

Los poetas mexicanos traducen a Baudelaire: libertades y límites en tres versiones de “La géante”

Baudelaire Translated by Mexican Poets: Permissions and Boundaries in Three Versions of “La géante”

Omar Baca Muñoz

El Colegio de México, México
omarbaca91@gmail.com

RESUMEN

Al final del siglo XIX, cuando comenzó a propagarse y tener efecto la lectura de Charles Baudelaire en México, debido a que la mayoría de los lectores interesados podían acudir directamente al libro en francés, no hubo traducciones íntegras de *Les fleurs du mal* ni abundaron las traducciones individuales de los poemas. Sin embargo, de los pocos poetas mexicanos que lo tradujeron, tres coincidieron en un poema: “La géante”, del cual vertieron, al castellano, tres versiones con bastantes diferencias, sin por eso dejar de compartir algunos rasgos reveladores. Las siguientes páginas son un análisis de esas tres traducciones.

PALABRAS CLAVE

Baudelaire, traducción, poesía, literatura mexicana, literatura decadentista, literatura del fin de siglo, poesía francesa.

ABSTRACT

At the end of the 19th century, when the reading of Charles Baudelaire began to spread and take effect in Mexico, due to the fact that most interested readers could go directly to the book in French, there were no complete translations of *Les fleurs du mal*; individual translations of the poems were not abundant either. However, of the few Mexican poets who translated it, three chose the same poem: “La géante”, of which they translated, into Spanish, three versions with quite a few differences and some interesting coincidences. The following pages are an analysis of those three translations.

KEYWORDS

Baudelaire, translation, poetry, Mexican literature, Decadent movement, *fin de siècle* literature, French poetry.

RECEPCIÓN: 18/06/2022

ACEPTACIÓN: 23/09/2022

La primera traducción íntegra de *Las flores del mal*, de Charles Baudelaire, al español se publicó en 1905, en España, casi medio siglo después de su primera edición francesa (1857). La firmaba el poeta español Eduardo Marquina, quien antepuso las exigencias del verso y la libertad creativa al ideal de fidelidad al sentido del original. La tardanza de la traducción no impidió la lectura ni la influencia de Baudelaire en los poetas hispánicos. Los modernistas, sus primeros seguidores, conocían bien la lengua francesa y tenían acceso a las ediciones europeas. ¿Por qué no tradujeron el libro de inmediato, para dar a conocer al público al gran escritor que veneraban? Podríamos conjeturar muchas respuestas; ensayaré, por lo pronto, las más obvias. Una muy básica y de orden práctico: sabían que probablemente no recibirían pago por el trabajo, quizá ni siquiera se sentían confiados a propósito de su posible publicación; esta inseguridad económica y editorial se debía a que reconocían la escasez de lectores. Bajo las máscaras del elitismo y el afán de encarnar al poeta maldito, hay que suponer también un gesto de resignación: los poetas comprobaban que su público se reducía a un círculo muy pequeño, en el que la mayoría leía en francés. ¿Para qué traducir un libro de lengua extranjera cuyos únicos lectores posibles conocían el idioma y, tal vez, al autor y su obra? Otra razón tendría que ver con el mundo editorial. Quizá en esa época no se publicaban muchas traducciones o por lo menos no de libros recientes de poesía. No se tradujo el libro porque casi no se traducía nada, con lo cual se explica que, además de los escritores francófilos, un traductor profesional, si es que los había, no se hubiera dedicado a hacerlo. Había que esperar un mercado más próspero.

Las respuestas a esta cuestión obligan a hacernos la pregunta contraria: ¿por qué hubo poetas que sí tradujeron algunos poemas del libro? No tendría sentido descartar el propósito de la divulgación. Al fin y al cabo, los modernistas procuraban publicar sus trabajos en periódicos y revistas editados por miembros de sus redes intelectuales. Pero también se trataba de ejercicios poéticos bastante serios, al punto de que algunos poetas incluían esas traducciones en sus libros o publicaban colecciones con los textos que habían traducido al español. Traducían para reescribir. El estudio de esas traducciones, por lo tanto, nos permite vislumbrar cómo se enfrentaron los poetas a la escritura baudelairiana: qué tomaron, qué dejaron fuera, qué los atraía, qué no podían asimilar. Traducir a Baudelaire —semejante a traducir a Petrarca en el siglo XVI— significaba apropiárselo.

Además de mostrarnos su trabajo como poetas, los traductores revelan, en su ejercicio, sus formas de leer. En un ensayo sobre Stéphane Mallarmé, Luis Vicente de Aguinaga señala la importancia que tienen estos textos para entender la recepción: “Leer las traducciones que se hayan hecho de un poeta quizá no sirva para entender a ese poeta, pero sí para entender lo que se haya pensado a propósito suyo en ciertas épocas y países” (Aguinaga, 2016: 9). En el traslado de un poema de una lengua a otra subyace la necesidad de una interpretación. En el caso particular de México, las traducciones fueron relativamente pocas, pero significativas en el sentido que propone Aguinaga.

