

OTRA RE-TRADUCCIÓN DE LES FLEURS DU MAL DE CHARLES BAUDELAIRE

DIEGO FERNANDO AGUILAR CHARRY

TRABAJO DE GRADO

Presentado como requisito para optar por el
Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

Facultad de Ciencias Sociales

Carrera de Estudios Literarios

Bogotá, D.C., 2023

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD
Jorge Humberto Peláez Piedrahita, S.J.

DECANA ACADÉMICA
Juana María Marín Leoz

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA
Miguel Rocha Vivas

DIRECTORA DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS
María Piedad Quevedo Alvarado

DIRECTORA DEL TRABAJO DE GRADO
María del Rosario Casas Dupuy

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

Agradecimientos

Agradezco a mis padres, Buenaventura y Luz Marina, y a mi formadora, Rosario, por haber recorrido este camino conmigo con una ardiente paciencia.

Tabla de Contenido

Introducción	1
Capítulo I: Marco Conceptual.....	3
1.1 Sobre la traducción literaria y literal.....	4
1.1.1 <i>Historia de la traducción literaria occidental</i>	5
1.1.2 <i>El carácter de la re-traducción</i>	11
1.1.3 <i>Crítica de las re-traducciones</i>	13
Capítulo II: <i>Les Fleurs du Mal</i>	16
Capítulo III: Traducción de <i>Les Fleurs du Mal</i>	20
Capítulo IV: Bitácora de traducción	74
4.1 Historia de las traducciones de <i>Les Fleurs du Mal</i> al español.....	74
4.1.1 <i>Crítica de algunas re-traducciones de Les Fleurs du Mal</i>	86
4.2 Diario	99
Reflexiones finales.....	111
Bibliografía	113

Introducción

¿Existían los dragones en la mitología griega antigua? Se esperaría que frente a una pregunta tan aparentemente ingenua, un simple y rotundo «no» hubiera sido suficiente como para descartarla. Sin embargo, si consideramos la razón por la cual esta pregunta fue hecha, encontraremos que de ingenua no tiene nada.

En el canto IV de la *Odisea*, Menelao le comienza a contar a Telémaco la historia de su retenimiento en Egipto por parte de los dioses. Cuenta Menelao que cuando menguaban los víveres y los ánimos en sus hombres, la diosa Idotea, conmovida por tal estado, acudió a su ayuda explicándole cómo poder hallar al inmortal que lo retenía. El elaborado plan consistía en aprehender a Proteo, aquel cuyo epíteto rezaba que cuando hablara no cometiese yerro, y exigirle que le dijera la verdad. Idotea hace énfasis en que a pesar de todas las formas que llegase a ocupar, no habría que ceder en ningún momento. En medio de la descripción de la aprehensión de Proteo se nos cuentan las transformaciones que realizó. Se nos dice que se transformó en un león, en dragón, en pantera, en jabalí, en agua y en árbol.

Aquí tenemos que detenernos y preguntarnos, ¿quién dijo que Proteo se transformó en dragón? Si nos remitimos a la fuente original en griego, vemos que la palabra allí utilizada es δράκων (drákōn), y si bien de esta palabra se deriva la palabra «dragón», nuestra definición actual no se remite al mismo objeto al que lo hacía en la Grecia antigua, pues el referente de δράκων es a lo que ahora nos referimos como serpiente. De aquí vemos que Proteo, en voz de Homero, no se transformó en dragón, sino en serpiente. Luego, si no fue Homero quien dijo que se transformó en dragón, ¿quién fue? Fueron sus traductores al español, Luis Segalá y Estalella (1910) y Fernando Gutiérrez (1951)¹.

Este acontecimiento que sucedió en 2019, y del que puedo asegurar con certeza que se ha repetido múltiples veces a lo largo de la historia, fue el que generó en mí una actitud crítica frente a las traducciones literarias, y consecuentemente, una actitud de humildad frente a las palabras.

El año siguiente, en el cual estudié la literatura francesa del siglo XIX, no sólo me encontré con Charles Baudelaire, sino también, de manera irremediable, con sus traducciones al español. Con frecuencia, la profesora Rosario Casas decía que todas las traducciones al español han solido

¹ En lo que me consta, este error de traducción también está presente en las siguientes traducciones: al francés de Eugène Barest (1842), Leconte de Lisle (1893), y Ulysse de Séguier (1896); y al inglés de Alexander Pope (1725-26), William Cowper (1861), y Samuel Butler (1900).

ser deficientes; dichas palabras, junto con abundante apoyo, fueron motivo y abono suficiente para plantar la semilla de la cual florece este trabajo. En 2021, en el taller de traducción también dado por Rosario, presenté como entrega final una traducción de dos cuentos de David Foster Wallace, «Everything is Green» (1989), y «Death is not the End» (1999). Fueron innumerables las veces que volvía sobre mis traducciones, aún hoy, cada vez hallando las palabras más adecuadas, entendiendo así que la traducción es un trabajo inagotable. Ese mismo año participé en la beca de traducción de IDARTES para la cual había que traducir un fragmento del cuento «The New Mother» (1882) de Lucy Clifford. Si bien no resulté ganador, el haber acabado en el puesto doceavo fue lo que me dio el empujón necesario para sumergirme de lleno en este mundo de la traducción literaria.

Lo que aquí se presenta es una traducción de una selección de 35 poemas de la edición de 1861 del poemario *Les Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire. Decidí utilizar esta segunda edición de *Les Fleurs* porque al ser ella la última edición revisada y publicada en vida del autor, esta expresa su voluntad y justifica su autenticidad. A su vez, decidí re-traducir esta obra para encontrar, aceptar, y albergar la *extrañeza* de su obra y de su lengua en español. Finalmente, dado que esto es ante todo una traducción literaria, considero que el lugar más apto desde el cual me puedo situar para ofrecer una traducción reflexiva es desde la perspectiva que plantea Antoine Berman sobre la traducción.

Este proyecto se divide en cuatro partes: *Marco Conceptual*, en el cual se ahondará en el énfasis reflexivo de esta traducción; *Les Fleurs du Mal*, apartado en donde se hablará sobre la obra misma, su historia editorial, y su importancia en la historia literaria; *Traducción de Les Fleurs du Mal*, donde se encontrará mi propuesta de traducción; y *Bitácora de traducción*, en la cual se trabajará la historia de las traducciones al español de esta obra, se hará una crítica a cinco traducciones en particular, y se encontrará mi diario de traducción que cuenta con las decisiones creativas que tomé.

Capítulo I: Marco Conceptual

En primer lugar, hay que hablar sobre cómo se entiende la traducción. La disciplina encargada de este fenómeno, los *Translation Studies*, o Traductología, es un área interdisciplinar que trabaja con varios campos de estudio: la literatura comparada, la lingüística, la filología, la semiótica, la poética, y con varios enfoques, como por ejemplo el lingüístico, el textual, el cognitivo, el comunicativo, el sociocultural, el filosófico y el hermenéutico. Si bien cada día se hacen mayores avances en todos estos campos y enfoques, hay que notar que el enfoque lingüístico ha sido el predominante en estos estudios, de modo tal que, generalmente, la traducción ha quedado relegada a ser el objeto de estudio de la lingüística aplicada.

La piedra angular del enfoque lingüístico sobre la traducción es el libro de J.C. Catford, *Linguistic Theory of Translation* (1965). Aquí se propone una teoría de la traducción cuyo objetivo principal es «definir la naturaleza y las condiciones de la equivalencia de la traducción»² (p. 21). A partir de esto, se define la traducción como «el reemplazo de material textual en una lengua LP [Lengua de Partida] por material textual equivalente en otra lengua LL [Lengua de Llegada]» (p. 20).

Para entender el término de equivalencia, tanto Catford como la *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (2009) consideran necesario hablar sobre los distintos tipos cualitativos de equivalencia: equivalencia referencial o denotativa; connotativa; texto-normativa; pragmática o dinámica; formal; textual; y funcional. Todos estos tipos de equivalencia parten del hecho en común de que independientemente de la situación comunicativa en la que se encuentre la traducción, a saber: con respecto al objeto de referencia en el mundo real; a las asociaciones mentales de los hablantes nativos; a los contextos; a los efectos en sus lectores; a los rasgos fonológicos u ortográficos; al flujo de información; o a la variable más relevante; vemos que en ambas lenguas ha de haber igualdad o al menos similitud. Dado esto, vemos que para el enfoque lingüístico, la equivalencia, principio sobre el cual se erige la traducción, se refiere en últimas al referente del material textual en distintas lenguas, o como lo dice Catford: «Los textos o elementos de una LP y una LL son equivalentes de traducción cuando son intercambiables en una situación determinada» (p. 49), lo que lleva a calificar una traducción de exitosa cuando el referente en ambas lenguas es el mismo o por lo menos, el más similar posible.

² Todas las traducciones son mías.

Ya que este trabajo es una traducción literaria, considero que es necesario pensar la traducción más allá de la teoría lingüística de las equivalencias, y, por lo tanto, recurrir al enfoque bermaniano de la traducción.

1.1 Sobre la traducción literaria y literal

Babel, où est ta victoire ?

—A. BERMAN

En el libro de Antoine Berman, *La traducción y la letra o el albergue de lo lejano* (1999), a modo de introducción, se habla de la traducción de proverbios, y se critican los dos enfoques que priman en la tradición traductora, que son: a) traducir buscando equivalentes; o b) traducir «literalmente», que usualmente se entiende como una traducción «palabra por palabra», también llamada «traducción servil»:

Pues buscar equivalentes no es solamente colocar un sentido invariable, una idealidad que se expresaría en los diferentes proverbios de lengua a lengua. Es rechazar introducir en la lengua de traducción la *extrañeza* del proverbio original, [...] es rechazar hacer de la lengua de traducción “el albergue de lo lejano”. [...] Para el traductor formado en esa escuela, la traducción es una transmisión de sentido que, al mismo tiempo, tiene que dar ese sentido más claro, limpiar oscuridades inherentes a la extrañeza de la lengua extranjera. (Berman, 2014, p. 15)

Para Berman, situarse en el paradigma de teoría/práctica resulta insuficiente para comprender la traducción, pues allí, además de que se procura homogeneizar los fines y los métodos de la traducción, siempre se acaba entendiendo a esta como un saber subordinado. Es por esto por lo que él se sitúa desde un cuadro de experiencia y reflexión que le permite entender su relación con la traducción de la siguiente manera: «La traducción es una experiencia que puede abrirse y (re)tomarse en la reflexión» (p. 16). Estando aquí, se abren las posibilidades negadas por aquella dupla: no se pretenderá ninguna teoría unitaria sobre la traducción, y se podrá comprender la traducción como un saber *sui generis*, no como un área derivada de la literatura comparada. A esta «articulación consciente de la experiencia de la traducción» (p. 17), donde la traducción es tanto sujeto como objeto de un campo propio de conocimiento, es a lo que Berman llama concretamente la traductología. Dicho de otro modo, la traductología es la «reflexión de la

traducción sobre ella misma a partir de su naturaleza de experiencia» (p. 18). Esta distancia que lo separa del enfoque lingüístico de la traducción, al no pretender trazar una teoría general de la traducción, cuenta con el siguiente alcance:

No existe *la* traducción (como lo postula la teoría de la traducción), sino una multiplicidad rica y desconcertante, que escapa a toda tipología, *las* traducciones, el espacio *de las traducciones*, que recubre el espacio de lo que hay, en todas partes, en todo lugar, *por traducir*.

Por eso la traductología no enseña *la* traducción, sino que desarrolla de manera transmisible (conceptual) la experiencia que *es* la traducción en su esencia plural. (p. 24)

Ahora bien, Berman se encarga de la historia de la traducción occidental al trabajar sobre aquella traducción «llamada bastante impropriamente “literaria”» (p. 20): específicamente, él trabaja las traducciones de Hölderlin de *Antígona* y *Edipo Rey* de Sófocles, de Chateaubriand de *Paraíso perdido* de Milton, y de Klossowski de la *Eneida* de Virgilio. Estas traducciones, las cuales «harán que nos aproximemos a la verdad de la traducción “literal”» (p. 28), nos señalan la diferencia que hay entre la traducción literaria y la literal; la primera «se trataría más bien de la traducción de las *obras*» (p. 20), mientras que la segunda se refiere a la traducción apegada a la *letra*, cuyo sentido se explicará más adelante.

1.1.1 Historia de la traducción literaria occidental

Para trabajar la historia de la traducción literaria occidental, Berman señala los rasgos principales de la figura tradicional de la traducción en Occidente: «*Culturalmente* hablando es *etnocéntrica*. *Literariamente* hablando, es *hipertextual*. Y *filosóficamente* hablando, es *platónica*» (p. 26). Estos rasgos que se han ejercido de un modo tan predominante, ya no sólo se consideran como las formas normales, sino también como las normativas de la traducción. A su vez, esta configuración oculta una esencia inversamente distinta que es *ética*, *poética*, y *pensante*; una esencia que se rige por el siguiente axioma: «la traducción es traducción-de-la-letra, del texto en tanto es *letra*» (p. 25) en donde «la *letra es su espacio de juego*» (p. 26), y cuyo ejemplo son las traducciones mencionadas anteriormente. Cabe aclarar que no se puede acceder a esta esencia por medio de principios o de reglas como a la otra, sino que sólo se puede acceder a ella por medio de la aplicación de una doble operación de *análisis* y de *destrucción* de los rasgos constitutivos de

aquella figura tradicional. Esta operación es la que se llama la *analítica de la traducción* y es la que abre paso a esta posibilidad.

En lo referente a los rasgos etnocéntricos e hipertextuales, Berman nos dice que una traducción regida por este principio es aquella «que lleva todo a su propia cultura, a sus normas y valores, y considera lo que está situado fuera de ella —lo Extranjero— como negativo o sólo válido para ser anexado, adaptado, para acrecentar la riqueza de su cultura» (p. 30). Estas traducciones sincréticas que procuran anexar lo Extranjero por medio de la asimilación, lo hacen partiendo de la cesura platónica. Berman establece el siguiente paralelo: así como en Platón lo «sensible» se corresponde con el «cuerpo» y esto se opone a la correspondencia de lo «inteligible» con el «alma», en San Pablo el «espíritu» «vivifica», y la «letra» «mata», de manera que bajo esta lógica, a la traducción etnocéntrica que nace en Roma, «de nada le sirve la letra muerta: va, para captarlo en el carácter vital, al sentido» (p. 33).

La cesura platónica considera el «sentido» como un «ser en sí, como una pura idealidad, como un cierto “invariante” que la traducción hace pasar de una lengua a otra dejando de lado su ganga sensible, su “cuerpo”», o sea, que este puro logos constitutivo de toda lengua ha de permanecer. Aquí, la traducción demostraría la unidad de sentido entre lenguas, una suerte de traducibilidad universal, negando el «fantasma espantoso de la multitud de lenguas de Babel» (p. 34). La captación de sentido afirma una fidelidad a la letra propia al serle infiel necesariamente a la letra extranjera despojando todo aquello que no se deje transferir. En síntesis:

Ésa es la esencia de la traducción etnocéntrica; fundada sobre la primacía del sentido, considera implícitamente o no su lengua como un ser intocable y superior, que el acto de traducir no puede perturbar. Se trata de introducir el sentido extranjero de modo que pueda aclimatarse, que la obra extranjera aparezca como “fruto” de la lengua propia. (pp. 35-36)

Los dos axiomas sobre los que se ha erigido la traducción etnocéntrica son los siguientes: a) «se debe traducir la obra de modo que no se “sienta” la traducción», y b) «debemos traducirla [obra] para dar la impresión de que es aquello que el autor hubiera escrito si se hubiera escrito en la lengua de traducción». Para poder lograrlo, esta traducción utiliza herramientas hipertextuales.

La traducción hipertextual se caracteriza por tener un «lazo de engendramiento libre, casi lúdico, a partir del original» (p. 37), y está constituida por la imitación y el pastiche, o la adaptación y la transformación. Entre estas operaciones «literalizantes» se encuentran la acentuación, que consiste en seleccionar rasgos estilísticos de una obra y un autor y «producir un texto que, en

última instancia, podría ser de estos autores» (p. 37). Ella no produce un texto nuevo, sino que reproduce uno ya existente, es decir, produce un pastiche. También se encuentra la acomodación, la cual reorganiza el texto de tal modo que la traducción resultante se aproxima más a las adaptaciones libres cuyo mejor ejemplo son las «bellas infieles» del clasicismo francés.

Por el otro lado, vemos que se oculta una alternativa de la traducción que en lugar de pretender borrarse a sí misma, apunta a «llevar a las orillas de la lengua de traducción la obra extranjera en su pura extrañeza» (p. 43). Al acercarnos a este movimiento en su «pura extrañeza», se nos presenta el problema entre «sentido» y «letra»; si bien la fidelidad declarada al uno implica necesariamente la infidelidad al otro, la relación entre ellos no es de oposición, es más, hay una «adherencia obstinada del sentido a su letra», e incluso, «la “letra” y el “sentido” son a la vez disociables e indisociables» (p. 44). Lo que esto nos dice es que únicamente bajo la figura tradicional de la traducción en Occidente es que la traducción se presenta como una «traición» y una «imposibilidad». «Traición» frente al «sentido», predilecto del etnocentrismo platónico, ya que ha de cargar con la «ganga terrestre» de su letra, e «imposibilidad», porque dado su carácter hipertextual, «un texto traducido nunca tendrá la positividad de un original» (p. 49). La «traición» y la «imposibilidad» de la traducción sólo se hacen presentes al ver qué es lo que el etnocentrismo y la hipertextualidad de la traducción procuran ocultar; y frente a este “lastre”, Berman nos hace la siguiente advertencia: «—el cuerpo— se venga» (p. 44).

Para poder abrirnos camino al espacio positivo del traducir, Berman sigue su analítica de la traducción, la cual es la destrucción y el análisis de las tendencias deformantes presentes en las traducciones reinantes en Occidente:

Se trata de una analítica en un sentido doble: del análisis, parte por parte, de ese sistema de deformación, y luego de un “análisis” en sentido cartesiano. Pero también en el sentido psicoanalítico, en la medida en que ese sistema es ampliamente inconsciente y se presenta como un manojo de tendencias, de *fuerzas* que desvían la traducción de su objetivo puro. La analítica se propone actualizar esas fuerzas y mostrar los puntos sobre los cuales ellas se ejercen. (p. 51)

Dichas tendencias, que construyen un sistema de «destrucción, no menos sistemática, de la letra de los originales, en beneficio sólo del “sentido” y de la “bella forma”» (p. 55) y de las cuales aquí sólo se evocan 13, pues no son las únicas, son las siguientes: la racionalización, la clarificación, el alargamiento, el ennoblecimiento y la vulgarización, el empobrecimiento

cualitativo, el empobrecimiento cuantitativo, la homogeneización, la destrucción de los ritmos, la destrucción de las redes subyacentes, la destrucción de los sistematismos textuales, la destrucción (o la exotización) de las redes lingüísticas vernáculas, la destrucción de las locuciones e idiotismos, el borramiento de las superposiciones de lenguas. A continuación, se presentará en qué consisten:

1. Racionalización:

- I. «Re-composición de frases y secuencias de frases de modo que se organizan según una determinada idea del *orden* de un discurso» (p. 56). Esta nueva organización reduce la arborescencia presente en una obra a la linealidad. «Deforma el original invirtiendo su tendencia de base (la concretud) y haciendo lineales sus arborescencias sintácticas» (p. 57).

2. Clarificación:

- I. «En donde el original se mueve en el *indefinido*, [esta] tiende a imponer lo definido» (p. 57). Es una explicitación en sentido negativo ya que no manifiesta el original, sino que pasa de su polisemia a la monosemia, de modo que es una traducción parafraseante o explicativa.

3. Alargamiento:

- I. Despliegue de lo que en el original está «plegado», de manera que no se aumenta ni la expresividad [*parlance*], ni su significancia. Oscurece el propio modo de claridad de la obra y atenta contra su ritmo (p. 59).

4. Ennoblecimiento:

- I. La traducción es «más bella», en sentido formal, que el original. En poesía es la poetización; en prosa, la retorización. Es una re-escritura embellecedora que parte del original como materia prima (p. 61).
- II. Su reverso y complemento es la vulgarización, procedimiento por el cual se confunde lo *oral* con lo *hablado*.

5. Empobrecimiento cualitativo:

- I. El reemplazo de expresiones del original por términos designativos que no tienen su riqueza corpórea *icónica* (el ser y la textura de la palabra que «hacen imagen») (p. 62).

6. Empobrecimiento cuantitativo:

- I. Disminución del sentido léxico, es decir, hay *menos* significantes en la traducción (p. 63).
7. Homogeneización:
- I. Unifica en todos los planos el tejido del original cuando éste es originalmente heterogéneo. Es el resultante de las tendencias anteriores (p. 64).
8. Destrucción de los ritmos:
- I. Deformación del *ritmo*, *movimiento*, y *andar* de la obra. Esta tendencia se ve al cambiar, adicionar o sustraer la puntuación.
9. Destrucción de las redes significantes subyacentes:
- I. Los significados subtextuales que simbolizan una dimensión del original no son transmitidos en la traducción. «*Destruye* uno de los tejidos significantes de la obra» (p. 66).
10. Destrucción de los sistematismos textuales:
- I. También llamada *a-sistematicidad*, se refiere a la deformación de la construcción de las frases (p. 67).
11. Destrucción o exotización de las redes lingüísticas vernáculas:
- I. Atenta contra la expresividad y textualidad de la obra para favorecer la lengua de llegada. Para su conservación se recurre a la *exotización*:
 - i. Por medio de itálicas que *aislan* lo que no lo está en el original.
 - ii. Traduciendo un vernáculo extranjero por uno local (p. 69).
12. Destrucción de las locuciones e idiotismos:
- I. Por medio de *equivalencias*, reemplazar únicamente el sentido (p. 70).
13. Borramiento de las superposiciones de lenguas:
- I. La relación de tensión e integración (superposición) que existe en el original entre las lenguas vernáculas y la *koiné* (lengua culta), se pretende desaparecer o neutralizar por medio de la traducción.

Estas tendencias realzan por negación aquello que se entiende por *letra*: «la letra, son todas las dimensiones contra las cuales combate el sistema de deformación», y aún más: «Toda teoría de la traducción es la teorización de la destrucción de la letra en beneficio del sentido» (p. 72). Y es por esto por lo que ellas se han de analizar y destruir, «en nombre de *otra* esencia del traducir» (p. 73), de una esencia que se deshaga de las violencias cometidas al aspecto carnal, la *letra*, de un

texto. No obstante, no se ha de oponer a estas tendencias deformantes una serie de recetas impositivas, pues se volvería a caer en la idea de una teoría del buen traducir. Al ser esto una analítica, lo que se hizo fue definir el espacio de juego o desarrollo propio de la traducción *literal*.

A diferencia de la teoría de la traducción, en donde esta actividad se simplifica a ser solamente «un proceso de comunicación, de transmisión de “mensajes” de una lengua de partida [...] a una lengua de llegada» (p. 76), donde los mensajes son entendidos como cantidad de información, logrando que no exista discriminación alguna entre los distintos tipos de texto de manera que se pueda generar una metodología; por el contrario, en el espacio de juego de la traducción literal, el cual es un espacio que traduce más allá de la mera comunicación, vemos que ella no se puede someter a una metodología, pero sí a una altísima sistematicidad.

Afirmamos que la traducción literal va más allá de la comunicación por el objetivo que ella tiene. Si el horizonte de una traducción es la legibilidad de su referente para la facilitación del mensaje a su receptor, lo cual es el caso del vulgarizador, entonces, esta traducción se guiaría por la comunicación, y a su vez, este traductor que traduce para el público adaptaría el original. Del otro lado, ante la vulgarización existe la popularización, la cual sería una educación a la manera foránea, que responde a la naturaleza de esa lengua, a sus exigencias, y a la posibilidad de comprensión de ella misma. En este segundo horizonte de traducción, el interés ya no estaría sobre la obra que comunica, sino en la obra que «abre a la experiencia de un mundo» (p. 76).

Este trabajo, cuya intención es presentar una traducción literaria y literal, en el sentido de ser apegada a la *letra*, procura ser a su vez ético, poético y filosófico. Estos tres aspectos convergen en la actitud hacia el Otro. El interés en que la traducción abra a la experiencia del Otro, interés más allá de la simple comunicación, interés que es un «*deseo de abrir lo Extranjero en tanto que Extranjero a su propio espacio de lengua*» (p. 83), únicamente se ve satisfecho cuando la letra es manifestada en su extrañeza en otra al ser albergada, pues logra «manifestar en *su* lengua esa pura novedad preservando su rostro de novedad» (p. 84). En resumidas cuentas: «En tanto objetivo ético, el fin de la traducción es recibir en la lengua materna esa literalidad. Pues en ella la obra despliega su expresividad [*parlance*], su *Sprachlichkeit* y lleva a cabo su manifestación del mundo» (p. 85).

Finalmente, Berman concluye antes de entrar a trabajar con las traducciones mencionadas al principio, con una nota sobre las intuiciones de Goethe sobre la traducción: «[...] Goethe barre con la mirada todo el espacio enmarañado y múltiple del traducir, en todas sus dimensiones. El

centro de su experiencia es la traducción (literalizante) como rejuvenecimiento, *Verjüngung*, de la obra» (p. 86). Es a partir de esta consideración por lo que considero apropiado tratar la condición de la re-traducción.

1.1.2 El carácter de la re-traducción

A propósito de la traducción de Chateaubriand de *Paraíso perdido* de Milton, Berman señala dos rasgos fundamentales suyos, primero, su prosificación, y segundo, su carácter de re-traducción. Frente al primero, nos dice que este cambio de verso a prosa, más que ser una traición, es una «transformación (esencialmente en lo que respecta a la tensión rítmica) de la cual no dimensionamos bien el alcance» (Berman, 2014, p. 115), transformación que a partir de Baudelaire sería conocida como la «prosa poética». Berman estima que esta prosificación «[...] reúne lo que Benjamin llama “el mundo prosaico de toda obra”», y que «quizá la traducción-en-prosa deba ser considerada como un posible de la traducción de la poesía para ciertas obras», en últimas «el interrogante queda abierto, sobre todo si se trata, como aquí, de una traducción-en-prosa *literal*» (p. 115).

