justamente, los seis poemas censurados a raíz de la condena del libro —y que se publican agrupados bajo el rótulo de «Los desechos» (*Las joyas*, *El Leteo*, *Lesbos*, *Mujeres condenadas*, *A la que es demasiado alegre*, *Las metamorfosis del vampiro*)— pertenecen en su mayor parte al ciclo de Jeanne Duval. Exponen de forma poética, pero muy explícita, las experiencias amorosas del poeta. Por lo demás, Baudelaire no fue el único en sufrir una condena literaria por parte de la sociedad bienpensante de la época ya que, como es sabido, el propio Gustave Flaubert corrió la misma suerte ese mismo año de 1857 por su novela *Madame Bovary*.

La vitola de ser un libro condenado y de un autor condenado, tal como señala el mismo poeta en uno de sus poemas —«Epígrafe para un libro condenado»— entroncando de esa manera claramente con la dedicatoria al lector del principio, contribuiría sin duda alguna en su momento a incrementar el «prestigio» de la obra y a acelerar su aceptación y, en definitiva su «gloria». Si en la dedicatoria, Baudelaire se identifica con el lector y lo asocia a su obra —«*Hipócrita lector, mi hermano y semejante*»— ahora, sin dejar de halagarlo: —«*Lector bucólico y pacífico...*»— establece la debida distancia entre ambos para que sea el propio lector quien actúe como espectador y como juez de la situación del poeta: «¡*Compadéceme!*... ¡*O te maldigo!*». Pero puede que estos hechos no signifiquen ya



nada para el lector de hoy y para justificar esa vigencia permanente del libro. Y es que, además de la presencia de los temas de los que antes hablamos, se pueden citar aún otras características: Baudelaire, siguiendo la poética de Edgar Poe, a quien tradujo y comentó, huye en general del poema largo, aunque en su obra encontremos alguno un poco más extenso. El poeta norteamericano proscribió lo que él llama «la herejía del poema largo», además de propugnar en poesía el abandono de los temas que pertenecen en exclusiva al dominio de la prosa, como son los temas narrativos, los didácticos, los éticos o los históricos. Por otra parte, Poe señala también la importancia de lo excepcional, de lo aristocrático y de lo elegante en la poesía. Baudelaire se inspiró ampliamente en estas ideas que con toda claridad vemos plasmadas en los poemas de *Las flores del mal*. En los mejores versos de Baudelaire, como dice Valery, «existe una combinación de carne y de espíritu, una mezcla de solemnidad, de calor y de amargura, de eternidad y de intimidad, una extrañísima alianza de la voluntad con la armonía que los distinguen claramente tanto de los versos románticos como también de los parnasianos»³, tendencias ambas con las que convivió Baudelaire y de las que quiso, de forma muy consciente, distanciarse. Y lo consiguió, pese a la enemistad de algunos poetas contemporáneos, en especial Leconte de Lisle, que formuló juicios negativos sobre *Las flores del mal* y sobre su autor.

Es preciso recordar, aun siendo esto una evidencia, que un libro como el que comentamos, si bien fue publicado en 1857 es en realidad el resultado de un largo itinerario en la vida de su autor. Los poemas que componen el libro han ido apareciendo en publicaciones diversas durante muchos años antes de su publicación definitiva en el libro que ha llegado hasta noso-

tros. La relación del poeta con Jeanne Duval, por ejemplo, inspiradora de muchos de estos poemas, se remonta a 1842, cuando Baudelaire contaba veinte años. Y esta característica de ser una especie de diario íntimo de un hombre inspirado, de un vidente —como definía V. Hugo a todo poeta— presta un interés añadido a *Las flores del mal*. Ello no es óbice, sin embargo, para que este libro presente una clara y férrea estructuración, ideada por su propio autor, en torno a los temas señalados.