Sin contar a José Juan Tablada, hubo un poema en el que coincidieron los primeros escritores mexicanos que tradujeron a Baudelaire: “La géante”, cuyo título los tres reescribieron como “La gigante” (me refiero a Manuel Puga y Acal, Balbino Dávalos y Enrique González Martínez). En estas versiones se pueden observar las características del método de traducción que cada uno adoptó, las dificultades, las decisiones y las preferencias de todos ellos. Podemos notar las convenciones estéticas que los separaban del poeta francés, así como las que los acercaban a su poética; aquello que les permitía o les impedía escribir a partir de él, pero también lo que limitaba o ampliaba su interpretación. Para desarrollar un examen de estas propuestas, ofrezco, a continuación, la versión del original enfrentada a las traducciones a que me refiero, según el orden cronológico de aparición:

Charles Baudelaire (1857)	Manuel Puga y Acal (1888)
<p>Du temps que la Nature en sa verve puissante Concevait chaque jour des enfants monstrueux, J'eusse aimé vivre auprès d'une jeune géante, Comme aux pieds d'une reine un chat voluptueux.</p> <p>J'eusse aimé voir son corps fleurir avec son âme Et grandir librement dans ses terribles jeux; Deviner si son cœur couve une sombre flamme Aux humides brouillards qui nagent dans ses yeux;</p> <p>Parcourir à loisir ses magnifiques formes; Ramper sur le versant de ses genoux énormes, Et parfois en été, quand les soleils malsains,</p> <p>Lasse, la font s'étendre à travers la campagne, Dormir nonchalamment à l'ombre de ses seins, Comme un hameau paisible au pied d'une montagne. (Baudelaire, 1975: 22-23)</p>	<p>En la era remota en que Natura, joven aún, fecunda, prepotente, vástagos de monstruosas dimensiones creaba diariamente, cerca de una gigante haber vivido quisiera, como vive, descuidado, un gato soñoliento y voluptuoso a los pies de una reina recostado.</p> <p>Quisiera de su cuerpo haber seguido el desarrollo formidable y lento, y de su enorme alma femenina en el florecimiento, haber mirado, al asomarse al fondo de sus pupilas, las agitaciones y las inesperadas inquietudes del sordo despertar de sus pasiones.</p> <p>Quisiera, de sus formas colosales, haber montes y valles recorrido, cual se recorren las de algún lejano país desconocido, y haber, cuando la hicieran los agostos tenderse de los prados en la alfombra, como una aldea al pie de una montaña, dormido de sus pechos a la sombra. (Puga y Acal, 1923: 101)</p>

Balbino Dávalos (1913)	Enrique González Martínez (1915)
<p>Cuando Naturaleza con su vigor pujante a diario concebía un nuevo ser monstruoso, quisiera haber vivido con la hija de gigante, cual cerca de una reina un gato voluptuoso.</p> <p>¡Qué gloria haberla visto, en sus terribles juegos, crecer, al par que en alma, en cuerpo majestuoso, y adivinar la llama de sus ardientes fuegos en sus pupilas, húmedas bajo sopor nubloso!</p> <p>Sus atléticas formas recorrer lentamente; de sus enormes piernas, trepar por la vertiente y, a veces, en verano, cuando el calor asombra, que el fatigado cuerpo tendiera en la campaña, de sus enormes senos dormir bajo la sombra como apacible choza al pie de la montaña. (Dávalos, 1913: 36)</p>	<p>Allá cuando la Tierra, con numen poderoso, engendros concebía de magnitud que espanta, yo estar querido hubiera al pie de una gigante, como a los de una reina un gato voluptuoso.</p> <p>Mirar desenvolverse su juventud tranquila, verla crecer magnífica entre monstruosos juegos, adivinar de su alma los escondidos fuegos tras de las nieblas húmedas de su vasta pupila.</p> <p>Recorrer a mi antojo sus formas esplendentes, de sus piernas titánicas trepar por las pendientes, y cuando se tendiera rendida en la campaña, en estivales días de ardor y lumbre llenos, dormir bajo la sombra de sus enormes senos cual plácida aldehuela al pie de una montaña. (González, 1985: 18)</p>

La traducción de los versos suele implicar mayores alteraciones que las que supone la traducción de textos en prosa. Resulta imposible mantener el metro, el ritmo y la rima sin modificar cualquiera de esos tres elementos y el contenido del poema original. A ello hay que sumar la creatividad y las limitaciones del poeta traductor.

Ahora bien, en cuanto a la forma, las tres versiones de “La gigante” varían. Dávalos y González Martínez tradujeron buscando un formato equivalente al del texto de origen, es decir, en este caso, un soneto en alejandrinos. Sin embargo, las estructuras de sus rimas fueron distintas: Dávalos conservó el ABAB de los cuartetos del original y siguió el orden de las rimas de los tercetos, mientras que González Martínez no mantuvo la forma de las rimas que produjo Baudelaire. Acaso esta diferencia nos indica que, si bien los dos intentaron reproducir en español un poema similar al original francés, Dávalos se preocupó por asemejar la forma del original. Puga y Acal, en cambio, tradujo con mayor libertad. En vez de escribir un soneto, utilizó tres estrofas de ocho versos, en las que los primeros tres y los últimos cuatro fueron endecasílabos, y el cuarto, heptasílabo. Solo hay rima consonante en los versos pares; el resto lo ocupan versos blancos. El cambio estrófico no sirve en este caso para conservar el sentido; al contrario, la alteración estrófica concuerda con el objetivo de Puga y Acal, quien intentó ofrecer una traducción más libre que las que hicieron Dávalos y González Martínez. Muchas decisiones que los tres tomaron para traducir este y otros poemas

de Baudelaire se debieron, en su origen, a las exigencias del metro o la rima. Que tuvieran que modificar el contenido de un verso francés para convertirlo en uno castellano resulta casi inevitable; lo significativo es la forma en que eligieron transformarlo.