Frente a su carácter de re-traducción, Berman nos dice que su relación no puede ser únicamente con el original, sino necesariamente también con la primera traducción y con sus re-traducciones, si es que las hay. Siguiendo la famosa triada cronológica de Goethe con respecto a las traducciones: «traducción palabra por palabra (no literaria) / traducción adaptadora o paródica / traducción interlineal elaborada» (p. 116), Berman afirma que la re-traducción se realiza para el original y a su vez, en contra de sus (re)traducciones existentes, de modo tal que «*la traducción literal es forzosamente una re-traducción, y viceversa*». Además, señala que, en este caso, se expresa una relación particular con la lengua materna:

Todo ocurre como si, frente al original y a su lengua, el primer movimiento fuera de anexión, y el segundo (la re-traducción) de implantación de la lengua materna en la lengua extranjera. La literalidad y la re-traducción son entonces los signos de una relación *madura* con la lengua materna; si *madura* significa: capaz de aceptar, de buscar la “conmoción” (Pannwitz) de la lengua extranjera. (p. 117)

Estas consideraciones son tratadas con mayor profundidad en su texto *La retraduction comme espace de la traduction* (1990). Primero, Berman establece que cuando se refiere a la re-traducción como espacio de la traducción, se refiere al espacio de su realización, definición que

nos lleva a preguntarnos sobre la temporalidad del traducir, pues señala lo siguiente: «mientras que los originales permanecen siempre jóvenes [...], sus traducciones, ellas, “envejecen”». Este carácter opuesto entre el original y sus (re)traducciones revela las razones para que se genere la re-traducción, por un lado, este envejecimiento significa que la relación de la traducción con su lengua está dislocada, y por el otro, que ninguna traducción puede pretenderse la traducción:

Entonces, hay que retraducir, porque la traducción existente ya no cumple el papel de revelación y comunicación de las obras. Por otro lado —y se trata de una línea de pensamiento muy diferente— como ninguna traducción puede pretender ser «la» traducción, la posibilidad y la necesidad de la re-traducción están inscritas en la estructura misma del acto de traducir³. (Berman, 1990, párr. 2)

Berman reflexiona sobre el carácter de una re-traducción al trabajar sobre la siguiente pregunta: ¿por qué toda primera traducción nunca es una gran traducción? Pregunta para la cual retorna a las tres épocas de traducción de Goethe: 1) «la traducción intra o yuxtapuesta (palabra por palabra) que a lo sumo pretende dar una idea tosca del original»; 2) «la traducción libre, que adopta el original a la lengua, a la literatura, a la cultura del traductor»; y 3) «la traducción literal, aquella que reproduce las “particularidades” culturales, textuales, etc. del original» (párr. 21). Debido a que «hace falta el camino de la experiencia para llegar a una traducción consciente de ella misma» (párr. 22), resulta evidente la razón por la cual una primera traducción nunca es una gran traducción; no obstante, el mismo Berman nos advierte que este ciclo goethiano se basa sobre una percepción del actuar humano y no forzosamente sobre la traducción, razón por la cual él mismo propone un enfoque poco convencional.

Berman introduce dos términos que serían, de cierto modo, las unidades de medida de una traducción, la *défaillance* [falla] y el *kairos* [momento favorable]. La *défaillance* es una medida negativa de una traducción, o más bien, es la medida de lo negativo en ella, esta se resume como «la incapacidad de traducir y la resistencia a la traducción» de un texto. A medida que se dan más re-traducciones, se reduce la *défaillance* porque simultáneamente se da otro fenómeno, el de la abundancia:

³ « Il faut, alors, retraduire, car la traduction existante ne joue plus le rôle de révélation et de communication des œuvres. Par ailleurs — et c’est là une direction de pensée très différente — comme aucune traduction ne peut prétendre être « la » traduction, la possibilité et la nécessité de la retraduction sont inscrites dans la structure même de l’acte de traduire ».

Esta abundancia surge principalmente de la reiteración que constituye la re-traducción. Y así como las primeras traducciones son «pobres», marcadas por la carencia, así la gran re-traducción se coloca en varias formas bajo el signo de la profusión superabundante⁴. (párr. 25)

No obstante, no es sólo la abundancia de las re-traducciones la que permite que se dé una gran traducción, también es necesario que se dé en el momento favorable, el *kairos*. Esta categoría temporal positiva que «suspende» la *défaillance*, es la que «permite la [re]introducción de una obra» en su espacio lingüístico, y se ha dado únicamente cuando, no sólo la obra, sino sus (re)traducciones, se han vuelto vitales para el desarrollo de la lengua, cuando han madurado lo suficiente. Es allí donde surge la necesidad de la re-traducción, pero no como una repetición, sino como una continuación:

La esencia misma de la re-traducción aparece de modo esplendoroso: reconectar con un original cubierto por sus introducciones, restituir su significado, reunir y hacer florecer la lengua traductora en un esfuerzo por restaurar este significado, eliminar, al menos en parte, esta falla traductora que amenaza eternamente a toda cultura⁵. (párr. 28)

Ahora bien, ya que hemos visto que las re-traducciones no trabajan sólo con el original, sino también con sus traducciones y re-traducciones, es necesario pensar sobre cómo me voy a relacionar con ellas, cómo las voy a tratar, en últimas, debo preguntarme cómo hacer una crítica de esas re-traducciones; y es aquí donde las últimas consideraciones de Berman, en su libro póstumo *Pour une critique des traductions : John Donne (1995)*, tienen lugar, pues ellas son un trabajo reflexivo sobre el espacio de juego de la traducción literal, y a su vez, de las libertades, responsables o no, de sus traductores.

1.1.3 Crítica de las re-traducciones

¿Qué es la crítica? La crítica es una actividad entrelazada con las obras y que mantiene con ellas una relación la cual, si es una mala crítica, acabará siendo parasitaria, de lo contrario, la

⁴ « Cette abondance surgit primordialement de la réitération que constitue la retraduction. Et autant les premières traductions sont « pauvres », marquées par le manque, autant la grande retraduction se place sous des formes diverses sous le signe de la profusion surabondante ».

⁵ « L'essence même de la retraduction y paraît de façon éclatante : renouer avec un original recouvert par ses introductions, restituer sa signifiance, rassembler et épanouir la linge traduisante dans l'effort de restituer cette signifiance, lever, au moins en partie, cette défaillance de la traduction qui menace éternellement toute culture ».

nutriría, pues no existe ningún sistema literario robusto que no esté alimentado por las críticas, porque son ellas quienes mientras sirven a las obras, a su vez conforman su propio género.

El trabajo de Berman sobre las traducciones del poema *Going to bed* de John Donne (1572-1631) es un trabajo que tuvo múltiples orígenes. Por un lado, él estaba trabajando en un libro sobre la traducción en Francia del siglo XIV al siglo XVII, y por el otro, la Universidad de París VIII le había solicitado hacer una «síntesis» de sus trabajos publicados después de 1984. A medida que él iba trabajando en el capítulo que habría de ser dedicado al seminario que dio en el Colegio Internacional de Filosofía a propósito de la Elegía XIX *Going to bed* de Donne, Berman afirma que cada vez este se iba agrandando más y más. Al fin y al cabo, sus esfuerzos confluyeron en este libro que trabaja la crítica de las traducciones, la exposición de su propio proyecto crítico de traducción, el estudio de la recepción inmediata de la traducción, las tareas de una crítica productiva en lo que concierne a las traducciones, y finalmente, su aplicación al poema de John Donne.

En su análisis sobre la crítica de las traducciones, Berman trabaja sobre dos tipos de críticas de carácter juzgador o evaluador, que son los trabajos de Henri Meschonnic, y los de la escuela de Tel-Aviv (Itamar Even-Zohar y Gideon Tury), trabajos a los que llama «negativos» dado su carácter destructivo. Estas críticas tienen en común el hecho de ser unilaterales y prescriptivas a la hora de ejercer su trabajo, y generalmente tienden a señalar y denunciar aquello que las traducciones que trabajan no se adapta a su esquema; por su lado, el sentido en que Berman entiende la crítica, es aquel que la entiende como «el análisis riguroso de una traducción, de sus rasgos fundamentales, del proyecto que le dio vida, del horizonte en que surgió, de la posición del traductor» (Berman, 1995, pp. 13-14), esta posición también la aplica sobre las críticas de la traducción, y por eso también procura encontrar sus rasgos fundamentales.

Este tipo de análisis que Berman denomina «positivo», para resaltar la diferencia con este tipo de críticas negativas, en el sentido de negación, es un análisis que se encarga de «subrayar su positividad» y su lógica. Específicamente, en el caso de las traducciones, este análisis se enfoca sobre los siguientes ejes: ¿cuál es la posición traductiva [*traductive*] del traductor? ¿cuál es su proyecto de traducción? Y ¿cuál es su horizonte traductivo [*traductif*]? Al trabajar sobre ellos, vemos que al crítico le corresponde «aclarar el porqué del fracaso traductivo, y preparar el espacio de juego de una re-traducción» (p. 17). Es por esto por lo que utilicé estas consideraciones como

fuentes para mi re-traducción, porque me permiten dar cuenta justa de las demás traducciones y de mi posición y situación como traductor.

La posición traductiva se refiere al compromiso que tiene el traductor entre la manera en que él percibe la traducción, y la manera como él ha “internalizado” el discurso presente en su época sobre la traducción (p. 75). A su vez, Berman nos dice que esta posición se encuentra amenazada por los siguientes peligros: la informidad camaleónica, la libertad caprichosa, y la tentación de borrar. Generalmente, un acercamiento a esta posición se encuentra en los prólogos o prefacios a las traducciones.

El proyecto de traducción, el cual está determinado por la posición traductiva, es la manera de traducir del autor. Este aspecto se refiere puntualmente a la selección de poemas, en caso de que no sea una traducción total, a si su traducción fue bilingüe o no, si presentó una introducción nueva, o si utilizó paratextos ajenos, si utiliza teorías en ellos o no. Dicho de otro modo, el proyecto de traducción nos revela *cómo* se ha realizado la traducción y cuáles han sido las consecuencias con respecto al original (p. 77).

El horizonte traductivo es el que, en últimas, encierra los dos anteriores; este puede definirse como el conjunto de parámetros lingüísticos, literarios, culturales e históricos que «determinan» el sentir, el actuar y el pensar del traductor (p. 79). Este *aquel-a-partir-del-que* son tanto las condiciones, no condicionamientos, del estado actual del saber en ese momento, como aquello que limita las posibilidades de la traducción; en últimas, se refiere al estado del movimiento que hay entre ambas culturas.

Finalmente, no sobra aclarar lo siguiente, primero, que todos estos ejes se pueden rastrear, encontrar y limitar en las mismas traducciones, y segundo, que ellos no se dan linealmente, sino que se encuentran yuxtapuestos y escasa vez se pueden separar. Ahora bien, un análisis inspirado en estos ejes mostrará la configuración de las re-traducciones que elegí, y con suerte esclarecerán mis decisiones como traductor en la última sección de *Diario*.

Capítulo II: *Les Fleurs du Mal*

El 21 de junio de 1857, los editores Auguste Poulet-Malassis y Eugène-Marie de Broise publicaron *Les Fleurs du Mal*. Esta primera versión que consta de 100 piezas, más el poema *Au Lecteur*, estaba precedida por un epígrafe de un fragmento de *Les Tragiques* de Théodore Agrippa d'Aubigné, y estaba dividida en cinco secciones: *Spleen et Idéal*; *Fleurs du Mal*; *Révolte*; *Le Vin* y *La Mort*. Poco tiempo después, en los números del 5 y 12 de julio del mismo año, el diario *Le Figaro* publicó los artículos difamatorios de Gustave Bourdin y Jules Habans; este último fue quien el 28 de junio estaba publicando un artículo en contra de *Madame Bovary* de Flaubert. Gracias a la atención al libro y aún más a Baudelaire que le dieron estos artículos, pues Bourdin decía que «este libro es un hospital abierto a todas las locuras de la mente, a todas las podredumbres del corazón», la justicia francesa ordenó decomisar todos los ejemplares y hacer un juicio contra el poeta, el editor y el impresor.

A los dos meses de la publicación de esta versión, el 20 de agosto, Baudelaire estaría frente a la Sexta Cámara del Tribunal Correccional de París por el delito de ofensa y ultraje a la moral pública y a los buenos modales, y al día siguiente, la *Gazette des Tribunaux* encontraría «que las piezas incriminadas, conducen necesariamente a la excitación de los sentidos por un realismo grosero y ofensivo para el pudor» y que por esto Baudelaire sería condenado con una multa de trescientos francos, Poulet-Malassis y De Broise a una multa de cien francos cada uno, y la supresión de seis piezas del poemario: *Les Bijoux*; *Le Léthé*; *À celle qui est trop gaie*; *Lesbos*; *Femmes damnées : À la pâle clarté...*; y *Les Métamorphoses du Vampire*.

Más allá de esta multa, que luego se rebajó a 50 francos gracias a la intervención de la Emperatriz Eugenia de Montijo a quien Baudelaire le escribió una carta el 6 de noviembre de ese año, el problema más importante era el que se había alterado la obra de un modo profundo, pues *Les Fleurs* no era una simple recopilación de poemas sino un libro con un principio y un fin precisos. Es por esto por lo que inmediatamente después de esta condena, Baudelaire comenzó a escribir nuevos poemas para lo que sería la segunda edición de *Les Fleurs* que se publicó en 1861 con Poulet-Malassis y De Broise como editores. Esta nueva edición incluía 35 nuevos poemas, muchos de ellos de importancia capital, como por ejemplo *L'Albatros*; *Le Masque*; *Un Fantôme*; *Alchimie de la douleur*; toda la sección de *Tableaux parisiens* y el poema emblemático *Le Voyage*.

Finalmente, después de su muerte en 1867, el editor Michel Lévy, antiguo editor de sus traducciones de Poe, compró en subasta sus obras literarias y junto con Charles Asselineau y

Théodore de Banville, elaboró la maquetación y los textos de las Obras Completas, cuyo primer volumen fue *Les Fleurs du Mal* y que se trataría de la tercera edición de esta obra, que sería conocida como la edición definitiva de 1868. Esta edición póstuma que consta de 151 poemas, más *Au Lecteur*, sólo que bajo el nuevo título de *Préface*, incluía un semblante de Baudelaire por Théophile Gautier y artículos y letras a propósito de *Les Fleurs du Mal*.

La decisión de haber elegido la versión de 1861 se debió a las transformaciones que sufrió el poemario tanto en la versión de 1857 a raíz de la condena, como en la de 1868 a raíz de las decisiones que tomaron Banville y Asselineau, pues estas últimas alteran lo que el amigo íntimo de Baudelaire, Jules Barbey d'Aureville, recoge en su libro *Les Œuvres et les Hommes* (1862):

[...] en el libro de M. Baudelaire, cada poema tiene, más que el acierto de los detalles o la fortuna del pensamiento, un valor muy importante de conjunto y de situación que no debe perderse, al desprenderse de él. Los artistas que vean las líneas bajo el lujo y la eflorescencia del color percibirán muy bien que hay aquí una arquitectura secreta, un plan calculado por el poeta, meditativo y voluntario⁶. (p 381)

Toda la obra es una búsqueda que atraviesa distintas etapas y lugares, y que se sitúa entre los polos del *Spleen* y del *Ideal*, este primero es ese dolor de mundo que lo incapacita a uno para actuar, y el segundo es el deseo de poder lograr su obra. En esta primera sección, *Spleen et Idéal*, los primeros 21 poemas tratan sobre las distintas visiones y lugares del poeta en la sociedad como mártir, paria, o visionario, entre otros; de ahí que Baudelaire haga uso distinto entre el «Poète» y el «poète». Ante esta dualidad entre el *Spleen* y el *Ideal*, el poemario recurre a los siguientes ciclos de poemas en torno a mujeres como primeras opciones para escapar del *Spleen*: el ciclo de Jeanne Duval (XXI - XXXIX); de Apollonie Sabatier (XL - XLVIII); de Marie Daubrun (XLIX - LVII); y de varias mujeres (LVIII - LXIV); sin embargo, después de estos fallidos intentos de hallar plenitud en su *Ideal*, el *Spleen* toma lugar en los poemas que siguen hasta finalizar esta sección.

En segundo lugar, está la sección de *Tableaux parisiens* con 18 poemas que dan cuenta de la vida y de los personajes de la «*fourmillante cité*» de París durante la renovación de Haussmann. Después del *Paysage* irónico que introduce esta sección, los siguientes poemas están encapsulados desde el momento en el que sale el sol, *Le Soleil*, hasta el momento en que la ciudad se levanta en,

⁶ « [...] dans le livre de M. Baudelaire, chaque poésie a, de plus que la réussite des détails ou la fortune de la pensée, une valeur très-importante d'ensemble et de situation qu'il ne faut pas lui faire perdre, en la détachant. Les artistes qui voient les lignes sous le luxe et l'efflorescence de la couleur percevront très-bien qu'il y a ici une architecture secrète, un plan calculé par le poète, méditatif et volontaire »

Crépuscule du Matin. En estos poemas, el poeta sigue buscando cómo escapar al *Spleen* recurriendo a los personajes más despreciados de esta ciudad, tales como las prostitutas, los mendigos, las viejecitas, los ciegos, etc., pero a la larga, y similar a la primera sección, el poeta no logra huir y esto se representa en el poema *Rêve parisien*.

Las secciones de *Le Vin*, *Fleurs du Mal* y *Révolte* son más alternativas que buscan servir como remedio al *Spleen* y como búsqueda al huidizo *Ideal*, ellas son el embriagarse en *Le Vin*, el sumergirse en las miserias humanas en *Fleurs du Mal*, y el rebelarse contra Dios en *Révolte*. Sin embargo, todas ellas resultan fútiles y únicamente consumen al hombre, quien se halla frente a la Muerte.

En la última sección, *La Mort*, Baudelaire hace un recuento de las distintas perspectivas y actitudes que los hombres tienen ante este destino inevitable. Estos tres primeros poemas de la sección, *La Mort des amants*, *La Mort des Pauvres*, y *La Mort des artistes*, tienen en común el hecho de que la Muerte se presenta como un *camino* hacia algo diferente; esta idea se ve explorada al máximo en el último poema, *Le Voyage*. En este extenso poema donde intervienen tanto los viajeros físicos como aquellos que están escuchando sus historias, la eterna tensión que existe entre el *Spleen* y el *Ideal* llega su punto máximo, pues el «*amer savoir*» que se extrae de sus viajes es que no importa a donde se viaje, el *ennui* siempre estará presente, y es por esto por lo que se acaba recurriendo a la Muerte, a esta «*vieux capitaine*» y a su veneno como el último consuelo.

Ahora, si bien no hay que descartar la influencia que tuvo la condena de la primera versión de este poemario para el alcance de la obra de Baudelaire, hay que reconocer que no fueron únicamente estos poemas y los temas que tratan, los que aseguraron su estadía en la posteridad. La intensidad de su obra, tan arraigada a su época y que a su vez la supera, la cual rompe con el Romanticismo alemán y que es desbordante para el parnasianismo, es su elemento perenne que le brinda su actualidad.

Esa actualidad, y por su puesto influencia sobre toda la literatura se debe en gran parte a aquello que él mismo decía en su texto *Le Peintre de la vie moderne*, que:

Lo bello está hecho de un elemento eterno, invariable, cuya cantidad es excesivamente difícil de determinar, y de un elemento relativo, circunstancial, que será, si se quiere, a su vez o todos juntos, la época, la moda, la moral, la pasión. (Baudelaire, 1885, pp. 54-55)

Les Fleurs du Mal logró captar esta doble naturaleza, no sólo de la belleza, sino también la del Hombre, recorre todas las calles del alma del ser humano, su dignidad y su miseria, y describe

el *shock* constante en el que se encuentra de una manera tan consciente y crítica que no ha podido ser posible olvidarlo.

Esta eterna lucidez es la misma que ha generado más de un siglo y medio de traducciones de su obra y gracias a la cual yo también me inscribo en esta línea. ¿Qué implica re-traducir *Les Fleurs du Mal*? Es el reencontrar y recobrar tanto su *expresión* como su *expresividad*, permitir que ellas sigan floreciendo, extrañando el nuevo suelo en que se encuentran, es el seguir labrando esta tierra con humildad para que esta rara y enfermiza flor pueda hallar aquel «*mystique aliment qui ferait leur vigueur*» (Baudelaire, 1861, p. 29).

Capítulo III: Traducción de *Les Fleurs du Mal*

Que faites-vous ? Vous marchez.

Vous dotez le ciel de l'art d'on ne

sait quel rayon macabre.

Vous créez un frisson nouveau

—V. HUGO A C. BAUDELAIRE (6/8/1859)

LAS FLORES DEL MAL

AL POETA IMPECABLE

AL PERFECTO MAGO EN LETRAS FRANCESAS

A MI MUY CARO Y MUY VENERADO

MAESTRO Y AMIGO

THÉOPHILE GAUTIER

CON LOS SENTIMIENTOS

DE LA MÁS PROFUNDA HUMILDAD

DEDICO

ESTAS FLORES ENFERMIZAS

C.B.

AL LECTOR

La necesidad, el error, el pecado, la tacañería,
Ocupan nuestros espíritus y trabajan nuestros cuerpos,
Y alimentamos nuestros amables remordimientos,
Como los mendigos nutren sus parásitos.

Nuestros pecados son tercos, nuestras contriciones flojas;
Nos hacemos pagar copiosamente lo confesado,
Y alegremente retornamos al camino fangoso,
Creyendo con viles llantos lavar todas nuestras manchas.

Sobre la almohada del mal es Satán Trismegisto
Quien acuna largamente nuestro espíritu encantado,
Y el rico metal de nuestra voluntad
Está todo vaporizado por este sabio químico.

¡Es el Diablo quien maneja los hilos que nos mueven!
A las cosas repugnantes les hallamos encantos;
Cada día hacia el Infierno descendemos un paso,
Sin horror, a través de tinieblas que hieden.

Tal como el libertino pobre que besa y muerde
El seno martirizado de una antigua ramera,
Robamos al pasar un placer clandestino
Que estrujamos bien fuerte como naranja vieja.

Denso, hormigueante, como un millón de helmintos,
En nuestro cerebro hierve un pueblo de Demonios,
Y, cuando respiramos, la Muerte a nuestros pulmones
Desciende, río invisible, con sordos plañidos.

Si el estupro, el veneno, el puñal, el incendio,
No han bordado aún de sus diseños placenteros

El cañamazo banal de nuestros desdichados destinos,
Es que nuestra alma, ¡ay! no es lo bastante osada.

Pero entre los chacales, las panteras, los perros lobo,
Los simios, los escorpiones, los buitres, las serpientes,
Los monstruos chillones, aullantes, gruñones, rampantes,
En la infame casa de fieras de nuestros vicios,

Hay uno más feo, más malvado, ¡más inmundo!
Que aunque no lance grandes gestos ni grandes gritos,
Con gusto haría de la tierra un escombros
Y de un bostezo se engulliría al mundo;

¡Es el Tedio! —el ojo cargado de un llanto involuntario,
Sueña cadalsos mientras fuma su houka.
Tú lo conoces, lector, a este monstruo delicado,
—Hipócrita lector, —mi semejante, —¡mi hermano!

SPLEEN E IDEAL

I BENDICIÓN

Cuando, por decreto de potencias supremas,
 El Poeta aparece en ese mundo aburrido,
 Su madre espantada y llena de blasfemias
 Crispa sus puños hacia Dios, quien se apiada de ella:

—«¡Ah! no haber parido todo un nudo de víboras,
 ¡Antes que nutrir a esta irrisión!
 Maldita sea la noche de efímeros placeres
 ¡En que mi vientre ha concebido mi expiación!

Ya que tú me has elegido de entre todas las mujeres
 Para ser el disgusto de mi triste marido,
 Y como no puedo arrojar a las llamas
 Como carta de amor, a este monstruo desmedrado,

Yo haré recaer tu odio que me abruma
 Sobre el instrumento maldito de tus maldades,
 Y torceré tan bien este árbol miserable,
 ¡Que no podrá empujar sus yemasapestadas!»

Así vuelve a tragarse la espuma de su odio,
 Y, sin entender los designios eternos,
 Ella misma prepara al fondo de la Gehena
 Las piras consagradas a los crímenes maternos.

Empero, bajo la tutela invisible de un Ángel,
 El Infante desheredado se embriaga de sol,
 Y en todo lo que bebe y en todo lo que come
 Reencuentra la ambrosía y el néctar bermellón.

Él juega con el viento, charla con la nube,
Y se embriaga cantando del camino de la cruz;
Y el Espíritu que le sigue en su peregrinaje
Llora al vero alegre cual ave de bosque.

Todos los que quiere amar lo observan con temor,
O bien, envalentonándose por su tranquilidad,
Buscan a quien sepa arrancarle un plañido,
Y hacen sobre él la prueba de su ferocidad.

En el pan y vino destinados a su boca
Mezclan ceniza con impuros escupitajos,
Con hipocresía rechazan lo que toca,
Y se acusan de haber puesto sus pies en sus pasos.

Su mujer va gritando por las plazas públicas:
«Ya que me halla lo bastante bella como para adorarme,
Cumpliré el oficio de ídolos antiguas,
Y como ellas deseo hacerme redorar,

Y me hartaré de nardo, de incienso, de mirra,
De genuflexiones, de viandas y de vinos,
Para saber si puedo de un corazón que me admire
¡Usurpar mientras río los homenajes divinos!

Y, cuando me aburra de esas farsas impías,
Posaré sobre él mi frágil y fuerte mano;
Y mis uñas, parecidas a las uñas de las harpías,
Sabrán hasta su corazón abrirse camino.

Como jovencísima ave que tiembla y palpita,
Arrancaré aquel rojísimo corazón de su seno,
Y, para saciar a mi bestia favorita,
¡Se lo arrojaré por tierra con desdén!»

