

El malditismo de Baudelaire en las reescrituras de *Les Fleurs du Mal**

Baudelaire's Accursed Aura in the Spanish Rewriting of *Les Fleurs du Mal*

DAVID MARÍN HERNÁNDEZ

Universidad de Málaga, Departamento de Traducción e Interpretación, Facultad de Filosofía y Letras, Campus de Teatinos, 29071 Málaga.

Dirección de correo electrónico: dmarin@uma.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5512-0689>

Recibido: 11/1/2017. Aceptado: 27/6/2017

Cómo citar: Marín Hernández, David, «El malditismo de Baudelaire en las reescrituras de *Les Fleurs du Mal*», *Hermēneus. Revista de traducción e interpretación*, 20 (2018): 317-360.

DOI: <https://doi.org/10.24197/her.20.2018.317-360>

Resumen: El interés en la obra de Baudelaire no podría explicarse solo por la calidad literaria de sus versos o por el papel fundador que asumió en la modernidad estética: su aura de poeta maldito explica igualmente la gran atención que ha generado en todo tipo de lectores. Tanto su biografía atormentada como sus poemas más provocadores han contribuido a convertir a Baudelaire en un *personaje* que ha llegado a ensombrecer otros aspectos de su producción literaria. En este trabajo se estudia cómo el malditismo fomentado en vida por el propio Baudelaire ha influido en la reescritura en castellano de su obra más conocida: *Les Fleurs du Mal*. Se analizará concretamente cómo la vertiente más perturbadora del poemario (especialmente en lo que concierne al erotismo femenino) se ha privilegiado en las reseñas de algunos críticos, en las antologías traducidas, en los paratextos que acompañan estas compilaciones, o en los procedimientos de traducción.

Palabras clave: Baudelaire, *Las flores del mal*, traducción, malditismo, reescritura, antología.

Abstract: The interest in Baudelaire's work could not be explained only by the literary quality of his verses or by the founding role he assumed in aesthetic modernity: the aura of accursed poet which surrounded him since the publication of *Les Fleurs du Mal* also explains the great attention he aroused in all type of readers. Both his tormented biography and his most provocative poems have contributed to make Baudelaire a *character* who has come to overshadow other equally interesting aspects of his literary production. In this work we study how Baudelaire's accursed aura (encouraged by himself while alive) has influenced the Spanish rewriting of his best known work: *Les Fleurs du Mal*. We will analyse specifically how the most disturbing aspects of his poetry (mostly with regard to female eroticism) has been privileged in reviews, translation anthologies, and the paratexts that accompany these collections, or in the translation procedures.

* Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación «La traducción de clásicos en su marco editorial: una visión transatlántica», financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (referencia FFI2013-41743-P).

Keywords: Baudelaire, *The Flowers of Evil*, translation, accursed poet, rewriting, anthology.

Sumario: 1. Introducción; 2. El romanticismo macabro en las antologías de *Las flores del mal*; 3. Las antologías de los poemas censurados; 4. Traducción y erotismo; 5. Una antología popular; 6. La rima como índice de interpretación; 7. Conclusiones.

Summary: 1. Introduction; 2. Macabre romanticism in the anthologies of *The Flowers of Evil*; 3. Anthologies of censored poems; 4. Translation and eroticism; 5. A popular anthology; 6. Rhyme as index of interpretation; 7. Conclusions.

1. INTRODUCCIÓN

Las metáforas empleadas para explicar el proceso de traducción condicionan profundamente la forma como concebimos la tarea y los objetivos del traductor. Una de las que tradicionalmente ha gozado de mayor éxito, tanto entre profanos como estudiosos, es la llamada metáfora del *contenedor*: según esta concepción, las lenguas con las que trabaja el traductor serían meros recipientes en los que se vuelca un contenido (el sentido del texto) que preexiste al receptáculo en el que nos limitamos a depositar el líquido (Hermans, 1985: 121). Las expresiones utilizadas con frecuencia para dar cuenta del trabajo del traductor son reveladoras: «*verter en español* las obras de tal o cual autor extranjero» es una forma clásica de referirnos al proceso de traducción (Martín de León, 2005). Las consecuencias de este enfoque son múltiples. Baste señalar ahora que la crítica de las traducciones queda reducida prácticamente a señalar con dedo acusador qué parte de este líquido se ha perdido durante el trasvase. Pese a la popularidad de esta metáfora, hace ya décadas que en el ámbito traductológico se han propuesto concepciones alternativas que resultan mucho más fructíferas para el estudio de las traducciones literarias. En lugar de observar el texto meta como la prueba de un crimen (el que se ha cometido sobre el texto original, inevitablemente mutilado en el trasvase), es posible leerlo desde una perspectiva más reveladora: como el resultado que nos muestra la clave de lectura desde la que el traductor se ha acercado al TO y ha creado un nuevo artefacto textual. El cambio es sustancial, pues la traducción no supone, desde esta perspectiva, ninguna agresión al TO, sino que le otorga una nueva vida, al desarrollar en la lengua y en el contexto literario receptor sus potencialidades semánticas implícitas: la traducción pone sobre el tapete «*the growth of an ST meaning in the TT*» (Scott, 2000: 196; cursivas mías). En este sentido, la pregunta que hemos de formularnos en la crítica de traducciones no es tanto qué se ha perdido en el proceso de reescritura, sino en qué dirección ha hecho el traductor

crecer el TO: de entre las muchas posibilidades semánticas que este ofrece, se trataría de observar cuál de ellas se ha privilegiado en el proceso de reescritura.

Gracias a la traducción, el TO ensancha, pues, sus límites y va incorporando en su seno las múltiples lecturas y reescrituras de las que ha sido objeto con el paso del tiempo. Este ensanchamiento resulta especialmente visible en el caso de los autores clásicos de la literatura universal, que adquieren este carácter precisamente por su capacidad de seguir suscitando diversas interpretaciones generación tras generación y en diferentes sistemas literarios. Es este carácter poliédrico de los clásicos lo que le proporciona al traductor múltiples vías para expandir los poemas originales, de ahí la necesidad de retraducirlos continuamente. Estas sucesivas lecturas llegan a adherirse hasta tal punto al TO que condicionan la mirada de los nuevos lectores que se acercan a él, de tal manera que resulta imposible interpretar el texto en su estado primigenio, tal como nació originalmente de la pluma de su autor: junto con el TO, leemos también, a modo de palimpsestos, las lecturas que han precedido a la nuestra (Vidal, 1998: 93; Camps, 2008: 51).

La obra de Charles Baudelaire ilustra perfectamente cuanto acaba de señalarse. El papel de «fundador de la modernidad» que la crítica del siglo XX ha asignado al autor de *Las flores del mal* (1857) le ha granjeado un interés universal inigualado en la literatura contemporánea.¹ La calidad de los escritores que se han considerado herederos y continuadores de la poética baudelairiana, junto con el prestigio de los grandes críticos que le han dedicado sus mejores ensayos, todo ello ha contribuido a colocar a Baudelaire en un pedestal muy atractivo para editoriales y traductores. No es de extrañar, pues, que su obra no deje de suscitar nuevas interpretaciones, las cuales contribuyen a su vez a engrandecer el mito al sumarse a la larga cadena de reescrituras que está continuamente generando su obra.

Sin que esto suponga un menoscabo de la calidad literaria de sus versos, hay que mencionar también otro ingrediente que ha favorecido –y no de forma marginal– la construcción de la leyenda de Baudelaire: el carácter de poeta maldito que él mismo asumió en vida (a diferencia del

¹ Según Walter Benjamin, *Las flores del mal* constituyen la última obra de poesía lírica que ha tenido una resonancia europea: ninguna obra posterior ha traspuesto los límites de un círculo lingüístico más o menos reducido. Después de Baudelaire, la lírica no ha registrado ningún éxito de masas (Benjamin, 1939).

reconocimiento literario, que solo le llegó de forma póstuma). Tanto por razones literarias como extraliterarias, Baudelaire es un ejemplo conspicuo de poeta maldito: en el terreno estrictamente textual, podrían citarse los versos en los que se declara descendiente de la raza de Caín, o aquellos poemas sádicos en los que se complace acuchillando a su amante para inocularle veneno a través de los nuevos «labios» que le ha abierto en el costado, o todas aquellas composiciones en las que se muestra orgulloso de su aislamiento social debido a la incomprensión por parte de sus contemporáneos. También su biografía encaja bien con el retrato del artista rebelde, condenado desde su niñez a las desventuras existenciales: quedó huérfano a los cinco años y padeció la incomprensión de su padrastro, fue condenado por ultraje a la moral pública, sufrió una fuerte adicción a la morfina que le afectó el sistema nervioso, llevó una vida licenciosa que lo dejó en la ruina, tuvo que huir a Bélgica para evitar a sus acreedores y murió a los cuarenta y seis años parálítico y afásico. Él mismo utiliza el calificativo de satánico en el primero de los poemas de *Les Fleurs du Mal*, «Bénédiction», en el que se inspiraría posteriormente Verlaine para escribir *Les Poètes Maudits* (1884).²

Resulta difícil ofrecer una definición estricta del malditismo literario. Ni siquiera se podría establecer una nómina rigurosa de los poetas malditos, pues incluso si nos limitamos al periodo simbolista finisecular, el listado de escritores varía enormemente en función del crítico o historiador literario: para Jacques Nathan, son malditos Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé y, en menor grado, Verlaine y Lautréamont; para Michel Decaudin, los malditos son Mallarmé, Rimbaud, Charles Cros, Germain Nouveau, Tristan Corbière y Verlaine; para Albert Thibaudet, la nómina incluiría a Verlaine, Mallarmé, Corbière, Lautréamont y Rimbaud (Ros del Moral, 1985: 50). Tampoco existe unanimidad en las características del poeta maldito, pero suelen coincidir los críticos en dos

² Esta leyenda no solo se ha construido en torno al Baudelaire rebelde y asocial. También puede considerarse como un emblema la imagen habitual de Baudelaire como inaugurador de la modernidad poética: «Al escoger a Baudelaire como punto de referencia [de la modernidad literaria] lo hacemos no porque lo haya sido conscientemente, sino porque en él se sintetizaron muchas de las facetas de las preocupaciones con las que se asocia la modernidad, pues el escritor francés se ha convertido en un tipo de emblema de dicha época: ha pasado a ser una encarnación intertextual de las convenciones culturales de un periodo ideológico» (González del Valle, 2002: 71-72). Sobre los distintos *baudelaires* que las sucesivas generaciones de lectores han ido construyendo (el Baudelaire decadente, el moderno, el clásico, el realista, el reaccionario, etc.), cfr. Compagnon (2003).

rasgos que Baudelaire ilustra a la perfección: en lo biográfico, adversidades existenciales y disidencia absoluta, y, en lo literario, rechazo a la tradición y a cualquier forma de convencionalismo, lo que conlleva inevitablemente la marginación por parte de la crítica oficial. Se trata de «poetas solitarios, ignorados o calumniados» (Nathan, 1957: 274). Luis Cernuda, otro poeta que podríamos incluir en el elenco de los malditos, condensa bien estos dos rasgos consustanciales al malditismo en su famoso verso del poema «Epílogo»: «este existir oscuro y apartado».

Los estudios sobre la recepción en España de Baudelaire (Aggeler, 1971; González Ruano, 1958; Azúa, 1992) dejan constancia de que, desde los primeros años en que se tuvo conocimiento de su obra, la crítica literaria española destacó de forma negativa los aspectos más escabrosos y provocadores de *Les Fleurs du Mal*. Estas lecturas estaban condicionadas no solo por la fama extraliteraria que precedía a Baudelaire, sino también por el juicio que otros grandes poetas habían emitido sobre él. Théophile Gautier, en el prólogo que preparó para la edición póstuma del poemario, consideró a Baudelaire un poeta decadente, y, al hacerlo, condicionó la mirada de muchos críticos y lectores, que se acercaron a esta obra desde esta clave interpretativa –téngase en cuenta que la edición de Banville y Asselineau en la que se incluyó el prólogo de Gautier fue la edición de referencia durante décadas hasta que el poemario quedó libre de derechos de autor, por lo que el paratexto de Gautier fue determinante en la recepción inicial de la obra–. En el ámbito hispánico, Rubén Darío –una de las figuras más influyentes en el modernismo español– contribuyó también a afianzar el aura maldita de Baudelaire al considerarlo un «poeta diabólico» (Hambrook, 1994-1995: 152).