Por lo demás, su condición de libro itinerario me conviene perfectamente para referirme a la traducción que hoy presentamos. El descubrimiento temprano de un libro extraordinario de poemas en una lengua extranjera por parte de otro poeta provoca inmediatamente el deseo de expresar con palabras propias esas ideas o esas sonoridades que le han encantado. Este deseo puede deberse en parte a una necesidad íntima y en parte a un capricho del poeta traductor por entregar al público una interpretación propia y personal del poeta extranjero. En cualquier caso, revela la presencia de un sentimiento de identificación con el poeta a quien se traduce, lo cual debe ser siempre la primera condición para que se produzca una buena traducción poética. Ignacio Caparrós, desde hace ya muchos años en que descubrió la poesía de Baudelaire, decidió unir su propia inspiración a la del poeta francés para recrear poco a poco, en un itinerario creativo casi paralelo en muchos aspectos al del poeta original, la estructura completa de *Las flores del mal*. Pero ahora, con los ritmos y las sonoridades propios de la lengua española. Porque, si la traducción en general de una lengua a otra se concibe siempre como una recreación del sentido original dentro de un modo nuevo de expresión, que es el de la lengua de llegada, con más razón hay que afirmarlo de la traducción poética. En este campo, los recursos fonéticos, rítmicos y estilísticos de los que dispone una lengua para la composición poética difieren tanto de los de

³ «Situation de Baudelaire», en *Oeuvres I*, Gallimard/La Pléiade, 1987, p. 610



cualquier otra lengua, que se hace de todo punto imposible pensar en la posibilidad de la traducción literal. Para traducir un poema, hay que presentar en la lengua de llegada otro poema análogo al original; formado con los recursos poéticos propios de la lengua receptora. Y esta tarea es algo que sólo otro poeta puede llevar a cabo con ciertas garantías de éxito, porque tiene que existir una recreación poética, similar en muchos sentidos a la original. Si al poeta, según se dice, la musa regala el primer verso y el resto es cuestión del trabajo exclusivo del propio poeta, en la traducción poética se le entrega al poeta traductor un conjunto de ideas, todas ya muy bien definidas, a las que tendrá que ser fiel y que deberá vestir con las formas poéticas adecuadas de su propia lengua. El poeta puede hacer lo que más le plazca con el verso que le entregó la inspiración. Pero el poeta traductor, si quiere mantenerse fiel al original, no puede hacer lo que quiera, no dispone de esa libertad. Se ve obligado a debatirse en unos límites tan estrechos que su trabajo es una lucha ímproba entre la idea que se le da y que tiene que conservar y la forma que busca dentro de la lengua de llegada. Con razón decía Valéry que traducir poesía era lo mismo que bailar cargado de cadenas⁴.

La recreación poética es y debe ser una labor paciente y prolongada casi tanto al menos como la propia creación original. La comunión de ideas y de sentimientos entre los dos poetas en presencia, el traducido y el traductor, debe ser continuada. No se concibe una traducción por encargo de un libro de poemas, donde cada día haya necesidad de traducir un poema para concluir el libro en un plazo fijo. Eso ocurre con la obra en prosa, ya sea novela o una exposición científica, que puede quedar lista en unos pocos meses. Sólo si se traduce como si fuera prosa puede uno explicarse ciertas traducciones «literales» de poemas o de poemarios

⁴ «Cantiques spirituels», *ib.*, p. 445.

clásicos donde ha desaparecido cualquier huella métrica del texto original. Más que traducir, lo que se hace es destruir la poesía, al privarla de uno de los soportes más importantes del verso clásico regular: la tensión que le presta el ajuste adecuado de las palabras, además de su unión inseparable con la idea. Por supuesto que no todas las traducciones poéticas serán iguales ni dejarán igualmente satisfechos a los lectores. En este campo como en los demás: de la misma manera que existe variedad en los poetas y variedad en la poesía, también existen y seguirán existiendo interpretaciones diferentes de los poemas de autores extranjeros, es decir, variedad de traducciones poéticas, cuya lectura agradará más o menos o que colmará en mayor o menor medida las exigencias de los críticos. De hecho, ya existe en España y fuera de ella, una abundante bibliografía comparatista sobre las traducciones de los poetas extranjeros más conocidos, aunque es un tema sobre el que no vamos a insistir.⁵

Ignacio Caparrós ha hecho de la traducción de *Las flores del mal* la empresa de muchos años; con lo que, como decía antes, se convierte en un itinerario espiritual casi paralelo al del autor. Esta maduración lenta y profunda de cada poema del libro no podía dejar de tener su reflejo claro en el resultado final, pues nos encontramos ante obras poéticas plenas que soportan con toda dignidad una lectura autónoma, sin el apoyo del texto original, aunque éste —como ya es tradicional en este tipo de publicaciones— figure siempre al lado de su traducción, a modo de certificado de autenticidad.