La traducción se hace no solo a una lengua, sino a un momento y un contexto específicos de ella. Los traductores siguen convenciones lingüísticas que no necesariamente se corresponden con las del texto de partida. Los poetas mexicanos que comenzaron a traducir a Baudelaire, más que al español mexicano, lo tradujeron al “español mexicano modernista”. A ello hay que sumar la lengua literaria individual, el “habla” poética de cada uno, con la cual se explican algunas de las diferencias en sus traducciones. Si bien el “español modernista” hispanoamericano está muy influido por los distintos movimientos poéticos franceses de la segunda mitad del siglo XIX, y entre ellos por el francés de Baudelaire, algunas de las características de su lengua literaria se deben a la tradición hispánica o a las condiciones propias del movimiento. Por lo tanto, traducir un poema implica reescribirlo en los metros y los ritmos de otro idioma, pero también en las convenciones lingüísticas de una lengua literaria específica.

En el primer verso del primer terceto, Baudelaire hace referencia a las “magnífiques formes” de la giganta. González Martínez cambió el adjetivo por uno menos común: “esplendentes”. Los otros dos traductores tampoco eligen el adjetivo literal “magníficas”. Puga y Acal usó “colosales” y Dávalos, “atléticas”. En los tres casos, se trató de términos más rebuscados que el original. El rebuscamiento guiará la traducción de varias frases y palabras. No es algo raro: Baudelaire también se sirvió en ocasiones de palabras ampulosas; el enrarecimiento lingüístico de sus versos es notable, sobre todo, cuando se lo compara con el lenguaje de los poemas en prosa, el cual resulta más común y sencillo. Los simbolistas, en especial Stéphane Mallarmé, en una búsqueda de oscuridad, acudieron a las partes más envejecidas y ocultas del diccionario; en consecuencia, los modernistas adoptaron este precepto en general —aunque no todos y no siempre— y buscaron un léxico poético que se distinguiera de las palabras usuales. La convención poética se convirtió en rebuscamiento individual en poetas postmodernistas y vanguardistas, como Ramón López Velarde o César Vallejo, quienes mezclaron palabras o frases cotidianas con un vocabulario extravagante, muchas veces ni siquiera extraído de la convención poética, sino de jergas especializadas. No basta con señalar que los poetas que tradujeron “La géante” no buscaron hacer traducciones literales; acaso se podría decir que Dávalos intentó ser fiel, pero también poético, es decir, poético de acuerdo con las convenciones modernistas: “magníficas”, en este contexto, quizás les pareció repetitivo o poco literario.

En su versión de otro soneto de Baudelaire, “La beauté”, Dávalos traduce “rêve de pierre” (Baudelaire, 1975: 21) como “sueño de mármol” (Dávalos, 1913: 35). Según Claude Pichois, este poema ha sido interpretado como un credo parnasiano

(véase Pichois en Baudelaire, 1975: 871). ¿Dávalos quería hacerlo más parnasiano aún? Me parece que el “sueño de piedra”, con que se compara la belleza, logra mayor coherencia con el resto de la estrofa, sobre todo con el último verso, pero seguramente Dávalos interpretó piedra como metonimia de mármol. No es una frase rebuscada en sí, pero sí más convencional. En algunos casos, la sustitución de una palabra parece deberse a un uso particular del español, es decir, al gusto por vocablos poco comunes, como sucede con González Martínez. En su versión de “L’idéal” (Baudelaire, 1975: 22), por ejemplo, cambió “laisse” [“cansada”] por “lego”; y convirtió “tes appas façonnés” [“tus encantos concebidos”] en “formas repulidas” (González, 1985: 17).¹ Este gusto por el atildamiento cambió ligeramente el significado, pero no lo alteró demasiado. En otros casos, como en la frase que traduce Dávalos, el rebuscamiento se relaciona con acercar el original a la convención literaria modernista.

También ocurre un fenómeno contrario: se sustituye la palabra original por una más común. González Martínez, por ejemplo, al traducir “El ideal”, reescribe el “vaurien” que adjetiva al siglo como “insulso y frío” (González, 1985: 17); “vaurien” no significaba eso, pero es posible que sus equivalentes en español no completaran el metro o que al traductor le resultara muy extraño que un siglo fuera “bribón” o “canalla”, y prefiriera adjetivos más usuales, a pesar de que alteraran el sentido de la frase. A veces también añaden palabras. Por ejemplo, Baudelaire no adjetivó los senos de su gigante. Dávalos y González Martínez los llamaron “enormes”. Baudelaire ya había usado este adjetivo para describir las rodillas; González Martínez cambió rodillas por piernas y adjetivó con “titánicas”. Dávalos repitió el adjetivo, pero también se lo atribuyó a las piernas. En todos los casos, el adjetivo era innecesario: si se describe a una gigante, resulta una obviedad insistir en la enormidad de sus miembros, salvo que los traductores, por su gusto, quisieran hacerla más voluptuosa. En el original, sin embargo, la elección del adjetivo resulta más justificable: la enormidad de las rodillas sirve para reforzar la hipérbole de la pendiente por la que trepa el poeta.