La fama de artista degenerado que rodeó a Baudelaire se vio respaldada igualmente por la difusión en España de una serie de estudios que se proponían abordar desde una perspectiva científica las tendencias artísticas decadentes que imperaban a finales del XIX (Cardwell, 1996). De especial importancia, por el debate que originaron, fueron las teorías del italiano Cesare Lombroso. En su obra *L'uomo di genio* (1888), Lombroso asociaba la genialidad artística con la locura –pues en ambos casos asistimos a un desvío de una supuesta normalidad–, lo que lo llevó a establecer ciertos paralelismos entre la figura del artista genial y la del criminal patológico. En su estudio –que no llegó a ser traducido en español, pero sí fue ampliamente citado en los círculos intelectuales (Hambrook, 2006: 1009)–, Lombroso concedió especial protagonismo a Baudelaire, en cuya personalidad observaba numerosos síntomas propios del genio

trastornado: delirios de grandeza, hiperestesia, neurosis, apatía, pesimismo, alienación, etc. La descripción que el criminalista italiano ofrecía de Baudelaire –y de otros artistas universales ya canonizados– no pretendía anatematizar con propósitos moralizantes, sino que trataba únicamente de ofrecer una explicación científica a la aparición de personalidades sobresalientes en el seno de determinados colectivos, por un lado, y a los problemas de adaptación social que estas personalidades padecen, por otro. Desde una perspectiva darwinista, Lombroso recurría a una analogía biológica para explicar las dificultades a las que se enfrentan los artistas geniales en la convivencia diaria con sus contemporáneos: igual que ciertos rasgos evolutivos de algunas especies suponen una gran ventaja en ciertos contextos pero se convierten en un lastre para adaptarse a otros entornos, así la genialidad le otorga al artista una capacidad sobresaliente para la creación intelectual pero lo condena a la marginación social (pensemos, por ejemplo, en el poema «El albatros», en el que Baudelaire asume con orgullo esta visión del artista incomprendido). Sin embargo, aunque la intención de Lombroso no fuera la de condenar moralmente, sus teorías fueron utilizadas por los sectores más conservadores de la crítica literaria para confirmar la amoralidad de Baudelaire, pues la obra del italiano les permitía envolver sus diatribas en un manto de científicidad que les otorgaba mayor credibilidad ante los lectores. Las teorías del austriaco Max Nordau sobre el arte degenerado finisecular, ampliamente difundidas en España, contribuyeron igualmente a esta patologización pseudocientífica de Baudelaire, pues aun en mayor medida que Lombroso, Nordau hizo del poeta francés el centro de sus dardos. Aunque su obra *Entartung* (1892) –traducida en español por Nicolás Salmerón con el título *Degeneración* (1902)– fue leída con mucho escepticismo por parte de no pocos intelectuales, lo cierto es que la jerga científica empleada por Nordau consiguió seducir a numerosos lectores en España (Hambrook, 2006: 1017 y siguientes), e incluso inspiró a algunos imitadores, como Pompeyo Gener (*Literaturas malsanas*, 1894) o José María Llanas Aguilaniedo (*Alma contemporánea*, 1899). Siguiendo la estela de Nordau, tanto Gener como Aguilaniedo focalizaron su atención sobre Baudelaire y lo presentaron como ejemplo conspicuo –e incluso como responsable, por ser el precursor– del arte decadente, malsano y falto de valores morales que se impuso a finales de siglo XIX.

En esta marginación de Baudelaire también incidió la selección de los textos que mayoritariamente se tradujeron en las revistas literarias de la época. En un primer momento, no fueron los poemas de *Les Fleurs du Mal*

los que más llamaron la atención de los traductores españoles, sino las composiciones de *Le Spleen de Paris* (1869). Es significativo, en este sentido, que uno de los poemas que con más frecuencia se tradujo en la prensa literaria española fuese «Embriagaos», en el que Baudelaire exhorta a los lectores a sumergirse en el alcohol para poder sobrellevar el tedio existencial (Hambrook, 2012: 20-38), lo que remite a uno de los temas de la obra del poeta francés que más contribuyeron a presentarlo como artista libertino: el recurso a las drogas para satisfacer las ansias de plenitud. En la recepción inicial de Baudelaire en España, lo extraliterario y lo literario se retroalimentaban: la imagen de escritor rebelde y marginal influía en los textos que los editores españoles elegían traducir, y, al mismo tiempo, estos textos confirmaban los prejuicios que estaban en el origen de esta selección. Esto podría explicar que, tras *Le Spleen de Paris*, las dos siguientes obras que se vertieron en español fuesen *La Fanfarlo* (1847) y *Les Paradis Artificiels* (1860), dos textos que corroboraban el carácter desafiante del poeta: en el primero, Baudelaire nos describe al prototipo de dandi artificioso; en el segundo, reflexiona sobre el consumo de alucinógenos.

El primer gran crítico español que se fijó en el poeta francés fue el escritor Juan Valera, y los severos calificativos que le dedicó demuestran que leyó sus versos más en clave moral que estrictamente literaria: Valera tachó a Baudelaire de «ultrasatánico» y lo acusó de creer en el diablo, «el cual le posee y le somete a irresistibles tentaciones y le hace pecar» (Valera, 1886 [1949]: 705).³ No parece que Valera llegara a estas conclusiones tras una lectura atenta y profunda de *Las flores del mal*, pues el único poema que cita en sus comentarios sobre Baudelaire es el que abre la obra a modo de dedicatoria: «Au lecteur». De hecho, él mismo reconoce en el artículo citado que su lectura de *Las flores del mal* no fue exhaustiva: «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» (*op. cit.*, 708).⁴

³ Fueron pocos los críticos que escaparon a esta línea interpretativa inaugurada por Valera. Cabe destacar, ya en el siglo XIX, a autores como Clarín o Pardo Bazán, que realizaron una lectura más cabal de *Las flores del mal* y supieron ver desde el primer momento no solo las innovaciones estéticas de Baudelaire, sino también la complejidad moral de la obra que se escondía bajo su apariencia provocadora (Aggeler, 1971).

⁴ Pasados los años, Valera dio muestras de haber leído otros poemas de Baudelaire, pero se mantuvo firme en sus opiniones: «Los poetas crapulosos, como Baudelaire [...], se

Esta lectura moralizante persistió durante buena parte de los siglos XIX y XX en otras reescrituras de Baudelaire, como los libros de texto escolares o los manuales de literatura. Fijémonos, por ejemplo, en estas palabras que Sáenz de Urturi y Mateo Velasco le dedican al poeta francés en su *Historia de la literatura*: «El mismo título explica ya el carácter amoral de la obra. Baudelaire profesa un culto pagano a la belleza, sin cortapisas ni preocupaciones morales, incluso la idea de la muerte –idea que se presenta muy reiterada– no desemboca nunca en unas consideraciones de orden cristiano» (1965: 383-384). Más recientemente, en los actuales manuales de bachillerato para la asignatura de Literatura Universal, se abandonan los reproches en clave religiosa, pero se sigue insistiendo en el carácter maldito del poeta y su vida desenfrenada. A modo de ejemplo ilustrativo de otros libros de texto, citamos estas palabras de José Calero: «[Baudelaire] encarna la doble imagen de poeta maldito y dandy aristocrático [...]. Se dedicó a la bohemia parisina haciendo del hachís su inspiración y de las prostitutas sus musas. Derrocha la herencia de su padre en vivir a lo grande: da espléndidas fiestas y mantiene a una amante de categoría» (1999: 178).

En el mismo artículo en el que lanzaba su diatriba, Valera ofrecía una traducción de algunos de los versos de «Au lecteur» para respaldar sus juicios de valor. Una comparación detallada entre el poema original y la versión que de él ofreció Valera demuestra que el escritor español no siguió fielmente el texto francés, sino que fue seleccionando de forma muy libre aquellos fragmentos del poema que mejor encajaban en el retrato satánico que quería ofrecer de Baudelaire (Marín, 2007: 23-24). En otras palabras: Valera reconstruyó el poema original mediante un nuevo texto (en prosa) que respondía más a sus prejuicios que al TO (1886 [1949]: 707). Esta selección parcial del TO que realizó Valera –sesgada por una visión previa de Baudelaire como poeta maldito– nos parece un precedente de algunas amputaciones y manipulaciones similares que han sufrido *Las flores del mal* más recientemente. Si bien es cierto que el satanismo que Valera le reprocha al poeta francés está realmente presente en su poemario, una lectura aislada de estos poemas provocadores ofrece una imagen

hartan y se hastían de sus goces, [...] nos aseguran que no hay crimen que no sean capaces de perpetrar, se encomiendan devotamente a Lucifer y aseguran que quieren imitar a Cristo, si bien suponiendo que lo que Cristo prescribe y recomienda con el ejemplo es que nos matemos. [...] Las visiones de Baudelaire espeluznan y descomponen el estómago; dan horror y asco; es menester ser valientes y robustos para resistirlas sin vomitar o sin caer desmayado» (Valera, 1891 [1949]: 846).

distorsionada de su obra. Para interpretar cabalmente la visión desgarradora del ser humano que ofrece Baudelaire en *Las flores del mal*, es necesario leer estos poemas de contenido satánico junto a aquellas otras composiciones en las que se describen las pulsiones espirituales que también anidan en el hombre. Es justamente la coexistencia de estos dos impulsos (hacia las miserias propias de un animal imperfecto, por un lado, y hacia la búsqueda de la plenitud más absoluta, por otro) la que se describe en la primera sección del poemario francés (Azúa, 1978: 129), que lleva el significativo título de «Spleen et Idéal», pues tanto el Hastío como el Ideal forman parte de la esencia humana. Concentrar la mirada exclusivamente en los poemas más subversivos anula el sentido global que Baudelaire quiso darle a su poemario.

En este trabajo se estudiará cómo el malditismo que rodea la figura de Baudelaire condiciona la mirada con la que muchos traductores se acercan a su obra e influye en los procedimientos de traducción a los que recurren en la reescritura de sus poemas. Tanto las equivalencias léxicas que se proponen para traducir algunos de sus versos como la elección de los textos que se incluyen en las antologías, así como los paratextos que rodean las traducciones dejan entrever hasta qué punto el carácter maldito del personaje Baudelaire constituye una poderosa clave de lectura que está en la base de muchas de las decisiones lingüísticas y retóricas de los traductores. No puede decirse que este malditismo sea una construcción artificial por parte de los múltiples reescritores de Baudelaire, pues, como se ha señalado, tanto su vida como su obra encajan bien en el prototipo del poeta asocial y marginado. De hecho, esta atracción por la herejía constituye un rasgo esencial de la modernidad estética. El artista «obtiene satisfacción no solo en tomar un camino revolucionario, sino también en el mero acto de triunfal de insubordinación ante la autoridad dominante» (Gay, 2007: 26).⁵ Así pues, nada podría objetarse a quien dirige su mirada

⁵ Lo biográfico y lo literario son, en este caso, inseparables. El inconformismo social del que hacían gala muchos artistas modernos tiene raíces estéticas. Ese anhelo por salirse de los caminos prestablecidos, es decir, por oponerse al convencionalismo, surge de la necesidad de alcanzar una autonomía artística absoluta: había que asegurarse de que el impulso creativo surgiese totalmente de la intimidad más pura e inmaculada, de una esencia a salvo de las convenciones sociales. El abandono de los temas «decentes» y la provocación de verter en los metros tradicionales contenidos considerados obscenos constituían un mecanismo, entre otros, para afirmar la soberanía personal ante el público. El artista convertía su propia persona en una parte esencial de su obra: el libertinaje desafiante en la vida privada era una «creación» añadida a sus poemas. «Como es el caso del autor de *Los paraísos artificiales*, para muchos bohemios el arte, la droga y el burdel

a un rasgo que, en efecto, está bien presente en *Las flores del mal*. Ahora bien, dirigir todos los focos únicamente hacia esta faceta más inconformista y provocadora del poeta implica deslucir su complejidad filosófica y estética, pues, incluso si concentramos nuestra atención en el componente más desafiante de Baudelaire, nos parece excesivamente simplificador reducir esta actitud rebelde a las pinceladas de realismo erótico de algunas de sus composiciones: la llamada a la disidencia por parte de Baudelaire –la que verdaderamente caló en las figuras señeras de la literatura española finisecular, como Valle-Inclán, Azorín, Unamuno, etc.– es fruto de una rebeldía social menos aparente pero más efectiva: «Baudelaire invita a sus lectores a favorecer una visión enajenada, marginal y excepcional de los procesos sociales modernos, y a despojarse de cualquier confortable identificación con las tendencias principales [...] o la sabiduría aceptada. Las distinciones convencionales de la sociedad moderna son persuasivamente interrogadas» (Evans 1993: 22; citado en González del Valle 2002: 179).⁶

2. EL ROMANTICISMO MACABRO EN LAS ANTOLOGÍAS DE *LAS FLORES DEL MAL*

La antología traducida es una de las operaciones literarias que influye de forma más poderosa en la construcción de la imagen de un poeta en el polo receptor (Guillén, 1985; Lefevere, 1992; Vidal Claramonte, 1995; Gallego Roca, 1996). Además de dejar su huella en la búsqueda de equivalencias, el traductor-antólogo interviene igualmente a la hora de filtrar las composiciones que llegarán a los lectores. Esta selección de los textos condiciona decisivamente la interpretación que se hará no solo de la obra antologada, sino también de la poética del autor. La capacidad de las antologías para determinar la posición que ocupará en el sistema literario un autor y su obra se aprecia con especial nitidez en el caso de *Las flores del mal*. Estamos ante un poemario que recopila prácticamente la totalidad

les aísla y diferencia de los valores de la burguesía imperante a la vez que facilita la afirmación/demostración de sus grandes capacidades intelectuales. Esto último es muy importante si se desea comprender el sentido aristocrático –el sentido de superioridad– que asumen muchos bohemios» (González del Valle, 2002: 39).