Pero la gran originalidad, para mí, y el gran valor de esta nueva traducción de *Las flores del mal* es la rara habilidad que muestra el poeta traductor a la hora de combinar la fidelidad al

⁵ Citemos sólo como ejemplo y como fuente de ulterior información bibliográfica a Sáez Hermosilla, Teodoro: *La traducción poética a prueba: exégesis y autocrítica* (ámbito francés-español), Ediciones Universidad, Salamanca, 1998.

fondo de cada poema original con la perfección de la forma del verso castellano. Perfección que no le ha impedido verter literalmente al español gran número de versos. Es de verdad sorprendente, como dato revelador, el alto porcentaje de versos españoles que en la traducción de Caparrós coinciden literalmente con los originales franceses. A pesar de ello, los versos castellanos no pierden la fluidez ni la musicalidad que le son propias. Quizás pierdan algo de soltura en relación con los originales, pero no hay que olvidar que los versos castellanos suelen ser algo más extensos que los correspondientes franceses. Es bien sabido que, debido a la fonética francesa y en especial a su característica de no pronunciar la /e/ inacentuada en sílaba final, las palabras francesas suelen contar una sílaba menos que las españolas. Ello justifica, como hace Caparrós, que se adopte por sistema en español un verso con una o dos sílabas más que el mismo verso francés que se traduce, según sea un verso de arte mayor o de arte menor. Así, el alejandrino francés de doce sílabas —seis en cada hemistiquio— corresponde siempre al español de catorce, con la consabida cesura tras la séptima. Es una opción totalmente lógica y acertada, explicada con todo detalle por el propio traductor. Pero el encomiable deseo de fidelidad al original va aún más allá: Caparrós consigue en la mayor parte de los poemas respetar las modalidades rimáticas del texto original. Por ejemplo, en uno de los sonetos más conocidos de *Las flores del mal*, que lleva por título «La vida anterior» encontramos esta rima ABBA - BAAB - CDD - CEE, donde vemos que los dos cuartetos poseen un sistema de rimas alternadas. La versión que Eduardo Marquina publicaba en 1905 sólo conseguía respetar el sistema rimático de los tercetos, no así el de los cuartetos; sin embargo, Caparrós lleva el empeño de la fidelidad hasta el respeto de la opción del original, consiguiendo el mismo sistema de rimas. Lo mismo vemos que ocurre en «Armonía vespertina» un

poema compuesto de cuatro cuartetos en los que las rimas se repiten de forma alternada de esta manera: ABBA - BAAB - ABBA - BAAB. La versión en castellano consigue respetar escrupulosamente esta misma disposición. La fidelidad a la rima lleva al traductor a adoptar en español ciertas modalidades rimáticas del texto original que apenas aparecen en la poesía española, como es el caso de las tiradas de pareados consonantes. Esta distribución es muy frecuente en la poesía francesa y Baudelaire la prodiga en su libro, aunque con pequeñas variantes. Por ejemplo, los poemas LXXVI y LXXVII («Spleen»), son tiradas de alejandrinos pareados, lo mismo que los dos primeros poemas de la serie «Cuadros parisinos», «Paisaje» y «El sol», entre otros; sin embargo, el poema titulado «El bello navío» consta de diez estrofas de cuatro versos cada una de los que el primero y el segundo son alejandrinos en pareado, el tercero es un octosílabo y rima también en pareado con el cuarto, alejandrino, es decir: AAbB - CCdD, y así sucesivamente; el poema que lleva por título «A una mendiga pelirroja» (LXXXVIII) se compone de catorce cuartetos de las que los dos primeros versos, pareados, son heptasílabos y el tercero, también heptasílabo, rima con el cuarto, un cuatrísílabo. La versión española de Caparrós transforma los heptasílabos de cada estrofa en octosílabos y el cuatrísílabo en pentasílabo, conservando las rimas pareadas del original. Es una elección que estimo muy correcta, pues el traductor la resuelve con acierto y el poema traducido conserva casi toda la soltura y la gracia rítmicas del original, como lo muestra la primera estrofa:

«Pelirroja y blanca niña
Cuya harapieta basquiña
Permite ver la pobreza
Y la belleza.»