Pero si a los traductores de Baudelaire les gustaba usar palabras inusitadas, no las utilizaron al traducir imágenes complejas. El rebuscamiento era una consecuencia de una convención literaria; en cambio, cuando aparecía una figura original, distinta a los hábitos poéticos de la tradición, estos poetas traductores buscaban sustituciones menos extrañas y más simples. En las versiones de “La gigante”, el fenómeno ocurre en dos ocasiones y ninguno de los tres poetas buscó asemejar el efecto del original. El primer caso se encuentra en los dos versos que cierran el segundo cuarteto: “Deviner si son cœur couve une sombre flamme / Aux humides brouillards qui nagent dans ses yeux”. Ninguno de sus tres traductores halló un equivalente para el oxímoron de “una llama oscura”, oculta en la humedad, alterando así la imagen de “las nieblas que

¹ Las traducciones literales entre corchetes son mías.

nadan en los ojos”, por no hablar de la relación que guardan entre sí ambos versos. Puga y Acal los reescribió. Si bien en el original el oxímoron tiene una referencia psicológica, el traductor lo redujo a abstracciones: la llama oscura se convirtió en “agitaciones” e “inquietudes”, y la imagen terminó con un lugar común: “el sordo despertar de sus pasiones”.

La traducción de Dávalos resulta pleonástica: quiso adivinar “la llama de sus ardientes fuegos”. En lugar de usar las sílabas del verso para incluir un adjetivo o una frase que equivaliera al efecto del oxímoron, sobrecargó el significado del fuego, con lo cual la melancolía encendida que sugería Baudelaire se convirtió en una pasión exagerada. Al traducir la imagen de las pupilas, añadió innecesariamente la idea de “sopor” y se perdieron totalmente las “nieblas que nadan en los ojos”. Es verdad que esta traducción está menos alejada del original que la de Puga y Acal, pero también lo es que no imita la novedad de los tropos que utilizó Baudelaire. No sustituye la idea, pero sí la simplifica.

A mi juicio, quien logra imitar mejor la retórica baudelaيرية en estos versos es González Martínez. El metro le impidió repetir los mismos efectos, pero al menos intentó reproducir la complejidad de las imágenes. No tradujo el oxímoron, pues prefirió sintetizar la idea: cambió “corazón” por “alma” e interpretó el verbo “couvert” como “ocultar” en vez de “incubar”. No usó el adjetivo antitético para el fuego, sino uno que resume la idea del verso en francés: “los escondidos fuegos”. También se debe al cuidado del metro que no incluyera el verbo “nadar” en el verso siguiente, el cual simplifica un poco: “tras de las nieblas húmedas de su vasta pupila”. La imagen es compleja y tal vez poéticamente atrevida para las convenciones modernistas. Sin embargo, su sentido no resulta oscuro. Es complicado respecto a la retórica, no al significado. Acaso el oxímoron no les gustaba o les resultaba demasiado violento.²

Si bien esos dos versos representan una construcción poética difícil de interpretar y traducir al español, los tres traductores tampoco intentan asemejar la originalidad de una frase más sencilla, aunque igual de sugestiva que el oxímoron. En el verso con el que cierra el primer terceto, Baudelaire menciona “les soleils malsains” del verano. La traducción de González Martínez es tautológica y más dramática: “en estivales días de ardor y lumbre llenos”; la de Dávalos podría ser entendida como un oxímoron, pero desechó el significado enfermizo del original: “y, a veces, en verano, cuando el calor asombra”; Puga y Acal prefirió una sinécdoque que pierde todo el sentido del verso francés: “los agostos”.

² Compárense las traducciones mexicanas con la de Eduardo Marquina, quien conservó el oxímoron y, a pesar de la simplificación, usó una imagen similar en el segundo verso: “adivinar lo oculto de una llama sombría / en las nieblas que mojan sus ojos bruscamente” (Baudelaire, 2002: 77).

No es mi intención, desde luego, mostrar estos ejemplos para comprobar que los tres poetas eran malos traductores. Al contrario, en varias ocasiones proponen soluciones interesantes. Sin embargo, su resistencia a traducir los versos novedosos y los tropos violentos de Baudelaire a figuras poéticas atrevidas en castellano delata la forma de leer al autor francés y la diferencia entre su poesía y las convenciones de la lengua poética modernista. Baudelaire mantenía su puesto como un poeta cuya originalidad superaba las reglas estéticas, aun aquellas de los poetas modernos que seguían sus pasos. No creo que las traducciones que he citado antes se justifiquen solo por las dificultades de la métrica o el gusto de los traductores; la diferencia entre las figuras del original y las frases comunes de estas tres versiones en español se debe a que había zonas de la poética baudelaireana que seguían siendo extrañas o que incluso pasaban inadvertidas para sus lectores del momento.