⁶ En este sentido, resulta muy interesante la influencia que traza González del Valle entre las propuestas teóricas de Baudelaire sobre la caricatura y el esperpento de Valle, entendido este como acto literario de agresión cargado de sarcasmo y amargura (2002: 188).

de la obra en verso que Baudelaire fue escribiendo a lo largo de toda su vida, de ahí que podamos leer en él poemas de temática muy diferente que responden a las múltiples inquietudes y estados de ánimo por los que pasó el poeta durante su existencia: «Il n'est pas excessif de prétendre que l'histoire des *Fleurs du mal* se confond avec l'histoire de la vie de Baudelaire» (Pichois, 1967: 201).

Dado el carácter especialmente contradictorio de Baudelaire (Ruff, 1968: 8), es posible encontrar en *Las flores del mal* poemas que abordan un mismo tema desde perspectivas muy distintas –incluso opuestas–, de manera que una antología parcial que seleccione exclusivamente aquellos textos que responden a una determinada estética nos ofrecerá forzosamente una visión sesgada del poeta: nos hurtará justamente esta naturaleza contradictoria y desgarradora del ser humano que Baudelaire quiso reflejar en *Las flores del mal*. Antologar este tipo de obras tan polifacéticas entraña una gran responsabilidad, pues el antólogo adquiere un poder cercano al del propio poeta: la inclusión o exclusión de determinadas composiciones supone un acto creativo en sí mismo que se realiza desde unos presupuestos literarios concretos y desde una determinada interpretación de la obra original. «Escritor de segundo grado, el antólogo es un superlector de primerísimo rango» (Guillén, 1985: 413).

Uno de los principales desafíos que plantea una antología de *Las flores del mal* es que el orden en el que Baudelaire dispuso los poemas resulta significativo en sí mismo, pues la estructura interna del poemario va dibujando progresivamente los vaivenes a los que se ve sometida el alma del poeta ante la tempestad de una existencia atormentada. Sería exagerado leer *Las flores del mal* como un texto argumentativo donde cada pieza desempeña una función rígidamente delimitada para llevarnos a una moraleja final. Esto supondría prestarle a esta obra una función didáctica y moralizante muy alejada de la poética baudelairiana. Pero también sería un error negarse a ver lo que el propio poeta dejó dicho en repetidas ocasiones: el orden las composiciones no es casual, sino que obedece a un plan consciente del autor. Tras la publicación de la edición de 1861, Baudelaire escribió a Alfred de Vigny: «Le seul éloge que je sollicite pour ce livre est qu'on reconnaisse qu'il n'est pas un pur album et qu'il a un commencement et une fin». Antes incluso de esta confesión del autor, Barbey d'Aurevilly señaló que cada poema poseía «une valeur très importante d'ensemble et de situation». Fue el mismo Barbey d'Aurevilly quien utilizó la famosa expresión que tantas veces se ha repetido desde entonces para justificar la existencia de esta estructura subyacente: «une

architecture secrète, un plan calculé par le poète méditatif et volontaire» (Bonneville, 1972: 28). Rara vez ha sido respetada esta «arquitectura secreta» en las antologías traducidas de Baudelaire. En lugar de tratar de esbozar, a menor escala, este «plan calculado por el poeta meditativo», las recopilaciones de *Las flores del mal* se han realizado frecuentemente con la intención de resaltar la condición de poeta maldito del autor.

La antología publicada por la editorial Zip en 1990 nos ofrece un buen ejemplo del grado que puede alcanzar la manipulación de la obra original tras una selección sesgada de los poemas. Lo primero que cabe decir de esta edición es que oculta su condición de antología. En la cubierta se menciona tan solo el título *Las flores del mal*, de manera que el lector puede llegar a creer que se le está ofreciendo la traducción de la obra completa. Nada más alejado de la realidad: el antólogo (cuyo nombre no figura en ningún lugar de esta edición, como tampoco lo hace el del traductor) ha prescindido de todos los poemas que conforman la primera de las secciones del poemario («Spleen et Idéal»). Por otra parte, la antología se abre con un poema que no forma parte de la obra original tal como fue concebida por Baudelaire: «Epígrafe para un libro condenado». Este poema fue publicado en 1861 en *La Revue européenne*, pero no llegó a ser incluido por el poeta en ninguna de las dos ediciones que él mismo preparó. Los escritores Théodore de Banville y Charles Asselinou, amigos personales del poeta, publicaron en 1868 una edición póstuma de *Las flores del mal* en la que incluyeron este «Epígrafe para un libro condenado», junto con el resto de composiciones que aparecieron en diversos legajos del poeta. Es evidente que cuando Baudelaire concibió este poema estaba pensando en *Las flores del mal*, de ahí que muchas ediciones posteriores de esta obra lo incluyan a modo de anexo, pero nos parece filológicamente inadecuado colocarlo como inicio del poemario.

Sin embargo, comenzar una selección de poemas con una composición de título tan llamativo contribuye a subrayar el aura de poeta maldito que rodea a Baudelaire. Si tal era el propósito de la antología, la decisión de encabezar la recopilación con este «Epígrafe para un libro condenado» no podría resultar más eficaz, ya que, además de mencionarse expresamente en el propio título la condena de la que fue objeto el poemario, el contenido del texto resulta especialmente provocador: Baudelaire advierte al lector de que necesitará leer sus versos en clave satánica para poder interpretarlos adecuadamente y, para incidir aún más en el malditismo que acompañó al poemario desde su publicación, el poeta

nos hace saber que tendremos que aprender a sumergirnos en los abismos del ser humano para soportar el resto de la obra.

Esta voluntad por resaltar desde las primeras páginas de la antología los aspectos más desafiantes de *Las flores del mal* explica igualmente la decisión de alterar el orden de las distintas secciones del poemario. Además de prescindir de los poemas que figuraban en el apartado «Spleen et Idéal», se ha optado por comenzar la recopilación con la sección que mejor representa la vertiente más escandalosa del romanticismo baudelaireano: «Flores del mal».⁷ En efecto, a esta sección pertenecía la mayoría de los poemas que fueron censurados por la justicia en 1857 por considerar que atentaban contra el decoro y el buen gusto. Baudelaire ubicó estos poemas en una sección intermedia de su obra, pues consideraba que estos textos solo podrían interpretarse adecuadamente después de haber leído otras composiciones previas. El erotismo y el sadismo de algunos poemas de esta sección no pretendían provocar gratuitamente, sino que se le presentaban al lector como uno de los mecanismos – infructuosos, en opinión del poeta– a los que a veces recurre el hombre para adormecer su insatisfacción permanente e intentar alcanzar en vano la sensación de plenitud. Así pues, lejos de suponer una descripción grosera e impúdica de realidades socialmente indecorosas, estos poemas pretendían mostrar los caminos erróneos que en ocasiones emprende el ser humano empujado por el *Spleen*, anglicismo de moda en la época para referirse a la angustia o al hastío existencial. Como es lógico, la interpretación que Baudelaire quería para estos textos queda anulada si se utilizan para abrir una recopilación a modo de fuegos artificiales con los que epatar al burgués.

Idéntico procedimiento al de la editorial Zip se observa en la traducción que ofrece Enrique Parellada en Ediciones 29 (reeditada posteriormente en Libros Río Nuevo). También en esta traducción ha desaparecido totalmente la sección «Spleen et Idéal» y se ha colocado el apartado «Flores del mal» al comienzo del poemario. El efecto es el mismo, pero quizás la razón que explica esta alteración de la estructura original sea otra: una explicación, de hecho, bastante más banal. El hecho de que el título con el que se presenta la traducción sea *Las flores del mal* y *otros poemas* nos hace sospechar que el cambio de orden de las secciones

⁷ No debe confundirse «Flores del mal» (sin artículo) con *Las flores del mal*. En el primer caso se trata del título de una de las secciones del poemario; en el segundo, del título del poemario en su totalidad.

se debe sencillamente al desconocimiento de los límites textuales de la obra original. La coletilla «y otros poemas» que se ha añadido al título carece de sentido, pues las composiciones que figuran en esta edición pertenecen todas a *Las flores del mal*. Hay razones, pues, para conjeturar que el editor no ha estado acertado a la hora de fijar el texto original, pues ha confundido la sección «Flores del mal» con el poemario en su totalidad, de ahí que haya creído equivocadamente que el resto de poemas de las demás secciones son textos ajenos a la obra. Esta sospecha se ve agravada al comprobar que en la sección «Cuadros parisinos» se han incluido poemas de la sección «El vino», lo que invita a pensar que, efectivamente, es la ignorancia de la estructura de la obra francesa la que preside el extraño ordenamiento de los poemas en esta traducción.

3. LAS ANTOLOGÍAS DE POEMAS CENSURADOS

Otros ejemplos de antologías que optan por focalizar la atención en la faceta más perturbadora de Baudelaire nos lo proporcionan aquellas recopilaciones que ofrecen exclusivamente los seis poemas censurados por la justicia francesa en 1857. Tras la publicación de *Las flores del mal*, el fiscal general Ernest Pinard acusó a Baudelaire y su editor de ultraje a la moral pública por la presencia en la obra de «expresiones obscenas e inmorales», las cuales «conducen necesariamente a la excitación de los sentidos mediante un realismo grosero y ofensivo para el pudor», según quedó recogido en la sentencia condenatoria. Al margen de la multa a la que fueron condenados tanto el poeta como el editor, la sentencia obligaba a eliminar seis poemas considerados especialmente obscenos.⁸ No fue la multa (rebajada a cincuenta francos gracias a la intercesión de la emperatriz Eugenia de Montijo, esposa de Napoleón III) lo que más dolió a Baudelaire, sino la eliminación de estos seis poemas, pues al prescindir de ellos se alteraba radicalmente la estructura de la obra. El enfado del poeta vuelve a incidir en la importancia que le concedía a la arquitectura

⁸ «Les Bijoux», «Le Léthé», «À celle qui est trop gaie», «Lesbos», «Femmes damnées» y «Les Métamorphoses du Vampire». Si bien es cierto que en algunas de estas composiciones (especialmente en las tres primeras) se leen descripciones de contenido sexual y sádico muy explícitas, sorprende que también fueran excluidos otros poemas como «Lesbos», donde resulta difícil encontrar la menor provocación incluso desde la perspectiva moral del Segundo Imperio. La arbitrariedad de la censura pasó por alto, sin embargo, otras composiciones de *Les Fleurs du Mal*, como «Châtiment de l'orgueil», en la que Baudelaire se dirige a Jesucristo como un «foetus dérisoire» (feto irrisorio).

del poemario y al valor que adquirirían los poemas en función de la posición que ocupaban como eslabones de una cadena.