Al Cielo, donde su ojo ve un trono espléndido,
El Poeta sereno eleva sus brazos piadosos,
Y los vastos relámpagos de su lúcido espíritu
Le hurtan el aspecto de los pueblos furiosos:

—«Sé bendito, Dios mío, que das el sufrimiento
Como divino remedio a nuestras impurezas
Y como la mejor y la más pura esencia
¡Que prepara a los fuertes para las santas voluptuosidades!

Yo sé que le guardas un lugar al Poeta
En las bienaventuradas filas de las santas Legiones,
Y que lo invitas a la eterna fiesta
De Tronos, de Virtudes, de Dominaciones.

Yo sé que el dolor es la única nobleza
A la que jamás morderán la tierra y los infiernos,
Y que se requiere para trenzar mi mística corona
Imponer todos los tiempos y todos los universos.

Pero las joyas perdidas de la antigua Palmira,
Los ignotos metales, las perlas de la mar,
Por vuestra mano engarzadas, no podrán bastar
A esta bella diadema deslumbrante y clara;

Pues no estará hecha sino de pura luz,
Surgida del santo hogar de los rayos primitivos,
Y del que los ojos mortales, en su eterno esplendor,
¡No son sino espejos oscurecidos y quejumbrosos!»

II

EL ALBATROS

A menudo, para divertirse, los marineros
Capturan albatros, vastas aves de los mares,
Que siguen, indolentes compañeros de viaje,
Al navío deslizándose sobre simas amargas.

Recién los han depuesto sobre las tablas,
Esos reyes del azur, torpes y vergonzosos,
Dejan lastimosamente sus grandes alas blancas
Como remos arrastrar a sus costados.

Ese viajero alado, ¡cómo es de torpe y débil!
Él, poco ha tan bello, ¡qué cómico y feo es!
El uno le irrita el pico con una pipa,
El otro remeda, cojeando, ¡al inválido que volaba!

El Poeta es semejante al príncipe de las nubes
Que ronda la tempestad y ríe del arquero;
Exiliado sobre el suelo en medio de abucheos,
Sus alas de gigante le impiden caminar.

III

ELEVACIÓN

Por encima de los estanques, por encima de los valles,
De las montañas, de los bosques, de las nubes, de los mares,
Más allá del sol, más allá de los éteres,
Más allá de los confines de las esferas estrelladas,

Mi espíritu, tú te mueves con agilidad,
Y, como un buen nadador que se abandona en la onda,
Surcas alegremente la inmensidad profunda
Con una indecible y viril voluptuosidad.

Echa a volar muy lejos de estos mórbidos miasmas;
 Ve a purificarte en el aire superior,
 Y bebe, como a un puro y divino licor,
 El claro fuego que colma los límpidos espacios.

Detrás de los tedios y los vastos pesares
 Que cargan con su peso la existencia brumosa,
 Feliz aquel que puede con un ala vigorosa
 Lanzarse hacia los campos luminosos y serenos;

Aquel cuyos pensamientos, como alondras,
 A los cielos en la mañana emprenden libre vuelo,
 —Que planea sobre la vida, y entiende sin esfuerzo
 ¡El lenguaje de las flores y las cosas mudas!

IV

CORRESPONDENCIAS

La Naturaleza es un templo donde vivientes pilares
 Dejan salir a veces palabras confusas;
 El hombre la recorre a través de bosques de símbolos
 Que lo observan con miradas familiares.

Como prolongados ecos que de lejos se confunden
 En una oscura y profunda unidad,
 Vasta como la noche y como la claridad,
 Perfumes, colores y sonidos se responden.

Hay perfumes frescos como carnes de infantes,
 Dulces como los oboes, verdes como las praderas,
 —Y otros, corrompidos, ricos y triunfantes,

Que tienen la expansión de cosas infinitas,
 Como el ámbar, el almizcle, el benjuí y el incienso,
 Que cantan los transportes del espíritu y de los sentidos.

VI
LOS FAROS

Rubens, río del olvido, jardín de la pereza,
Almohada de carne fresca donde no se puede amar,
Mas donde la vida fluye y se agita sin cesar,
Como el aire en el cielo y la mar en la mar;

Leonardo da Vinci, espejo profundo y sombrío,
Donde encantadores ángeles, con una dulce sonrisa
Muy cargada de misterio, aparecen en la sombra
De los glaciares y los pinos que cierran su país;

Rembrandt, triste hospital muy colmado de murmullos,
Y con un gran crucifijo decorado solamente,
Donde el rezo en llantos se exhala de las porquerías,
Y por un rayo de invierno atravesado bruscamente;

Miguel Ángel, lugar vago donde se ven Hércules
Mezclarse con Cristos, y levantarse muy derechos
Poderosos fantasmas que en los crepúsculos
Desgarran su sudario al estirar sus dedos;

Cóleras de boxeador, impudicias de fauno,
Tú que supiste recoger la belleza de los canallas,
Gran corazón hinchado de orgullo, hombre débil y amarillo,
Puget, melancólico emperador de los galeotes;

Watteau, ese carnaval donde muchos corazones ilustres,
Como mariposas, deambulan resplandeciendo,
Decorados frescos y ligeros iluminados por arañas
Que vierten la locura en ese baile giratorio;

Goya, pesadilla llena de cosas desconocidas,
De fetos que se cuecen en medio de sabbats,

De viejas al espejo y de niñas todas desnudas,
Para tentar a los demonios ajustando bien sus medias;

Delacroix, lago de sangre frecuentado por malos ángeles,
Sombreado por un bosque de abetos siempre verde,
Donde, bajo un cielo pesado, extrañas fanfarrias
Pasan, como un suspiro ahogado de Weber;

Estas maldiciones, estas blasfemias, estas quejas,
Estos éxtasis, estos gritos, estos llantos, estos *Te Deum*,
Son un eco por mil laberintos repetido;
¡Es para los corazones mortales un opio divino!

Es un grito repetido por mil centinelas,
Una orden renviada por mil portavoces;
Es un faro encendido sobre mil ciudadelas,
¡Un clamor de cazadores perdidos en los grandes bosques!

Pues es realmente, Señor, el mejor testimonio
Que podamos ofrecer de nuestra dignidad
Este ardiente sollozo que rueda de edad en edad
¡Y viene a morir al borde de vuestra eternidad!

VIII

LA MUSA VENAL

Oh musa de mi corazón, amante de palacios,
¿Tendrás, cuando enero desate sus Bóreas,
Durante los negros tedios de las tardes nevosas,
Un tizón para calentar tus dos pies violáceos?

¿Reanimarás acaso tus hombros marmóreos
Con los nocturnos rayos que perforan los postigos?
Al sentir tu bolsa tan seca como tu paladar,
¿Recogerás el oro de las azules bóvedas?

Debes, para ganarte el pan de cada tarde,
 Como un monaguillo, manejar el incensario,
 Cantar los *Te Deum* en los que apenas crees,

O, saltimbanqui en ayunas, lucir tus encantos,
 Y tu risa empapada de llantos que no se ven,
 Para hacer brotar las carcajadas del vulgo.

X

EL ENEMIGO

Mi juventud no fue más que una tenebrosa tormenta,
 Cruzada aquí y allá por brillantes soles;
 El trueno y la lluvia han hecho tal estrago,
 Que quedan en mi jardín muy pocos frutos bermejos.

He aquí que he alcanzado el otoño de las ideas,
 Y que es necesario emplear la pala y los rastrillos
 Para reunir de nuevo las tierras inundadas,
 Donde el agua cava hoyos grandes como tumbas.

Y ¿quién sabe si las flores nuevas que yo sueño
 Encontrarán en este suelo lavado como una playa
 El místico alimento que haría su vigor?

—¡Oh dolor! ¡oh dolor! El Tiempo se come la vida,
 Y el oscuro Enemigo que nos roe el corazón
 ¡De la sangre que perdemos crece y se fortifica!

XVII

LA BELLEZA

Yo soy bella, ¡oh mortales! como un sueño de piedra
 Y mi seno, donde cada uno se ha magullado a su turno,
 Está hecho para inspirar al poeta un amor
 Eterno y mudo así como la materia.

Yo reino en el azur como una esfinge incomprendida;
 Yo junto un corazón de nieve a la blancura de los cisnes;
 Yo detesto el movimiento que desplaza las líneas,
 Y yo jamás lloro y yo jamás río.

Los poetas, ante mis grandes actitudes,
 Que parece que tomo de los más orgullosos monumentos,
 Consumirán sus días en austeros estudios;

Pues tengo, para fascinar a estos dóciles amantes,
 Puros espejos que hacen todas las cosas más bellas:
 ¡Mis ojos, mis grandes ojos de esplendores eternos!

XVIII EL IDEAL

No serán nunca esas beldades de viñetas,
 Productos averiados, nacidos de un siglo ruin,
 Esos pies en borceguíes, esos dedos en castañuelas,
 Quienes sabrán satisfacer un corazón como el mío.

Dejo a Gavarni, poeta de las clorosis,
 Su gorjeante rebaño de bellezas de hospital,
 Pues no puedo hallar entre esas pálidas rosas
 Una flor que se asemeje a mi rojo ideal.

Lo que requiere este corazón profundo como un abismo,
 Es usted, Lady Macbeth, alma poderosa en el crimen,
 Sueño de Esquilo eclosionado en clima de austros;

O bien tú, gran Noche, hija de Miguel Ángel,
 Que apaciblemente retuerces en una extraña pose
 ¡Tus encantos formados en bocas de Titanes!

XX
LA MÁSCARA

ESTATUA ALEGÓRICA AL GUSTO DEL RENACIMIENTO

A ERNEST CHRISTOPHE

ESTATUARIO

Contemplemos este tesoro de gracias florentinas;
 En la ondulación de este cuerpo musculoso
 La Elegancia y la Fuerza abundan, hermanas divinas.
 Esta mujer, bocado realmente milagroso,
 Divinamente robusta, adorablemente delgada,
 Está hecha para reinar sobre lechos suntuosos,
 Y encantar los ocios de un pontífice o de un príncipe.

—También, ve esta fina y voluptuosa sonrisa
 Donde la Fatuidad pasea su éxtasis;
 Este largo mirar taimado, lánguido y burlón;
 Este rostro menudo, todo enmarcado en gasa,
 En que cada rasgo nos dice con un aire vencedor:
 «¡La Voluptuosidad me llama y el amor me corona!»
 A este ser dotado de tanta majestad
 ¡Ve qué excitante encanto la gentileza le da!
 Acerquémonos, y demos la vuelta alrededor de su beldad.

¡Oh blasfemia del arte! ¡oh sorpresa fatal!
 La mujer de cuerpo divino, que promete la dicha,
 ¡Por lo alto termina en monstruo bicéfalo!

—¡Pero no! es sólo una máscara, un engañoso adorno,
 Ese rostro iluminado por una mueca exquisita,
 Y, mira, hela aquí, crispada atrozmente,
 La verdadera cabeza, y la sincera cara
 Invertida al abrigo de la cara que miente.
 ¡Pobre gran belleza! el magnífico río

De tus llantos desemboca en mi inquieto corazón;
 Tu mentira me embriaga, y mi alma se abreva
 ¡En las corrientes que el Dolor hace brotar de tus ojos!

—¿Pero por qué llora? Ella, belleza perfecta
 Que pondría a sus pies al género humano rendido,
 ¿Qué misterioso mal roe su flanco de atleta?

—Ella lora, insensato, ¡porque ha vivido!
 ¡Y porque vive! Pero lo que más lamenta
 Sobre todo, lo que la hace temblar hasta las rodillas,
 ¡Es que mañana, ¡ay! tendrá que vivir todavía!
 ¡Mañana, pasado y siempre! —¡como nosotros!

XXI

HIMNO A LA BELLEZA

¿Vienes del cielo profundo o sales del abismo,
 Oh Belleza? tu mirada, infernal y divina,
 Vierte confusamente el beneficio y el crimen,
 Y por esto se te puede comparar al vino.

Tú contienes en tu ojo el poniente y la aurora;
 Tú esparces perfumes como un tormentoso ocaso;
 Tus besos son un filtro y tu boca un ánfora
 Que hacen al héroe cobarde y al niño valiente.

¿Sales del negro abismo o descendes de los astros?
 El Destino encantado sigue tus faldas como un perro;
 Tú siembras al azar el goce y los desastres,
 Y tú gobiernas todo sin responder por nada.

Caminas sobre muertos, Belleza, de quienes te burlas;
 De tus joyas el Horror no es el menos encantador,

Y el Asesinato, entre tus más caros dijes,
Sobre tu orgulloso vientre baila amorosamente.

La efímera deslumbrada vuela hacia ti, candela,
Crepita, arde y dice: ¡Bendigamos esta antorcha!
El enamorado jadeante inclinado sobre su hermosa
Parece un moribundo que acaricia su tumba.

Que tú vengas del cielo o del infierno, ¿qué importa,
¡Oh Belleza! ¡monstruo enorme, aterrador, ingenuo!
Si tu ojo, tu sonrisa, tu pie, me abren la puerta
De un Infinito que amo y jamás he conocido?

De Satán o de Dios, ¿qué importa? Ángel o Sirena,
¿Qué importa, si tú haces, —hada con ojos de terciopelo,
Ritmo, perfume, luz, ¡oh mi única reina!—
El universo menos horrible y los instantes menos pesados?

XXIX

UNA CARROÑA

Recuerda aquel objeto que vimos, alma mía,
Esa bella mañana estival tan dulce:
A la vuelta de un sendero una carroña infame
Sobre un lecho sembrado de guijarros,

Las piernas en el aire, como una mujer lúbrica,
Ardiente y sudando venenos,
Abría de modo despreocupado y cínico
Su vientre lleno de exhalaciones.

El sol resplandecía sobre esa podredumbre,
Como si quisiera cocerla a punto,
Y retribuir al céntuplo a la gran Naturaleza
Todo lo que ella había puesto junto;

Y el cielo miraba la osamenta soberbia

Como una flor abrirse.

El hedor era tan fuerte, que sobre la hierba

Usted creyó desmayarse.

Las moscas bordoneaban sobre ese vientre pútrido

Del que salían negros batallones

De larvas, que manaban como un espeso líquido

A lo largo de esos vivientes jirones.

Todo aquello descendía, subía como una ola,

O se alzaba chispeando;

Se hubiera dicho que el cuerpo, inflado de un vago aliento,

Vivía multiplicándose.

Y ese mundo producía una música extraña,

Como el agua corriente y el viento,

O el grano que un cribador con rítmico movimiento

Agita y gira en su criba.

Las formas se desvanecían y no eran más que un sueño,

Un boceto lento en llegar,

Sobre la tela olvidada, y que el artista completa

Solamente mediante el recuerdo.

Detrás de las rocas una perra inquieta

Nos miraba con ojo airado,

Acechando el momento de retomar del esqueleto

El bocado que había soltado.

—Y sin embargo usted será igual a esta porquería,

A esta horrible infección,

Estrella de mis ojos, sol de mi naturaleza,

¡Usted, mi ángel y mi pasión!

¡Sí! así será, oh reina de las gracias,
 Tras los últimos sacramentos,
 Cuando vaya, bajo la hierba y floraciones grasas,
 A pudrirse entre las osamentas.

Entonces, ¡oh mi belleza! dígales a los gusanos
 Que la comerán a besos,
 Que he guardado la forma y la esencia divina
 ¡De mis amores descompuestos!

XXXVIII UN FANTASMA

I

LAS TINIEBLAS.

En las cuevas de insondable tristeza
 Donde el Destino ya me ha relegado;
 Donde nunca entra un rayo alegre y rosado;
 Donde, sólo con la Noche, malhumorada anfitriona,

Soy como un pintor al que un Dios burlón
 Condena a pintar, ¡ay! sobre tinieblas;
 Donde, cocinero de apetitos fúnebres,
 Hago hervir y como mi corazón,

Por instantes brilla, y se estira, y se extiende
 Un espectro hecho de gracia y de esplendor.
 Con su soñador paso oriental,

Cuando alcanza su grandeza total,
 Reconozco a mi bella visitante:
 ¡Es Ella! negra y sin embargo luminosa.

II

EL PERFUME.

Lector, ¿alguna vez has respirado
Con embriaguez y lenta gula
Ese grano de incienso que llena una iglesia,
O de un sachet el almizcle inveterado?

¡Encanto profundo, mágico, con que nos emborracha
En el presente el pasado restaurado!
Así el amante sobre un cuerpo adorado
Del recuerdo cuece la flor exquisita.

De sus cabellos elásticos y pesados,
Viviente sachet, incensario de alcoba,
Un aroma subía, salvaje y feroz,

Y de las prendas, muselina o terciopelo,
Todas impregnadas de su pura juventud,
Se desprendía un perfume de peletería.

III

EL MARCO.

Como un bello marco añade a la pintura,
Aunque sea de un pincel muy elogiado,
Yo no sé qué de extraño y de encantado
Al aislarla de la inmensa naturaleza,

Así joyas, muebles, metales, dorados,
Se adaptaban justo a su rara beldad;
Nada ofuscaba su perfecta claridad,
Y todo parecía servirle de borde.

Hasta se hubiera dicho que ella creía
 Que todo quería amarla; ella ahogaba
 Su desnudez voluptuosamente

En los besos de satén y de lino,
 Y, lenta o brusca, en cada movimiento
 Mostraba la gracia infantil del simio.

IV

EL RETRATO.

La Enfermedad y la Muerte hacen cenizas
 De todo el fuego que por nosotros ardió.
 De esos grandes ojos tan fervientes y tan tiernos,
 De aquella boca donde mi corazón se ahogó,

De esos besos poderosos como un dicitamo,
 De esos transportes más vivos que rayos,
 ¿Qué queda? ¡Es horrible, oh alma mía!
 Nada sino un dibujo muy pálido, a tres lápices,

Que, como yo, muere en la soledad,
 Y que el Tiempo, injurioso anciano,
 Cada día frota con su ala ruda...

Negro asesino de la Vida y del Arte,
 Tú nunca matarás en mi memoria
 ¡A la que fue mi placer y mi gloria!

LIII
LA INVITACIÓN AL VIAJE

Mi niña, mi hermana,
Sueña en la dulzura
¡De vivir juntos allá!
Amar en ocio,
Amar y morir
¡En el país que te asemeja!
Los soles empapados
De esos cielos nublados
Para mi espíritu tienen los encantos
Tan misteriosos
De tus traicioneros ojos,
Brillando a través de sus lágrimas

Allá, todo es orden y beldad,
Lujo, calma y voluptuosidad.

Relucientes muebles,
Pulidos por los años,
Decorarían nuestra habitación;
Las más raras flores
Mezclando sus olores
Con los vagos aromas del ámbar,
Los ricos plafones,
Los espejos profundos,
El esplendor oriental,
Todo allí hablaría
Al alma en secreto
Su dulce lengua natal.

Allá, todo es orden y beldad,
Lujo, calma y voluptuosidad.

Ve sobre esos canales
 Dormir esos navíos,
 Cuyo humor es vagabundo;
 Es para saciar
 Tu menor deseo
 Que vienen del cabo del mundo.
 —Los soles ponientes
 Revisten los campos,
 Los canales, la ciudad entera,
 De jacinto y de oro;
 El mundo se adornece
 En una cálida luz.

Allá, todo es orden y beldad,
 Lujo, calma y voluptuosidad.

LXXIV

LA CAMPANA HENDIDA

Es amargo y dulce, en las noches de invierno,
 Escuchar, junto al fuego que palpita y humea,
 Los lejanos recuerdos elevarse lentamente
 Al ruido de carillones que cantan en la bruma.

Bienaventurada la campana de garganta vigorosa
 Que, pese a su vejez, alerta y saludable,
 Arroja fielmente su grito religioso,
 ¡Como un viejo soldado que vela bajo la tienda!

Yo, tengo el alma hendida, y cuando en sus tedios
 Quiere con sus cantos poblar el frío aire de las noches,
 A menudo sucede que su voz debilitada

Parece el ronco estertor de un herido olvidado
 Al borde de un lago de sangre, bajo un gran montón de muertos,
 Y que muere, sin moverse, entre inmensos esfuerzos.

LXXVI
SPLEEN

Tengo más recuerdos que si tuviera mil años.

Un gran mueble con cajones repletos de cuentas,
Versos, dulces esquelas, procesos, romances,
Con pesados cabellos envueltos en recibos,
Esconde menos secretos que mi triste cerebro.
Es una pirámide, una inmensa cueva,
Que contiene más muertos que la fosa común.
—Soy un cementerio aborrecido de la luna,
Donde como remordimientos se arrastran largos gusanos
Que siempre se encarnizan con mis muertos más queridos.
Soy un viejo boudoir lleno de rosas marchitas,
Donde los quejumbrosos pasteles y los pálidos Boucher,
A solas, respiran el olor de un frasco destapado.

Nada iguala en duración las cojas jornadas,
Cuando bajo pesados copos de años nevosos
El tedio, fruto de la sombría incuriosidad,
Tomas las proporciones de la inmortalidad,
—Desde ahora no eres más, ¡oh materia viviente!
Que un granito rodeado de un vago espanto,
Adormecido al fondo de un Sahara brumoso;
Vieja esfinge ignorada por el mundo indiferente,
Olvidada en el mapa, y cuyo feroz humor
No canta sino a los rayos del sol poniente.

LXXXI
ALQUIMIA DEL DOLOR

El uno te alumbra con su ardor,
El otro en ti se enluta, ¡Naturaleza!
Lo que al uno dice: ¡Sepultura!
Dice al otro: ¡Vida y esplendor!

Hermes ignoto que me asistes
Y que siempre me intimidaste
Tú me vuelves el igual de Midas,
El más triste de los alquimistas

Por ti convierto el oro en hierro
Y el paraíso en infierno;
En el sudario de las nubes

Descubro un querido cadáver,
Y sobre las celestiales orillas
Levanto grandes sarcófagos.

LXXXIV
LO IRREMEDIALE

I

Una Idea, una Forma, un Ser
Partido del azur y caído
En una Estigia lodosa y plomiza
Donde ningún ojo del Cielo penetra;

Un Ángel, viajero imprudente
Que ha tentado el amor de lo deforme,
Al fondo de una pesadilla enorme
Debatiéndose como un nadador,

Y luchando, ¡fúnebres angustias!
Contra un gigantesco remolino
Que va cantando como los locos
Y pirueteando en las tinieblas;

Un infeliz embrujado
Con sus fútiles tanteos,
Por huir de un lugar lleno de reptiles,
Buscando la luz y la llave;

Un condenado que desciende sin lámpara,
Al borde de un abismo cuyo olor
Traiciona la húmeda profundidad,
De eternas escaleras sin baranda,

Donde velan monstruos viscosos
Cuyos largos ojos de fósforo
Hacen una noche más negra todavía
Y sólo los hacen visibles a ellos;

Un navío atrapado en el polo
Como en una trampa de cristal,
Buscando por cuál estrecho fatal
Ha caído en esta cárcel;

—Emblemas nítidos, cuadro perfecto
De una fortuna irremediable,
Que hace pensar que el Diablo
¡Siempre hace bien todo lo que hace!

II

Tête-à-tête sombrío y límpido
¡De un corazón convertido en su espejo!
Pozo de Verdad, claro y negro,
Donde tiembla una lívida estrella,

Un faro irónico, infernal,
Antorcha de gracias satánicas,
Alivio y gloria únicos,
—¡La conciencia en el Mal!

CUADROS PARISINOS**LXXXVII****PAISAJE**

Yo quiero, para componer castamente mis églogas,
Acostarme cerca del cielo, como los astrólogos,
Y, vecino del campanario, escuchar mientras sueño
Sus solemnes himnos llevados por el viento.
Las dos manos bajo el mentón, desde lo alto de mi buhardilla,
Veré el taller que canta y que parlotea;
Las chimeneas, las campanas, esos mástiles de la ciudad,
Y los grandes cielos que hacen soñar con la eternidad.
Es dulce, a través de las brumas, ver nacer
La estrella en el azur, la lámpara en la ventana,
Los ríos de carbón subir al firmamento
Y la luna verter su pálido encantamiento.
Veré las primaveras, los veranos, los otoños;
Y cuando llegue el invierno con sus monótonas nieves,
Cerraré por doquier portezuelas y postigos
Para construir en la noche mis feéricos palacios.
Entonces soñaré con horizontes azulados,
Con jardines, con surtidores llorando en alabastros,
Con besos, con aves cantando tarde y mañana,
Y todo cuanto el Idilio tiene de lo más infantil.
El Motín, tronando en vano contra mi vidriera,
No hará levantar mi frente de mi pupitre;
Pues estaré sumergido en esta voluptuosidad
De evocar la Primavera con mi voluntad,
De sacar un sol de mi corazón, y de hacer
De mis pensamientos ardientes una tibia atmósfera.

LXXXVII**EL SOL**

A lo largo del viejo faubourg, donde cuelgan de los tugurios

Las persianas, abrigo de secretas lujurias,

Cuando el cruel sol golpea con trazos redoblados

Sobre la ciudad y los campos, sobre los techos y trigales,

Yo voy solo a ejercitarme en mi fantásiosa esgrima,

Husmeando en todos los rincones los azares de la rima,

Topizando sobre las palabras como sobre los adoquines,

Topando a veces con versos largo tiempo soñados.

Este padre nutricio, enemigo de las clorosis,

Despierta en los campos los versos como las rosas;

Hace evaporarse las inquietudes hacia el cielo,

Y colma los cerebros y las colmenas de miel.

Es él quien rejuvenece a los portadores de muletas

Y los hace alegres y dulces como las jóvenes,

Y ordena a las cosechas crecer y madurar

¡En el corazón inmortal que siempre quiere florecer!

Cuando, como un poeta, desciende en las ciudades,

Ennoblecete la suerte de las cosas más viles,

Y se introduce cual rey, sin ruido y sin criados,

En todos los hospitales y en todos los palacios.

XCI
LAS VIEJECITAS

A VÍCTOR HUGO

I

En los sinuosos pliegues de las viejas capitales,
Donde todo, hasta el horror, se vuelve encantamiento,
Yo acecho, obediente a mis fatales humores,
Esos seres singulares, decrepitos y encantadores.