Esa diferencia también se puede comprobar en las otras traducciones de Baudelaire firmadas por Dávalos y González Martínez. En “La beauté”, la Belleza declara que inspirará en el poeta un amor “éternel et muet ainsi que la matière” [“eterno y mudo al igual que la materia”] (Baudelaire, 1975: 21). Dávalos conservó los adjetivos, pero no la comparación, con lo cual alteró el sentido general de la idea: “amor eterno y mudo de grandes ideales” (Dávalos, 1913: 35). En el verso de Baudelaire, el amor, al ser comparado con la materia, adquiere un matiz de indiferencia, con lo que se acerca al concepto de belleza baudelaireano, en el que lo estético se eleva por encima de los valores humanos. En un sentido más cursi, si se quiere, Dávalos sustituyó la comparación con el lugar común de los grandes ideales, contradiciendo de este modo el verso en francés.

En su traducción de “L’idéal”, González Martínez tradujo la frase “une fleur qui ressemble à mon rouge idéal” [“una flor que se asemeja a mi rojo ideal”] (Baudelaire, 1975: 22) con una más convencional: “la roja flor que sacie a mi ideal de fuego” (González, 1985: 17). Cambió la sinestesia —Baudelaire le dio color a un concepto abstracto— para retribuir su color a la flor, y alteró el verbo; el poeta ya no busca una flor que se asemeje a su ideal, sino una que lo sacie. Una vez más, estas alteraciones van en detrimento del poema o, como en el último verso, reducen las alusiones. En francés se lee: “tes appas façonnés aux bouches des Titans” [“tus encantos concebidos para las bocas de los Titanes”] (Baudelaire, 1975: 22); el verso de González Martínez pareciera mantener, con algunos cambios, el sentido del original: “tus formas repulidas con besos de titanes” (González, 1985: 17). Sin embargo, González Martínez acaso olvidó que los Titanes eran hijos de la Noche; Baudelaire hace referencia a que los senos de la Noche estaban hechos para alimentarlos.

Además de las figuras poéticas y las alusiones que no pasaron a la traducción, otro efecto notable es la reducción o la alteración de ideas. Baudelaire tenía una visión más desencantada y amarga de la vida que la de estos tres traductores; también era más

extraña, por lo que quizá esas alteraciones se debían a la tendencia de volver convencionales las rarezas baudelairianas antes que al deseo de corregir ideológicamente al poeta francés. Modificaron sus valores porque resultaban incómodos para la norma poética, no porque desafiaran a la moral. El poeta traductor se hallaba ante una dificultad con el metro y la rima, por lo que sustituía el original con una frase común. Es el caso, por ejemplo, del segundo verso de “La gigante”, de González Martínez: los “enfants monstrueux” de Baudelaire aparecen en esta versión como “engendros” de “magnitud que espanta”. En el original, el poeta no se espanta; al contrario, admira con gusto la belleza de grandes “magnitudes”; González Martínez se desvía ligeramente de lo que propone la estética baudelairiana, es decir, del gusto por lo que antes solía ser considerado horroroso o, en su caso, de la belleza de lo grotesco.

Algo similar ocurre en “La belleza” de Dávalos, quien reescribió “j’unis un coeur de neige à la blancheur des cygnes” [“uno un corazón de nieve a la blancura de los cisnes”] (Baudelaire, 1975: 21) como “mi blancura es de cisne; mi corazón, de nieve” (Dávalos, 1913: 35). Aunque hay que apreciar el paralelismo que utilizó, la reducción de la idea baudelairiana restó mucho a esta versión del poema. Baudelaire estableció, mediante el color, una correspondencia entre los símbolos del corazón y el cisne. Algo típico en el poeta francés: una percepción sinestética servía para sugerir analogías misteriosas. En el poema, la Belleza declara que a ella se debe el hallazgo de estas correspondencias. La alegoría baudelairiana relaciona conceptos y cosas alejados entre sí. Dávalos, en cambio, atribuyó la blancura a la belleza, algo con lo que Baudelaire probablemente no hubiéra estado de acuerdo del todo, pues esto connotaría una belleza pura en el sentido más común.

En esa misma versión, hay un ligero cambio que, sin embargo, altera sustancialmente el sentido. El penúltimo verso del original es: “[j]’ai de purs miroirs qui font toutes choses plus belles” [“tengo espejos puros que hacen más bellas todas las cosas”] (Baudelaire, 1975: 21); en este caso, al ser trasladado al español, el verso pierde sencillez, y con la sencillez, la idea que lo sustenta: “tengo espejos que fingen vaporosas beldades” (Dávalos, 1913: 35). El pequeño cambio en el verbo y la adición del adjetivo modificaron de nuevo la teoría estética de Baudelaire. En el original, la Belleza no finge, sino que vuelve bellas las cosas, y la belleza que otorga no es “vaporosa”. De este modo, Baudelaire advierte que no habla de la “belleza natural”, sino de la creada por el ser humano. La estética baudelairiana implica transformación; Dávalos la reduce a una apariencia. Así como no usa la retórica del original, tampoco conserva sus ideas. En estos cambios no se nota una alteración individual; es decir, los traductores no adaptan la visión baudelairiana del mundo o del arte a una propia y particular, sino que la sustituyen por lugares comunes.