Este valor relacional, lógicamente, desaparece si los seis poemas se publican de forma aislada en una recopilación autónoma. Esto es lo que hizo la editorial Libros del Zorro Rojo en 2008 cuando publicó estas seis composiciones bajo el título *Las flores del mal: los poemas prohibidos*. La mera decisión de publicar los poemas condenados por ultraje a la moral pública como si estas composiciones constituyesen una unidad de sentido demuestra la voluntad del antólogo por subrayar los aspectos más provocadores de la obra original. Resulta evidente que leer estos textos de manera independiente del resto de poemas de *Las flores del mal* ofrecerá una imagen muy sesgada del poeta francés. Esta insistencia en el malditismo de Baudelaire no solo se aprecia en la selección de los poemas, sino también en los paratextos que acompañan esta traducción realizada por el poeta Jaime Siles. Para empezar, en la cubierta del libro el título aparece en caracteres negros salvo la expresión «Los poemas prohibidos», que ha sido destacada en un llamativo color rojo. En la breve semblanza de Baudelaire que se ofrece en la solapa de la sobrecubierta, se destacan aquellos aspectos de su biografía que contribuyen a presentarlo ante los lectores como un escritor problemático: se menciona, por ejemplo, que llevó una «vida bohemia que le valió numerosas disputas con su familia»; se señala igualmente que la publicación de *Las flores del mal* «le deparó un proceso judicial, una condena y una multa»; y, finalmente, se hace referencia a la sífilis que acabó con la vida del poeta. Por otra parte, en lugar del clásico prólogo de contenido literario en el que se contextualiza la obra del autor y se ofrecen algunas claves interpretativas, en esta edición se ha optado por reproducir, a modo de introducción, la sentencia en la que el poeta francés fue condenado, lo cual incide nuevamente en el carácter «prohibido» de los poemas traducidos. También las ilustraciones del dibujante Pat Andrea que acompañan cada uno de los seis poemas apuntan en la misma dirección: los dibujos resaltan de forma explícita el contenido sexual de las seis composiciones condenadas. Todos estos elementos condicionan la mirada del lector y lo predisponen a leer a Baudelaire como a un poeta rebelde, provocador, censurado y condenado por sus descripciones sexuales realistas. Ninguno de estos calificativos podría considerarse inexacto para describir a Baudelaire, pero, al dirigir la mirada del lector hacia esta dimensión del poeta, se está esbozando un retrato parcial que no consigue reflejar su carácter poliédrico y contradictorio.

Los procedimientos de traducción a los que recurre Jaime Siles son también reveladores de esta voluntad por insistir en los contenidos más desafiantes de los poemas originales. Con frecuencia, Siles amplifica el contenido erótico del TO al convertir las metáforas o metonimias de Baudelaire en alusiones directas al cuerpo físico de la mujer. Esto es lo que sucede, por ejemplo, en el poema «Lesbos». De las seis composiciones que figuran en la recopilación, este poema es el menos «realista» –por utilizar la expresión empleada en la sentencia contra Baudelaire–, lo que quizás explique la necesidad que ha sentido el traductor de elevar el tono erótico del TO para colocarlo al mismo nivel que las restantes piezas condenadas. En la traducción de la quinta estrofa, por ejemplo, Jaime Siles ha optado por explicitar una referencia al sexo que no se menciona formalmente en el poema francés:

Laisse du vieux Platon se froncer l'oeil austère;
 Tu tires ton pardon de l'excès des baisers,
 Reine du doux empire, aimable et noble terre,
 Et des raffinements toujours inépuisés.
 Laisse du vieux Platon se froncer l'oeil austère.

Deja al viejo Platón fruncir su mirada severa;
 tú obtienes tu perdón de besos en exceso,
 reina del dulce imperio, noble y amable tierra,
 y de los refinamientos infinitos del *sexo*.
 Deja al viejo Platón fruncir su mirada severa.
 (2008: 14; cursivas mías)

También la editorial Maldoror decidió ofrecer a sus lectores una recopilación de los seis poemas censurados. Esta edición, que vio la luz en 2007, llevó por título *Los poemas prohibidos*. La estrategia editorial de Maldoror es muy similar a la ya descrita de Libros del Zorro Rojo. También en este caso se han ilustrado las traducciones con dibujos eróticos que refuerzan visualmente los contenidos más turbulentos de los poemas franceses. En el caso de la edición de Maldoror, se han utilizado dibujos de Gustave Klimt que muestran a mujeres desnudas en posiciones eróticas. Además del propio nombre de la editorial –referencia al héroe satánico ducassiano en abierta lucha contra Dios–, todos los elementos paratextuales en la edición de Maldoror contribuyen a resaltar la vertiente más provocadora del TO. En la cubierta se muestra el dibujo de una mujer

desnuda que sobresale especialmente por el intenso contraste de colores negros y naranjas; en la contracubierta, por otra parte, puede leerse una breve reseña de la obra en la que se destaca el juicio que padeció Baudelaire en 1857, la condena de la que fue objeto, la multa que tuvo que pagar y la censura de los seis poemas que se ofrecen en esta edición. Se insiste igualmente en la faceta más inquietante del poeta francés: «Presas de fascinaciones cada vez más negras, Baudelaire fuerza de nuevo los límites de la transgresión y se sume en los abismos del alma humana, en búsqueda de un arte absoluto».

La traducción a la que recurre Maldoror es la de Jorge Segovia. Aunque esta versión sigue mucho más de cerca el texto francés que la de Siles, en ambos traductores se aprecia una misma voluntad por modernizar lingüísticamente los poemas franceses mediante el empleo de un léxico actual que, en ocasiones, puede llegar a resultar llamativo en los versos de un autor del siglo XIX. Así, en la traducción del poema «À celle qui est trop gaie», Jaime Siles traduce el adjetivo francés *bariolé* por el neologismo *hipersofisticado*:

Ces robes folles sont l'emblème
De ton esprit bariolé

Tus locas faldas son emblema
de tu gusto hipersofisticado
(2008: 35)

En la traducción de Jorge Segovia, esta voluntad por traer el léxico de Baudelaire a los usos del español más actual se observa en el frecuente empleo del adjetivo *lisérgico*, que no llegó al diccionario normativo de la RAE hasta su vigésimo tercera y última edición. Mediante esta alusión al consumo de alucinógenos (que Baudelaire no menciona en ningún momento en los poemas originales), el traductor se suma a la estrategia de su editorial por subrayar la actitud más rebelde del poeta francés (cursivas mías):

Lisérgicos son mis besos como esas libélulas
que de noche acarician los lagos transparentes
«Mujeres malditas» (2007: 55)

Aquel que quiera aunar en místico acorde
el calor y la sombra, la noche y el día,

¡jamás calentará su cuerpo parálitico
 al *lisérgico* sol que amor tiene por nombre!
 «Mujeres malditas» (2007: 63)

Lesbos, donde los besos son como cascadas
 que se arrojan sin miedo en abismos sin fondo,
 y fluyen, sollozantes o entre sofocadas risas,
 tempestuosos y secretos, volubles y *lisérgicos*;
 ¡Lesbos, donde los besos son como cascadas!
 «Lesbos» (2007: 19)

La comparación de estas traducciones con sus respectivos poemas originales demuestra que esta insistencia en el consumo de alucinógenos no proviene de los TO. Una vez más, el traductor, en su búsqueda de equivalencias, se ha dejado influir por textos distintos de aquel que está reescribiendo: si bien es cierto que las drogas tienen una presencia importante en la obra de Baudelaire, no adquieren ningún protagonismo en los poemas concretos que componen esta compilación.

En efecto, Baudelaire se interesó pronto por los efectos de las drogas y dejó constancia textual de ello en sus primeros poemas. Aunque los testimonios de sus conocidos parecen indicar que no era un consumidor habitual de alucinógenos (Pichois, 1968: 566), es cierto que llegó a participar en las reuniones del «Club du Hachischins» para comprobar, más desde una perspectiva científica que personal, el efecto de esta sustancia. Su interés era fundamentalmente literario: quería observar la capacidad de estos «paraísos artificiales» para potenciar la imaginación del artista y «multiplicar la individualidad». De estas reuniones –y de la lectura de otras obras científicas sobre el tema– obtuvo información para escribir la primera parte de una obra que, en su momento, pasó desapercibida, pero que contiene la esencia de su filosofía estética: *Les Paradis artificiels* (1860). En esta obra, cuya segunda parte es una traducción de las *Confessions of an English Opium Eater*, de Thomas de Quincey (1821), Baudelaire aborda el consumo de alucinógenos desde una perspectiva moral. Aunque en algunos pasajes se recrea estéticamente en los efectos de las drogas, el balance global que propone el poeta es negativo: estos paraísos artificiales son un camino equivocado al que se ve arrastrado el hombre por sus ansias de alcanzar la plenitud. La perspectiva moral resulta igualmente visible en la mirada que subyace en algunos de los poemas dedicados al vino: «le vin est pour le peuple qui travaille et qui mérite d'en

boire». Estas breves pinceladas sociales con las que decora el vino contrastan con la condena del hachís, que Baudelaire considera ante todo como un vicio en el que cae quien se siente tentado por la «excitación angelical» de la embriaguez.

Al emplear el adjetivo *lisérgico* de forma tan insistente en la traducción de estos poemas, Jorge Segovia está trasladando a su antología un tema que, como acaba de exponerse, formó parte de las preocupaciones de Baudelaire, pero no está presente en los «poemas prohibidos» que se han reunido en la recopilación de Maldoror. La introducción de las drogas en estos textos bien podría tener como origen el espíritu desde el que se ha concebido la antología que los engloba: la idea de lo prohibido. El título de la antología (*Poemas prohibidos*) parece haber despertado en el imaginario del traductor todos aquellos elementos que podrían integrarse en la isotopía de la marginación y la condena social. Algunos de estos elementos ya estaban presentes en los poemas censurados (sadismo, lesbianismo, descripciones eróticas explícitas, etc.); otros, como el consumo de alucinógenos, provienen de otras fuentes textuales, lo cual, una vez más, pone de manifiesto la importancia de determinar cuál ha sido la unidad de traducción para poder explicar de dónde proceden las influencias que explican las decisiones del traductor.

Esta insistencia en el carácter rebelde y desafiante de Baudelaire que se observa en estas dos antologías recién descritas resalta con más claridad cuando las comparamos con otras recopilaciones concebidas desde una óptica diferente. Resulta útil, en este sentido, recordar tres antologías traducidas que muestran unas preocupaciones muy distintas por parte de los antólogos. Por orden cronológico, nos referiremos en primer lugar a *La poesía francesa moderna*, elaborada en 1913 por Enrique Díez-Canedo y Fernando Fortún. Tal como explican los antólogos en su prólogo, esta compilación se realizó con el objetivo de trazar la evolución del lenguaje poético desde el romanticismo hasta las vanguardias de principios de siglo XX. Este propósito explica que los poemas de Baudelaire elegidos en esta recopilación no se concentraran exclusivamente en la vertiente más provocadora del poeta (aunque esta faceta no fue excluida de la selección), sino en aquellas composiciones que mejor reflejaban las innovaciones estéticas baudelairianas, de ahí que, además de algunos poemas de *Las flores del mal*, los antólogos incluyeran igualmente cuatro poemas en prosa de *El Spleen de París* (1869). La perspicacia de Díez-Canedo como crítico literario (Gallego Roca, 1996: 51) le permitió, ya en 1913, percibir que el malditismo de Baudelaire no debía ocultar otros aspectos más relevantes

de su poética. En la breve introducción sobre el poeta francés que antecede a la selección de poemas, podemos leer entre líneas un reproche a la ceguera de la «crítica oficial», que no supo percibir el «profundo sentido espiritual» escondido bajo el decadentismo del poemario: «Su obra es eterna, no por lo que en ella haya de morboso y extraño, producto de la época y el medio, sino por su perfección interior y absoluta, alcanzada por la austeridad artística y el vigor espiritual de este poeta, motejado de ininteligible y mixtificador por la crítica oficial» (Díez-Canedo y Fortún, 1913: 17). No había voluntad por parte de Díez-Canedo de ocultar el carácter subversivo de Baudelaire, sino de que este aspecto innegable de sus versos se leyese e interpretase en el conjunto de una obra polifacética. Prueba de ello es que, entre los poemas seleccionados en *La poesía francesa moderna*, encontramos también composiciones que con seguridad resultaron indecorosas para el buen gusto de la época, como el poema «Una noche en el lecho de una horrible judía», en el que se leen referencias explícitas a la prostitución.⁹