Al margen de la métrica y a propósito del segundo verso podemos ya añadir una breve observación para mostrar también cómo





entiende el traductor la fidelidad al fondo del poema original. Esa primera estrofa dice así:

«*Blanche fille aux cheveux roux
Dont la robe par ses trous
Laisse voir la pauvreté
Et la beauté.*»

Como puede comprobarse, la fidelidad en cuanto al sentido global es también absoluta, sin supresiones ni añadidos. Sólo es posible quizás apreciar una pequeña pérdida de sentido concreto en la desaparición del sustantivo original *trou* (agujero), sustituido por el adjetivo de sentido más general 'harapiento' que se adjunta al nombre, 'basquiña', término por lo demás bastante menos corriente en español que el francés *robe* —como también lo es algún que otro término poético empleado por el traductor, tipo 'helor' o 'palar'—. Son diferencias verdaderamente inapreciables que muestran mejor la extrema fidelidad del resto. Aparte de que también parecen inevitables, en mi opinión, por la necesidad de ampliar en la lengua de llegada las posibilidades de una mayor variedad de rimas.

Pero la apuesta por conseguir incluso la máxima fidelidad métrica al original no se detiene ahí. Es sabido que en la versificación clásica francesa existe una ley importante, desconocida en el sistema español, consistente en la obligación de alternar en el poema las rimas masculinas y las femeninas⁶. Baudelaire, como

⁶ Se llaman rimas femeninas aquellas que terminan el verso en sílaba con -e final muda: *vulgaire - guère, porte - importe, etc.*; las masculinas son las que tienen otro sonido diferente: *divin - vin, orageux - courageux, etc.* A pesar de que las palabras con estas terminaciones masculinas son agudas, el francés no cuenta una sílaba más al final de verso como ocurre en la métrica española. Por otro lado, al existir en francés un porcentaje más o menos equilibrado de rimas masculinas y femeninas, la ley de alternancia no presenta problemas mayores. El procedimiento análogo en español sería la alternancia de rimas llanas y agudas, pero ello no es posible por el escaso número de palabras agudas en relación con las llanas, por la existencia de palabras esdrújulas, desconocidas en francés y por lo distintos efectos métricos que la aparición de agudas o esdrújulas tiene en la cuenta de las sílabas y, en general y sobre todo, en el ritmo del verso.

no podía ser de otra manera, la cumple escrupulosamente y algunas veces el traductor ha intentado y ha conseguido imitarla. Pero como el procedimiento es ajeno a los usos del español y presenta una dificultad insuperable, podemos decir que sólo aparece en contadas ocasiones y, además, pasa en general desapercibido.

En resumen, podemos reiterar lo que decíamos antes: el autor de esta versión de *Las flores de mal* muestra una gran habilidad y un gran dominio de la versificación castellana, pues logra, métricamente hablando, unos poemas análogos totalmente a los originales franceses, sin perder por ello el ritmo ni la armonía. propios del verso castellano.

No voy a extenderme mucho más en un análisis pormenorizado de otros elementos que considero importantes en el campo de la traducción poética: la transposición de las figuras y de los procedimientos poéticos así como el tratamiento de los soportes semánticos del poema, en especial los nombres propios y los términos significativos dentro de la imaginería baudelairiana.