También hallamos en estas traducciones la adición de palabras o ideas. Esto ocurre, sobre todo, en la versión de “La géante” de Puga y Acal, que, en algunos versos,

recurrió a la amplificación. Por ejemplo, cuando Baudelaire menciona la “verve puisante” de la Naturaleza, Puga y Acal sustituye la frase por una tríada de adjetivos: “joven aún, fecunda, prepotente”. Se mantiene el sentido de la frase original y la alteración sucede más en la forma que en el contenido. Tampoco los adjetivos que añadió al “chat voluptueux” alteraron demasiado el significado de esos versos: Puga y Acal reescribió que el gato estaba “descuidado” y “soñoliento”. Salvo los ejemplos que he citado en párrafos anteriores, las amplificaciones del traductor no reducen el contenido o la forma del original, pero tampoco agregan siempre algo significativo y, de hecho, algunas de estas amplificaciones son más bien redundantes; no todas, como veremos en los siguientes párrafos, pues, en un par de ocasiones, Puga y Acal aprovechó el motivo del original para proponer una imagen o una metáfora.

Algunas de las alteraciones, a pesar de que cambian el sentido, contribuyen al propósito de crear, a partir de un poema en francés, un nuevo poema en español. No olvidemos que traducir es adaptar. Los poetas traductores, aunque a veces eliminaban la novedad baudelairiana, también se servían de recursos que no se encuentran en el original. En algún sentido, “hispanizaron” el poema al usar recursos propios de la tradición española para que el texto se convirtiera en una creación del idioma. Uno de esos tropos es el hipérbaton. A veces les sirve para cumplir con la métrica, por extraño que sea el resultado, como en este verso de González Martínez: “yo estar querido hubiera al pie de una gigante”; Puga y Acal, quien cortó el hipérbaton con un encabalgamiento, lo formuló con mayor naturalidad: “cerca de una gigante haber vivido / quisiera”. No hay muchos hipérbatos ni suelen ser muy violentos. Quien aprovechó el recurso con más sutileza fue Balbino Dávalos: “de sus enormes piernas trepar por la vertiente”, “de sus enormes senos dormir bajo la sombra” (en “La gigante”), “del poeta en el alma, difundir ha sabido” (en “La belleza”; Dávalos, 1913: 35). Como lo comprueban estos ejemplos, el hipérbaton más frecuente es el que cambia el orden de los elementos de la frase adnominal, un recurso habitual en la poesía hispánica. Esta alteración sintáctica contribuyó al ritmo de las traducciones y las vinculó con el resto de la poesía en español.

Entre las adiciones de Puga y Acal, hay dos en la última estrofa de su traducción en las que vale la pena detenerse. Desarrolla el “parcourir” del original y habla del cuerpo de la gigante como si fuera un lugar de la naturaleza:

Quisiera, de sus formas colosales,
haber montes y valles recorrido,
cual se recorren las de algún lejano
país desconocido.

La metáfora hiperbólica coincide con el sentido del poema original, pero además desarrolla y hace evidente, para bien, lo que podríamos llamar el “erotismo geográ-

fico” del poeta, es decir, su deseo de conocer un cuerpo como se conoce un paisaje natural. Comparar el cuerpo femenino con lugares de la naturaleza, sea la playa, sea el bosque, se había convertido en un lugar común, pero Baudelaire lo alteró describiendo un cuerpo imaginario cuya magnitud acerca la metáfora a la literalidad. Puga y Acal entendió esto y añadió al cuerpo montes y valles, y además los dotó de exotismo, pues los recorrería como paisajes de un “país desconocido”. Otra adición de su traducción es este verso: “tenderse de los prados en la alfombra”; en el original, el poeta se limita a decir que la gigante se acuesta “à travers la campagne”, con lo cual nos da a entender que la magnitud de su cuerpo es tal que ocupa un gran espacio del campo. La metáfora que añadió a la imagen el poeta mexicano sugiere, además, que el tamaño de la gigante convierte a la naturaleza en una especie de hogar: lo que para los humanos es un llano con hierba, para ella se transforma en una alfombra. La magnitud del cuerpo modifica el paisaje. Esta idea no se encuentra en el original, pero agrega, de manera sutil, una perspectiva que, sin contradecir el sentido del poema, muestra un modo distinto de entender la relación de la gigante con su entorno.

Los cambios de los traductores no necesariamente consisten en añadidos. En su traducción de “Remords posthume”, Dávalos reformuló, sin alterar el sentido, el último verso de la primera estrofa. Baudelaire escribió:

Lorsque tu dormiras, ma belle ténébreuse,
 Au fond d’un monument construit en marbre noir,
 Et lorsque tu n’auras pour alcôve et manoir
 Qu’un caveau pluvieux et qu’une fosse creuse (Baudelaire, 1975: 34).³

La versión de Dávalos, con ligeras alteraciones, se apega, hasta donde es posible, a la forma y contenido de los versos:

Cuando durmiendo estés, mi bella tenebrosa,
 bajo del negro mármol del glacial monumento,
 y tengas por alcoba y único aposento
 el lúgubre reducto de la llovida fosa (Dávalos, 1913: 35).