Este mismo espíritu es el que preside la selección de poemas de Baudelaire que propuso Álvarez Ortega en su *Poesía simbolista francesa*. En esta antología, publicada en Akal en 1975, Baudelaire es presentado en el prólogo como uno de los precursores del movimiento simbolista, y, coherentemente, los poemas incluidos por el antólogo en la compilación tratan de reflejar esta posición de transición que ocupa el poeta francés entre los parnasianos y el simbolismo de finales de siglo XIX. Si bien sorprende la ausencia en la antología del célebre soneto «Correspondencias» (incluido en prácticamente todas las compilaciones), el resto de poemas seleccionados por Álvarez Ortega trata de reflejar tanto los vínculos estéticos que Baudelaire mantuvo inicialmente con el

⁹ En otra de las antologías de poesía extranjera elaborada por Díez-Canedo (*Imágenes*, 1910), se insiste en mayor medida en el carácter maldito de Baudelaire, pues de los tres poemas seleccionados dos de ellos resaltan el perfil más satánico del poeta galo: «Epígrafe para un libro condenado» y «El rebelde». Muy distinto es el caso de Teodoro Llorente, en cuya antología de poetas franceses del XIX, elaborada en 1906, sí se aprecia el deseo de ocultar los textos más escandalosos de *Las flores del mal* por razones morales. En la selección de poemas de Baudelaire que realizó Teodoro Llorente quedaron excluidos todos los textos en los que apareciera cualquier pincelada de erotismo, sadismo, satanismo o cualquier otro *ismo* que pudiera contravenir las reglas de decoro. El propio antólogo, en el prólogo de su recopilación, muestra sus cartas cuando se refiere al «neurosismo [sic] flojo y enfermizo», o a las «excentricidades», «extravíos» y «desvaríos censurables» de cierta poesía francesa posterior al romanticismo (Llorente, 1906: 7; cursivas mías).

movimiento parnasiano («La belleza») como su posterior evolución hacia una poética más cercana a los postulados simbolistas, de ahí que este antólogo y traductor, como ya hiciera en su momento Díez-Canedo, incluyera también algunos poemas de *El Spleen de París*.

Finalmente, otra antología más preocupada por mostrar las novedades poéticas de Baudelaire que por sorprender con sus provocaciones eróticas es la elaborada por Esteban Torre para la editorial Visor, que llevó por título *33 poemas simbolistas*. Se trata de una antología de poemas «de los “cuatro grandes” de la poesía francesa de la segunda mitad del siglo XIX: Baudelaire, Verlaine, Rimbaud y Mallarmé» (Torre, 1995: 7). El Baudelaire descrito a través de los doce poemas de *Las flores del mal* que ha escogido Esteban Torre difiere claramente del retrato esbozado en otras antologías como las de Maldoror o Libros del Zorro Rojo. Torre no ha incluido en su selección ni las composiciones censuradas ni otros textos de marcado carácter erótico, sino que ha concentrado su mirada en aquellos poemas que, tal como se promete en el título de la antología, mejor reflejan la poética simbolista de la que Baudelaire fue precursor.¹⁰ Significativamente, los paratextos de esta recopilación se apartan también de la línea a la que nos tienen acostumbradas otras editoriales: ni en la contracubierta ni el prólogo se menciona la censura de la que fue objeto el poemario francés, ni la condena a Baudelaire por atentar contra el decoro, ni la vida licenciosa del poeta ni ningún otro aspecto controvertido de su biografía. Por el contrario, se destacan las novedades estéticas que aportaron *Las flores del mal*, su aspiración a alcanzar un nuevo lenguaje acorde a los cambios que estaba experimentando el hombre moderno, la influencia literaria que ejerció en las siguientes generaciones, etc. Torre margina en su antología el romanticismo satánico y rebelde que todavía perduraba en Baudelaire para concentrarse en el Baudelaire que inauguró la modernidad poética mediante un nuevo lenguaje.

¹⁰ Es cierto que el malditismo está presente en algunos de los textos incluidos en la recopilación de Esteban Torre (incluso de manera explícita, como en el poema «Obsesión», en el que Baudelaire menciona los «corazones malditos» de quienes se sienten exiliados), pero no estamos ante las clásicas composiciones desafiantes por las que apuestan otras antologías. En los textos elegidos por Torre, la marginación no es tanto una actitud rebelde y provocadora como el resultado de una conciencia aguda del abismo que separa al poeta de sus contemporáneos. Los poemas que figuran en esta compilación «son una muestra clara de ese espíritu atormentado» (Torre, 1995: 13), pero en ellos el tormento no suscita una reacción agresiva y despejada hacia la burguesía biempensante, sino la constatación apesadumbrada de la soledad a la que está condenado el poeta.

En resumen, tanto Díez-Canedo como Álvarez Ortega y Esteban Torres ofrecen ejemplos de antologías en las que se soslayan los aspectos más escabrosos de Baudelaire para concentrarse en dibujar, a través de la selección de poemas, su evolución literaria.

4. TRADUCCIÓN Y EROTISMO

Los procedimientos de traducción mencionados en las páginas anteriores ponen de manifiesto que los criterios para encontrar equivalencias a determinados elementos de un poema pueden verse influidos por las relaciones que dicho poema mantiene con otros textos del poemario, lo cual invita a reflexionar acerca de los límites del texto que se está traduciendo y, sobre todo, acerca de quién decide la amplitud de estos límites. El antólogo, al haber agrupado en su recopilación un conjunto de poemas de *Las flores del mal*, ha creado una nueva unidad textual –una nueva unidad de sentido– con evidentes repercusiones para la traducción. Así, las antologías eróticas potencian que las equivalencias lingüísticas propuestas por el traductor resalten justamente el erotismo implícito del texto original, aunque este esté tan solo insinuado en los poemas originales. Esto es lo que sucede en la antología *Poesía erótica*, un conjunto de poemas de *Las flores del mal* seleccionados y traducidos por el argentino Daniel Fara y publicados en Buenos Aires en 2000. De la misma manera que Jaime Siles se ha visto influido por el hecho de estar traduciendo poemas censurados, también las equivalencias de Daniel Fara parecen en ocasiones condicionadas por el prisma erótico que da sentido a su antología. En la siguiente estrofa del poema «À une mendiante rousse», Baudelaire se limita a sugerir la atracción sexual que provoca en los hombres la mendiga a quien se dedica la composición, pero el traductor convierte la sugerencia en una alusión directa:

Maint page épris du hasard,
 Maint seigneur et maint Ronsard
 Epieraient pour le déduit
 Ton frais réduit !

Más de un paje, de azar ansioso,
 Más de un señor y más de un Ronsard
 Espiarían con placer
 Tu fresco *sexo*.

(2000: 23; cursivas mías)

Resultan llamativas las diversas actitudes que los traductores han adoptado ante estos versos recién citados. En la traducción de *Les Fleurs du Mal* que Eduardo Marquina publicó en 1905 encontramos la estrategia opuesta a la de Daniel Fara: mientras que el traductor argentino explicita las veladas alusiones de Baudelaire, Marquina –un siglo antes, es decir, en un contexto social en el que imperaban unas reglas de decoro muy diferentes– optó por atenuar el contenido erótico implícito en este poema. Para percibir las alusiones sexuales escondidas en estos versos, es necesario ubicarlos en la totalidad del poema al que pertenecen. En la estrofa inmediatamente anterior a la citada, Baudelaire nos muestra a una caterva de poetas que, embaucados por la belleza de la mendiga pelirroja, la espían bajo una escalera para contemplar, en apariencia, los zapatos de la protagonista. Sin embargo, en la siguiente estrofa, a través de una posible interpretación metafórica del sustantivo «réduit», Baudelaire sugiere veladamente que quizás la intención de los poetas sea menos inocente: no son los zapatos lo que realmente les interesa, sino observar bajo las faldas de la pordiosera. Esta actitud impúdica, que Daniel Fara explicita al traducir «réduit» por «sexo», desaparece totalmente de la traducción de Marquina, pues no solo se decanta por una interpretación literal de «réduit» (refugio retirado de pequeñas dimensiones), sino que elimina la ubicación de los poetas bajo la escalera (1905 [1959]: 223):

Valetaille de rimeurs
Te dédiant leurs primeurs
Et contemplant ton soulier
Sous l'escalier,

Maint page épris du hasard,
Maint seigneur et maint Ronsard
Epieraient pour le déduit
Ton frais réduit !

que luchen los rimadores
por leerte sus primores
o calzarte el blanco ornato
de tu zapato,

y algún paje soñador,
algún Ronsard del amor
espíará con sigilo
tu fresco asilo;

Este tipo de procedimientos fueron los que llevaron al crítico Bernardo G. de Candamo a afirmar que la traducción de Marquina se había realizado con un «fin moralizador» (Aggeler, 1971: 28). En efecto, en la versión que Marquina realizó de *Les Fleurs du Mal* se observa una tendencia general a

rebajar ciertos contenidos que pudieran molestar a los lectores de principios de siglo XX. Para empezar, eliminó de su traducción los textos condenados por la justicia francesa, ya que utilizó como texto original la edición de 1868 preparada por Asselineau y Banville, en la que no figuraba ninguno de los seis poemas censurados. Además, Marquina reduce en algunos versos de su traducción la carga erótica de algunas composiciones mediante procedimientos que atenúan el contenido sensual de algunos versos. Por ejemplo, en el poema «Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive», Baudelaire nos describe a un amante besando ansiosamente el cuerpo de la mujer anhelada, pero el traductor español espiritualiza el componente carnal del texto y transforma los besos en una actitud más sentimental: «Car j'eusse avec ferveur *baisé* ton noble corps» se convierte en «Porque yo *hubiera amado* tu cuerpo con fervor» (1905 [1959]: 136; cursivas mías). Este afán de Marquina por mitigar aquellos aspectos del poemario francés que pudieran ofender la moral de los lectores españoles ha sido interpretado como un intento del traductor por domesticar el texto francés para facilitar su acogida en el sistema literario receptor. En aras de facilitar esta integración de *Les Fleurs du Mal* en España, Marquina no solo recurrió a estrategias léxicas como las mencionadas, sino que optó igualmente por reforzar los recursos rítmicos del lenguaje poético en la lengua de llegada, de manera que la sonoridad típicamente modernista de su traducción atrajese la atención de los lectores sobre la forma y la desviase de los contenidos más provocadores (Hambrook, 2016: 991). Estaríamos, pues, ante una domesticación del texto original para asimilarlo a los usos sonoros imperantes en el modernismo español. De aceptar esta interpretación, la sonoridad enfática de Marquina –tan criticada por otros traductores posteriores–¹¹ formaría parte de una estrategia de «diversión», a la que se unen igualmente otros procedimientos, como la introducción en los poemas de ciertos elementos tendentes a «teatralizar» la situación descrita en las composiciones francesas. En estos poemas, el lector español no está oyendo la voz del yo lírico directamente, sino que asiste a una representación escénica por parte de los personajes que aparecen en el poema. Este efecto dramático –generado por el traductor al hacer que

¹¹ La traductora argentina Nydia Lamarque, en el prólogo de su traducción, dedica palabras poco halagüeñas al trabajo de Eduardo Marquina, que considera «gravemente defectuoso», ya que, «su infidelidad al texto es continua y encarnizada. En realidad, su lectura produce la impresión de que Marquina no tuvo el propósito de traducir a Baudelaire; parece haber tenido más bien el propósito de colaborar con Baudelaire enmendándole la plana» (Lamarque, 1948 [2009]: 47).

estos personajes dialoguen entre ellos– atenúa la agresividad del poemario de Baudelaire, pues el texto ya no alcanza al lector directamente, sino que este se limita a observar una representación teatral desde la distancia del «patio de butacas», protegido por la cuarta pared –virtual, en este caso– de la semiótica teatral (Hambrook, 2016: 992).

La traducción que Eduardo Marquina publicó en España en 1905 se reeditó en Argentina en 1959 a cargo de la editorial argentina Dintel. Dado que Marquina no llegó a traducir los poemas censurados por la justicia francesa, los responsables de Dintel pidieron a los escritores argentinos González Trillo y Ortiz Behety que completaran la traducción española y añadieran las seis composiciones condenadas. Curiosamente, Trillo y Behety se apartaron radicalmente del «fin moralizador» que persiguió Marquina y optaron por intensificar aquellos aspectos más provocadores de los poemas censurados. Observemos, por ejemplo, la traducción que proponen de la segunda estrofa del poema «El leteo»:

Dans tes jupons remplis de ton parfum
Ensevelir ma tête endolorie,
Et respirer, comme une fleur flétrie,
Le doux relent de mon amour défunt.