Esos monstruos dislocados antaño fueron mujeres,
¡Eponina o Lais! Monstruos rotos, jorobados
O torcidos, ¡amémoslos! todavía son almas.
Bajo enaguas agujereadas y bajo frías telas.

Trepan, flagelados por inicuos cierzos
Temblando ante el rodante estruendo de los ómnibus,
Y apretando contra su flanco, como si fueran reliquias,
Un saquito bordado de flores o de acertijos;

Trotan, muy parecidos a marionetas;
Se arrastran, como hacen los animales heridos,
O bailan, sin querer bailar, ¡pobres sonajeros
Donde cuelga un Demonio sin piedad! Muy rotos

Que son, tienen ojos penetrantes como una barrena,
Lucientes como agujeros donde el agua duerme en la noche;
Tienen los ojos divinos de la pequeña niña
Que se asombra y ríe ante todo lo que reluce.

—¿Han observado que muchos féretros de viejas
Son casi tan pequeños como los de un infante?
La Muerte sabia pone en estos ataúdes similares
Un símbolo de gusto raro y cautivador,

Y cuando entreveo un débil fantasma
 Atravesando de París el hormigueante cuadro,
 Me parece siempre que este frágil ser
 Va suavemente hacia una nueva cuna;

A no ser que, meditando sobre la geometría,
 No busque, en el aspecto de estos miembros discordes,
 Cuántas veces se necesita que el obrero varíe
 La forma de la caja donde se meten todos esos cuerpos.
 —Esos ojos son pozos hechos de un millón de lágrimas,
 De crisoles que un metal enfriado recamó...
 Esos misteriosos ojos tienen encantos invisibles,
 ¡Para aquel a quien la austera Infortuna amamantó!

II

De Frascati difunto Vestal enamorada;
 Sacerdotisa de Talía, ¡ay! cuyo apuntador
 Enterrado sabe el nombre; célebre evaporada
 Que Tívoli antaño sombreó en su flor,

¡Todas me embriagan! pero entre esos frágiles seres
 Hay los que, haciendo del dolor una miel,
 Han dicho a la Devoción que les prestaba sus alas:
 Hipogrifo poderoso, ¡llévame hasta el cielo!

La una, por su patria en la desdicha ejercitada,
 La otra, a quien su esposo sobrecargó de dolores,
 La otra, por su hijo Madona traspasada,
 ¡Todas hubieran podido hacer un río con sus lágrimas!

III

¡Ah! ¡cómo he seguido a esas viejecitas!
 Una, entre otras, a la hora en que el sol poniente

Ensangrienta el cielo con heridas bermejas,
Pensativa, se sentaba aparte sobre un banco,

Para oír uno de esos conciertos, ricos en cobre
Con los que a veces los soldados inundan nuestros jardines,
Y que, en esas tardes de oro en que uno se siente revivir,
Vierten algún heroísmo en el corazón de los ciudadanos.

Aquella, todavía recta, orgullosa y sintiendo el ritmo,
Aspiraba ávidamente ese canto vivo y guerrero;
Su ojo a veces se abría como el ojo de una vieja águila;
¡Su frente de mármol parecía hecha para el laurel!

IV

Así caminan ustedes, estoicas y sin quejas,
A través del caos de vivientes ciudades,
Madres de corazón sangrante, cortesanas o santas,
Cuyos nombres antaño por todos eran citados.

Ustedes que fueron la gracia o que fueron la gloria,
¡Nadie las reconoce! un beodo incivil
Las insulta al pasar con un amor irrisorio;
Sobre sus talones brinca un niño flojo y vil.

Avergonzadas de existir, sombras contraídas,
Temerosas, espalda doblada, van rozando los muros;
Y nadie las saluda, ¡extraños destinos!
¡Restos de humanidad para la eternidad maduros!

Pero yo, yo que de lejos tiernamente las vigilo,
El ojo inquieto, fijo sobre sus pasos inciertos,
Tal como si yo fuera su padre, ¡oh maravilla!
Yo saboreo sin que sepan de placeres clandestinos:

Yo veo brotar sus novicias pasiones;
 Sombríos o luminosos, veo sus días perdidos;
 ¡Mi corazón multiplicado disfruta de todos sus vicios!
 ¡Mi alma resplandece de todas sus virtudes!

¡Ruinas! ¡mi familia! ¡oh cerebros congéneres!
 ¡Yo cada tarde les hago un solemne adiós!
 ¿Dónde estarán mañana, Evas octogenarias,
 Sobre quienes pesa la espantosa garra de Dios?

XCII

LOS CIEGOS

Contémpalos, alma mía; ¡son realmente horrosos!
 Parecidos a maniqués; vagamente ridículos;
 Terribles, singulares como los sonámbulos;
 Clavando quién sabe dónde sus globos tenebrosos.

Sus ojos, de donde la divina chispa ha partido,
 Como si a lo lejos mirasen, permanecen elevados
 Al cielo; nunca se les ve hacia el pavimento
 Inclinar soñadoramente su agravada cabeza.

Así atraviesan el negror ilimitado,
 Ese hermano del eterno silencio. ¡Oh ciudad!
 Mientras que en torno nuestro tú cantas, ríes y bramas,

Prendada del placer hasta la atrocidad,
 ¡Ve! ¡yo me arrastro también! pero, más que ellos pasmado,
 Digo: ¿Qué buscan en el Cielo, todos estos ciegos?

XCIV
EL ESQUELETO LABRADOR

I

En las planchas de anatomía
Que arrastran sobre esos muelles polvorientos,
Donde tanto libro cadavérico
Duerme una antigua momia,

Dibujos a los que la gravedad
Y el saber de un viejo artista,
Bien que el tema sea triste,
Han comunicado la Belleza,

Se ven, lo que los hace más completos
Esos misteriosos horrores,
Cavando como labradores,
Desollados y Esqueletos.

II

De ese terreno que escarban,
Gañanes resignados y fúnebres,
De todo el esfuerzo de sus vértebras,
O de sus músculos descarnados,

Digan, ¿qué extraña cosecha,
Galeotes sacados del osario,
Arrancan, y de qué campesino
Tienen que llenar el granero?

¿Quieren (¡con un destino muy duro
Espantoso y claro emblema!)
Mostrar que en la fosa misma
El sueño prometido no es seguro;

Que la Nada nos es traidora;
Que todo, incluso la Muerte, nos miente,
Y que sempiternamente,
¡Ay! nos sería necesario quizá

En algún país desconocido
Desollar la hosca tierra
Y empujar una pesada pala
Bajo nuestro pie ensangrentado y desnudo?

XCV
EL CREPÚSCULO DE LA TARDE

He aquí la tarde encantadora, amiga del criminal;
Viene como un cómplice, a paso de lobo; el cielo
Se cierra lentamente como una gran alcoba,
Y el hombre impaciente se convierte en bestia salvaje.

Oh tarde, amable tarde, deseada por aquel
Cuyos brazos, sin mentir, pueden decir: ¡Hoy
Hemos trabajado! —Es la tarde la que alivia
Los espíritus que devora un dolor salvaje,
El sabio obstinado cuya frente se hace pesada,
Y el obrero encorvado que recobra su lecho.
Mientras tanto demonios malignos en la atmósfera
Se despiertan pesadamente, como hombres de negocios,
Y golpean al volar los postigos y el toldo
A través de luces que atormenta el viento
La Prostitución se enciende en las calles;
Como un hormiguero abre sus salidas;
Por doquier ella se abre un camino oculto,
Cual enemigo que procura un asalto;
Ella se agita en el seno de la ciudad de fango
Como un gusano que roba al Hombre lo que come.
Se oyen aquí y allá las cocinas silbar,
Los teatros chillar, las orquestas roncar;
Las mesas de huésped, cuyo juego hace las delicias,
Se llenan de ramera y estafadores, sus cómplices,
Y los ladrones, que no tienen ni tregua ni merced,
Pronto comenzarán su trabajo, ellos también
Y a forzar suavemente las puertas y las cajas
Para vivir algunos días y vestir a sus amantes.

Recógete, alma mía, en este grave momento,
Y cierra tu oído a este rugido.

¡Es la hora en que los dolores de los enfermos se agudizan!
 La sombría Noche los toma por la garganta; terminan
 Su destino y van hacia la sima común;
 El hospital se llena de suspiros. —Más de uno
 Ya no vendrá a buscar la sopa perfumada,
 Al rincón del fuego, en la tarde, cerca de un alma amada.

¡Todavía la mayoría de ellos nunca ha conocido
 La dulzura del hogar y jamás ha vivido!

XCVI

EL JUEGO

En los sillones marchitos viejas cortesanas,
 Pálidas, de cejas pintadas, el ojo mimoso y fatal,
 Insinuando, y haciendo de sus magras orejas
 Caer un tintineo de piedra y de metal;

Alrededor de verdes tapetes rostros sin labios,
 Labios sin color, mandíbulas sin dientes,
 Y dedos convulsionados por una fiebre infernal,
 Palpando el bolsillo vacío o el seno palpitante;

Bajo sucios plafones una fila de pálidas arañas
 Y enormes quinqués proyectando sus luces
 Sobre tenebrosas frentes de poetas ilustres
 Que vienen a malgastar sus sangrientos sudores;

He aquí el negro cuadro que en un sueño nocturno
 Vi desarrollarse bajo mi ojo clarividente.
 Yo mismo, en un rincón del antro taciturno,
 Me vi apoyado en mis codos, frío, mudo, envidiando,

Envidiando de esas gentes la pasión tenaz,
 De esas viejas putas la fúnebre alegría,
 Y todos gallardamente traficando en mi cara,
 ¡Uno su viejo honor, la otra su beldad!

Y mi corazón se aterró de envidiar a tanto pobre hombre
 Corriendo con fervor hacia el abismo abierto,
 Y que, ebrio de su sangre, preferiría en suma
 ¡El dolor a la muerte y el infierno a la nada!

XCVII

DANZA MACABRA

A ERNEST CHRISTOPHE

Orgullosa, cual viviente, de su noble estatura,
 Con su gran ramillete, su pañuelo y sus guantes,
 Ella tiene la dejadez y la desenvoltura
 De una coqueta magra de aires extravagantes.

¿Se ha visto jamás en el baile un talle más delgado?
 Su vestido exagerado, en su real amplitud,
 Se derrumba abundantemente sobre un seco pie que aprieta
 Un zapato con pompones, lindo como una flor.

El frunce que juega al filo de las clavículas
 Como un arroyo lascivo que se frota en la roca,
 Defiende púdicamente de las chanzas ridículas
 Los fúnebres encantos que ella tiende a ocultar.

Sus ojos profundos están hechos de vacío y de tinieblas,
 Y su cráneo, con flores artísticamente peinado,
 Oscila lánguidamente sobre sus frágiles vértebras.
 ¡Oh encanto de una nada locamente ataviada!

Algunos te llamarán una caricatura,
 Que no comprenden, ebrios amantes de la carne,
 La elegancia sin nombre de la humana armadura.
 ¡Tú respondes, gran esqueleto, a mi gusto más querido!

¿Vienes a perturbar, con tu potente mueca,
 La fiesta de la Vida? ¿o algún viejo deseo,
 Espoleando aún tu viviente carcasa,
 Te empuja, crédula al sabbat del Placer?

Al canto de violines, a las llamas de las bujías,
 ¿Esperas ahuyentar tu burlona pesadilla,
 Y vienes a pedir al torrente de las orgías
 Que refresque el infierno encendido en tu corazón?

¡Inagotable pozo de necedad y de fallas!
 ¡Del antiguo dolor eterno alambique!
 A través del recorvado enrejado de tus costillas
 Yo veo, todavía errante, el insaciable áspid.

A decir verdad, temo que tu coquetería
 No encuentre un precio digno de sus esfuerzos;
 ¿Quién, de estos corazones mortales, entiende la burla?
 ¡Los encantos del horror sólo embriagan a los fuertes!

La sima de tus ojos, llena de horribles pensamientos,
 Exhala el vértigo, y los bailarines prudentes
 No contemplarán sin náuseas amargas
 La eterna sonrisa de tus treinta y dos dientes.

Sin embargo, ¿quién no ha estrechado entre sus brazos un esqueleto,
 Y quién no se ha nutrido de cosas de la tumba?
 ¿Qué importa el perfume, el vestido o el tocado?
 Quien hace ascos demuestra que se cree bello.

Bayadera sin nariz, irresistible criada,
 Di pues a esos bailarines que se hacen los ofuscados:
 «Altaneros galanes, pese al arte de los polvos y del colorete,
 ¡Todos huelen a muerte! ¡Oh esqueletos almizclados!

¡Antinoos mustios, dandis de rostro glabro,
 Cadáveres barnizados, lovelaces canosos,
 El vaivén universal de la danza macabra
 ¡Los arrastra a lugares que no son conocidos!

Desde los fríos muelles del Sena hasta los ardientes bordes del Ganges,
 El tropel mortal salta y se abandona, sin ver
 En un hueco del plafón la trompeta del Ángel
 Siniestramente abierta como un trabuco negro.

En todo clima, bajo todo sol, la Muerte te admira
 En tus contorsiones, risible Humanidad,
 Y a menudo, como tú, perfumándose de mirra
 Mezcla su ironía con tu insanidad!»

CII

SUEÑO PARISINO

A CONSTANTIN GUYS

I

De aquel terrible paisaje,
 Tal que jamás mortal vio,
 Esta mañana aún la imagen,
 Vaga y lejana, me arrebató.

¡El sueño está lleno de milagros!
 Por un capricho singular,
 Yo había desterrado de esos espectáculos
 El vegetal irregular,

Y, pintor orgulloso de mi genio,
Yo saboreaba en mi cuadro
La embriagante monotonía
Del metal, el mármol y el agua.

Babel de escaleras y de arcadas,
Era un palacio infinito,
Lleno de pilas y de cascadas
Cayendo en el oro mate o bruñido;

Y las cataratas pesadas,
Como cortinas de cristal,
Pendían, deslumbrantes,
De las murallas de metal.

No de árboles, sino de columnatas
Los estanques dormidos se cercaban,
Donde gigantescas náyades,
Como mujeres, se miraban.

Napas de agua se desbordaban, azules,
Entre los muelles rosas y verdes,
Durante millones de leguas,
Hacia los confines del universo;

Eran piedras inauditas
Y las olas mágicas; eran
Inmensos hielos deslumbrados
¡Por todo lo que reflejaban!

Insensatos y taciturnos,
Los Ganges, en el firmamento,
Vertían el tesoro de sus urnas
En simas de diamante.

Arquitecto de mis obras de hadas,
Yo hacía, a mi voluntad,
Bajo un túnel de pedrerías
Pasar un océano domado;

Y todo, incluso el color negro,
Parecía reluciente, claro, irisado;
El líquido incrustaba su gloria
En el rayo cristalizado.

Ningún astro por cierto, ni aun vestigios
De sol, aún en lo bajo del cielo,
Para iluminar a estos prodigios,
¡Que brillaban con fuego personal!

Y sobre estas movientes maravillas
Cerníase (¡terrible novedad!
¡Todo para el ojo, nada por los oídos!)
Un silencio de eternidad.

II

Al reabrir mis ojos llenos de llamas
He visto el horror de mi tugurio,
Y sentí, retornando a mi alma,
La punta de las inquietudes malditas;

El péndulo de acentos fúnebres
Sonaba brutalmente el mediodía,
Y el cielo vertía tinieblas
Sobre el triste mundo entumecido.

CIII
EL CREPÚSCULO DE LA MAÑANA

La diana cantaba en los patios de los cuarteles,
Y el viento de la mañana soplaba sobre las linternas.

Era la hora en que el enjambre de malévolos sueños
Retuerce en sus almohadas a los morenos adolescentes;
En que, como un ojo sangrante que palpita y se mueve,
La lámpara sobre el día hace una roja mancha;
En que el alma, bajo el peso del cuerpo hosco y pesado,
Imita los combates de la lámpara y del día.
Como un rostro en llantos que las brisas enjugan,
El aire está lleno del escalofrío de las cosas que se fugan,
Y el hombre está cansado de escribir y la mujer de amar.

Las casas aquí y allá comenzaban a humear.
Las mujeres de placer, el párpado lívido,
Boca abierta, dormían con su sueño estúpido;
Las mendigas, arrastrando sus senos magros y fríos,
Soplaban sobre sus brasas y soplaban sobre sus dedos.
Era la hora en que entre el frío y la tacañería
Se agravan los dolores de las mujeres gestantes;
Como un sollozo cortado por la sangre espumosa
El canto del gallo a lo lejos rasgaba el aire brumoso;
Un mar de tinieblas bañaba los edificios,
Y los agonizantes en el fondo de los hospicios
Exhalaban su último estertor en hipos desiguales.
Los libertinos retornaban, quebrantados por sus trabajos.

La aurora tiritante con vestido rosa y verde,
Avanzaba lentamente sobre el Sena desierto,
Y el sombrío París, frotándose los ojos,
Empuñaba sus útiles, anciano laborioso.

EL VINO**CIV****EL ALMA DEL VINO**

Una tarde, el alma del vino cantaba en las botellas:

«Hombre, hacia ti yo empujo, oh querido desheredado,
Bajo mi prisión de vidrio y mis lacres bermejos,
¡Un canto lleno de luz y de fraternidad!

Yo sé cuánto se requiere, sobre la colina en llamas,
De pena, de sudor y de sol abrasador
Para engendrar mi vida y para darme alma;
Pero no seré ingrato ni malhechor,

Pues siento una inmensa alegría cuando caigo
En la garganta de un hombre consumido por sus trabajos,
Y su cálido pecho es una dulce tumba
Donde me siento mucho mejor que en mis frías bodegas.

¿Oyes resonar los estribillos dominicales
Y la esperanza que gorgotea en mi seno palpitante?
Los codos sobre la mesa y enrollando tus mangas,
Tú me glorificarás y tú estarás contento;

Yo encenderé los ojos de tu mujer arrebatada;
A tu hijo devolveré su fuerza y sus colores
Y seré para este frágil atleta de la vida
El unguento que endurece los músculos de los luchadores.

En ti yo caeré, vegetal ambrosía,
Precioso grano arrojado por el eterno Sembrador,
Para que de nuestro amor nazca la poesía
¡Que brotará hacia Dios como una rara flor!»

FLORES DEL MAL**CXIV****ALEGORÍA**

Es una bella mujer y de rico escote,
Que deja en su vino arrastrar su cabellera.
Las garras del amor, los venenos del garito,
Todo resbala y todo se afloja en el granito de su piel.
Ella se ríe de la Muerte y se mofa del Libertinaje,
Esos monstruos cuya mano, que siempre araña y siega,
En sus juegos destructores sin embargo ha respetado
De ese cuerpo firme y recto la ruda majestad.
Ella camina como diosa y descansa como sultana;
Ella tiene en el placer la fe mahometana,
Y en sus brazos abiertos, que abarcan sus senos,
Ella llama con los ojos la raza de los humanos.
Ella cree, ella sabe, esta virgen infecunda
Y sin embargo necesaria a la marcha del mundo,
Que la belleza del cuerpo es un don sublime
Que de toda infamia arranca el perdón.
Ella ignora el Infierno como el Purgatorio,
Y cuando la hora venga de entrar en la negra Noche,
Ella mirará el rostro de la Muerte,
Como un recién nacido, —sin odio y sin remordimiento.

CXVII
EL AMOR Y EL CRÁNEO

VIEJO CULO DE LÁMPARA

El Amor está sentado sobre el cráneo

De la Humanidad,

Y sobre ese trono profano,

Con risa procaz,

Sopla alegremente burbujas redondas

Que suben en el aire,

Como para unirse a los mundos

Al fondo del éter.

El globo luminoso y frágil

Toma un gran impulso,

Revienta y escupe su alma enjuta

Como un sueño de oro.

Yo oigo al cráneo en cada burbuja

Orar y gemir:

—«Este juego feroz y ridículo,

¿Cuándo irá a acabar?

Pues lo que tu boca cruel

Esparce en el aire,

Monstruo asesino, es mi cerebro,

¡Mi sangre y mi carne!»

REBELIÓN**CXX****LAS LETANÍAS DE SATÁN**

¡Oh tú, el más sabio y el más bello de los Ángeles,
Dios traicionado por la suerte y privado de loas,

¡Oh Satán, ten piedad de mi larga miseria!

¡Oh Príncipe del exilio, a quien se ha agraviado,
Y que, vencido, siempre te yergues más fuerte,

¡Oh Satán, ten piedad de mi larga miseria!

Tú que todo lo sabes, gran rey de las cosas subterráneas,
Curandero familiar de las angustias humanas,

¡Oh Satán, ten piedad de mi larga miseria!

Tú que, hasta a los leprosos, a los parias malditos,
Enseñas mediante el amor el gusto del Paraíso,

¡Oh Satán, ten piedad de mi larga miseria!

Oh tú que de la Muerte, tu vieja y fuerte amante,
Engendras la Esperanza, —¡una loca encantadora!

¡Oh Satán, ten piedad de mi larga miseria!

Tú que das al proscrito ese mirar calmo y altivo
Que condena a todo un pueblo en torno a un cadalso,

¡Oh Satán, ten piedad de mi larga miseria!

Tú que sabes en qué rincones de las tierras envidiosas
El Dios celoso escondió las piedras preciosas,

¡Oh Satán, ten piedad de mi larga miseria!

Tú cuyo ojo claro conoce los profundos arsenales
Donde duerme enterrado el pueblo de los metales,

¡Oh Satán, ten piedad de mi larga miseria!

Tú cuya larga mano esconde los precipicios
Al sonámbulo errante al borde de los edificios,

¡Oh Satán, ten piedad de mi larga miseria!

Tú que, mágicamente, suavizas los viejos huesos
Del borracho tardío pisoteado por los caballos,

¡Oh Satán, ten piedad de mi larga miseria!

Tú que, para consolar al frágil hombre que sufre,
Nos enseñaste a mezclar el salitre y el azufre,

¡Oh Satán, ten piedad de mi larga miseria!

Tú que pones tu marca, oh cómplice sutil,
Sobre la frente del Creso despiadado y vil,

¡Oh Satán, ten piedad de mi larga miseria!

Tú que pones en los ojos y en los corazones de las muchachas
El culto de la llaga y el amor de los andrajos,

¡Oh Satán, ten piedad de mi larga miseria!

Bastón de los exiliados, lámpara de los inventores,
Confesor de los ahorcados y de los conspiradores,

¡Oh Satán, ten piedad de mi larga miseria!

Padre adoptivo de los que en su negra cólera
Del paraíso terrenal ha expulsado Dios el Padre,

¡Oh Satán, ten piedad de mi larga miseria!

PLEGARIA

Gloria y loor a ti, Satán, en las alturas
Del Cielo, en que reinaste, y en las profundidades
Del Infierno, donde, vencido ¡tú sueñas en silencio!
Haz que mi alma un día, bajo el Árbol de la Ciencia,
Cerca de ti repose, en la hora en que sobre tu frente
¡Como un Templo nuevo sus ramas se desplieguen!

LA MUERTE**CXXIV****EL FIN DE LA JORNADA**

Bajo una luz descolorida
Corre, danza y se tuerce sin razón
La Vida, impúdica y chillona.
Así, tan pronto como al horizonte

La noche voluptuosa sube,
Apaciguando todo, incluso el hambre,
Borrando todo, incluso la vergüenza,
El Poeta se dice: —«¡Al fin!

Mi espíritu, como mis vértebras,
Invoca ardientemente el reposo;
El corazón lleno de sueños fúnebres,

Voy a acostarme de espaldas
Y a envolverme en sus cortinas,
¡Oh refrescantes tinieblas!»

CXXVI
EL VIAJE

A MAXIME DU CAMP

I

Para el niño, enamorado de mapas y de estampas,
El universo es igual a su vasto apetito.
¡Ah! ¡qué grande es el mundo a la claridad de las lámparas!
¡A los ojos del recuerdo qué pequeño es el mundo!

Una mañana partimos, el cerebro lleno de llamas,
El corazón cargado de rencor y de deseos amargos,
Y vamos, siguiendo el ritmo de la ola,
Acunando nuestro infinito sobre el finito de los mares:

Unos, alegres de huir de una patria infame;
Otros, del horror de sus cunas, y algunos,
Astrólogos ahogados en los ojos de una mujer,
La Circe tiránica de los peligrosos perfumes.

Para no convertirse en bestias, se embriagan
De espacio y de luz y de cielos abrasados;
El hielo que los muerde, los soles que los broncean,
Borran lentamente la marca de los besos.

Pero los verdaderos viajeros son aquellos que parten
Por partir; corazones ligeros, similares a los globos,
De su fatalidad jamás ellos se apartan,
Y, sin saber por qué, dicen siempre: ¡Vamos!

Aquellos cuyos deseos tienen la forma de las nubes,
Y que sueñan, como un conscripto con el cañón,
En vastas voluptuosidades, cambiantes, desconocidas,
¡Y cuyo espíritu humano jamás ha sabido el nombre!

II

Nosotros imitamos, ¡horror! al trompo y la pelota
 En sus vals y sus botes; incluso en nuestros sueños
 La Curiosidad nos atormenta y nos arrolla,
 Como un Ángel cruel que fustiga los soles.

¡Singular fortuna donde la meta se desplaza,
 Y, no estando en ninguna parte, puede estar en cualquiera!
 ¡Donde el Hombre, de quien la esperanza jamás se cansa,
 Para hallar el reposo siempre corre como un loco!

Nuestra alma es un trirreme buscando su Icaria;
 Una voz retumba sobre el puente: «¡Abre el ojo!»
 Una voz desde la cofa, ardiente y loca, grita:
 «¡Amor... gloria... dicha!» ¡Infierno! ¡es un escollo!

Cada islote señalado por el vigía
 Es un Eldorado prometido por el Destino;
 La Imaginación que levanta su orgía
 No halla más que un arrecife en las claridades de la mañana.

¡Oh el pobre enamorado de los países quiméricos!
 ¿Habrá que encadenarlo, arrojarlo al mar,
 A este marinero borracho, inventor de Américas
 Cuyo espejismo vuelve la sima más amarga?