Al reformular el último verso, Dávalos mezcló en un solo concepto los dos elementos que Baudelaire separaba. En el original, el par de referencias a la tumba crean un paralelismo con la “alcôve” y el “manoir” del verso anterior, de modo que al ritmo de los versos se sumaba uno sintáctico. Dávalos no repitió la conjunción, pero tam-

³ “Cuando tú duermas, bella tenebrosa, / al fondo de un monumento construido en mármol negro, / y cuando no tengas por alcoba y choza / más que una cueva lluviosa y una fosa hueca”.

co perdió el ritmo, pues sigue habiendo dos sustantivos —“reducto” y “fosa”—, solo que están relacionados de otra manera. Además, sustituyó el tautológico “creuse” por “lúgubre”, cambió la posición de los adjetivos y reemplazó “caveau” por “reducto”, con lo que ofreció una imagen más precisa de la pequeñez y el terror de la tumba. Intensificó la claustrofobia y las miserias de la muerte.

Los traductores intentaron repetir en el nuevo texto los efectos del poema en francés. González Martínez, al traducir la primera estrofa de “L’Idéal”, adaptó el paralelismo de los versos de Baudealire y transformó “Ces pieds à brodequins, ces doigts a castagnettes” (Baudelaire, 1975: 22) en “calzando borceguíes, tocando castañetas” (González, 1985: 17). Podemos notar, entonces, una voluntad por reproducir en la traducción al español algunos recursos del poema en francés. Así como los traductores se topaban con dificultades, también descubrían versos que podían desarrollar, con los cambios necesarios, en la nueva versión del poema. De este modo, las traducciones muestran los límites tanto interpretativos como formales de sus convenciones poéticas, así como los tropos y las imágenes que preferían.

Sería ingenuo suponer que las tres traducciones de “La géante” se deben solo a una coincidencia. ¿Por qué eligieron este poema? Dado que se trata de ejercicios poéticos, seleccionaron textos breves, sobre todo sonetos. Sin embargo, *Les fleurs du mal* contiene muchos sonetos y no deja de resultar curioso que los tres traductores coincidieran en este en específico. Debió ser un poema famoso entre quienes leían a Baudelaire con admiración. Su atractivo reside en que representa una fantasía, cuya imagen de la belleza es poco convencional. En lugar de mostrar a una mujer de proporciones discretas, Baudelaire admiraba una belleza “monstruosa” y de gran tamaño. Refrendaba el nuevo ideal, distinto al concepto de pureza y mesura de las estéticas occidentales anteriores, y se servía de una estética del exceso. La manifestación de una belleza extraña y fantástica debió atraer a los modernistas.

Otro poeta afectado por este poema fue Salvador Díaz Mirón, quien, si bien no lo tradujo, escribió un par de sonetos titulados del mismo modo: “La giganta”. En una nota al poema, Manuel Sol señala el antecedente baudelaireano (véase Sol en Díaz Mirón, 1997: 415). Sin embargo, son más las diferencias que los parecidos. Del texto de Baudelaire, el poeta mexicano solo repitió el motivo de una mujer enorme y la forma del soneto. La concepción y la estructura del poema son muy distintos a los del original. Díaz Mirón, fascinado por la idea de la giganta, decidió crear una propia. La primera diferencia notable es la forma de representarla. Baudelaire hizo varias referencias a la magnitud de su personaje; Díaz Mirón, aunque también altera las convenciones de la belleza, se valió de imágenes que podrían usarse para una mujer de cualquier tamaño. A eso se debe que el poeta mexicano estructurara su poema como una mera descripción corporal, al uso de los poemas del Renacimiento que, al describir la belleza femenina, primero mencionaban el rostro, después el cuello, luego los pechos... Bau-

delaire, en cambio, imaginó para cada estrofa lo que haría el poeta ante una gigante: viviría a sus pies, la vería crecer, caminaría por su cuerpo, dormiría bajo la sombra de sus senos. Las referencias a su tamaño aparecen conforme se narran las fantasías con las que el poeta imagina su posible convivencia con un cuerpo colosal. Pero todo es imaginado y, para anhelar a la gigante, el poeta invoca un tiempo mítico en el que la naturaleza produce criaturas gigantes. La gigante de Díaz Mirón es real y presente, tanto que el poeta afirma haber escrito sus sonetos para dejar constancia de lo visto:

Y con métrica hipertrofia, no al azar del gusto electa,
marco y fijo en un apunte la impresión de mis sentidos,
a presencia de la torre mujeril que los afecta (Díaz Mirón, 1997: 416).

Pero si la gigante de Díaz Mirón era real para el poeta, acaso el título fuera, sin dejar de ser baudelairiano, solo una hipérbole para referirse a una mujer voluptuosa y no a una gigante literal, como la de Baudelaire. Eso explicaría por qué se trata de un retrato poético corriente y no de una situación imaginaria, como la del poema francés.