En tus enaguas llenas de íntimas fragancias
Sepultar mi cabeza dolorida y maldita,
Para aspirar cual una flor oscura y marchita
El embriagante aroma de nuestras muertas ansias.
(1959: 135)

Al haber traducido los decasílabos franceses por alejandrinos, los traductores se han encontrado con un «exceso» de sílabas que han tenido que «rellenar». El método escogido para ampliar el esquema métrico original hasta las catorce sílabas españolas ha consistido en explicitar ideas que los traductores han leído entre líneas. La verbalización de contenidos sobrentendidos resulta muy significativa para observar cuál ha sido la clave de lectura desde la que se ha abordado el poema original. Resulta significativo que González Trillo y Ortiz Behety hayan indicado a sus lectores justo debajo del título de la composición que este texto fue censurado por las autoridades francesas. Los traductores parecen haber querido demostrar que, efectivamente, había razones para la censura, de ahí que todos sus añadidos apunten en la misma dirección: introducir

adjetivos que destacan el malditismo que acompaña a la figura del poeta francés, para lo cual intensifican los aspectos más eróticos o escabrosos del poema. Así, cuando Baudelaire menciona el perfume que desprenden las enaguas de la amante –enaguas donde el poeta quiere sepultar su cabeza para evadirse de un mundo hostil–, los traductores añaden que se trata de «*íntimas* fragancias» (tanto en este como en los siguientes ejemplos, las cursivas son mías); cuando Baudelaire se refiere a su «*tête endolorie*», los traductores precisan: «cabeza dolorida y *maldita*»; cuando Baudelaire evoca el olor de una «*fleur flétrie*», los traductores insisten en su línea interpretativa y le añaden una nueva cualidad a la flor: «flor *oscura* y *marchita*». El último verso de la mencionada estrofa ilustra igualmente la voluntad de subrayar la sensualidad de la composición censurada: el «*doux relent*» (dulce hedor) se transforma en un «embriagante aroma», y el «*amour*» al que hace referencia Baudelaire se convierte en un sentimiento más físico y arrebatador: «ansias». En las siguientes estrofas seguimos encontrando ejemplos similares: «*ton beau corps*» se traduce como «delicia de tu *carne*»; «*l'abîme de ta couche*», como «el abismo *ardiente* de tu lecho»; «*l'oubli puissant habite sur ta bouche*», como «el poderoso olvido vive sobre tu *pecho*». La enumeración de los añadidos y las modificaciones introducidas por parte de González Trillo y Ortiz Behety no deja lugar a dudas sobre las intenciones de los traductores: «*íntimas*», «*maldita*», «*oscura*», «*ardiente*», «*carne*», «*pecho*». El adjetivo *ardiente* parece ser muy querido por ambos traductores, pues lo añaden con frecuencia en otros poemas. En «*À celle qui est trop gaie*», volvemos a encontrarlo en el primer verso de la tercera estrofa (1959: 154):

Les retentissantes couleurs
Dont tu parsèmes tes toilettes

Ardientes y rojos colores
Dan vivo hechizo a tus tocados.

Obsérvese en este mismo ejemplo cómo se sigue insistiendo en lo pasional (la adición del color rojo) y en la vertiente más perversa de la seducción (la referencia a un «hechizo» que no aparece mencionado explícitamente por Baudelaire en este poema, pero que está latente en numerosas composiciones que presentan al hombre como una víctima de los poderes seductores de la mujer). Pero es sobre todo en la séptima estrofa de este mismo poema donde el malditismo vuelve a intensificarse de forma más evidente:

Ainsi je voudrais, une nuit,
 Quand l'heure des voluptés sonne,
 Vers les trésors de ta personne,
 Comme un lâche, ramper sans bruit,

Yo quisiera en la noche ardiente
 De los delirios infernales
 A tus tesoros virginales
 Martirizar como un demente
 (1959: 155)

Además del reiterado adjetivo *ardiente* (cuya frecuencia se explica, también, por su facilidad para la rima), las equivalencias propuestas en estos versos parecen querer recordar nuevamente que estamos ante un poema censurado: «delirios infernales», «tesoros virginales» y martirios causados por dementes acercan el poema a las tonalidades propias del terror gótico del Poe tan admirado por Baudelaire. En la traducción del poema «Lesbos» (1959: 275-278) volvemos a encontrar algunas equivalencias representativas de este acercamiento por parte de los traductores argentinos: las «voluptés grecques» se transforman en «lujurias griegas»; los «gouffres sans fond» se traducen por «locos torbellinos»; y la «stérile volupté», por una «cruel sensualidad». Pero, en materia de subrayados escabrosos, es en la traducción del «Epílogo» (un esbozo preparado por Baudelaire para la segunda edición de su poemario) donde encontramos uno de los desvíos más sorprendentes por parte de González Trillo y Ortiz Behety (1959: 378; cursivas mías):

Tranquille comme un sage et doux comme un maudit,
 ...j'ai dit:
 Je t'aime, ô ma très belle, ô ma charmante...
 Que de fois...
 Tes débauches sans soif et tes amours sans âme,
 Ton goût de l'infini
 Qui partout, dans le mal lui-même, se proclame

Quieto como un filósofo, dulce como un maldito,
 Yo grito:
 Te amo, oh mi adorada carne de serafín...

Cuántas veces...
 Tus lujurias sin sed, tus auroras, *tus heces*
 Me ofreciste hasta el infinito,
 Que hasta en el fondo mismo del mal ese es el fin.

Estas ampliaciones que acaban de señalarse inciden en los borrosos límites de la unidad de traducción. El hecho de que muchas de estas explicitaciones verbalicen ideas que no están presentes en el mismo poema que se está traduciendo –sino en otras composiciones del poemario francés– sugiere que los traductores han tomado como verdadera unidad de traducción el conjunto de la obra de Baudelaire, pues algunas de las equivalencias que proponen solo pueden explicarse si tenemos en cuenta los temas recurrentes en la totalidad de *Las flores del mal*. La ampliación de la unidad de sentido puede continuarse hasta salir del ámbito estrictamente textual, ya que, como se ha señalado en páginas anteriores, creemos que la censura de la que fueron objeto los poemas traducidos por González Trillo y Ortiz Behety ha influido igualmente en sus procedimientos de traducción, como también lo ha hecho la imagen de poeta maldito que acompaña a Baudelaire, a la que ha contribuido su propia biografía. Así pues, estos acontecimientos extraliterarios (juicios padecidos por el poeta, escándalos provocados a lo largo de su vida, etc.) explican en cierta medida las claves interpretativas asumidas por los traductores y las equivalencias léxicas propuestas en ciertos versos.

5. UNA ANTOLOGÍA POPULAR

Otra de las antologías de *Las flores del mal* que ilustra bien cómo se practica el proceso de reescritura mediante la selección de poemas es la publicada en 1998 por la editorial Mondadori en la colección «Mitos poesía» con el título *42 flores del mal*.¹² Siguiendo la estela de Plaza y Janés, que el año anterior también había apostado por la «poesía de bolsillo», Mondadori lanzó en 1998 esta colección con el objetivo de ofrecer a un precio asequible (350 pesetas) breves antologías de poetas clásicos. En palabras de Claudio López de Lamadrid, director de la colección, se trataba de «desacralizar la poesía, despojarla de notas y prólogos, ofrecerla a nuevos lectores con un aspecto externo brillante, un

¹² En esta recopilación se ha utilizado la traducción de Antonio Martínez Sarrión, publicada por vez primera en 1977 por La Gaya Ciencia.

formato distinto –muy cercano al tamaño de un disco compacto– y una selección universal de obras y autores»¹³ (cit. en *El País*, 13 de febrero de 1998). La colección se vendió fundamentalmente en quioscos y grandes superficies, lo que da una idea del tipo de lector al que se dirigían estas recopilaciones. El nicho comercial que interesaba a los responsables de la editorial podría explicar que los poemas seleccionados en estas *42 flores del mal* coincidan fundamentalmente con la imagen estereotípica de Baudelaire como poeta maldito. Resulta significativo, en ese sentido, que en la antología de Mondadori se prescindiera casi en su totalidad de algunas de las secciones de *Las flores del mal* más celebradas por la crítica, como «Cuadros parisinos», añadida por Baudelaire en la segunda edición de la obra, cuando tuvo que rehacer la estructura de esta tras la eliminación de las seis piezas condenadas. Fueron los poemas urbanos de esta sección los que más llamaron la atención de críticos posteriores, como Walter Benjamin, que vieron en ellos la mejor muestra de la perspicacia de Baudelaire para comprender la nueva posición que había de ocupar el artista en la era de la modernidad. Son también las composiciones de esta sección las que nos ofrecen una faceta de Baudelaire muy diferente del estereotipo de poeta maldito tan extendido entre la mayoría de lectores. En estas descripciones urbanas, los mendigos, las prostitutas, las ancianas decrepitas o los viejos ciegos que deambulan por las calles de París son objeto de una ternura ausente en otras secciones del poemario. En estos «Cuadros parisinos», los perdedores, todos aquellos que se sienten exiliados en su existencia, suscitan en Baudelaire un sentimiento compasivo muy alejado de las provocaciones de otros poemas. Pese a la importancia de esta sección, apenas quedan huellas de este Baudelaire urbano y empático en la antología de Mondadori (solo dos poemas de los cuarenta y dos que componen la recopilación surgen de la sección «Cuadros parisinos»).

Por el contrario, en esta edición se ha apostado fundamentalmente por la imagen más conocida de Baudelaire. Por un lado, se han incluido aquellas composiciones más provocadoras en las que el poeta aparece descrito como un ser marginado, ya sea por su ascendencia satánica («En la almohada del mal es Satán Trimegisto / Quien con paciencia acuna nuestro arrobado espíritu», se lee en el poema «Au lecteur» [1998: 7]), ya

¹³ Además de la mencionada recopilación de Baudelaire, también formaron parte de la colección antologías de Neruda, Bukowski, Pessoa, Safo, Cernuda, Kavafis, Walt Whitman, etc.

sea por haber sido condenado a la marginación debido a una especial sensibilidad que lo distancia inevitablemente de los demás mortales («Bendición», «El albatros», «Elevación», «La voz»,¹⁴ etc.). Por otra parte, también se ha incluido en la recopilación un gran número de poemas de temática amorosa; y, dentro de esta temática, la antología se ha decantado por las composiciones en las que Baudelaire nos muestra la cara más sensual y erótica del amor.

Es sabido que la mayoría de los textos de *Las flores del mal* en los que el yo lírico se dirige a su amante están inspirados por tres de las mujeres que ocuparon especial protagonismo en la biografía sentimental de Baudelaire: Jeanne Duval, Apollonie Sabatier y Marie Daubrun. Aunque el poeta no ofrece en sus textos referencias explícitas a ninguna de ellas, la crítica ha dividido tradicionalmente estos poemas de amor en tres grandes «ciclos»: el ciclo de la «Venus negra» está dedicado a la mulata Jeanne Duval; el ciclo de la «Venus blanca», a Madame Sabatier; y el ciclo de la «Venus de ojos verdes», a la actriz Marie Daubrun (Bonneville, 1972: 26-32). Resultaría excesivamente simplificador identificar cada uno de estos tres ciclos con una visión homogénea del sentimiento amoroso, pues en todos ellos encontramos composiciones muy diversas que describen actitudes diferentes ante la figura de la amante (Culler, 1993: xx-xxi). Ahora bien, aun reconociendo esta diversidad de tonos en los textos de cada ciclo, los poemas dedicados a Jeanne Duval tienden a reflejar una visión sensual y erótica del amor (incluso pecaminosa, en algunos versos), mientras que los dedicados a Madame Sabatier nos dibujan a un Baudelaire mucho más platónico que llega a idealizar por momentos a la mujer¹⁵ (en el ciclo dedicado a Marie Daubrun coexisten ambos tipos de poemas).

¹⁴ El poema «La voz» no forma parte de *Las flores del mal*, por lo que, siendo estrictos, no debería aparecer en una antología de esta obra. De hecho, «La voz» no figuraba en ninguna de las dos ediciones del poemario que se publicaron en vida del autor. Se trata de una composición que Baudelaire incluyó en dos obras editadas en 1866: *Les Épaves* y *Nouvelles Fleurs du Mal*. Sin embargo, la presencia de este poema en la antología y su ubicación al principio de la recopilación resultan temáticamente coherentes, ya que «La voz» aborda el mismo asunto que las primeras composiciones de *Las flores del mal*: la grandeza de un poeta condenado a la frustración permanente y a la marginación social por culpa de (o gracias a) una percepción de la realidad más penetrante que la de sus contemporáneos.