Como el viejo vagabundo, chapoteando en el lodo,
 Sueña, nariz al aire, con brillantes paraísos;
 Su ojo embrujado descubre una Capua
 Dondequiera que el candil ilumine un tugurio.

III

¡Asombrosos viajeros! ¡qué nobles historias
 Leemos en sus ojos profundos como los mares!
 Muéstrénnos los cofres de sus ricas memorias,
 Esas maravillosas joyas, hechas de astros y de éteres.

¡Queremos viajar sin vapor y sin vela!
 Hagan, para alegrar el tedio de nuestras prisiones,
 Pasar sobre nuestros espíritus, tensos como una tela,
 Sus recuerdos con sus marcos de horizontes.

Digan, ¿qué han visto?

IV

«Hemos visto astros

Y olas, hemos visto arenas también;
 Y, pese a muchos choques e imprevistos desastres,
 Nos hemos aburrido a menudo, como aquí.

La gloria del sol sobre la mar violeta,
 La gloria de las ciudades en el sol poniente,
 Encendían en nuestros corazones un ardor inquieto
 De hundirnos en un cielo de reflejo tentador.

Las más ricas ciudades, los más grandes paisajes,
 Nunca contuvieron el atractivo misterioso
 De aquellos que el azar hace con las nubes.
 ¡Y siempre el deseo nos volvía inquietos!

—El goce añade al deseo fuerza.
 Deseo, viejo árbol al que el placer sirve de abono,
 Mientras acrecienta y endurece tu corteza,
 ¡Tus ramas quieren ver el sol más de cerca!

¿Crecerás siempre, gran árbol más vivaz
 Que el ciprés? —Sin embargo hemos, con cuidado,
 Recogido algunos croquis para su álbum voraz
 ¡Hermanos que hallan bello todo cuanto viene de lejos!

Nosotros hemos saludado a ídolos con trompas;
 Los tronos constelados de joyas luminosas;
 Los palacios elaborados cuya feérica pompa
 Sería para sus banqueros un sueño ruinoso;

Trajes que son para los ojos una ebriedad;
 Mujeres cuyos dientes y uñas están teñidos,
 Y sabios juglares que la serpiente acaricia.»

V

¿Y luego, y luego qué?

VI

«¡Oh cerebros infantiles!

Para no olvidar la cosa capital,
 Hemos visto por doquier, y sin haberlo buscado,
 De lo alto hasta lo bajo de la escalera fatal,
 El tedioso espectáculo del pecado inmortal:

La mujer, vil esclava, arrogante y estúpida,
 Sin reír adorándose y amándose sin disgusto;
 El hombre, tirano glotón, lascivo, duro y ávido,
 Esclavo de la esclava y arroyo en la cloaca;

El verdugo que goza, el mártir que solloza;
 La fiesta que sazona y perfuma la sangre;
 El veneno del poder enervando al déspota,
 Y el pueblo enamorado del látigo embrutecedor;

Muchas religiones similares a la nuestra,
 Todas escalando el cielo; la Santidad,
 Como en un lecho de plumas un delicado se revuelca,
 En los clavos y la crin buscando la voluptuosidad;

La Humanidad habladora, ebria de su genio,
 Y, loca ahora como lo era antaño,
 Gritando a Dios, en su furibunda agonía:
 «¡Oh mi semejante, oh mi maestro, yo te maldigo!»

Y los menos tontos, atrevidos amantes de la Demencia,
 Huyendo del gran rebaño acorralado por el Destino,
 ¡Y refugiándose en el inmenso opio!
 —Tal es del globo entero el eterno boletín.»

VII

¡Amargo saber, el que se saca del viaje!
 El mundo, monótono y pequeño, hoy,
 Ayer, mañana, siempre, nos hace ver nuestra imagen:
 ¡Un oasis de horror en un desierto de tedio!

¿Hay que partir? ¿quedarse? Si te puedes quedar, quédate;
 Parte, si lo requieres. El uno corre, y el otro se oculta
 Para engañar al enemigo vigilante y funesto,
 ¡El Tiempo! Él es, ¡ay! de los corredores sin respiro,

Como el Judío errante y como los apóstoles,
 A quien nada basta, ni vagón ni navío,
 Para huir de este infame reciario; hay otros
 Que saben matarlo sin salir de su cuna.

Cuando al fin él ponga su pie sobre nuestro espinazo,
 Podremos esperar y gritar: ¡Adelante!

Así como otras veces partíamos hacia la China
Los ojos fijos en el mar abierto y los cabellos al viento,

Nos embarcaremos sobre el mar de las Tinieblas
Con el corazón feliz de un joven pasajero.
¿Oyen esas voces, encantadoras y fúnebres,
Que cantan: «¡Por aquí! ¡ustedes que quieren comer

El Loto perfumado! es aquí donde vendimian
Los frutos milagrosos que su corazón hambrea;
Vengan a embriagarse de la extraña dulzura
De este mediodía que jamás tiene fin?»

Por el acento familiar adivinamos el espectro;
Nuestros Pilades allí tienden sus brazos hacia nosotros.
«¡Para refrescar tu corazón nada hacia tu Electra!»
Dice aquella a quien antaño besábamos las rodillas.

VIII

¡Oh Muerte, vieja capitana, es tiempo ya! ¡levemos ancla!
Este país nos atedia, ¡oh Muerte! ¡Aparejemos!
Si el cielo y la mar son negros como la tinta,
¡Nuestros corazones que tú conoces están llenos de rayos!

¡Viértenos tu veneno para que él nos reconforte!
Queremos, tanto este fuego nos abrasa el cerebro,
Sumergirnos al fondo de la simas, Infierno o Cielo, ¿qué importa?
Al fondo de lo Desconocido para encontrar lo *nuevo*!

Capítulo IV: Bitácora de traducción

Desde la publicación de la “edición definitiva” de *Les fleurs du mal* en 1868 hasta la fecha, han pasado poco más de 150 años. En todo este tiempo se han publicado numerosas traducciones de la obra:

Las versiones completas de *Les fleurs du mal* y de la obra completa en poesía incluidas ediciones sucesivas y sumadas antologías poéticas y ediciones, ya sean de Baudelaire exclusivamente o de diversos autores, de 1905 hasta 2018 (obra de Elisa Dapia; B., Brontes) superan el centenar, con un marcado aumento a partir de 1962 y picos en 1973 (3), 1991 (4), 1998 (4), 1999 (7) y 2003 (5). De 1962 a 2004 se publicaron más de cincuenta traducciones al castellano del poemario, muchas de ellas reediciones o reimpressiones de primeras ediciones de traductores tales como Ángel Lázaro (M., Edaf, 1963), Carlos Pujol (B., Planeta, 1984) o Enrique López Castellón (M., P. P. P., 1987). (Hambrook, 2009)

Si consideramos que la cita anterior se refiere únicamente a las traducciones producidas en España, lo mínimo que podríamos asegurar es que si se sumasen las traducciones hispanoamericanas de *Las flores*, el número de traducciones al español podría estar cerca de las dos centenas. Con un conjunto tan voluminoso de traducciones sería imposible, al menos en este espacio, trabajar sobre cada una de ellas. Se requeriría un espacio de tiempo de al menos décadas y también, el acceso material a cada una. Es por esto por lo que aquí se trabajará un compendio de traducciones cuyos criterios de selección fueron el alcance material, es decir, el acceso a estas traducciones en el mercado y el interés traductológico.

4.1 Historia de las traducciones de *Les Fleurs du Mal* al español

Para empezar, según el criterio de alcance, se eligieron las siguientes quince traducciones: Eduardo Marquina (España, 1905); J. M. Hernández Pagano (México, 1944); Nydia Lamarque (Argentina, 1948); Ángel Lázaro (España, 1963); Ana María Moix (España, 1966); Andrés Holguín (Colombia, 1976); Antonio Martínez Sarrión (España, 1977) E. M. S. Dañero (Argentina, 1977); Carlos Pujol (España, 1984); Enrique López Castellón (España, 1987); Manuel Neila

(España, 1988); Luis Martínez de Merlo (España, 1991); Manuel Santayana (Cuba, 2014); Lluís Guarner & Andreu Jaume (España, 2017); y María Elena Blanco (Cuba, 2021)⁷.

En primer lugar, tenemos la traducción inaugural de Eduardo Marquina. Su dedicatoria nos introduce esta traducción de la siguiente manera:

A Mme. Aline Ménard-Dorian. A Mr. Paul Ménard-Dorian. Permetidme, mis buenos amigos, honrar con sus nombres la fría desnudez de esta pobre casa, de ladrillos castellanos, donde pretendo alojar —muy torpemente, quizá— al más francés y más moderno — ¡todavía!— de vuestros grandes poetas⁸. (Baudelaire, 1905)

Esta dedicatoria, ampliamente ignorada, nos muestra que Marquina entiende la traducción de Baudelaire como el movimiento de alojamiento parcial. La palabra con la que Marquina introduce su traducción [*loger*], y los ladrillos castellanos a los que hace alusión, ya parten de una escisión entre forma y contenido cuando se refiere a sus traducciones como «poesías traducidas en verso castellano». Estos “ladrillos castellanos” que Marquina entiende como la forma, solamente alojan el contenido, aquel sentido considerado invariable, objetivo y universal, el cual él considera que puede existir a pesar de la forma en que se encuentren. A la larga, esta traducción declara tanto su instancia etnocéntrica como su platonismo latente.

Al entrar en su traducción no hallamos ninguna advertencia que nos diga que lo que aquí se presenta es una traducción parcial, pues no existe ni la sección *Fleurs du mal* presente en todas las versiones, ni las *Pièces condamnées*. Una vez adentrados encontramos tres errores crasos, el más famoso fue haber traducido la palabra *voluptuosité* por la palabra inventada *voluptad*, el segundo fue haber mantenido varias erratas de la edición de Calman-Lévy, tales como los nombres de algunos poemas y algunas palabras, y el tercero, haber agregado estrofas de su propia invención.

⁷ La siguiente es una lista de todas las traducciones al español de las que pude corroborar al menos su existencia: Eduardo Marquina (1905); Lorenzo Varela (1943); J. M. Hernández Pagano (1944); Nydia Lamarque (1948); Carlos Aguilar de Merlo (1962); Ángel Lázaro (1963); Fernando Gutiérrez (1964); Ana María Moix (1966); Lluís Guarner & Gil Vilache (1973); Enrique Parellada (1974); Andrés Holguín (1976); Jacinto Luis Guereña (1977); Antonio Martínez Sarrión (1977); Eduardo María Suárez Dañero (1977); Manuel Alba Bauzano (1982); Carlos Pujol (1984); Xavier Berenguerel (1985); Enrique López Castellón (1987); Manuel Neila (1988); Luis Martínez de Merlo (1991); Elisa Dapia Romero (1998); Ignacia Caparrós (2001); Carmen Morales & Claude Dubois (2007); Pedro Provencio (2009); Jaime Siles (2012); Eugenio Torijano (2013); Manuel Santayana (2014); José Manuel Pastor Martínez (2015); Andreu Jaume (2017); María Elena Blanco (2021). Para profundizar en estas traducciones véase el artículo de Encarnación Arjona: *Lectura. Recepción de Baudelaire en España* (2009); y el libro de David Marín Hernández: *La recepción y traducción de Les Fleurs du mal en España* (2007).

⁸ « À Mme. Aline Ménard-Dorian. À Mr. Paul Ménard-Dorian. Laissez-moi, mes bons amis, honorer de vos noms la froide nudité de cette pauvre maison, à briques castillanes, ou je prétends loger — assez étourdiment, peut-être — le plus français et le plus moderne — encore ! — de vos grands poètes ».

La segunda traducción, o primera re-traducción, debería ser la de Varela, pero como muy pocos críticos y traductores la reconocen por su difícil acceso, entonces le otorgan ese nombre a la traducción de 1944 de Hernández Pagano. No hay mucha información sobre esta traducción salvo por lo que dice Nydía Lamarque a su respecto:

[...] su autor, un señor Hernández Pagano, comete un atentado literario y una insolencia irresponsable con la obra de Baudelaire. Es el volumen en cuestión una cosa híbrida, que tan pronto parece prosa como verso blanco muy mal medido, una cosa burda semejante a la tentativa de un analfabeto. El traductor —si se puede llamársele traductor— agrega estrofas enteras de su cosecha, presenta sonetos con *tres tercetos* (un producto de su sola elucubración), y educado sin duda en la escuela cinematográfica, *cambia* los títulos de los poemas que no le parecen bastante sugestivos. [...] Los poemas no titulados, que quedaron así por expresa voluntad de Baudelaire, ostentan cada uno su correspondiente rótulo, elegido por el señor Pagano entre los más sensacionales que pudo ofrecerle su fértil imaginación. (Baudelaire, 1980, p. 40)

Ateniéndonos a esto, vemos que esta traducción no sería más que lo que Berman llama una traducción hipertextual: «Un texto puede imitar a otro, emularlo, parodiarlo, recrearlo libremente, parafrasearlo, citarlo, comentarlo, o ser una mezcla de todo eso» (Berman, 2014, p. 37). En últimas, esta es una recreación que parte del texto y sólo lo usa como materia prima.

En 1948, la argentina Nydia Lamarque publica la primera traducción en verso de *Les Fleurs*. Esta sigue la organización y los poemas de la versión de 1861 junto con los poemas agregados en la edición póstuma, aunque estos últimos en una sección aparte. Ella dice en su prólogo:

Por todo ello, creo no cometer una jactancia al afirmar que, con mi obra, aparece la primera traducción completa, exacta y fiel de *Las flores del mal*, en verso castellano. He trabajado en ella con amor y constancia, con sentido de las reglas del arte, con asiduo estudio, con apasionada reverencia por el poeta y el poema. Ahora, en el momento en que esta obra va al encuentro del juicio de los otros, me complace repetir, haciéndolas mías, las palabras de Chateaubriand: “Un traductor no tiene derecho a gloria alguna; es menester solamente que demuestre que ha sido paciente, dócil y laborioso”. Creo haberlo sido. Mi única aspiración al publicar este libro es contribuir, en la medida de mis fuerzas, a que los lectores de habla castellana conozcan la obra de Charles Baudelaire, el más grande poeta francés del siglo

XIX. Y mi humildad no pide más recompensa que el convencimiento de haberlo servido. (Baudelaire, 1980, p. 40-41)

Acerca de la conservación de la rima, ella nos dice que «es más dócil de lo que quieren sugerir los que no son capaces de encontrarla por un mecanismo de intuición, oscuro para la conciencia» (p. 31), y además, que «muy pocas de las estrofas de *Las flores del mal* se me mostraron rebeldes a la rima fiel, es decir, a la rima que repite la intención y aun la palabra del poeta» (p. 32). Para Lamarque, la fidelidad y reproducción del ritmo y de la ritma son posibles en cuanto ellos son fieles al «movimiento» de los versos, y es por esto por lo que se permite cierta libertad de intervenciones a la sintaxis y a algunas palabras. Ciertamente, el aspecto más notable de su traducción es su índole reflexiva:

No está en mi ánimo tampoco formular una teoría de la traducción poética, abundante en conceptos gramaticales y filosóficos. Quiero sólo presentar algunos ejemplos, entre los más completos que me sea posible hallar y que puedan tener alcance de generalización, para poner de manifiesto el criterio adoptado y la forma en que lo realicé materialmente. (p. 29)

Estos ejemplos son las traducciones de Hölderlin de Píndaro y Sófocles, y la traducción de Chateaubriand de *Paraíso perdido* de Milton. Del primero ella toma la intención de «reproducir la impresión que produce ese texto sobre quien lo lee en el original» como un «requisito indispensable para la traducción poética» (pp. 29-30), mientras que del segundo aprehendió su máxima de «He calcado el poema de Milton sobre un vidrio». Lamarque reconoce tanto la escisión platónica como sus consecuencias:

Porque la poesía no es sólo concepto, es también forma. Así como no es sólo forma, porque es también concepto. Entre ambos elementos del verso existe la misma solidaridad inextricable que existe entre el cuerpo y el alma del hombre. Cualquier atentado sobre el uno repercute sobre la otra y recíprocamente. (p. 31)

En la década de los sesenta tenemos las traducciones de Ángel Lázaro y Ana María Moix. La traducción en verso del primero sigue la versión de 1861 y agrega las secciones de *Suplemento a "Las flores del mal"*, que incluye los poemas agregados a la versión póstuma, y *Los despojos*, de 1866. En su prólogo, después de una semblanza de Baudelaire, declara su intención:

¿Cuál ha sido nuestra norma y nuestro empeño al realizar verso a verso su traducción? He aquí la aprobación que quisiéramos; he aquí el juicio a que aspiramos: a que esta traducción

de *Las flores del mal* parezca una obra escrita originalmente en castellano. (Baudelaire, 1963, p 19).

Lázaro desea invisibilizar su traducción siéndole fiel al castellano mientras que le es infiel a la letra baudelairiana. Esta es la esencia de la traducción etnocéntrica donde «se trata de introducir el sentido extranjero de modo que pueda aclimatarse, que la obra aparezca como “fruto” de la lengua propia» (Berman, 2014, p. 36). La fidelidad al castellano por parte de Lázaro implica que únicamente se pretende captar el sentido de la obra, despojándola de todo aquello que se considere de accesorio o intransmisible, sometiéndola a la lengua de llegada.

Antonio Bueno García, en su acta presentada en el Tercer Coloquio de la Asociación de Profesores de Filología Francesa de la Universidad Española (APFFUE), titulada: “Les fleurs du mal” de Baudelaire: Historia de su traducción, historia de la estética (1995); recoge lo siguiente de la traducción de Moix: «Al utilizar curiosamente también el término de “adaptación” por el de traducción, Ana María Moix está presentando una opinión, por muchos compartida» (Bueno, 1995, p. 269). Por otro lado, en su texto *Elogio de la traducción* (1996) publicado en Cuadernos Cervantes de la Lengua Española, Moix afirma que la traducción se “enfrenta” a la literatura, pues:

Se trata de un traslado, de una recreación, de una escritura, de una transmutación, según se prefiera llamar a ese ejercicio centrado en la reproducción de ritmos, adjetivos, de pausas, de comas, de aliteraciones, etc., que nos dará como resultado la prosa, el estilo del autor al que se traduce. (Moix, 1996)

Así como en Lázaro la traducción es la reproducción del sentido, aquí es la reproducción del estilo. Los términos que usa Moix tienen en común que todos ellos pretenden reproducir la organización del texto para reproducir su efecto. Esto es lo que se conoce como la equivalencia dinámica de Eugene Nida en la cual «la manera en que los receptores del texto traducido responden a éste debe ser equivalente a la manera en que los receptores del texto de partida responden al texto de partida» (House, 2009, p. 222). Estos planteamientos implican que un texto es lo que el lector hace de él, razón por la cual la traducción se acaba enfrentando a la literatura, porque la traducción se hace por encima de la literatura únicamente para reproducir su efecto.

En los años setenta se publicaron las traducciones de Andrés Holguín (1976), Antonio Martínez Sarrión (1977) y la de E. M. S. Dañero. Esta primera traducción nos dice lo siguiente en su preámbulo:

En las traducciones que van a continuación —selección de los mejores poemas de *Las flores del mal*— no está seguramente todo Baudelaire. Ningún poeta puede ser cabalmente traducido. [...] Estas versiones —lo mismo que estas palabras biográfico-críticas— solo aspiran a lograr una mayor difusión de la poesía baudelaireana en los países de habla española. En estas traducciones no debe buscarse, en ningún momento, una concordancia literal con el original francés. Tratando de conservar su significación poética, ellas son, solamente, una aproximación o, si se quiere, una re-creación (Baudelaire, 1976, p. 54-55).

Holguín usa varios términos acerca de la traducción. Aunque no ahonda en ninguno: concordancia literal, significación poética, aproximación, re-creación, y los más significativos: correspondencia y expresión. Con correspondencia, Holguín se refiere al desplazamiento de mensajes entre lenguas, cuyo sinónimo más apropiado es el de referente, para el cual hay que valerse de equivalencias:

Su [poema] emoción, su mensaje —así sea el del sentimiento más efímero—, su simbolismo, la secreta correlación entre su atmósfera y su expresión melódica, sus metáforas, su tono mismo: todo ello, y mucho más también, es el reto que tiene ante sí el traductor. Buscar equivalencias poemáticas a todo ello, dentro del marco y los recursos rítmicos y expresivos del otro idioma: esa es su meta. (Baudelaire, 1976, p. 56).

Según esta operación, Holguín considera que «evaporada la música primigenia y recreado el poema en ritmo semejante, la esencia poética subsiste al ser trasplantada, como una flor intacta. Y, a veces, sobrevive rejuvenecida, con otra savia» (p. 57). Es por esto por lo que para Holguín se puede resumir la traducción como la recreación de la expresión del poema bajo otra forma por medio de equivalencias, siempre y cuando se entienda aquí a la expresión como la cercanía con su referente en distintas lenguas.

La traducción de Sarrión, publicada en la editorial La Gaya Ciencia, es una traducción en prosa que se basa en la edición de Seuil de Marcel Ruff de 1968 que cuenta tanto con notas explicativas como con los diversos proyectos de prólogo, epígrafe y epílogo. En su nota de traductor, arremete, de manera superficial, contra sus predecesores:

Decididamente nuestro autor no fue un hombre de suerte. Y su mala racha continúa. Los grandes poetas que fueron más o menos sus coetáneos, van siendo vertidos al castellano con aceptable decencia, con mayor o menor felicidad. Charles Baudelaire, cuyo caso, en opinión de Jouve «es el caso del mundo moderno», como su problema «es el de la poesía

moderna», parece arrastrar un muy especial maleficio en nuestro idioma. Que yo recuerde, desde la inefable versión rimada de la pianola Marquina (aquello de «voluptad» no tenía precio), el cúmulo de atentados contra su poesía, aquí y al otro lado del Atlántico, no ha finalizado. (Baudelaire, 2022, p. 7).

Sarrión considera que según la inevitable máxima de *traduttore, tradittore*, su edición se encuentra «a caballo entre el respeto a la letra y la recreación del texto» (p. 9). Sin embargo, no profundiza estos términos y aunque afirma su preferencia por el primer procedimiento, su posición frente a la puntuación lo contradice:

La cordura y los cuaresmales tiempos que corren, aconsejaban quitar oropel y desmesura gestual. La versión se ha pretendido guiada por la naturalidad y el tono quiere ser en gran medida, el coloquial a que nos tiene acostumbrados la mejor poesía actual. Esta es la razón por la que el curioso lector podrá comprobar, entre otras licencias, la poda de tantos molestos signos de admiración. (Bueno, 1995, p. 270).

Cuando se refiere despectivamente a la abundancia de signos de puntuación baudelairianos, y a su recorte como una “licencia”, vemos que su traducción apunta más a una recreación del texto al querer que esta se adapte al estado actual de la lengua de llegada.

Finalmente, está la esquivada traducción del argentino Eduardo María Suárez Dañero, no Danero, en lo que podría ser 1977 o al menos en esta década, esta fue publicada por la editorial Freddy Consentino. En primer lugar, únicamente pude encontrar en una librería en línea una edición ya vendida de esta traducción, no pude encontrar ninguna copia en múltiples bibliotecas latinoamericanas ni en ningún portal de antigüedades, por el otro lado, ningún trabajo que consulté a propósito de las traducciones de Baudelaire al español la menciona, y mucho menos los demás traducciones; pero a pesar de esto, es la traducción que más pulula en línea al encontrarse en múltiples portales, y que conocí gracias a Rosario en la clase de *Literatura Francesa Siglo XIX*, pues era una traducción bastante pasable para proyectar y trabajar juntos en clase. Con respecto al autor, no fue sino hasta después de una búsqueda exhaustiva de sus otras obras en portales de bibliotecas hispanohablantes, que pude encontrar información al respecto, pues todo lo que se pudiese encontrar sobre este autor está esparcido en portales o muy viejos o ya caducos.

Esta huraña traducción es una edición bilingüe organizada según el orden de la segunda edición que cuenta además con *Les Épaves*, las *Pièces Condamnées*, *Galanteries* y demás poemas diversos agregados a la tercera edición. Introduce su obra de la siguiente manera:

En este volumen presentamos, sin la alteración que hubiera impuesto un presuntuoso, irreverente y hasta diríamos agravante prurito versificador, casi en su totalidad, la que es su perdurable labor poética. [...] vertimos ahora al castellano corriente sus divinas palabras, expresión de la esencia poética suya. Lo otro, consecuencia de una obligada y servil adaptación a la métrica, la rima y otras zarandajas del menester poético, además de adocenado, habría resultado un agravio para nuestro poeta incomparable e inimitable, a la vez que desleal actitud ante el lector. (Baudelaire, 1977, p. 12)

Efectivamente, las traducciones que presenta son distintas a todas las demás trabajadas. Lo que nos dice este prólogo al respecto de su producto y su metodología, es que partió de una orientación negativa, es decir, de una orientación que se yergue no sólo *contra* las demás traducciones, sino también en sentido contrario a ellas. Esta traducción pretende desagraviar lo que, a su juicio, las demás traducciones han hecho con la obra original, y es por esto por lo que se su traducción se procura como una corrección de las demás, como un ir en contravía cuyo efecto acaba siendo el mostrar aquello que las otras traducciones, bajo la alteración de ese “prurito versificador” acabó ocultando.

Carlos Pujol, Enrique López Castellón y Manuel Neila publican sus traducciones en 1984, 1987 y 1988 respectivamente. La traducción en prosa de Pujol traduce el anglicismo *spleen* como *esplín*, y los *Tableaux Parisiens* como *Estampas Parisienes*. Esto demuestra que Pujol pretende neutralizar los extranjerismos dentro de una obra que a su vez es extranjera y no queda sino preguntarse si le dio este mismo tratamiento a la traducción de los poemas.