Como ideal general, baste decir que la fidelidad escrupulosa manifestada en los elementos antes citados pertenecientes a la forma poética —esencialmente, el metro y la rima— sigue siendo la característica más sobresaliente en los demás aspectos de esta traducción de *Las flores del mal*, como pueden ser el lugar del adjetivo en la frase, las frecuentes aliteraciones, la acentuación y los encabalgamientos. Me detendré un poco en este último elemento. Baudelaire no parece muy partidario de él a juzgar por lo poco que lo emplea. En los versos de *Las flores del mal* se percibe normalmente una sensación de calma y de plenitud a causa de la estrecha unión que existe entre ellos y las unidades de sentido que los forman. Sintaxis y versificación avanzan conjuntamente en cada uno de estos poemas. Sólo en muy contadas ocasiones aparecen encabalgamientos que, además, suelen ser suaves al estar compuestos por dos o más



palabras. El traductor, con ese sentido de la fidelidad que ya conocemos, respeta en la mayor parte de los casos el procedimiento, sobre todo cuando, como ocurre, por ejemplo en el soneto titulado «Gitanos de viaje» la interacción entre el sentido y el procedimiento es patente. Sin embargo, en algunas ocasiones en que dicha interacción no parece tan clara, el recurso poético puede haber desaparecido; probablemente debido a las dificultades que podría plantear su transposición en la nueva métrica de la lengua término. Sin embargo, vuelvo a insistir en que al tratarse de encabalgamientos muy suaves, su desaparición apenas resta fuerza al desarrollo del poema traducido. Veamos dos ejemplos de lo que acabamos de señalar en dos poemas distintos: el ya citado «Gitanos de viaje» y otro titulado «A una Madona»

El primero, un soneto en el que Baudelaire vuelve a emplear las rimas dobles paralelas en los dos cuartetos (ABBA, ABBA), conservadas a su vez también por el traductor, reúne tres encabalgamientos; cosa rara, según hemos dicho, en *Las flores del mal*. Y es que aquí, el sentido encuentra apoyo en la disposición de los elementos sintácticos: la distorsión sintáctica del verso que el encabalgamiento provoca no es más que un fiel reflejo del desorden de la tribu en movimiento. El traductor ha conseguido transponer fielmente en su recreación del poema el triple encabalgamiento de la composición original. Uno, subrayado por mí, aparece en el primer cuarteto:

«La profética tribu de pupilas ardientes
Ayer se puso en marcha, sus pequeños llorando
Al hombro, o a su fiero apetito entregando
El caudal siempre presto de sus mamas
pendientes».

Los otros dos, tan suaves que puede que apenas sean perceptibles en la lectura, se encuentran al final del poema, en el segundo terceto:

«Cibeles, que los ama, aumenta sus verduras,
Hace manar la roca, florece el desierto
Ante estos caminantes, para los que está
abierto
El familiar imperio de tinieblas futuras.»

En el segundo poema, compuesto por 44 alejandrinos pareados, aparecen dos encabalgamientos: el primero, en el verso 19, corresponde a un sintagma casi lexicalizado —Zapatos de satén—, cuyo primer elemento —‘Zapatos’, (*souliers*)— figura al final del verso sólo casi para conseguir la rima con el verso siguiente —‘*humiliés*’—, con lo que el segundo elemento del sintagma francés —‘*de satin*’— queda arrojado al comienzo del verso siguiente, aunque apenas se le puede descubrir una función estilística concreta. En este caso, el traductor no ha conservado el recurso, sino que sustituye el elemento determinante del nombre y objeto del encabalgamiento por un calificativo pospuesto —‘zapatos agraciados’— y desplaza el sintagma «de seda» para aplicarlo a los pies:

«Te haré de mi respeto zapatos agraciados
Para tus pies, de seda, divinos, humillados,...»

El otro encabalgamiento se encuentra en el verso 40 y es una clara alusión a los siete puñales con los que se representa una imagen de la Virgen Dolorosa. El poema habla literalmente, de «siete Cuchillos / Muy afilados...» —‘*sept Couteaux / Bien affilés*’—. De nuevo se puede descubrir aquí que la posición en final de verso del término ‘*Couteaux*’ —cuchillos— se debe, por un lado, a la necesidad de la rima con ‘*Péchés capitaux*’ y por otro a dar el realce necesario a esta palabra esencial en la imaginaria del poema: la Madona-La Virgen. El adjetivo que se destaca al comienzo del verso siguiente —‘*Bien affilés*’ y que cierra el sintagma, contribuye también a realzar la importancia del símbolo. El poema traducido recoge fielmente el sintagma completo, así como el recurso poético, aunque invirtiendo los términos: el adjetivo «afila-



dos» cierra un verso y el nombre «Puñales», muy destacado, comienza el verso siguiente:

«..... de los siete Pecados,
Verdugo arrepentido, yo haré siete afilados
Puñales...»