¹⁵ Esta idealización platónica de Madame Sabatier nos proporciona una curiosa anécdota sentimental que refleja bien la actitud de Baudelaire ante la mujer. Antes de que se publicase el poemario en 1857, Baudelaire había enviado anónimamente algunos de los poemas de este ciclo a Madame Sabatier. Cuando se publicó la obra y la destinataria

Ante estas distintas concepciones de la mujer, la antología de Mondadori ha descartado prácticamente los poemas que describen la vertiente más espiritual del amor (solo se incluyen dos textos dedicados a Madame Sabatier) y ha optado, al contrario, por privilegiar aquellas composiciones que inciden en los aspectos más morbosos y sádicos de las relaciones sentimentales. No solamente se han incluido dos de los poemas censurados en 1857 («La joyas» y «A la que es demasiado alegre»), sino que, de los tres «ciclos» mencionados, aquel del que se nutre principalmente la antología es el de la «Venus negra». La consecuencia es que la mujer aparece retratada en esta recopilación como un ser cruel que disfruta con el sufrimiento de sus víctimas: «el hastío te hace cruel», «máquina ciega y sorda, fecunda en crueldades», «vil animal», «bebedora de sangre», son algunos de los reproches que podemos leer en uno de los poemas seleccionados. Esta visión de la mujer forma parte, ciertamente, de *Las flores del mal*, pero en la antología publicada en Mondadori esta imagen está sobrerrepresentada por encima de otras concepciones del personaje femenino y, sobre todo, por encima de otros temas esenciales en *Las flores del mal*, que, sin embargo, están prácticamente ausentes en la recopilación. Más de un tercio de los poemas incluidos en la antología insisten en esta concepción de la mujer, mientras que las composiciones que forman parte del ciclo de la «Venus negra» apenas sobrepasa el diez por ciento del poemario original.

6. LA RIMA COMO ÍNDICE DE INTERPRETACIÓN

De todos los roles que asume la figura femenina en *Las flores del mal*, el de mujer perversa que disfruta haciendo sufrir a su amante es el que suscita procedimientos de traducción más interesantes. Ya se ha visto que la selección de poemas en una antología puede ser uno de los mecanismos de reescritura que refleja esta predilección por esta faceta del poemario francés. Otro mecanismo retórico que deja evidentes huellas textuales de la clave interpretativa asumida por el traductor es la rima. El deseo de ofrecer una versión rimada de los TO es un condicionante que suele obligar

descubrió finalmente quién era su admirador anónimo, le propuso al poeta concretar físicamente el amor espiritual que este le había declarado en sus versos. Baudelaire, sin embargo, le escribió una carta de ruptura en la que hacía saber que no estaba interesado en la mujer, sino en el ángel que ella representaba: «Et enfin, enfin, il y a quelques jours tu étais une divinité, ce qui est si commode, ce qui est si Beau, si inviolable. Te voilà femme maintenant» (Ruff, 1968: 15).

al traductor a alejarse de los poemas franceses tanto sintáctica como léxicamente. Esta es la razón por la que muchos traductores optan por prescindir de este elemento métrico y prefieren el verso libre o el blanco: la rima restringe demasiado las opciones del traductor sin ofrecer grandes contrapartidas, ya que las palabras que riman en el texto de llegada no siempre son las mismas que lo hacen en el texto original, de manera que se pierde el efecto semántico de este mecanismo sonoro (vinculación de los conceptos a través de la identidad fonológica). Por otra parte, tampoco los fonemas en los que se basa la rima suelen ser los mismos en la lengua original y en la lengua meta, lo que impide mantener en la traducción el fonosimbolismo del TO.

Ahora bien, pese a todas estas desventajas, lo cierto es que algunos traductores apuestan por una versión rimada, pues la decisión de conservar o no los elementos métricos no siempre se toma calculando los beneficios y las pérdidas como si de un balance económico se tratara, sino en función de criterios estéticos que, en última instancia, dependen de la poética de cada traductor. Por muchos inconvenientes que presente la rima, quien considere que esta forma parte esencial del verso (o del TO que se está traduciendo) la mantendrá en el TM por coherencia con su concepto de poesía. En estos casos, la rima se convierte en un instrumento muy revelador de la interpretación de la obra original que subyace en el proceso de reescritura. Dado que con frecuencia la rima obliga al traductor a alejarse léxicamente del original, las palabras elegidas para generar la rima en la lengua de llegada suelen actuar a modo de palabras clave que reflejan aquellos temas de la obra francesa que se han privilegiado en la lectura de los poemas. Fijémonos, por ejemplo, en la traducción de Manuel J. Santayana, publicada por Vaso Roto en 2014. En aquellos poemas en los que la búsqueda de la rima ha obligado al traductor a separarse de las palabras francesas, esa separación tiende a tomar con frecuencia el mismo camino: subrayar la faceta seductora de la mujer. Así se explica, por ejemplo, la relativa frecuencia con la que se utiliza la palabra *hechicera* en esta traducción (cursivas mías):

¡Oh, Belleza, flagelo del alma, tú lo quieres!
 ¡Con tus ojos de fuego, antorchas *hechiceras*,
 calcina estos despojos que han dejado las fieras!
 «Palique» (2014: 209)

¡Oh crin, que baja en rizos hasta el busto, *hechicera*!

¡Perfume de indolencia que impregnas ese pelo!
 ¡Éxtasis! Porque [sic] llenen mi oscura madriguera
 los recuerdos que duermen en esa cabellera,
 ¡la agitaré en el aire lo mismo que un pañuelo!
 «La cabellera» (2014: 111)

Pero las sombras mismas son lienzos *hechiceros*
 adonde huyen de mis ojos a millares
 seres que ya no existen, de ojos familiares.
 «Obsesión» (2014: 267)

Lo significativo de estos ejemplos no es tanto el empleo en sí mismo de palabra *hechicera* (concepto que, por otra parte, también aparece con frecuencia en los poemas de Baudelaire), sino el alejamiento que se observa entre los TM y los TO. Cuando el traductor siente la necesidad de desviarse del poema original en aras de rimar sus versos es justamente cuando mejor se aprecia cuáles son aquellas isotopías a las que ha dado preferencia en su lectura de la obra original. El alejamiento crea un espacio de libertad que otorga a las decisiones léxicas del traductor un alto valor sintomático: revelan sus prioridades semánticas. Para tomar conciencia de este valor sintomático basta comparar los ejemplos anteriores con otros casos en los que las semejanzas léxicas entre dos lenguas hermanas, como el francés y el español, permiten que la rima surja de una traducción literal:

L'un t'éclaire avec son ardeur,
 L'autre en toi met son deuil,
 Nature!
 Ce qui dit à l'un: Sépulture!
 Dit à l'autre: Vie et splendeur!
 «L'Alchimie de la douleur »

Uno ilumina con su ardor,
 ¡el otro es tu sombra, Natura!
 Lo que a uno dice: ¡Sepultura!
 al otro es: ¡Vida y esplendor!
 «Alquimia del dolor» (2014: 271)

En el anterior ejemplo, la rima en español está calcada a la francesa, de manera que responde más a la retórica de Baudelaire que a la del traductor. Lo mismo cabe decir de aquellas otras traducciones en las que Santayana

consigue la rima a través de un hábil procedimiento consistente en lexicalizar algún sema implícito en otra palabra del poema. Como puede verse en los siguientes ejemplos, la búsqueda de la rima es lo que ha llevado al traductor a desdoblar «*prières*», en «*plegarias pías*»; o «*lave*», en «*lava ardiente*», adjetivos que se limitan a insistir pleonásticamente en el concepto apuntado por el sustantivo:

Mais de toi je n'implore, ange, que tes *prières*,
 Ange plein de bonheur, de joie et de lumières!
 « Reversibilité »

Mas de ti yo no imploro más que *plegarias pías*,
 ¡Ángel lleno de gozo, de luz y de alegrías!
 «Reversibilidad» (2014: 173)

D'autres, comme des soeurs, marchent lentes et graves
 À travers les rochers pleins d'apparitions,
 Où saint Antoine a vu surgir comme des laves
 Les seins nus et pourprés de ses tentations.
 « Femmes damnées »

Las otras, como hermanas, van graves y silentes
 Y atraviesan peñascos llenos de apariciones,
 Donde vio San Antonio, como *lavas ardientes*,
 Rojos senos desnudos que fueron tentaciones.
 «Mujeres condenadas» (2014: 395)

Los adjetivos añadidos surgen de una misma estrategia: explicitar algún sema subyacente en otras palabras del poema. Este recurso, consistente en ampliar la unidad de traducción, puede continuarse progresivamente hasta que la unidad de sentido supere los límites del poema y abarque la totalidad de la obra. Cuando esto sucede, aquellos semas explicitados en el proceso de traducción ya no provienen de elementos internos del poema, sino que tienen su origen en algunos de los temas, inquietudes u obsesiones presentes en el conjunto de *Las flores del mal* (o incluso en otras obras de Baudelaire). Es en estos casos, insistimos, cuando más visible resulta la intervención del traductor durante la reescritura, pues es él quien decide cuál de estos temas, inquietudes u obsesiones va a privilegiar para generar la rima. En el caso de Santayana, al igual que otros muchos traductores, uno de estos temas recurrentes es el de la mujer perversa, lo que lo lleva a

buscar rimas mediante metáforas que animalizan la figura femenina convirtiéndola en hiena, loba o arpía (cursivas mías):

De mon esprit humilié
Faire ton lit et ton domaine;
— Infâme à qui je suis lié
Comme le forçat à la chaîne
« Le Vampire »

Para tornar a mi humillado
espíritu en cubil de *hiena*,
infame a quien estoy ligado
como el esclavo a la cadena
«El vampiro» (2014: 135)

— Ta main se glisse en vain sur mon sein qui se pâme;
Ce qu'elle cherche, amie, est un lieu saccagé
Par la griffe et la dent féroce de la femme.
Ne cherchez plus mon coeur; les bêtes l'ont mangé.
«Causerie»

—Tu mano roza en vano mi pecho que se arroba;
Lo que ella busca, amiga, es sitio que ha saqueado
La mujer con sus garras y sus dientes de *loba*.
No hay corazón; las bestias ya lo han devorado.
«Palique» (2014 : 209)

Les jambes en l'air, comme une femme lubrique,
Brûlante et suant les poisons,
Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique
Son ventre plein d'exhalaisons.
« Une charogne »

Las patas en el aire como lúbrica *arpía*,
ardiente y sudando veneno,
abría con cinismo y sórdida apatía
su intestino de hedores lleno.
«Una carroña» (2014: 127)

Esta animalización de la mujer se observa igualmente en otros traductores. Ángel Lázaro, por ejemplo, constreñido también por el deseo de rimar sus versos, se inclina con frecuencia por rebajar la categoría de la mujer convirtiéndola en un animal presa de su instinto sexual. Así, en la octava estrofa del poema «Lesbos», las «vierges au coeur sublime» (vírgenes de corazón sublime) que nos describe Baudelaire se transforman en «vírgenes en celo» (1982: 279). Esta insistencia en la perversión de la mujer acarrea

amplificaciones semánticas no solo en los traductores que han optado por la rima. También entre quienes traducen en verso libre o verso blanco se constata esta tendencia a elevar el tono de los reproches que Baudelaire lanzó a sus amantes. En el poema «La Fontaine du sang», Antonio Martínez Sarrión ofrece una curiosa equivalencia para las «cruelles filles» (cruels muchachas) de las que habla Baudelaire (cursivas mías):

J'ai cherché dans l'amour un sommeil oublié;
 Mais l'amour n'est pour moi qu'un matelas d'aiguilles
 Fait pour donner à boire à ces cruelles filles!