La traducción de Castellón se basa tanto en la misma versión que uso Martínez Sarrión como en la edición de Claude Pichois para Gallimard en 1961. Según él, estas versiones «combinan los planes de Baudelaire con la sistematicidad exigible por el lector». En su traducción, él pretende «conjugar, además, la fidelidad al autor con el mantenimiento de la métrica y a veces de la rima, como vía intermedia entre la literalidad carente de hálito poético y la “traición” inevitable de las ediciones “en verso”» (Baudelaire, 2017b, p. 37). Estas orillas entre las que se sitúa Castellón, la intención del autor, y la legibilidad para el lector, nos muestran que él considera suficiente para mantener el elemento extranjero, conservar la métrica, siempre y cuando prime el contenido, lo cual él entiende como la intención de Baudelaire.

Manuel Neila presenta una traducción bilingüe basada en la edición de Antoine Adam de 1961. Esta cuenta con la organización de la versión de 1861 junto con los seis poemas prohibidos,

varias composiciones que no fueron incluidas en la obra bajo la sección de *Bribes*, y los borradores de prefacios y epílogos. Su método e intención son los siguientes:

La nuestra no se ciñe a un criterio estrictamente literal, apegada en exceso a los contenidos; tampoco pretende una recreación rimada de los originales, una «transcreación» o «transcripturación», para decirlo con palabras del poeta brasileño Haroldo de Campos. Sin abandonar el respeto a la letra, la versión rítmica que proponemos intenta preservar la máxima «información estética» con la mínima «transgresión semántica». (Bueno, 1995, p. 270).

A pesar de los términos que usa, su método acaba por recurrir a la diferencia entre forma y contenido. Neila reduce el ritmo a la rima, es decir, a la forma, a la “información estética”, la cual se ha de mantener siempre y cuando esta no intervenga con el contenido, o semántica de la obra.

En 1991 se publica en Cátedra la traducción de Luis Martínez de Merlo. Esta traducción bilingüe está basada en la edición de 1861 y ofrece anexados los poemas censurados de la edición anterior. En su nota a la traducción nos dice:

Es inútil hablar ya de la imposibilidad o no de la traducción de textos poéticos. Nada diré acerca de mis presupuestos [...] de fidelidad y respeto, no sólo al espíritu, sino a la letra del autor de estos versos. Diré tan sólo que esta traducción se pretende además de literal y escrupulosa con las fórmulas métricas y estilísticas de Baudelaire [...] también, y más aún, capaz de ser leída con un placer de una índole en cierto modo semejante a la de los textos originales, de ser degustada, en cierto modo, como un hecho literario autónomo, sin dejar de poner en evidencia su condición ancilar; en este paradójico empeño he puesto todos mis afanes y mis saberes, más allá de la impericia filológica y la larga experiencia en la práctica de la versificación. (Baudelaire, 2006, p 63).

Esta traducción tiene los siguientes objetivos: serle fiel al “espíritu y a la letra” del autor; ser una traducción “literal y escrupulosa” con las formas métricas; y aproximar al lector al efecto de la lectura del original. De Merlo recurre a lo que quiso decir (o no) Baudelaire como el sentido, y la fidelidad de la obra, mientras que la “literalidad” la trata como la conservación de la forma. Dicho de otra forma, de Merlo pretende reproducir lo que quiso decir Baudelaire; primero dividiendo entre forma y contenido lo que escribió, y segundo, organizando estos elementos de tal modo que el lector tenga la misma (hipotética) experiencia que si leyese el original.

Antonio Bueno, quien trabajó en el acta ya mencionada las siguientes traducciones: Marquina, Hernández Pagano, Lamarque, Moix, Lázaro, Sarrión, Pujol, Neila, y Merlo; concluye que «los criterios de traducción han variado también ostensiblemente desde principios de siglo; la historia de la traducción es también la historia de la estética» (Bueno, 1995, p. 269). Adicional a esto, da una serie de postulados sobre las tendencias de traducción de *Las flores del mal* al español:

- 1) Hasta mediados de siglo; el criterio de traducción más idóneo es el que respeta fielmente el original.
- 2) A partir de los años sesenta el ejercicio traductológico tiende a liberalizarse: no se sienten ya tantas ataduras con el original; en la traducción poética se busca respetar una equivalencia (casi siempre la de contenido frente a la imposibilidad de la forma).
- 3) La década de los setenta es la época en la que más traducciones se produce [...], coincide seguramente con un despegue económico editorial y con la progresión intelectual de nuestra sociedad. Hay cierta unanimidad en considerar que la traducción debe reflejar las formas culturales de la lengua de llegada.
- 4) En los años ochenta y noventa, asistimos a la concreción de resultados equivalentes, pero con variaciones mucho más libres. (pp. 269-270)

Juzgo que la conclusión de Bueno: «el ejercicio traductológico, como el artístico o literario, obedece en gran medida a unas leyes y a un comportamiento específico de la cultura social» (p. 270), es parcialmente adecuada, pues, aunque considera el estado de la lengua como factor fundamental para trazar la historia de la traducción, es sesgado afirmar que el desarrollo de estas tendencias es unidireccional. Pues esto en últimas reduce la heterogeneidad de las intenciones traducciones a un conjunto homogéneo en donde se descarta cualquier posibilidad de re-traducir.

Sin embargo, aquí no acaban las traducciones de Baudelaire. En 2014, la editorial Vaso Roto publica la traducción de Manuel Santayana, cuya nota a su traducción parece responderla a la de Sarrión:

He respetado la puntuación de los poemas de Baudelaire; por lo tanto, los curiosos (¡bienvenidos!) por conocer una nueva versión de esta obra al español encontrarán en ella los puntos suspensivos y los signos de admiración detestados por cierto tipo de lector actual, que considera útil extirparlos del texto de un autor pretérito al traducirlo. Más que dejar una marca de «originalidad» y *aggiornamento*, he querido ofrecer a los virtuales lectores en español el Baudelaire de su siglo (el XIX). [...] El esfuerzo por mantener la rima

y la versificación no fue siempre fácil; pero es también un signo de fidelidad a los textos originales y al prurito, que nunca me abandona, de dar al lector un poema cercano, en lo posible, al estilo del poeta y no una aproximación fallida o abandonada a medias. (Baudelaire, 2014, p. 16).

Contrario a Sarrión, quien podaba la puntuación de Baudelaire para adaptar su obra al español, Santayana opta por lo contrario. Su traducción no pretende acomodar los poemas al español, sino «ofrecer a los virtuales lectores en español el Baudelaire de su siglo». Esta traducción se pretende más que un *aggiornamento*, o *actualización* cuya intención sería el de hacerle la obra más “legible” al lector, en cuanto procura mantener lo Extranjero en tanto Extranjero. En corto, esta traducción no pretende llevar a Baudelaire al español, sino llevar el español a Baudelaire.

En 2017, Penguin publica su versión que recupera la traducción que hicieron Lluís Guarnier y Gil-Vilache para Bruguera en 1973, editada y aumentada por Andreu Jaume. Esta versión se basa en la edición de Claude Pichois al incluir las *Galanterías*, *Epígrafes*, *Piezas diversas*, y los *Añadidos a la tercera edición*. Jaume dice en su preámbulo:

Por otra parte, he revisado con detalle la traducción de 1973, muy cuidada e inspirada, para acercarla al lector contemporáneo. Guarnier observa metro y rima, casi siempre con toda la fidelidad al original que permite el artificio. Sólo he intervenido en casos donde me ha parecido que era adecuada una revisión, procurando mantener el espíritu de su versión y actualizándola sin desvirtuarla. (Baudelaire, 2017b, p. 58).

Jaume explica esta noción de artificio con la que se refiere a la naturaleza de la traducción en una entrevista para el diario Crónica Global:

El trabajo de traducción, sin embargo, viene derivado del de edición y, en parte, también de la crítica literaria: para mí editar textos es una forma de estudiar e interpretar textos literarios. [...] En algunos casos me gusta también traducir las obras que edito, entendiendo la traducción como una herramienta interpretativa. (Iglesia, 2018)

Al entender la traducción como una derivación de la edición y como una herramienta hermenéutica que acerca al lector al original, vemos que, con *artificio*, Jaume se refiere a la naturaleza secundaria de la traducción la cual parte del original para transmitir su mensaje en distintas lenguas, es decir, que la traducción sería una actualización que parte del texto pero que no se procura en él. Por otro lado, en la nota a su edición, Jaume hace presente la escisión entre forma y contenido, pues él entiende que tanto la conservación del metro y de la rima sólo son

salvedades al contenido del original, de modo que su intención de no desvirtuar la traducción de Guarner consiste en mantener la forma, siempre y cuando esta no intervenga en su contenido.

En 2021 se publica la traducción de María Elena Blanco por RIL Editores. Esta edición presenta la versión de 1861 de *Les fleurs* siguiendo el orden de la edición de Pichois, seguidas de los *Poemas añadidos en la tercera edición* y *Los despojos*. Su introducción resume su acercamiento a la traducción y un semblante de la modernidad de Baudelaire. Es, junto con el prólogo de Lamarque, el preámbulo más reflexivo. En él, afirma que:

El impulso a recrear la escritura de Baudelaire a través de la traducción consistió, para mí, en llevarla al español como el mismo poeta tal vez hubiera deseado hacerlo si hubiera podido traducir sus propios poemas a esa lengua. [...]

El reto sería reformular el texto dentro del mismo espectro semántico y significativo del original, habida cuenta de que fidelidad nunca significa literalidad (Baudelaire, 2021, pp. 9-10).

Dado el bagaje del que Blanco nos dice que se ha alimentado para hacer su traducción: W. Benjamin, H. Meschonnic, A. Berman, L. Venuti, P. Ricœur, J. Derrida, B. Santini, D. Marín y S. Venturini; los primeros cuatro, traductores, los últimos cinco, teóricos de la traducción; conviene analizar sus nociones detenidamente.

En primer lugar, está la recreación, la cual ella entiende como la reformulación del modo de actuar y de la modulación del significante de la poesía de Baudelaire en otra lengua (p. 11). Estos aspectos conforman la voz del texto baudelairiano y deben ser reformulados en un espacio delimitado por el texto mismo, que es lo que Blanco entiende por fidelidad, aspecto que se opone a la literalidad. En este punto Blanco se asemeja bastante a Castellón, quien entendía la literalidad como el servilismo a la forma “carente de hálito poético”, y no como esa extrañeza bermaniana, pues Blanco a su vez pretende borrar su traducción:

Conviene recordar a este respecto [acentos tónicos] 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. (p. 12).

Aquí vemos que esta traducción, que pretende no hablar «en francés o en español, sino en Baudelaire» (p. 14), encuentra su meta truncada por el hecho de encontrarse erigida bajo una concepción heterogénea del poema. Las negociaciones a las que recurre apuntan a la retransmisión, por medio de la adaptación, del mensaje de la voz baudelairiana en formas equivalente. En últimas, Blanco recurre a un ilusorio “lo-que-quiso-decir” en lugar de a un factual “lo-que-hizo”.

Para concluir con las traducciones de este milenio, vemos que las intenciones más comunes son las de responder o a las exigencias de legibilidad del lector o la fidelidad al autor, y aún más, vemos que sus traductores tienden a verlas como metas irreconciliables, razón por la cual la mayoría de los traductores procura mediar entre ambas. Con esto podemos decir que en este milenio, la concepción general de la traducción es la de la negociación de salvedades con tendencia a favorecer el contenido.

Por otro lado, hemos de preguntarnos si estas traducciones se entienden a sí mismas como re-traducciones, al menos en el sentido bermaniano. En este sentido notábamos que la re-traducción se entendía como espacio de la traducción en cuanto fuese el espacio de la realización literal, sin embargo, si consideramos únicamente las intenciones de los traductores recientes, vemos que estas traducciones no se pretenden literales, no apuntan a ello, sino que por el contrario, se presentan bajo la idea de ofrecer la mayor cantidad de posibilidades de lectura de la obra. Esta intención hermenéutica es más afín con los *Translation Studies* que definen la re-traducción de la siguiente manera: «La re-traducción en el campo de la literatura suele considerarse como un fenómeno positivo, que conduce a la diversidad y a la ampliación de las interpretaciones disponibles del texto original» (Gürçağlar, 2009, p. 233).

Habiendo dicho esto, y para cumplir el desarrollo de esta traducción *literal*, en la siguiente sección se hará una breve crítica de las traducciones de Marquina, Lamarque, Holguín, Martínez de Merlo y Blanco.

4.1.1 Crítica de algunas re-traducciones de Les Fleurs du Mal

En el amplio universo de las traducciones de *Las flores del mal*, mi criterio consistió en hacer una selección que mostrase tanto las tendencias presentes en el ámbito de la traducción, como también su transformación. Por esta razón no elegí exclusivamente traducciones americanas o ibéricas, sino de ambas partes; elegí la traducción de Marquina (1905) por su originalidad y su calidad de introductoria; la de Lamarque (1948) por su vasto prólogo y al ser de las primeras

traducciones americanas; elegí la de Holguín (1976) debido a que, entre los varios traductores colombianos de algunos de los poemas de *Les fleurs*, entre ellos: Ismael Arciniegas, Eduardo Castillo, Carlos López Narváez, Ricardo Nieto, Enrique Uribe White, Guillermo Valencia, entre otros; sólo fue Holguín quien trabajó la mayor cantidad de poemas y cuya edición estaba a mi alcance. La elección de una traducción colombiana respondía a mi necesidad de situarme a su vez como traductor, para lo cual necesitaba un referente. La traducción de Martínez de Merlo (1991) fue elegida debido a que ella es la más exitosa a nivel comercial, y esto no sólo implica un impacto en el mercado, sino también un impacto más grave y menos cuantificable en las lecturas de la obra; y, por último, elegí la traducción de María Elena Blanco (2021) por ser la última traducción que vuelve a retomar la rima y que además cuenta con un amplio bagaje teórico.

Para el tratamiento de estas traducciones, utilizaré el poema *L'Albatros* de la sección *Spleen et Idéal*, pues de entre los 35 poemas que trabajé, este sí es traducido por todos los traductores, y además, por el análisis que se hará posteriormente, es un ejemplo que logra captar los tratamientos generales que les dan los traductores a sus versiones.

L'Albatros

Charles Baudelaire (1861)

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.

À peine les ont-ils déposés sur les planches,
 Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,
 Laissent 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 Poëte 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.

El Albatros

Eduardo Marquina (1905)

La gente marinera, con crueldad salvaje,
 suele cazar albatros, grandes aves marinas,
 que siguen á los barcos compañeras de viaje,
 blanqueando en los aires como blancas neblinas.

Pero, apenas los dejan en la lisa cubierta
 —¡ellos, que al aire imponen el triunfo de su vuelo!—,
 sus grandes alas blancas, como una cosa muerta,
 como dos remos rotos, arrastran por el suelo.

Y el alado viajero toda gracia ha perdido,
 y, como antes hermoso, ahora es torpe y simiesco:
 y uno le quema el pico con un hierro encendido
 y el otro cojeando mima su andar grotesco.

El Poeta recuerda á este rey de los vientos
 que desdeña las flechas y que atraviesa el mar:
 en el suelo, cargado de bajos sufrimientos,
 sus alas de gigante no le dejan andar.

El albatros

Nydia Lamarque (1948)

Por divertirse, a veces, suelen los marineros
 cazar albatros, grandes pájaros de los mares,
 que sigue, de su viaje lánguidos compañeros,
 al barco en los acerbos abismos de los mares.

Pero sobre las tablas apenas los arrojan,
 esos reyes del cielo, torpes y avergonzados,
 sus grandes alas blancas míseramente aflojan,
 y las dejan cual remos caer a sus costados.

¡Qué zurdo es y qué débil ese viajero alado!
 Él, antes tan hermoso, ¡qué cómico en el suelo!
 ¡Con una pipa uno el pico le ha quemado,
 remeda otro, renqueando, del inválido el vuelo!

El Poeta es como ese príncipe del nublado
 que puede huir las flechas y el rayo frecuentar;
 en el suelo, entre ataques y mofas desterrado,
 sus alas de gigante le impiden caminar.

El albatros

Andrés Holguín (1976)

Se divierten a veces los rudos marineros
 cazando los albatros, grandes aves del mar,
 que siguen a las naves —errantes compañeros—
 sobre el amargo abismo volando sin cesar.

Torpes y avergonzados, tendidos en el puente,
 los reyes, antes libres, de la azul extensión
 sus grandes alas blancas arrastran tristemente
 como dos remos rotos sobre la embarcación.

Aquel viajero alado, ¡cuán triste y vacilante!
 Él, antes tan hermoso, ¡cuán grotesco y vulgar!
 Uno el pico le quema con su pipa humeante;
 otro imita, arrastrándose, su manera de andar.

Se asemeja el Poeta a este rey de la altura
 que reta al arco y vence las tormentas del mar:
 ¡desterrado en la tierra, burlado en su amargura,
 sus alas de gigante le impiden caminar!

El albatros

Luis Martínez de Merlo (1991)

Por divertirse, a veces, los marineros cogen
 algún albatros, vastos pájaros de los mares,
 que siguen, indolentes compañeros de ruta,
 la nave que en amargos abismos se desliza.

Apenas los colocan en cubierta, esos reyes
 del azul, desdichados y avergonzados, dejan
 sus grandes alas blancas, desconsoladamente,
 arrastrar como remos colgando del costado.

¡Aquel viajero alado qué torpe es y cobarde!
 ¡Él, tan bello hace poco, qué risible y qué feo!
 ¡Uno con una pipa le golpea en el pico,
 cojo el otro, al tullido que antes volaba, imita!

Se parece el Poeta al señor de las nubes
 que ríe del arquero y habita en la tormenta;
 exiliado en el suelo, en medio de abucheos,
 caminar no le dejan sus alas de gigante.

El albatros

María Elena Blanco (2021)

Por divertirse, a veces, suelen los marineros
 capturar los albatros, del mar enormes aves,
 que en lo alto siguen, como indolentes compañeros,
 sobre amargos abismos a la ondulante nave.

Apenas colocadas sus plantas en el suelo,
 esos reyes del aire, lerdos y avergonzados,
 baten las alas blancas con quejoso revuelo,
 tal como si arrastrasen un remo a cada lado.

Ese viajero alado ¡que es abúlico y torpe!
 ¡Visión otrora hermosa, ahora es cómica y fea!
 Un hombre con la pipa en el pico le daba golpes;
 otro, imitando al rengo que volaba, cojea.

El Poeta es como este príncipe de los cielos
 que se ríe del arquero y ronda la tempestad;
 exiliado en la tierra, en medio de abucheos,
 sus alas de gigante le impiden caminar.

Marquina: Dramaturgo español y poeta menor de la Generación del 98, se encuentra entre finales del siglo XIX y mediados del XX (1879-1946); en aquel entonces, la bibliografía de la época referente a Baudelaire se hallaba marcada por una tendencia exagerativa y negativa de su carácter, pues principalmente su obra se dio a conocer en España por la mención que hace Max Nordau de Baudelaire en su obra *Entartung* (1892; *Degeneración* en la traducción de Nicolás Salmerón de 1902), y además, la versión que circulaba era en ese entonces la de 1868 con el prólogo de Gautier en la que se hace énfasis en el carácter decadentista de Baudelaire, pero que al mismo tiempo no incluía los seis poemas prohibidos, y que fue además la que tradujo Marquina.

Como bien señala David Marín en artículo *El malditismo de Baudelaire en las reescrituras de Les Fleurs du Mal* (2017), una de las lecturas más comunes de *Les Fleurs* era aquella que se regía por una clave moral, como la crítica de Juan Valera (citada en Marín, 2017) que dice: «La verdad es que trescientas páginas de versos, llenos de tales maldiciones, no se pueden aguantar. [...] Carlos Baudelaire y sus *Flores del mal* son una faceta estrambótica que nadie que esté en su cabal juicio puede mirar con seriedad» (p. 323). Por cierto, no sobra aclarar que Valera era amigo de Marquina, y que en una carta a propósito del libro *Vendimias* del segundo, el primero le advierte

con respecto a la nueva estética: «Veo en usted prendas de excelente poeta, aunque recelo que se extravíe y amanere» (Amorós, 2005, pp. 17-21).

Fue en medio de esta relación que se presentaba entonces entre el estado actual de la literatura en España y el carácter parcializado de la obra de Baudelaire, en donde Marquina realizó su traducción. Glyn Hambrook, en su trabajo *Packaging a Posy of Perversity: Eduardo Marquina's 1905 Spanish Translation of Les Fleurs du Mal* (2016) recoge una carta de Bernardo Gonzáles de Candamo a Rubén Darío de 1906 donde se habla de esta traducción: «Marquina tradujo *Las flores del mal*. La traducción cumple su fin moralizador. Es una traducción diversa. Los versos suenan simultáneamente a Marquina y a Baudelaire en lugar de sonar sólo a Baudelaire» (p. 987).

Este fin «moralizador» de la traducción en Marquina, que se entiende como la adaptación que tiene como horizonte la legibilidad y aceptación por parte del público, se presenta en esta ocasión bajo la adjetivación exagerativa y el rigor de la musicalidad, lo que sería en últimas una estetización producto de su carácter como dramaturgo. En el caso de su traducción de *El Albatros*, esto se ve en varios aspectos: primero, en el hecho de que él mantiene una rima consonante con un alejandrino español; segundo, la conservación de las mayúsculas únicamente al principio de cada estrofa y no de cada verso; la adición de frases por medio de la supresión de aquellas que están en el original tales como: «*crueledad salvaje*»; «*blancas neblinas*»; «*como una cosa muerta*»; «*su andar grotesco*»; «*cargado de bajos sufrimientos*»; etc., y de entre todos caso, considero que el más significativo se da en el segundo verso de la segunda estrofa, donde elimina todo lo dicho en el original «*Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,*» por la siguiente intervención en todo el sentido de la palabra «—*jellos, que al aire imponen el triunfo de su vuelo!*—». Con esto, además de darle al poema un carácter declamatorio que no tiene, Marquina resulta exaltando la gloria del albatros en el aire al disminuir el aspecto miserable que toma una vez se encuentra en el suelo, siendo así que la ironía presente en este poema se ve transformada en una alabanza lastimera hacia un Poeta de corte romántico.

Lamarque: Poeta argentina del siglo XX (1906-1982). Su traducción está basada en la versión de 1861, y cuenta con una sección de *Poemas agregados a Las Flores del Mal en la edición póstuma*. En su extenso prólogo, Lamarque procura limpiar la mancha que le han hecho numerosos

estudios a la imagen de Baudelaire al tiempo que arremete contra ellos, como por ejemplo con el trabajo de Sartre:

Bajo pretexto de una investigación filosófica sobre la libertad del alma de Baudelaire, Sartre se entrega exclusivamente a hurgar en lo que él supone que fue la vida sexual de Baudelaire. Maneja hipótesis que con su sola autoridad y sin ninguna prueba documental declara certezas; hace citas equivocadas, invoca anécdotas y episodios que el más ínfimo de los comentaristas sabe que ya han sido rechazadas por apócrifas, y el resultado es algo que no puede ciertamente llamarse poco limpio puesto que hay que denunciarlo como abominablemente asqueroso. (Baudelaire, 1980, pp. 10-11)

A su vez, Lamarque nos ofrece múltiples ejemplos de los criterios que ella adoptó hacer su traducción, en la cual ella agrega notas de su autoría en los poemas que considera necesarios.

Citando las traducciones de Chateaubriand de Milton, y de Hölderlin de Píndaro y Sófocles y refiriéndose a estos traductores como sus «maestros», ella afirma que «calca sobre vidrio» el poema de Baudelaire. Este «calco», el cual ella entiende como la traducción, consiste en la primacía de la forma a favor de la musicalidad:

Es evidente, es claro como la luz para mis ojos que un soneto no puede ser traducido más que como soneto; que un alejandrino tiene que seguir siendo alejandrino en la otra lengua, que un endecasílabo no puede ser *trasladado* [énfasis mío] más que como un verso de once sílabas. O en caso de que el genio de ambas lenguas se oponga irreductiblemente, se ha de buscar el metro que con mayor aproximación reproduzca el ritmo natal. (Baudelaire, 1980, p. 31)

Según esta comprensión de la traducción, vemos que en su traducción de *El albatros* ha de mantenerse la rima consonante y la métrica del alejandrino de Rubén Darío por encima de todo, es por esto por lo que este *traslado* implica tanto la adición de palabras no presentes en el original, como el reemplazo de ellas por sinónimos, como el manejo de formas ajenas a su construcción, o como la transformación de verbos a sustantivos: esto se ve por ejemplo, en la repetición de la palabra «mares» al final de la primera estrofa para poder obtener la rima consonante; en el uso del sustantivo «arrojar»; en el reemplazo de «*traîner*» por «caer»; en la inversión del verso «*Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches*» por «sus grandes alas blancas míseramente aflojan»; y la transformación del «*l'infirme qui volait !*» por «del inválido el vuelo!», y en el caso que considero más representativo, la traducción del segundo y tercer verso de la última estrofa de este

poema que en francés es «*Qui hante la tempête et se rit de l'archer / Exilé sur le sol au milieu des huées*» por «que puede huir las flechas y el rayo frecuentar / en el suelo, entre ataques y mofas desterrado». En el primer verso, esta oscura articulación de una frase que en el original es bastante clara y sencilla, recurre a una reducción semántica que intenta disimular con un alargamiento y con una inversión gramatical, todo con el fin de mantener la rima. De manera similar, en el segundo verso, para cumplir con la métrica, Lamarque exagera el *exilio*, que es distinto al destierro, al reemplazar los abucheos por *ataques* y *mofas*.

Así, vemos que a pesar de la mención de estas dos grandes traducciones, para Lamarque el «calco» de Baudelaire no significa entonces sino una reproducción del contenido, el cual por cierto, puede valerse de léxicos con distintos registros; en formas ajenas, siempre y cuando se mantenga la métrica y la rima, que es algo que explica también el trabajo de Óscar Iván Arcos *Acerca de dos traducciones de Les Chats de Baudelaire: El caso de Nydia Lamarque y Luis Martínez de Merlo* (2014), pues por medio de un análisis estructuralista y comparatista entre estas dos traducciones, él acaba encontrando que Lamarque, al ser más cercana a la estética modernista de Rubén Darío o José Martí, «toma como base para su construcción la musicalidad del poema mediante el uso de versos en rima de igual cantidad de sílabas» (p. 169).