Pero, en su proceso recreativo, el traductor puede también emplear algún recurso poético como el encabalgamiento, aunque no figure en la obra original. Así podemos ver que se produce una especie de compensación que no desvirtúa la fidelidad al texto original y que denota cierta libertad en la labor recreadora del traductor. Esto lo vemos en el poema titulado «El crepúsculo de la mañana», donde a un verso perfectamente bimembre, con hemistiquios paralelos -'Et l'homme est las d'écrire et la femme d'aimer'- responde en la versión española un verso con un quiasmo perfecto que contrapone sus elementos y que se prolonga por medio de un fuerte encabalgamiento, pero sin desvirtuar el texto original:

«Y está el hombre cansado de escribir y de amar
La mujer...»

Así podríamos continuar multiplicando los ejemplos que nos conducirían a la misma conclusión que venimos enunciando desde el comienzo: máxima fidelidad al texto original junto con la más alta perfección en la forma poética dentro de las exigencias de la lengua término.

Baudelaire, a diferencia de otros poetas contemporáneos suyos, da cabida en sus versos a relativamente pocos nombres de la mitología clásica y los que acoge en ellos pertenecen a los más comunes, no a los más rebuscados y sonoros como era frecuente entre los parnasianos, por ejemplo. Los de Baudelaire son: Venus, El Leteo, Hércules, Lesbos, Safo, Citerea, Circe, Hipólita, los Titanes, y algunos otros que aparecen con cierta frecuencia. Sin embargo, utiliza con más profusión nombres y conceptos de la tradición judeocristiana (Dios, Cristo, Moi-

sés, La Muerte, Satán, el Demonio, Abel, Caín, San Pedro, el Ángel), así como nombres pertenecientes a la historia artística pasada o contemporánea (Watteau, Goya, Rubens, Rembrandt, Leonardo, Miguel Ángel, Gavarni), literaria (Ovidio, Hamlet, Pascal), de la vida diaria contemporánea (Berta, Adelina, Lola, Dorotea, Amina, etc.). Mucho más frecuentes en los poemas de Baudelaire son las abundantes personificaciones de los fenómenos naturales (la Noche, el Día, el Tiempo, el Otoño, la Luna, la Aurora, etc.) y de los símbolos y los conceptos religiosos o filosóficos (el Miedo, la Eternidad, el Olvido, la Materia, la Tontería, el Pecado, la Enfermedad, la Vida, la Locura, lo Bello, lo Ignoto, la Demencia, La Lujuria, el Hado, el Alma....). Todos ellos se encuentran fielmente recogidos en la versión española, porque en opinión del traductor, representan un pilar importante de la imaginaria baudelairiana.

¿Y qué podríamos decir de esa abundantísima terminología tan característica de *Las flores del mal* como la serie de conceptos tales como 'spleen', 'gouffre' (abismo), 'ennui' (tedio), 'voyage' (viaje), 'parfum' (perfume), 'idéal', 'rêve' (sueño), 'plaisir' (placer), 'vin' (vino), 'révolte' (rebelión), 'regret' (la nostalgia), 'beauté' (belleza) y así sucesivamente? Por supuesto que siempre hallan su equivalencia en la versión española y casi siempre esa equivalencia es constante en las diversas ocurrencias de cada término. Sólo hay dos que, a lo que se ve, han planteado ciertos problemas de traducción. En primer lugar, tenemos el nombre específico de dos tipo de vino que aparecen en un verso del soneto titulado, en latín, «Sed non satiata». Son dos denominaciones de vino por el lugar de donde proceden: el 'constance' y el 'nuits'; como decimos el 'montilla' y el 'málaga'. No son muy conocidas, sobre todo en España, y eso ha desorientado a los traductores que, generación tras generación han ido aceptando en este punto las traducciones anteriores, desde la primera ya aludida de Eduardo Mar-