En el amor, un sueño sin conciencia he buscado;
 Mas para mí el amor es un hecho punzante
 Hecho para que abrevén esas *putas cruels*.
 «La fuente de sangre» (1977: 172)

La traducción de uno de los poemas de la sección «Cuadros parisinos» nos ofrece otro ejemplo de cómo esta apuesta por destacar los contenidos más escabrosos del TO puede llegar a sesgar la mirada del traductor. En esta ocasión, se trata del poema «Les Petites Vieilles», en el que Baudelaire nos describe el deambular por las calles parisinas de unas ancianas decrepitas. En el tercer fragmento del texto original, se nos cuenta cómo una de estas ancianas consigue revivir al escuchar los sonos de las bandas musicales que interpretan himnos militares en los parques de la ciudad. El sonido de los instrumentos metálicos y el ritmo marcado de los compases propio de este tipo de composiciones militares le insuflan vida a la pobre anciana, que parece recuperar la vitalidad perdida gracias a la música. Hay una expresión en estos versos que ha suscitado diversas interpretaciones entre los traductores españoles (cursivas mías):

Celle-là, droite encor, fière et *sentant la règle*,
 Humait avidement ce chant vif et guerrier.

En efecto, el sintagma «*sentant la règle*» ha sido traducido de múltiples maneras en las versiones en castellano del poema. Mientras que algunos traductores han interpretado que la *règle* se refiere a los compases musicales («sintiendo el compás», ha traducido Enrique López Castellón), otros se han decantado por ver en esta *règle* una alusión a las normas (la regla social): «encarnando la norma», ha traducido Carlos Pujol. Sin

embargo, Martínez Sarrión se mantiene fiel a su línea interpretativa y vuelve a entrever una referencia morbosa en los citados versos de Baudelaire. En su lectura, la *règle* se refiere a la menstruación femenina, lo que imprime cierto olor a la anciana (cursivas mías):

Ella, todavía erguida, tensa, y *oliendo a hembra*,
Ávida respiraba el belicoso canto.
«Las viejecitas» (1977: 131)

7. CONCLUSIONES

Una de las razones por las que Baudelaire es considerado el iniciador de la modernidad estética es por haber anticipado la pérdida del aura del artista en las nuevas sociedades capitalistas impulsadas por la revolución industrial. No deja de resultar paradójico que el poeta que percibió antes que nadie la desmitificación que le esperaba al escritor en la modernidad haya acabado generando en torno a sí mismo un aura mítica tan poderosa que ha llegado a ensombrecer algunos de los aspectos más notables de su obra.

Entre las muchas novedades que aportó *Les Fleurs du Mal* al panorama literario de su tiempo, una de las más celebradas por la crítica ha sido justamente la diversidad de tonos y formas que llegan a adoptar los muchos poemas de amor incluidos en la obra. La herencia petrarquiana y barroca de la que bebe Baudelaire no lastra en ningún momento su apuesta por la modernidad literaria, que es interpretada por el poeta como la obligación del artista por adherirse a lo fugaz y lo transitorio del presente más inmediato. Pero esta transitoriedad, pese a ser sentida como un mandato estético, no es celebrada por el poeta. La condena a la fugacidad de la vida (que, en última instancia, es también una condena a la insatisfacción permanente) se presenta bajo múltiples formas. Una de ellas, como se ha visto en las páginas anteriores, es la insistencia en la diversidad de ropajes que puede adoptar el amor: tierno, pecaminoso, sensual, reverente, burlón, espiritual, etc. (Culler, 1993: xx).¹⁶ Mas esta diversidad no debe llevarnos a engaño: todas estas formas desembocan siempre en la frustración de quien no consigue alcanzar la plenitud entrevista en el

¹⁶ No se ha insistido lo suficiente en la propuesta poético-vital que subyace en *Las flores del mal*: se puede amar de tantas formas como recursos retóricos existen. La retórica no es un elemento ornamental externo, sino un instrumento para imprimirle una forma interior al sentimiento.

horizonte. Si tuviéramos que resumir la visión del amor que traslucen *Las flores del mal*, diríamos que Baudelaire ha pretendido describir la complejidad sentimental a la que se ve abocado el hombre por culpa de los vaivenes de su alma inconstante. El movimiento continuo al que nos vemos sometidos en la modernidad queda anulado si, en lugar de reflejar la fugacidad de los sentimientos, concentramos la mirada únicamente en uno de los aspectos de la obra (habitualmente, el más provocador) como si de una foto fija se tratase.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fuentes primarias

Baudelaire, Charles (1975), *Œuvres Complètes*, ed. Claude Pichois, París, Gallimard.

Baudelaire, Charles (1905), *Las flores del mal*, trad. de Eduardo Marquina, Madrid, Editorial M. Francisco Beltrán.

Baudelaire, Charles (1948), *Las flores del mal*, trad. de Nydia Lamarque, Buenos Aires, Losada.

Baudelaire, Charles (1959), *Las flores del mal*, trad. de Eduardo Marquina, Eduardo González Trillo, Luis Ortiz Behety y Ulyses Petit de Murat, Buenos Aires, Dintel.

Baudelaire, Charles (1977), *Las flores del mal*, trad. de Antonio Martínez Sarrión, Barcelona, La Gaya Ciencia.

Baudelaire, Charles (1979), *Las flores del mal*, trad. de Enrique Parellada, Barcelona, Ediciones 29.

Baudelaire, Charles (1982), *Las flores del mal*, trad. de Ángel Lázaro, Madrid, Edaf.

Baudelaire, Charles (1984), *Las flores del mal*, trad. de Carlos Pujol, Barcelona, Planeta.

Baudelaire, Charles (1986), *Las flores del mal*, trad. de Enrique López Castelló, Madrid, PPP Ediciones.

Baudelaire, Charles (1990), *Las flores del mal*, traducción anónima, Barcelona, Zip.

Baudelaire, Charles (1998), *42 flores del mal*, trad. de Antonio Martínez Sarrión, Madrid, Mondadori.

Baudelaire, Charles (2000), *Poesía erótica*, selección y traducción de Daniel Fara, Buenos Aires, Ediciones del Dock.

Baudelaire, Charles (2007), *Poemas prohibidos*, traducción de Jorge Segovia, Pontevedra, Maldoror.

Baudelaire, Charles (2008), *Las flores del mal: los poemas prohibidos*, traducción de Jaime Siles, Barcelona, Libros del Zorro Rojo.

Baudelaire, Charles (2014), *Las flores del mal*, trad. de Manuel J. Santayana, Madrid, Vaso Roto.

Fuentes secundarias

Aggeler, William (1971), *Baudelaire Judged by Spanish Critics*, Athens, University of Georgia Press.

Azúa, Félix de (1978), *Conocer a Baudelaire y su obra*, Barcelona, Dopesa.

Benjamin, Walter (1972), *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus.

Bonneville, George (1972), *Les Fleurs du Mal. Baudelaire*, París, Hatier.

Calero Heras, José (1999), *Literatura universal*, Barcelona, Mágina.

- Camps, Assumpta (2008), «La traducción como rastro en un palimpsesto», en Assumpta Camps y Lew Zybatow (eds.), *Traducción e Interculturalidad*, Fráncfort del Meno, Peter Lang, pp. 49-57.
- Cardwell, Richard Andrew (1996), «The Mad Doctors: Medicine and Literature in Finisecular Spain», *Journal of the Institute of Romance Studies*, 4, pp. 167-186.
- Compagnon, Antoine (2003), *Baudelaire devant l'innombrable*, París, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- Culler, Jonathan (1993), «Introduction», en Charles Baudelaire, *The Flowers of Evil*, Oxford, Oxford University Press.
- Evans, Margery A. (1993), *Baudelaire and Intertextuality*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Gallego Roca, Miguel (1994), *Traducción y literatura. Los estudios literarios ante las obras traducidas*, Madrid, Júcar.
- Gallego Roca, Miguel (1996), *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*, Almería, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería.
- Gay, Peter (2007), *Modernidad. La atracción de la herejía de Baudelaire a Beckett*, trad. de Marta Pino, Barcelona, Paidós.
- Gentile, Ana María (2015), «Les traductions de Baudelaire en Amérique Latine: rhétoriques et moules d'écriture», en *AmeriQuests*, <http://www.ameriquets.org/index.php/ameriquets/article/viewFile/4002/2082> (fecha de consulta: 30/1/2018).
- Gener, Pompeyo (1894), *Literaturas malsanas: estudios de patologías contemporáneas*, Madrid, Fernando de Fé.

- González del Valle, Luis T. (2002), *La canonización del diablo. Baudelaire y la estética moderna en España*, Madrid, Verbum.
- Guillén, Claudio (1985), *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica.
- Hambrook, Glyn (1994), «Response to the Work of Charles Baudelaire in the Literary Criticism and Chronicles of Rubén Darío: A Spanish Perspective», *Tropelías*, 5-6, pp. 49-160.
- Hambrook, Glyn (2006), «Baudelaire, Degeneration Theory, and Literary Criticism in *Fin de Siècle* Spain», *The Modern Language Review*, 101, pp. 1005-1024.
- Hambrook, Glyn (2012), «Translations of Baudelaire in Spain 1880–1910», *The Modern Language Review*, 107, pp. 20-38.
- Hambrook, Glyn (2016), «Packaging a Posy of Perversity: Eduardo Marquina's 1905 Spanish Translation of *Les Fleurs du mal*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 93, pp. 981-994.
- Hermans, Theo (1985), «Images of Translation. Metaphor and Imagery in the Renaissance Discourse on Translation», en Theo Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, Londres, Croom Helm, pp. 103-135.
- Lamarque, Nydia (2009), «Prólogo», en Charles Baudelaire, *Las flores del mal*, trad. Nydia Lamarque, Buenos Aires, Losada.
- Lefevere, André (1997), *Traducción, reescritura y manipulación del canon literario*, trad. M.^a Carmen África Vidal y Román Álvarez, Salamanca, Colegio de España.
- Llanas Aguilaniedo, José María (2002), *Alma contemporánea: estudio de estética*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses.

- Marín Hernández, David (2007), *La recepción y traducción de Les Fleurs du Mal en España*, Málaga, Miguel Gómez Ediciones.
- Martín de León, Celia (2005), *Contenedores, recorridos y metas. Metáforas en la traductología funcionalista*, Fráncfort del Meno, Peter Lang.
- Nordau, Max (1902), *Degeneración*, trad. Nicolás Salmerón, Madrid, Fernando de Fé.
- Nathan, Jacques (1957), *Enciclopedia de la literatura francesa*, Barcelona, Montaner y Simón.
- Pichois, Claude (1967), «L'Univers des *Fleurs du mal*», en Claude Pichois (ed.), *Baudelaire. Études et témoignages*, Neuchâtel, Éditions la Baconnière.
- Ros del Moral, Jesús (1985), «Los poetas malditos: de lo subjetivo a lo concreto», *Anales de Filología francesa*, 1, pp. 49-68.
- Ruff, Marcel (1968), «Préface», en Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, París, Seuil, pp. 8-21.
- Sáenz de Urturi, M. y V. Mateo Velasco (1965), *Historia de la literatura*, Madrid, Sociedades Maristas.
- Vidal Claramonte, María del Carmen África (1995), *Traducción, manipulación, deconstrucción*, Salamanca, Colegio de España.
- Vidal Claramonte, María del Carmen África (1998), *El futuro de la traducción: últimas teorías, nuevas aplicaciones*, València, Institutió Alfons el Magnànim.
- VV. AA. (1906a), *Poetas franceses del siglo XIX*, selección de Teodoro Llorente, Barcelona, Montaner y Simón.

- VV. AA. (1906b), *Poetas franceses del siglo XIX*, selección de Teodoro Llorente, Barcelona, Montaner y Simón.
- VV. AA. (1910), *Imágenes (versiones poéticas)*, selección y traducción de Enrique Díez-Canedo, París, Librería Paul Ollendorff.
- VV. AA. (1913), *La poesía francesa moderna*, selección de Enrique Díez-Canedo y Fernando Fortún, Madrid, Renacimiento.
- VV. AA. (1920), *Florilegio. Las mejores poesías líricas griegas, latinas, italianas, portuguesas, francesas, inglesas y alemanas*, selección y traducción de Fernando Maristany, Barcelona, Editorial Cervantes.
- VV. AA. (1929), *Antología de poetas franceses*, selección y traducción de Luis Guarner y Ángel Moliner, Madrid, Renacimiento.
- VV. AA. (1974), *Los mejores poetas franceses*, selección y traducción de Luis Guarner, Barcelona, Bruguera.
- VV. AA. (1975), *Poesía simbolista francesa*, selección y traducción de Manuel Álvarez Ortega, Madrid, Editora Nacional.
- VV. AA. (1995), *33 poemas simbolistas*, selección y traducción de Esteban Torre, Madrid, Visor.