Teniendo en cuenta esto, vemos que finalmente, y lo que es más triste, que aquella retahíla en la que Lamarque se encarnizaba contra Marquina en su prólogo, se ve perder su valor al notar que sus procedimientos de *poetización* en su traducción, si bien no tienen un fin «moralizador» como en aquel, se le acercan bastante.

Holguín: Poeta, columnista para el diario El Tiempo, ensayista y crítico literario durante la segunda mitad del siglo XX, es reconocido por su *Antología crítica de la poesía colombiana* (1874-1974). En la primera edición de su traducción publicada por el Instituto Colombiano de Cultura, no aparecía en la portada que lo que aquí se presentaba era una selección que excluía cuarenta y nueve poemas en total de la edición de 1861, sino que el lector se enteraba de esto leyendo su paratexto, el *Análisis biográfico-crítico*. No fue sino hasta la edición de 2001 de esa traducción, publicada por Panamericana, que aparece que esto es una selección, además de contar con los poemas originales confrontados. Esta traducción, de la cual nos dice que sólo presenta «los mejores poemas de *Las flores del mal*», y que estos «sólo aspiran a lograr una mayor difusión de la poesía baudelairiana en los países de habla española» (pp. 54-55), está basada en la versión de

1861, incluye dos de los poemas condenados, y una sección de *Otros poemas*, donde se encuentran algunos de los poemas agregados a la versión de 1868.

En este paratexto hay que notar lo siguiente, en primer lugar, todos los capítulos que configuran este *análisis* se apoyan fuerte y casi exclusivamente sobre el aspecto biográfico de Baudelaire, pues en la sección *¿Confesión o fábula?*, donde indaga a propósito del valor biográfico de su obra, acaba afirmando lo siguiente:

Ocurre que la obra de este poeta es una extraña mezcla de experiencia y fantasía que permite las dos interpretaciones comentadas [confesión y fábula]. Pero es necesario inclinarse, finalmente, hacia la tesis de la confesión. En favor de ella, resulta decisiva la carta dirigida por Baudelaire al notario Ancelle en febrero de 1866: “¿Habrá necesidad de decirle que en este libro atroz —le escribe— he puesto todo mi corazón, toda mi ternura, toda mi religión (disfrazada), todo mi odio? Es cierto que diré siempre lo contrario, y que juraré por mis grandes dioses que se trata de un libro de arte puro, de monería, de prestidigitador, pero estaré mintiendo entonces como un sacamuelas”. Aunque no existiera un juicio tan categórico de Baudelaire mismo sobre el significado de su poesía, es probable que pudiéramos llegar a la misma conclusión. (Baudelaire, 1976, p. 30)

Esta marcada tendencia a recurrir al carácter de Baudelaire para configurar su lectura se esparce hasta la traducción misma, pues cuando Holguín habla al respecto de la relación del poeta con los movimientos adyacentes, se esfuerza en resaltar su carácter limítrofe con estas:

Es que Baudelaire se debate en un mundo aparte. Cada poema suyo responde a una vivencia, y se expresa dentro de una estética nueva. La originalidad de su carácter imprime un sello único a su extraña y desolada poesía. La melodía de su estrofa apunta hacia el porvenir. Casi todos los críticos coinciden en fijar a Baudelaire un sitio aparte al estudiarle en relación con las escuelas literarias, pues desborda sus marcos. En él confluyen varios movimientos, y varios movimientos poéticos parten de él. Está en una encrucijada. Y él mismo es una encrucijada. (p. 19)

Ya en lo que consta a su traducción, Holguín afirma que «[...] una traducción cumple su misión si puede decirse que el poema traducido corresponde, en una lengua diferente, al poema original. Por ello hay que buscar una difícil equivalencia lírica» (p. 55), y es por esto por lo que él recurre a la adición de palabras que enfatizan en lo que él considera son aspectos que definen a Baudelaire, como por ejemplo en el segundo verso de la cuarta estrofa de *Au lecteur* que dice «Aux

objets répugnants nous trouvons des appas», Holguín traduce «Las cosas repugnantes son del gusto moderno», o en el primer verso de la decimosexta estrofa de *Bénédiction* que dice: «*Je sais que vous gardez une place au Poëte*», traduce «“Sé que un sitio reservas al Poeta maldito».

En el caso de *El albatros*, similar a Lamarque y a Marquina, Holguín sigue el metro alejandrino y la rima consonante por medio de: la adición de palabras para llenar el conteo silábico tales como «*rudos*» y el «*sin cesar*»; la exageración «*¡cuán triste y vacilante*» y «*¡cuán grotesco y vulgar!*», y la disminución léxica «*otro imita, arrastrándose, su manera de andar*», entre otras. El caso más ilustrativo es el haber traducido la segunda estrofa como «*los reyes, antes libres, de la azul extensión*», donde elimina la presencia de los marineros, y la penúltima estrofa como «*¡desterrado en la tierra, burlado en su amargura!*», pues volviendo a su *análisis*, vemos que Holguín entiende a Baudelaire como al albatros: «Allí [París] habita el poeta, incomunicado, solo en la ciudad inmensa que le maldice (“Bendición”) y cuyo propio genio no le permite convivir con sus semejantes: como al albatros» (p. 42); y esta interpretación hace que desaparezca la ironía del poema hacia este tipo de Poeta, y en lugar de resaltar su carácter limítrofe, como lo decía anteriormente, lo que hace la traducción de Holguín es no sólo encerrar a Baudelaire, sino también a este poema, en esta tradición.

Martínez de Merlo: Poeta español nacido en la segunda mitad del siglo XX (1955-), es reconocido por su traducción de la *Divina Comedia* en la editorial Cátedra además de múltiples traducciones de autores franceses e italianos tales como Leopardi, Verlaine, Cavalcanti y Molière. Su traducción de *Las flores*, basada en la edición de 1861 y que incluye *Les Épaves* en una sección aparte, así como los *Poemas varios*, es una traducción bilingüe cuyo paratexto es hecho por él, así como las múltiples notas encontradas a lo largo de los poemas.

En un artículo de 1997 titulado *Traducir poesía (Condiciones y límites de una práctica posible)*, Martínez de Merlo parte, en primer lugar, de una división sobre las dos maneras de traducir, y una vez establecidas estas diferencias, por medio de ejemplos de sus traducciones, justifica su posición. La primera de estas formas de traducción, que denomina la «traducción funcional y utilitaria», es aquella que no embellece la obra en su traducción, sino que es una herramienta clara y correcta para el original, y que satisface la demanda de enriquecer la lengua y la cultura a la que es traducida (p. 46); por el otro lado se encuentra la «traducción poética» que

responde al deseo del traductor y que tiene como objetivo presentar «otro poema» que reconstruya el efecto poético original, pues:

No se trata tanto de traducir una lengua a otra, [...] sino extraer *un algo* que ha sido formulado previamente en una lengua y formularlo en otra, depositarlo en otra, [...] advirtiendo que *ese algo* no es un contenido, una información, sino una totalidad que se pretende básicamente poética, y que, por tanto debería proporcionar al receptor la misma experiencia, y provocar en él la misma impresión. (p. 45)

Martínez de Merlo nos dice que él procura aunar entre estas dos opciones, y que su horizonte es el de «trabajar para conseguir la traducción que a mí mismo me gustaría leer, si no estuviera dispuesto a realizar el esfuerzo de hacerlo en la lengua original» (p. 47), de ahí que su punto de partida a la hora de traducir poemas, consista en partir no de la rima, sino de la métrica: «El respeto riguroso a la métrica original, cuando es ciertamente posible hacerlo en nuestra lengua, es el punto de partida exigible, a mi modo de ver [...] a toda traducción de poesía que se considere como tal» (p. 51). De esta manera, la traducción, a la cual él se refiere como *travase*, consiste en:

Recomponer en un nuevo sistema lingüístico, lo poético que el texto-poema inicial encerraba, compuesto en el suyo; de tal manera que conserve la mayor parte posible de su virtud, de sus propiedades, de su eficacia, a pesar de los mecanismos con los que ha sido extraído del primero y a través de los mecanismos con los que ha sido construido el nuevo texto-poema. (p. 45)

En el caso de *El albatros*, vemos cómo Martínez de Merlo procura mediar entre la conservación de las fórmulas estilísticas utilizadas por Baudelaire, valiéndose del alejandrino español, y la legibilidad que a él le place, valiéndose del encabalgamiento en el tercer verso de la segunda estrofa: «sus grandes alas blancas, desconsoladamente»; de la reorganización de los versos tales como «la nave que en amargos abismos se desliza.», «del azul, desdichados y avergonzados, dejan», siempre y cuando se mantuviera la métrica, pues como afirma en aquel texto donde procura establecer un método para la traducción de poesía: «Si es el desiderátum el que en esta operación se pierdan la menor cantidad de constituyentes originarios posibles, no lo es menos evitar al máximo la aparición de constituyentes ajenos» (p. 47).

Blanco: Poeta cubana un poco mayor que Martínez de Merlo. Presenta una edición bilingüe con las notas presentes en las *Œuvres complètes* (1975) establecidas por Claude Pichois. En el

paratexto que es su *Introducción*, afirma que considera la traducción como una parte de su «actividad poética y de la creación literaria en general» (Baudelaire, 2021, p. 9).

Como habíamos notado en la sección anterior, Blanco entiende la traducción como una recreación del texto que está limitada por el original, y con esto se refiere al *vertimiento* en formas equivalentes por medio de una negociación con el «contenido» del original:

Traduje los versos decasílabos en endecasílabos o dodecasílabos; los octosílabos, cuando no los mantuve, los vertí en enecasílabos o decasílabos; y en cuanto a los heptasílabos y pentasílabos, casi siempre presentes en combinación con algún verso de arte mayor, me esforcé por mantenerlos, o por traducirlos con el metro o combinación de metros más cercanos posibles. [...] 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. (pp. 11-12)

Blanco hace uso de todos estos procedimientos en su traducción de *El albatros*, pero me quisiera enfocar particularmente en toda la segunda estrofa y los primeros dos versos de la tercera. En la segunda estrofa, en el original se nos describe una imagen sencilla de cuando los marineros ponen al albatros sobre las planchas en la que este deja «*piteusement*» caer sus alas a sus costados. Por el otro lado, en la traducción de Blanco, se nos presenta una escena exagerada, cargada de movimiento que muestra al albatros debatiéndose contra los marineros. Y ya en los dos versos de la estrofa que sigue, el adjetivo «*veule*», que se refiere a la debilidad, se encuentra maximizado al utilizar la palabra «abúlico», que es más cercana al desinterés que a la debilidad; y posteriormente, en donde el poema recuerda la belleza de antaño del albatros, Blanco la transforma en una *visión* que hace que el poema se vuelva más explícito en su alegoría, o, dicho de otro modo, deshaciéndola.

Finalmente, vemos que las licencias que Blanco se permite se pueden presentar como la exageración de las libertades con las que cuenta un traductor a la hora de elegir sus criterios. Pues hemos visto que no sólo es la conservación de la rima o del metro lo que está presente en todas estas traducciones, sino que cada vez más se va perfilando la figura del traductor, que su impronta se hace más tangible al mismo tiempo que, simultáneamente, algunos pretenden borrar su traducción.

4.2 Diario

Antes de trabajar a fondo las decisiones creativas más importantes que tomé para hacer esta traducción, quisiera comenzar con lo siguiente: Yo comencé esta traducción hace poco más de dos años, en las vacaciones que tuve después de haber visto la clase de *Literatura Francesa Siglo XIX*. Para ese entonces, yo no era consciente de casi nada de lo que se ha trabajado en este proyecto; solamente traducía a punta de deseo y con una vaga intuición sobre lo que habían hecho las demás traducciones que sentía que estaban regidas por la “tiranía de la rima”. En ese momento traduje 60 poemas, los 60 poemas trabajados en clase, pues eran los poemas con los que más me sentía familiarizado. Ese primer bosquejo se lo envié a la profesora Rosario a comienzos del 2021. En ese correo recuerdo haberle dicho que ese proyecto bien podría ser mi tesis, y dos años después, aquí está. Sin embargo, no fue sino hasta una etapa avanzada en el proyecto que decidí desenterrar ese primer borrador, y una vez, habiendo acabado de releerlo por milésima vez, volví a traducir una selección de estos poemas (y unos adicionales) como si fuera la primera vez. Ahora, a 162 años de la publicación de esta segunda edición de *Les Fleurs du Mal*, manteniendo en mi cabeza esa leve intuición que tuve hace dos años, volví a decidir que no traduciría con la rima como horizonte, pues ese presentimiento ahora sí había encontrado las bases duraderas para conformarse, y que, en esta ocasión, traduciría con mis ojos fijos sobre la *letra*. Este horizonte, bajo el cual presento este *work-in-progress*, y al cual también le dediqué mis esfuerzos y mis decisiones, únicamente tenía un propósito en mente, que apareciera la voz del poema, y no sólo eso, sino que apareciera rejuvenecida. Habiendo dicho esto, comencemos.

Para mayor legibilidad, si bien la mayoría de los siguientes elementos se presentan yuxtapuestos en la traducción, decidí presentar esta sección agrupada en distintos categorías, que son: la selección de estos poemas, las inquietudes concernientes a la rima, el léxico utilizado, los préstamos lingüísticos, la puntuación y la conjugación de los tiempos verbales, el uso de las voces; y finalmente responder a la pregunta de cuál es el aporte de esta traducción considerando el maremágnum de traducciones existentes:

Selección: Como lo mencione anteriormente, lo que aquí se presenta es parte de un trabajo más amplio, que será la traducción de todos los poemas de esta segunda versión de *Les Fleurs du Mal*. La selección de estos 35 poemas responde en primer lugar a los límites espaciales a los que tenía que regirme, segundo, a los poemas con los que me sentía más familiarizado al haberlos ya

trabajado, tercero, a un hilo conductor que no acabase dando una idea sesgada de esta obra, y cuarto, a mis gustos. Para el tercer criterio, tuve en cuenta principalmente el riesgo que existe de presentar una traducción inadecuada de *Les Fleurs*, es decir, una que sólo se enfoque en un aspecto de ella, así que, si bien este trabajo es una traducción incompleta, de ningún modo procura ser una traducción parcializada. Procurando abarcar la riqueza de esta obra, era necesario mantener un hilo conductor que diese fe del camino del poeta, y es por esto por lo que se recorrieron las seis secciones del poemario, y a su vez, dentro de cada una de ellas, se eligieron tanto los poemas que introducen temas capitales para la obra, como los poemas que muestran los distintos puntos de vista que puede haber sobre ellos: por esto, en la primera sección de *Spleen e Ideal*, elegí poemas que primero, mostrasen los distintos recorridos y visiones tanto del Poeta como del poeta, y segundo, que encarnasen la lucha del hombre entre alcanzar su ideal, o sucumbir ante el *spleen*. La sección de *Cuadros parisinos* fue la sección de la que traduje más poemas, y esto se debe principalmente a la elección de la versión de 1861, para la cual se escribieron estos poemas, y segundo, dado mi preferencia por estos. A estas alturas ya no disponía de mucho espacio para traducir más poemas, y por eso las siguientes secciones, *El vino*, *Flores del mal*, *Rebelión*, y *La muerte*, consistieron únicamente de uno o dos poemas que ilustrasen temas capitales de *Les Fleurs*, como lo son *El alma del vino*; *Alegoría* y *El Amor y el Cráneo*, los cuales representan las segundas alternativas, las depravaciones, a las que recurre el hombre para escapar de su inminente fatalidad; *Las letanías de Satán* que condensa la blasfemia en el mundo teológico; y finalmente, *El fin de la jornada*, que introduce ese destino irremediable para cualquiera, aún para el Poeta, y *El Viaje*, en donde todas las luchas del hombre se consumen.

Rima: Como hemos visto en las anteriores traducciones, el método que prima es la decantación del contenido a formas equivalentes. Esta operación, que, si bien produce una rima o una métrica, pues todas estas traducciones parecen hechas bajo el imperativo de «¡hay que rimar!», y en caso de que prescindan de ella, «¡hay que medir!», y aún más, que parecen partir del hipotético «¿qué forma habría utilizado Baudelaire para escribir en nuestra lengua?»; se deshacen de los componentes mismos que dan lugar a esa rima y a esa métrica. Por mi parte, decidí liberar a las traducciones de *Les Fleurs* de este yugo, y a su vez de su inminente poetización que únicamente limita la *letra* desbordante de Baudelaire a un molde que ni siquiera le pertenece, pues como bien lo afirma Martínez de Merlo en su artículo mencionado anteriormente: «las rimas de la traducción

serían siempre rimas del traductor, no del poeta originario» (Martínez de Merlo, 1997, p. 52). Aquí he de notar la influencia que tuvo la traducción de Dañero, porque como él, no tuve ni a la rima ni al metro como el horizonte de esta traducción, sino que, y yendo más allá de él, enfoqué mis esfuerzos en aquello que les brinda las bases a la rima y al metro, es decir, a la organización de las palabras y a su movimiento. Esto no significa que no existan rimas en mi traducción, sino que, por el contrario, si sus bases me lo permiten, esta rima se dio y se mantuvo, como en la primera estrofa de la segunda parte de *Las Viejecitas*, donde el encabalgamiento y el uso de los participios pasados lo permiten:

II	II
De Frascati défunt Vestale enamorée ; Prêtresse de Thalie, hélas ! dont le souffleur Enterré sait le nom ; célèbre évaporée Que Tivoli jadis ombragea dans sa fleur,	De Frascati difunto Vestal enamorada; Sacerdotisa de Talía, ¡ay! cuyo apuntador Enterrado sabe el nombre; célebre evaporada Que Tívoli antaño sombreó en su flor,

Otro ejemplo sería el del estribillo en el poema *La Invitación al viaje*, donde gracias a la polisemia de la palabra *beauté*, existía la posibilidad de traducir sin recurrir a un cambio de orden de las palabras ni a un reemplazo de estas por sinónimos:

Là, tout n'est qu'ordre et beauté, Luxe, calme et volupté.	Allá, todo es orden y beldad, Lujo, calma y voluptuosidad.
---	---

Léxico: Aquí, la pregunta no era solamente sobre el poder entender el vocabulario de estos poemas, sino también sobre el cómo entenderlo, ¿habría que actualizarlo? ¿encontrar sus equivalentes? Con todo lo trabajado hasta el momento, sabía que estas opciones eran insuficientes, sabía que actualizar el vocabulario era cortar a la obra de raíz y que cualquier traducción con esto en mente únicamente lograría ser y hacer una paráfrasis de esta obra; es por esto por lo que decidí que era necesario mantenerlo en la medida de lo posible. Para esto recurrí a un diccionario, pero no a cualquiera, pues requería un diccionario que no perdiera las matices de lo circunstancial, que estuviera tan arraigado a su época como la obra misma de Baudelaire, y es aquí donde encontré el *Dictionnaire de la langue française* (1863-187) de Émile Littré (1801-1881). Este diccionario, perfectamente enmarcado en el siglo XIX no sólo incluye los significados de las palabras, sus usos

con ejemplos, su historia y su etimología, sino también los neologismos de la época. Es por esto por lo que casi exclusivamente, para cualquier palabra conocida o reconocida, recurrí a este diccionario.

En el poema *Al lector*, cuando se está introduciendo el *Ennui*, se hace una enumeración de los siguientes animales: «*Mais parmi les chacals, les panthères, les lices, / les singes, les scorpions, les vautours, les serpents,*». La palabra *lices* se refiere a las hembras de un perro de caza con el propósito de reproducir su especie, sin embargo, después de que Rosario me hubo remitido a la etimología de esta palabra y me señaló que esta se refería más bien a un perro lobo, encontré que esta palabra venía de las Bucólicas de Virgilio para referirse a un *chien-loup*. Entre estas dos opciones era necesario remitirse a la *ménagerie* en la que se encuentran estos animales, y es por esto por lo que terminé eligiendo los perros lobo, pues la imagen es más acorde con la casa de fieras que las perras destinadas a la reproducción. Un segundo ejemplo se da con la palabra *pousser* la cual tiene múltiples significados y aparece en múltiples poemas incluyendo este; naturalmente no la traduje por la misma palabra en cada caso, pues esto no sería ser riguroso sino mecánico, sino que procuré mantener en todas las traducciones palabras que fueran de uso común tal como lo es *pousser*, de ahí que las palabras empleadas fueran *lanzar*, para *Al lector*; *empujar*, para *Bendición*, *El Esqueleto labrador*, *Danza macabra*, y *El Alma del vino*; y *exhalar*, para *El Crepúsculo de la mañana*.

En *Bendición* me enfrenté a lo siguiente: primero al siguiente verso: «*Et s'enivre en chantant du chemin de la croix*». Sin duda alguna, esta fue una de las oraciones que más trabajo me costó y cuya solución resultó ser más bien sencilla, pues estaba entendiendo mal esta frase; creía que el Poeta estaba o cantando el camino de la cruz, a veces traducido como *viacrucis*, o estaba haciendo este recorrido, pero estas soluciones existían solamente si ignoraba el crucial *du*, que lo que hace es señalar que el Poeta se estaba embriagando, mientras cantaba, con el camino de la cruz, de ahí que la traducción quedara como: «Y se embriaga cantando del camino de la cruz;». En segundo lugar, estaba la palabra *idoles*: aquí, en el monólogo de la madre del Poeta, ella se compara con aquellos y dice que se hará redorar. El problema estaba en el género de la palabra, pues en francés esta palabra es femenina, aunque aplique tanto para ambos géneros. La solución no fue difícil dado que en español esta palabra tiene el mismo tratamiento, pues la adjetivación femenina para esta palabra es perfectamente legible; lo que quise notar con este ejemplo es que no hubo necesidad de recurrir a vocablos inventados cuando el mismo idioma me propone alternativas

válidas. Y tercero, el uso del *tout* como adverbio, que aparece de la siguiente manera: «*Comme un tout jeune oiseau qui tremble et qui palpita, / J'arracherai ce cœur tout rouge de son sein*»; aquí, para mantener el *tout* presente en ambos versos, decidí superlativizar los adjetivos a los que aplican, quedando así: «Como jovencísima ave que tiembla y palpita / Arrancaré aquel rojísimo corazón de su seno,»; similar al caso de *pousser*, no todas las ocasiones en las que se presenta esta palabra hay que traducirla de la misma manera, sino de acuerdo a la formación de la frase.

En *La Máscara* hay dos ejemplos, el primero de ellos es la palabra *loisir*: esta es una palabra que fácilmente se puede traducir por *ocio* y no hay problema alguno, el problema estaba cuando en el poema *La Invitación al viaje* se hacía uso de la expresión *à loisirs*, que se refiere al estar a sus anchas, entretenerse, divertirse; traducir esta expresión por aquellas que perdiesen esta dimensión del *ocio* era hacerle una falta al poema, y por eso opté por traducir esta expresión como *en ocio*. El segundo de estos ejemplos es la fina diferencia que existe entre el *voir* y el *regarder*, pues si bien es cierto que el primero se refiere a la capacidad de *ver*, y el segundo al acto voluntario, y si bien esta diferencia debe ser suficiente para mantener los verbos *ver* y *mirar*; en este poema la diferencia se hace latente, pues antes de notar la máscara, el poema le pedía a uno que *viere*, y no es sino hasta que se topa con la máscara, que se le dice a uno que la *mirar*; en una nota similar está la diferencia entre el *écouter* y el *entendre*, donde el primero se refiere al acto de prestar atención con las orejas y el segundo se refiere a tanto percibir los sonidos, como a comprender y entender. El *écouter* únicamente se usa en los poemas *La Campana hendida* y *Paisaje*; mientras que el *entendre* es más común al estar en *Danza macabra*, donde su acepción es la de comprender/entender; y en *Las Viejecitas*, *Crepúsculo de la tarde*, *El Alma del vino*; *El Amor y el cráneo*; y *El Viaje*, donde su acepción es la de *oír*.

En *Sueño parisino* hubo dos casos significativos: el primero fue respecto a la palabra *féeries* que aparece en el original como: «*Architecte de mes féeries, / Je faisais, à ma volonté*». En primer lugar, las *féeries* son un género teatral francés famoso en el siglo XIX lleno de elementos sobrenaturales, pero al mismo tiempo, y en un sentido figurativo que me hizo notar Rosario, que algo sea una *féerie* se refiere a que algo sea fantástico o maravilloso. En una versión anterior me había decidido por esta primera acepción, y dentro de ella se me presentaban dos opciones, o podía mantener el galicismo, o podría utilizar la palabra con la que se ha traducido el título de la obra literaria del pintor contemporáneo a Verlaine, Enrique Cornuty, cuyas *Féeries douloureuses* se han traducido como *Haderías dolorosas*. (Zamora, 1973, p. 44). A pesar de la creatividad, descarté

las *haderías* al ser una palabra inventada sin referente en este idioma; parecía que mantener el galicismo era la única opción, sin embargo, dentro de esta acepción había otra alternativa, traducirlas como *obras de hadas*, lo cual no pierde de vista el horizonte feérico, y a su vez encaja con el contexto de construcción del poema. Finalmente, mantuve esta acepción y no la figurativa porque siento que palabras como *fantasías*, *ensoñaciones*, *embrujo*s, etc., perdían esta dimensión. El segundo caso fue la estrofa final de la primera parte del poema que dice: «*Et sur ces mouvantes merveilles / Planait (terrible nouveauté ! / Tout pour l'œil, rien pour les oreilles !) / Un silence d'éternité.*». En una primera versión de esta traducción, había elegido la palabra *planear*, sin embargo, la corrección me hizo notar que, si dejaba esta palabra, se podía dar lugar a malas interpretaciones, es decir, a algo que no estaba en el original, razón por la cual acabé usando la palabra *cernir*.