Ya hemos visto que González Martínez introdujo el “espanto” en su traducción, cuando en el texto de Baudelaire el poeta más bien expresa deleite y asombro. Díaz Mirón también difiere en eso con el francés y muestra en su texto una actitud similar a la de la traducción de González Martínez:

Es un monstruo que me turba. Ojo glauco y enemigo
como el vidrio de una rada con hondura que, por poca,
amenaza los bajeles con las uñas de la roca.
La nariz resulta grácil y aseméjase a un gran higo (Díaz Mirón, 1997: 416).

Este es el primer cuarteto del primer soneto. Baudelaire ya señalaba la monstruosidad de su gigante, pero en ningún momento el poeta expresa algún sentimiento negativo. Al contrario, la fantasía consiste en estar cerca de ella. Además, su extrañeza solo se debe a su tamaño. La gigante de Díaz Mirón, en cambio, tiene una belleza grotesca. Para describir su cuerpo, el poeta recurre a comparaciones archimboldianas con frutas: la nariz es como higo, las “tetas vastas, como frutos del más pródigo papayo” (Díaz Mirón, 1997: 416); o mezcla adjetivos convencionales con una imagen exuberante: “Fresca y brillante y rojísima la boca, / en su trazo enorme y burdo y en su risa eterna y loca” (Díaz Mirón, 1997: 416). Para Díaz Mirón, lo enorme no podía ser bello tal cual; en todo caso, era “bello” por ser burdo. Lo grotesco físico se complementa con lo psicológico, referido a la “risa eterna y loca”. Mientras la gigante de Baudelaire esconde una “sombre flamme”, la de Díaz Mirón tiene una psicología menos melancólica y más extravagante.

La giganta mexicana también es descrita de forma más agresiva: sus piernas “de púas amarillas resplandecen espinosas” (Díaz Mirón, 1997: 416) y, en la primera estrofa, se compara su mirada con una rada en la que naufragan los barcos. Pero el peligro y lo grotesco son parte del erotismo del poema. En el de Baudelaire, se desarrolla el “erotismo geográfico”, que consiste en recorrer un cuerpo como si fuera un lugar. El poeta es seducido por la fantasía de la giganta, pero del mismo modo en que es cautivado por un país exótico: imagina una relación parecida a la de un descubridor de una naturaleza maravillosa. Díaz Mirón utilizó imágenes más sugerentes y más cercanas al erotismo del hombre asombrado por la sensualidad de un cuerpo femenino:

¡Cuáles piernas! Dos columnas de capricho, bien labradas,
que de púas amarillas resplandecen espinosas,
en un pórvido que finge la vergüenza de las rosas,
por estar desnudo a trechos ante lúbricas miradas (Díaz Mirón, 1997: 416).

Con esta estrofa comienza el segundo soneto, en el que el poeta habla con mayor exaltación de la belleza de la giganta y confiesa la atracción que le causa y el deseo de conservar lo que ha visto en su memoria:

¡Qué primores! Me seducen; y al encéfalo prendidos,
me los llevo en una imagen, con la luz que los proyecta,
y el designio de guardarlos de accidentes y de olvidos (Díaz Mirón, 1997: 416).

Debido a que es un poema más erótico y a que sigue una estructura descriptiva relativamente convencional, carece de la referencia al entorno que tiene el soneto de Baudelaire. Sabemos que la giganta del francés viviría en “la campagne” sobre la que se duerme. Ignoramos, en cambio, en donde habitaría la “torre mujeril” de Díaz Mirón.

A pesar de todas estas diferencias, no se puede negar que es un poema influido por Baudelaire, y no solo por la reutilización del título. Díaz Mirón también concibió una idea distinta de la belleza, mucho más cercana a la voluptuosidad que a las proporciones medidas. Si la traducción de un poema no lograba ser una repetición, no podemos esperar que lo fuera un poema que hacía alusión a otro. Tanto la traducción como la influencia son efectos de una lectura. Hemos visto las convenciones que limitaron a los poetas mexicanos y con las cuales resolvieron los problemas de la poética baudelaireana; pero también hemos atestiguado aquello que han aprendido del modelo francés y lo que han inventado a partir de él. Las traducciones muestran los límites de la interpretación, así como sus insólitos hallazgos.

Bibliografía

AGUINAGA, Luis Vicente de

“Mallarmé (todavía) entre nosotros”, en Stéphane Mallarmé. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard / Un lance de dados jamás abolirá el azar*. Edición bilingüe. Traducción de Francisco Estrada y Samuel Bernal. Guadalajara, Jalisco: Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco/Ámbar Cooperativa Editorial, 2016, 9-34.

BAUDELAIRE, Charles

Œuvres complètes. Tomo I. Edición de Claude Pichois. París: Gallimard, 1975.

Las flores del mal. Traducción de Eduardo Marquina. Prólogo de José María Álvarez. Valencia: Pre-Textos, 2002.

DÁVALOS, Balbino

Musas de Francia. Lisboa: Limitada, 1913.

DÍAZ MIRÓN, Salvador

Poesía completa. Edición de Manuel Sol. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Enrique

Jardines de Francia. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1985.

PUGA Y ACAL, Manuel

Lirismos de antaño. México: Victoria, 1923.