quina. Sin embargo, la gramática y, sobre todo, el contexto nos ayudan a comprender el verdadero sentido de ambos términos. Los dos homófonos correspondientes más conocidos son en francés —y en español, ‘constancia’ y ‘noche’— del género femenino; además, el término ‘nuits’ figura con una /-s/, que es la característica del plural. Sin embargo, en el verso correspondiente, ambos están introducidos por un artículo contracto en masculino singular (español, ‘al’). Existe, pues, una evidente y grave contradicción gramatical que se ha venido atribuyendo a posibles erratas. Pero tres erratas en un solo verso parecen demasiadas erratas y demasiada casualidad. Y así la traducción que se viene repitiendo es la siguiente:

«Prefiero a la constancia, al opio y a la noche
El licor de tu boca donde el amor se ufana.»

Si la gramática nos aclara un poco el sentido de los dos términos, más aún lo hace el contexto: como acabamos de oír, existe en los dos versos una contraposición entre, por una parte, el licor de la boca de la amada y, por otra, un serie de productos materiales y embriagadores como el opio y otros dos más. En este contexto, la ‘constancia’ y ‘la noche’ escapan del campo significativo de la contraposición, mientras que los dos vinos nombrados y apreciados colocan en su adecuada dimensión las preferencias del poeta. Podríamos aducir aún alguna otra razón para desechar la interpretación tradicional de estos dos términos, pero con las dos señaladas creo que queda bien aclarado el verso, cuya traducción literal tendría que ser del tenor siguiente:

«Prefiero al constancia, al opio o al nuits... etc.7

⁷ Como información complementaria cabe decir que el ‘constancia’ es un vino procedente de África del Sur, muy apreciado a lo que se ve por Baudelaire; el ‘nuits’ procede de la región de Borgoña, concretamente de la población llamada Nuits-Saint-Georges, y el término ‘nuits’ no tiene nada que ver con su homófono correspondiente: ambos vienen del latín, pero uno de *nox, noctis*, la noche y el otro de *nux, nucis*, el nogal, con conservación de la /s/ etimológica.

El segundo término, muy baudeleriano por lo demás, está tomado del novelista y crítico contemporáneo Saint Beuve que escribió una novela psicológica con ese nombre, «Volupté». El trisílabo se convierte casi en una obsesión para el poeta, a juzgar por su presencia casi continua en los poemas de *Las flores del mal*; una especie de *leitmotif* y uno de los conceptos más representativos a la hora de analizar las diferencias en la métrica francesa y española. Como se sabe, su equivalencia literal en español es ‘voluptuosidad’, un polisílabo que, por su naturaleza de palabra aguda, se convierte además, en final de verso o de hemistiquio, en un hexasílabo; es decir, una palabra demasiado larga que plantea a cualquier poeta muchos problemas a la hora de combinarla en un poema y en un verso, sobre todo teniendo en cuenta, como hemos dicho, el uso que de ella se hace en *Las flores del mal*. Por eso, el poeta traductor no puede darle una equivalencia uniforme sino que, según las necesidades del metro —y también del sentido— puede equivaler a ‘placer’, ‘sensualidad’, ‘dulzura’, ‘voluptuosidad’, e incluso ‘lujuria’. Porque hay también que subrayar que ‘*volupté*’ tampoco es en francés un término unívoco sino todo lo contrario, es semánticamente muy rico, por lo que cada aparición suya en un poema exige un buen análisis semántico y estilístico antes de la traducción para descubrir sus posibles equivalencias en español y sus diversas posibilidades de combinación en el verso. Veamos, por ejemplo, un soneto en octosílabos donde la palabra ‘*volupté*’ aparece nada menos que tres veces, en otras tantas estrofas, por lo que podemos decir que es el término clave del poema. Se trata del que lleva por título «Oración de un pagano», donde la ‘Voluptuosidad’, con mayúscula y en femenino, es en realidad esa deidad a la que el poeta dirige su oración. De las tres veces que aparece *Volupté*, las tres en posición de vocativo como corresponde a la diosa destinataria de la invocación, una se traduce por ‘placer’ por exi-