En *Las Viejecitas* estaba, en primer lugar, la palabra *rébus*, la cual se refiere a los juegos mentales en los que se adivina una palabra o una frase por medio de imágenes, objetos o símbolos que reemplazan el sonido de las sílabas en esa oración. Si bien en la versión anterior había utilizado la palabra *jeroglífico*, tuve que cambiarla porque esta agrega un tecnicismo que no existe en el original, por lo cual finalmente elegí la palabra *acertijo*. En segundo lugar estaba el siguiente verso: «*Celle-là, droite encor, fière et sentant la règle,*»: aquella expresión *sentant la règle* es extraña de por sí, y por eso la traduje erróneamente la primera vez como *oliendo la regla*, y una segunda vez como *sintiendo la regla*. Rosario me hizo notar que ninguna de estas versiones significaba nada y que únicamente estaba traduciendo las palabras tal cual; a su vez, me situó en el contexto en el que se está, en donde se está observando a una viejecita en una banca que está oyendo un concierto. Lo que ella está haciendo es marcar el ritmo de aquella música, razón por la cual acabé traduciendo esa frase como «*Aquella, todavía recta, orgullosa y sintiendo el ritmo,*».

Similar a esta línea, está el uso de la palabra *mediante* en los poemas *La Carroña*, y *Las Letanías de Satán*, traigo a colación estos ejemplos porque si bien en ambos casos se utiliza la palabra *par* en francés, traducirla en español por un *por*, tenía el problema de que suscitaba más interpretaciones que el original, de ahí que haya decidido por traducir esta palabra en estos casos particularmente como *mediante*.

En lo que se refiere a las redes significantes quisiera tratar los siguientes ejemplos: el último verso de la primera estrofa de *El Albatros* dice así: «*Le navire glissant sur les gouffres amers*». Yo la traduje por «*Al navío deslizándose sobre amargas simas*». Traduje *gouffre* por *sima*, en lugar de

abismo porque más adelante, en el poema *El Ideal*, se utiliza propiamente la palabra *abîme*. Lo que quiero resaltar con este ejemplo es una decisión que tomé a lo largo de mi traducción, que fue la de mantener tanto el tejido léxico como las redes significantes subyacentes que estuvieran presentes lo más que pudiera. Otros ejemplos de esto se encuentran con los siguientes conjuntos de palabras que se encuentran en varios de los poemas que siguen: la diferencia entre *sein* y *poitrine*, pues en toda la obra únicamente hay cuatro poemas distintos que utilizan *poitrine*, el *Alma del vino* en esta ocasión, mientras que en la mayoría se usa *sein*; respectivamente los traduje como *pecho* y *seno*; en el ámbito del lenguaje de las plantas, en el poema se encuentran los siguientes términos: *épanouir*, *éclos*, y *fleurir*; los cuales se tradujeron respectivamente como: brotar o abrir, eclosionar, y florecer; con respecto a los estados del alma debidos a la intoxicación están: *enivrer* y *griser*; los cuales traduje como embriagar y emborrachar; con respecto a los momentos del día *matin*, *soir*, *soirée*, *nuit*, dado la importancia que estos tienen, particularmente desde *La Musa venal* y que alcanzan su mayor diferencia en ambos *Crepúsculos*, cada momento se tradujo como *mañana*, *tarde* y *noche*; y por último, *catin* y *putain*, que traduje como ramera y puta, manteniendo la diferencia. La última ocasión de la que hablaré aquí es de la quinta parte del poema *El Viaje* que dice así: «*Et puis, et puis encore?*». A partir de la tercera parte de este poema se establece una conversación entre los dos tipos de viajeros, los que viajan físicamente y los que viajan «sin vapor y sin vela», entre la cuarta y sexta parte, en la cual los primeros viajeros hacen un reporte de sus viajes: «—Tal es del globo entero el eterno boletín.», se encuentra esta división donde la curiosidad infantil los sigue inquiriendo, para enfatizar el destino irremediable del viaje. En una versión anterior había traducido esta parte como «Y qué más, ¿y aún más?», pero no estaba satisfecho con esa versión. El elemento principal que quise mantener y que es el elemento que potencia este poema, es el entusiasmo infantil en esta pregunta; este se daba por la repetición, el *puis*, y el aumentativo de esta, el *encore*. Tras muchas horas, llegué a la conclusión «¿Y luego, y luego qué?» porque primero, mantiene la repetición, segundo, es una frase corta como en el original, y tercero, hace uso del *qué* para favorecer la fuerza de esta interrogación.

Para finalizar en lo que concierne al léxico, quisiera hablar de las palabras emblemáticas. Con este nombre me refiero a todas aquellas palabras que están en mayúsculas que denominan tanto personificaciones, (*Ennui*, *Nature*, *Borées*, *Temps*, *Volupté*, *Beauté*, *Mort*, *Vie*, *Mal*, etc.), como lugares o épocas, (*Printemps*, *Enfer*, *Ciel*, *Frascati*, *Palmyre*, etc.), como nombres propios, (*Vestal*, *Boucher*, *Rubens*, *Rembrandt*, *Goya*, *Gavarni*, etc.). La decisión que tomé fue mantener

el uso de las mayúsculas y en ningún caso agregarles itálicas; es así como la palabra *esprit* se tradujo como *espíritu* y no como *alma* o *mente*, pues esta primera homogeneiza al poema ya que el mismo hace uso de la palabra *âme*, y por el otro lado, esto implica agregar un matiz que no tiene lugar, pues además, el poema hace uso de la palabra *Esprit* en mayúscula. Otro ejemplo sería el *Lady Macbeth*, el cual mantuve con la misma ortografía en inglés y sin uso de cursivas, o un ejemplo que muestra el mismo tratamiento para un caso inverso sería el de haber mantenido la última palabra del libro, *nouveau*, con esas cursivas y sin mayúscula. En esta ocasión quisiera hablar puntualmente sobre la palabra *Ennui*. Al principio, para esta palabra tan cercana y familiar al *Spleen*, se me presentaban dos opciones para traducirla, *Tedio* o *Hastío*. Descarté el *Hastío* y su variante *Fastidio*, porque son palabras que principalmente se refieren al disgusto por algún alimento, desviándose de los matices del *Tedio*. Ahora, esta palabra, la cual mantuve en mayúscula siempre que estuviese personalizada y que se refiere a ese «vacío que se hace sentir en el alma privada de acción o de interés por las cosas», también tiene un registro común, el *ennui*, que se refiere al *aburrimiento*, a ese cago cansancio que torna las horas más pesadas. Dados estos dos usos de la palabra *ennui*, decidí que cuando estuviese personificado o como sustantivo, mantendría la palabra *Tedio* y *tedio*; por el otro lado, cuando esta palabra apareciera como verbo *ennuyer*, optaría por la palabra *aburrir* y sus conjugaciones; no obstante, en el poema *El Viaje*, donde aparece tanto el *ennui* como sustantivo en minúsculas como el verbo *ennuyer*, decidí que en la penúltima estrofa, la última donde aparece el verbo *ennuyer*, lo traduciría como *atediar*, lo cual es una construcción válida y que agradezco a Andrés Holguín, porque todo el poema se va desarrollando frente a este tema, y finalmente, el *tedio* alcanza estas proporciones magnánimas, y que por eso requiere que se haga énfasis en los distintos registros del *tedio*.

Préstamos lingüísticos: El primero de estos términos es la palabra *houka* que aparece en *Al lector*, esta se refiere a un tipo de pipa de agua bastante común en Oriente. Traducir esta palabra por pipa de agua, pipa oriental, narguile, o cachimba, implicaba *aclarar* o *actualizar* el término, por el otro lado, dejarlo como *pipa* era reducir su singularidad. Ante esto, elegí mantener la palabra *houka*, sin cursivas y con esa ortografía para no exotizarla, pues mantiene su originalidad y además la palabra es usada en español. Lo mismo sucedió con las palabras *boudoir* y *sachet*, pues haberlas traducido por *tocador* y *bolsita* únicamente habrían generalizado el poema, Rosario me hizo notar que estas palabras eran perfectamente usadas en el español y que la mejor opción era mantenerlas,

para no reducir en uniformidad aquella particularidad. Este mismo tratamiento se le dio a los anglicismos *spleen* y *lovelace* y la expresión latina *Te Deum*, pues traducirlos respectivamente por *esplín*, *seductores* o *A ti Dios*, solamente destruiría las redes lingüísticas vernáculas y borraría esa relación que establece el poema con el inglés y el latín, a su vez, no puse los primeros dos términos en itálicas, pues estaría aislando algo que en el original existe en un mismo plano, paralelamente, el *Te Deum*, que en el original está en cursivas, lo mantuve así, porque de lo contrario estaría homogeneizando el texto.

Los segundos casos más particulares fueron el famoso *tête-à-tête* del poema *Lo Irremediable*, y el *faubourg* de *El Sol*. *Tête-à-tête* es tanto una locución adverbial que significa estar a solas, como un sustantivo que se refiere a una entrevista de una persona con otra, un encuentro íntimo o en privado. De todas las expresiones similares, como el *face à face*, el *vis-à-vis*, el frente a frente, cara a cara, uno a uno, ninguna era lo suficiente apta para traducir esta expresión, y traducirla por palabras como *diálogo*, *charla*, *entrevista*, o *coloquio*, eran soluciones o muy pobres o muy exagerativas; es por eso por lo que finalmente decidí dejar la expresión francesa tal y como está. Por el otro lado, el *faubourg* es una palabra tan arraigada a su época que, a partir de la renovación de París por Haussmann, ella se ha ido venido reemplazando por la palabra *banlieue*, cuyo significado es más similar al de suburbio. Traducir el *faubourg* por *suburbio* o *arrabal*, era quitarle toda su historia, pues esa palabra incluye los barrios que rodeaban la antigua París: Saint-Antoine, Saint-Honoré, Saint-Jacques, Saint-Germain, Poissonnière, Saint-Marcel y Montmarte; y dado que el propósito era utilizar las palabras más *icónicas* en el sentido de que *hicieran imagen*, que mantuvieran su significancia y localización, mantuve el galicismo, pues además, esta palabra también existe en nuestro idioma así sea a manera de extranjerismo.

Finalmente, estaba el caso del *cul-de-lampe*, el cual es el subtítulo del poema *El Amor y el Cráneo*. Esta expresión, la cual ha sido traducida por todos por la palabra *viñeta*, es una palabra con múltiples significados en francés según el contexto en el que esté, pues en arquitectura se refiere a la ménsula, en la fundición de artillería se refiere a la parte trasera del cañón, en cerrajería es el pomo de una puerta, en pesca es un recinto que se hace para retener el agua, y, por último, en tipografía, se refiere a la decoración que se ponía en los libros para rellenar una hoja en blanco. En cualquier caso, el *cul-de-lampe* se remite a aquello que imita la parte inferior de una lámpara, así que teniendo esto en mente, y dado que el contexto que más se adapta al poema, el cual está inspirado en un grabado del mismo nombre de Hendrick Goltzius, opté por el contexto de la

tipografía y utilicé la expresión *culo de lámpara* que está registrada en el *Diccionario de tipografía y del libro* y que mientras mantiene la idea de aquello que remite a una lámpara, a su vez se refiere a la viñeta o filete que se pone al final de un capítulo o a las composiciones que ocupan un blanco de página (Sousa, 1995, p. 71).

Puntuación y conjugación: En esta traducción he procurado mantener todos los signos de puntuación que estuvieron presentes en el original, sin embargo, quiero notar que en la penúltima estrofa de la tercera parte del poema *El Viaje*, hay un error tipográfico que ha sido corregido en versiones posteriores, este error consistía en que a pesar de que estuviese escrito como una pregunta, no incluía el signo de interrogación al final: «*Faut-il le mettre aux fers, le jeter à la mer, / Ce matelot ivrogne, inventeur d'Amériques / Dont le mirage rend le gouffre plus amer*», sin embargo, ya que también utilicé la versión de 1868 para verificar estas erratas, decidí corregirlo. A lo que voy con este ejemplo es que la puntuación no es algo de lo que se pueda prescindir o tratar como una minucia, porque si bien fuera o no una «convención sin mayor incidencia en la forma o el fondo» (Blanco, 2021, p. 12), esta hace parte del poemario y él mismo se configura a través de ella, pues es por esto por lo que ninguna palabra emblemática comienza ningún verso, sino que es al menos la segunda palabra. El ejemplo más significativo se encuentra en la última parte de este mismo poema que dice en francés: «*Ô Mort, vieux capitaine, il est temps ! levons l'ancre ! / Ce pays nous ennuie, ô Mort ! Appareillons ! / Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre, / Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons !*», yo lo traduje por lo siguiente: «¡Oh Muerte, vieja capitana, es tiempo ya! ¡levemos ancla! / Este país nos atedia, ¡oh Muerte! ¡Aparejemos! / Si el cielo y la mar son negros como la tinta, / ¡Nuestros corazones que tú conoces están llenos de rayos!». Si no estuvieran estos signos de admiración, no se llegaría al ostentoso clímax con el que cierra tanto el poema como la obra, así que en cada caso mantuve toda la puntuación presente en el original. Por el otro lado también quisiera señalar que mantuve los mismos tiempos verbales que el original, pues de no hacerlo se cambiaba toda una estrofa o un poema, como por ejemplo en *Sueño parisino*, cuya primera estrofa nos introduce al «terrible paisaje» que tuvo la voz poética en su sueño por medio de un pretérito perfecto simple o un pasado simple, mientras que en lo que sigue de esta primera parte, se utiliza siempre el imperfecto, y finalmente, en la segunda parte, una vez abre sus ojos, utiliza ambos tiempos:

De ce terrible paysage,
 Tel que jamais mortel n'en vit,
 Ce matin encore l'image,
 Vague et lointaine, me ravit.
 [...]
 C'étaient des pierres inouïes
 Et des flots magiques ; c'étaient
 D'immenses glaces éblouies
 Par tout ce qu'elles reflétaient !
 [...]
 En rouvrant mes yeux pleins de flamme
 J'ai vu l'horreur de mon taudis,
 Et senti, rentrant dans mon âme,
 La pointe des soucis maudits ;

De aquel terrible paisaje,
 Tal que jamás mortal vio,
 Esta mañana aún la imagen,
 Vaga y lejana, me arrebató.
 [...]
 Eran piedras inauditas
 Y las olas mágicas; eran
 Inmensos hielos deslumbrados
 ¡Por todo lo que reflejaban!
 [...]
 Al reabrir mis ojos llenos de llamas
 He visto el horror de mi tugurio,
 Y sentí, retornando a mi alma,
 La punta de las inquietudes malditas;

Voces: Todo el poemario hace un uso muy bien pensado de cada palabra que usa, y los pronombres *vous* y *tu*, no son una excepción. Desde el poema *Bendición*, vemos como el Poeta le habla a Dios de *vous*, mientras que por ejemplo en *Las letanías de Satán*, el sujeto poético se refiere a Satán de *tu*, esta diferencia implica una distancia en el tratamiento de los sujetos que decidí mantener. Sin embargo, a la hora de traducir el *vous*, se me presentaban dos alternativas, o traducirlo por un *vosotros* o por un *usted*. Aquí quiero agradecerle a Rosario, quien una vez más, me hizo caer en cuenta que ambas opciones eran válidas, pero que en las apelaciones religiosas, tales como *Bendición* y *Los Faros*, podía hacer uso del *vos*, mientras que en los otros casos en donde se hacía uso del *vous*, cuyo caso más significativo son los siguientes versos de *El Ideal* ya que enfatizan en esta distancia entre el *vous* y el *tu*: «*C'est vous, Lady Macbeth, âme puissante au crime, / Rêve d'Eschyle éclos au climat des autans ; // Ou bien toi, grande Nuit, fille de Michel-Ange,*» podía hacer uso del *usted*; similar a *La Carroña* en donde la voz poética se refiere a su amada de *vous* y no de *tu* como lo hacen parecer otras traducciones.

Aporte: A raíz de todas estas consideraciones y otras más que no incluí por falta de espacio, llegué a darme cuenta de que lo que siempre estuve haciendo, humilde y pacientemente, de esa

leve intuición que tuve hace dos años y sobre la que trabajé durante esos mismos dos años, no era nada más sino el incesante perseguir del movimiento de estas palabras y consecuentemente, de la *letra* de estos poemas; que si bien al principio me era bastante huidiza, una vez hube dejado de lado aquellos horizontes que consideraban la traducción como el *vertimiento* en *formas equivalentes*, como la paráfrasis, como una reescritura que pareciese que Baudelaire podía escribir en español; ella se me revelaba reluciente. En todo este incesante perseguir es donde he concentrado todos mis esfuerzos, donde he procurado ofrecer una traducción que de ningún modo actualiza el original pero que procura permitirle (re)aparecer revitalizado. En últimas, considero que el aporte de esta re-traducción es poder ofrecer una traducción *literal* de *Les Fleurs du Mal*, en el sentido trabajado por Berman, en donde se parte de una postura frente al Otro que no fuese homogeneizadora sino que por el contrario, desplegase su extrañeza en este idioma, que vivificase la obra, que se le presentase sospechosa al lector, y que en últimas, confío, lo lleve a sumergirlo en ella para poder abrirse a la experiencia de mundo que son estas flores.

Reflexiones finales

Para mí, este proceso, el cual de ningún modo ha terminado, no ha sido sino un revuelco constante. Revolcaba todas las versiones corregidas de este trabajo sobre sí mismas y en las versiones que les siguieron, revolcaba todos los libros que tenía a mi disposición que había leído, y que releí, a propósito de la traducción, revolcaba las hojas sueltas en donde siguen escritos los primeros borradores, con múltiples tachaduras, de estas traducciones, y por último, (me) revolcaba sobre aquella entrega que hice en el *Taller de traducción*, aquella clase con Rosario que cronológicamente ya está medianamente lejana, pero que constantemente se imponía, y aún hoy se impone, con una cercanía impresionante.

Fue aquí donde me topé tanto con las múltiples versiones de mis traducciones de Kate Chopin, David Foster Wallace, y Emily Dickinson, como con la entrega que yo hice alguna vez para el parcial de esta clase. Además de sentir un alivio, escuché una voz que se desenterraba a medida que la iba leyendo y que sólo me decía: ¡Ánimo! Y es por esto por lo que a continuación quisiera citar uno de los párrafos de esta entrega:

J'ai fait une expérience (sufrí de punta a punta, gracias, Heidegger) con el cuento de Kate Chopin, y de momento, la frase que más resalto es la siguiente: «*veiled hints that revealed in half concealing*». Este proceso es para mí la naturaleza propia de toda la buena literatura, un velar/desvelar constante que tiene que seguir vivo independiente de donde se encuentre. (2019)

Soy consciente de que mi experiencia particular a la hora de traducir *The Story of an Hour* puede ser ajena a muchos, sin embargo, si le negase de antemano la posibilidad de comunicarla, no me arriesgaría a que ella pudiera encontrar su resonancia, o no.

Esta naturaleza viva del acto de traducir, ajena a toda teorización y que cada día se asentaba sobre mí a medida que iba trabajando sobre esta tesis, en cada palabra que iba escribiendo, corrigiendo o borrando, llegó a generar un cambio irreversible en mi manera de comprender las cosas. Evidentemente ya no iba a poder seguir leyendo de la misma manera, pues independiente de si el texto estuviese en español en francés o en inglés, se asomaba una efímera sobre mi cráneo que preguntaba con voz chillona: ¿esto cómo estaría escrito en el original? O inversamente, ¿cómo lo traducirías?

A medida que fueron pasando los días, las leves intuiciones que tenía sobre estos pensamientos develaban una forma, pues las intuiciones nunca se descartan, sino que se moldean; y más que eso, ellas revelaban una razón de ser: La traducción no es un acto derivado.

Ser un traductor es un acto de terquedad, definitivamente no apto para cualquiera, nacido de una incesante curiosidad y de una búsqueda insaciable. Es por esto por lo que la imponente tarea y del recorrido que hace falta para poder llevar a cabo la traducción completa de estos poemas no se presenta como un castigo, ni tampoco como una absolución, sino que únicamente se me presenta como lo que de verdad y en últimas es: un camino.

Este trabajo me ha permitido reconocer que la resistencia a la traducción, por ambas partes, viene en gran parte por las concepciones mismas que uno tiene, y con esto no quiero decir que sólo en un punto absoluto de ignorancia se pueda traducir, porque la ignorancia también es un vicio, y de los peores; sino que únicamente por medio de más lecturas *a consciencia*, de todo tipo de textos, es que se despliega el carácter de la traducción *literal*.

Este carácter eterno de la traducción, la cual, agotada, en medio de un breve descanso, rendida por un arduo trabajo y con la frente sudada, sube la mirada hacia el altísimo espejismo de la maldición de la Torre de Babel, y le dice en silencio, al mismo tiempo que empuña sus útiles y vuelve a trabajar: «Nunca triunfarás».

Bibliografía

- Amorós, A. (2005). *Correspondencia a Eduardo Marquina*. CASTALIA.
- Barbey, J. A. (1862). *Les Œuvres et les Hommes: Vol. 3. Les Poètes*. Amyot.
- Baudelaire, Ch. (1861). *Les fleurs du mal*. Poulet-Malassis et de Broise.
- Baudelaire, Ch. (Ed. C. Lévy.). (1885). *Œuvres complètes: Vol. 3. L'Art romantique*. Calmann-Lévy.
- Baudelaire, Ch. (1905). *Las Flores del Mal*. (Trad. E. Marquina.). M. Francisco Beltrán.
- Baudelaire, Ch. (1963). *Las flores del mal*. (Trad. A. Lázaro.). Edaf.
- Baudelaire, Ch. (1976). *Las Flores del Mal*. (Trad. A. Holguín.). Instituto Colombiano de Cultura.
- Baudelaire, Ch. (1977). *Las flores del mal*. (Trad. E. M. S. Dañero.). Efece.
- Baudelaire, Ch. (1980). *Las flores del mal*. (8ª ed.). (Trad. N. Lamarque.). Losada. (Trabajo original publicado en 1948).
- Baudelaire, Ch. (2001). *Las flores del mal*. (Trad. A. Holguín.). Panamericana.
- Baudelaire, Ch. (Ed. A. Verjat.). (2006). *Las flores del mal*. (9ª ed.). (Trad. L. de Merlo.). Cátedra. (Trabajo original publicado en 1991).
- Baudelaire, Ch. (2014). *Las flores del mal*. (Trad. M. Santayana.). Vaso Roto.
- Baudelaire, Ch. (2017a). *Las flores del mal*. (Trad. E. Castellón.). Akal. (Trabajo original publicado en 1987).
- Baudelaire, Ch. (Ed. A. Jaume.). (2017b). *Las flores del mal / Los paraísos artificiales / El Spleen de París*. (Trad. A. Jaume y Ll. Guarner.). Penguin.
- Baudelaire, Ch. (2021). *Las flores del mal*. (Trad. M. E. Blanco.). RIL.

- Baudelaire, Ch. (2022). *Las flores del mal* (4ª ed.). (Trad. A. Sarrión.). Alianza. (Trabajo original publicado en 1977).
- Berman, A. (1990). La retraduction comme espace de la traduction. *Palimpsestes* 4(-), 1-7.
<https://doi.org/10.4000/palimpsestes.596>
- Berman, A. (1995). *Pour une critique des traductions : John Donne*. Gallimard.
- Berman, A. (2014). *La traducción y la letra o el albergue de lo lejano*. (Trad. I. Rodríguez.). Dedalus. (Trabajo original publicado en 1999).
- Bourdin, G. (1857, 5 de julio). Ceci et cela. *Le Figaro*, 1.
- Bueno, A. (1995). “Les fleurs du mal” de Baudelaire: Historia de su traducción, historia de la estética. En F. Lafarga, A. Ribas y M. Tricás (Eds.). *La traducción: Metodología / Historia / Literatura. Ámbito hispanofrancés*. (pp. 263-271). PPU.
- Catford, J.C. (1965). *A Linguistic Theory of Translation: An Essay in Applied Linguistics* (5ª ed.). Oxford University Press.
- Guerrero, O. I. (2014). ACERCA DE DOS TRADUCCIONES DE *LES CHATS* DE CHARLES BAUDELAIRE: EL CASO DE NYDIA LAMARQUE Y LUIS MARTÍNEZ DE MERLO. *Lingüística y Literatura*, 65(-), 161-173.
- Gürçağlar, Ş. T. (2009). Retranslation. En M. Baker y G. Saldanha (Eds.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (2ª ed.). (pp. 232-236). Routledge.
- Hambrook, G. (2009). Charles Baudelaire. En F. Lafarga y L. Pegenaute (Eds.). *Diccionario histórico de la traducción en España*. (pp. 101-103). Gredos.
- Hambrook, G. (2016). Packaging a Posy of Perversity: Eduardo Marquina’s 1905 Spanish Translation of *Les Fleurs du mal*. *Bulletin of Hispanic studies*, 93(9), 981-994.

- House, J. (2009). Quality. En M. Baker y G. Saldanha (Eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (2ª ed.). (pp. 222-225). Routledge.
- Iglesia, A. M. (2018, mayo 14). Andreu Jaume: “El mundo catalán y el castellano han vivido siempre de espaldas”. *Crónica Global*.
https://cronicaglobal.lespanol.com/letraglobal/letras/letra-clasica/andreu-jaume-cultura-cosmopolita_141128_102.html
- Littré, É. (1872). Lice. En *Dictionnaire de la langue française* (2ª ed.). Recuperado de <https://www.littre.org/definition/lice.3>
- López, C. (1967). Baudelaire en Colombia: Traductores colombianos de Las Flores del Mal. *Boletín Cultural Y Bibliográfico*, 10(08), 16-77.
https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/4240
- Marín, D. (2017). El malditismo de Baudelaire en las reescrituras de *Les Fleurs du Mal*. *Hermēneus*, 20(2018), 317-360. <https://doi.org/10.24197/her.20.2018.317-360>
- Martínez de Merlo, L. (1997). Traducir poesía (Condiciones y límites de una práctica posible). *TRANS: revista de traductología*, 2(-), 43-53.
- Moix, A. M. (1996). Interrogaciones. Elogio de la traducción. *Cuadernos Cervantes de la Lengua Española*, 8(-), 73.
- Sousa, J. M. (1995). Culo de lámpara. En *Diccionario de tipografía y del libro* (4ª ed.). (p. 71). Editorial Paraninfo.
- Zamora, A. (1973). *Valle Inclán, novelista por entregas*. Taurus