gencia de la rima; la segunda por 'dulzura', por la misma razón; y la tercera por 'sensualidad'. Pero en este caso concreto, nos cuesta enormemente razonar y justificar el empleo de tres términos diferentes para un solo concepto. No podemos más que censurar la dispersión de lo que en el texto original designa algo unívoco: la diosa '*Volupté*', la 'Voluptuosidad' personificada y elevada al rango de deidad pagana. Es a ella, además, a la que acompañan otros atributos y referencias, por supuesto, en femenino, que no se justifican en esta versión española con el empleo del masculino con minúscula 'placer' (*Supplicem exaudi, Diva*; Diosa; mi reina) y con el triple cambio en la designación del destinatario de la oración. Este será, en mi opinión, uno de los puntos esenciales sobre los que habrá que insistir en ediciones posteriores. Es una apuesta difícil, dadas por una parte la relevancia del concepto y por otra las características del término en una y en otra lengua. Sin embargo, no dudamos en que la imaginación del poeta traductor sabrá superar con éxito las dificultades que este obstáculo puntual plantea.

En definitiva, tenemos ante nosotros un libro que es el fruto del trabajo duro y paciente de dos poetas: de uno, además, por partida doble. Si la versión original francesa pertenece por entero a su autor, a Baudelaire, la versión en español pertenece por igual a su inspirador, que es de nuevo Baudelaire, y a su recreador en español, Ignacio Caparrós. Tras el somero recorrido que hemos realizado por algunas de las características de esta recreación de *Las flores del mal*, creo que ha quedado demostrado con bastante claridad lo que hemos venido diciendo desde le principio: la difícil y feliz unión que descubrimos en ella entre la escrupulosa fidelidad al fondo y la acertada perfección en la forma poética. Paul Valéry, conocedor y admirador de Baudelaire, como hemos visto, manifestó en algunas ocasiones que le encantaba oírse en una lengua extranjera y en concreto en

español.⁸ Estoy seguro de que si Baudelaire se hubiera escuchado en esta versión de Caparrós, se hubiera sentido también muy satisfecho. Y eso a pesar de la eterna disputa sobre la posibilidad o imposibilidad de la traducción poética. Lo mismo se dice también de cualquier tipo de traducción. Sin embargo, las disputas de los teóricos teórica dicen a veces una cosa y la realidad nos muestra otra diferente. La realidad es que se traduce la prosa y también se traduce la poesía. El lector que no tiene acceso directo a la literatura de una cultura diferente cuya lengua desconoce halla en la traducción el único medio de colmar esa deficiencia. Un medio más o menos acertado, pero válido como lo muestran los contactos interculturales que se producen y se han producido en la humanidad. Sin el hecho de la traducción a todos sus niveles no se podría comprender la historia y el progreso de la historia a lo largo de los últimos milenios. Esta versión de *Las flores del mal* es un granito más en la larga serie de las interacciones culturales de los pueblos de diferente lengua. Es, tal como pretendía el traductor, una obra análoga a la original; pero se trata de una analogía tan aproximada al original y, al mismo tiempo, de tan alto valor poético en sí que se puede tranquilamente vaticinar sin temor a equivocarse demasiado que también aquí tendrán que pasar muchos años antes de que aparezca en castellano otra que le sea comparable y muchos más aún para que la supere.

⁸ En carta a André Gide de 14 de junio de 1917 y a propósito de una traducción al español de *La Jeune Parque* que preparaba Valéry Larbaud, Paul Valéry le escribía: «Aprecio muchísimo el fragmento de Larbaud. El testimonio indirecto es el mejor. Siento que no me haya comunicado algo más de traducción española -*Destízate barco fúnebre*- esto es más hermoso que en francés» [La traducción es mía]. (*Oeuvres I*, Gallimard/ La Pléiade, 1987, p. 1633). Sobre la traducción del *Cementerio Marino* que preparaba Jorge Guillén, véase también Antonio Blanch: *La poesía para española*, Gredos/ BRH, Madrid, 1976, pp. 249-250.