

## La traducción poética: ¿Transparencia por aproximación o adaptación inevitable? (A propósito de Ch. Baudelaire)

Teodoro Sáez Hermosilla  
Univ. de Salamanca

Existen, entre otras opciones, dos enfoques posibles, aunque diferentes y aun extremos, para traducir el verso, y podría decirse que esta afirmación es extensible a los géneros en los que predomina la función poética. Con esta afirmación se recoge la doble opción que revela la historia de las traducciones en este campo y de sus justificaciones en la teoría inducida de la práctica.

Una postura es la de ir hacia, en busca del original (por aproximación) y luego tratar de "reformular" en la lengua término –una vez interpretado éste y conocidos a fondo la forma y el contenido que lo justifican– el mensaje o sentido total del texto origen, en la versión más "transparente" posible. Y la otra es la de ir hacia el lector pensando en dar a éste la réplica de lo captado: sentido = forma + significado, (mediante un proceso de recreación) en la más cercana, "equivalente" y normal forma poética de la lengua de llegada. *Grosso modo* se podrían denominar estas dos posturas o métodos respectivamente como *aproximación transparente* y como *adaptación*. Y hay que decir para empezar que las dos vías son válidas de acuerdo con el propósito inicial del traductor.

Sin embargo, de tener que elegir el método más adecuado, personalmente me quedo con la primera vía porque se acerca más y se acomoda mejor a lo que yo entiendo por traducir el verso y los textos

presididos por la función poética, mientras que la segunda opción me parece la más adecuada para las traducciones que podríamos denominar pragmáticas, si bien lo ideal entre ambas posturas es la búsqueda, en la medida de lo posible y tras sopesar las habituales ganancias y pérdidas, de un equilibrio en la labor de mediación entre el autor y el destinatario.

Este tipo de versión equilibrada –"traducción transparente"– es factible cuando la traducción se realiza entre grupos de lenguas afines o hermanas (No olvidemos que las lenguas se dividen por grupos de afinidad que están determinados por la herencia o el contexto natural).

Para demostrar estas ideas he elegido el famoso poema de *Les fleurs du mal*, de Ch. Baudelaire titulado "Correspondances" (IV de "*Spleen et Idéal*"), y tras haberlo estudiado con mimo y desde los diferentes registros que fundamentan la función poética, lo he comparado con la mayoría de las versiones que se han realizado en castellano que, curiosamente, se distinguen por haber seguido una u otra de las dos vías.

Quiero creer que, tras el cotejo minucioso de una y otra manera de proceder, los resultados dan la razón a los que *transliteran en sentido general* sobre los que *recrean*, a los que buscan *la versión transparente* sobre los que de un modo u otro se meten en el terreno de *la adaptación*. Que quede claro que estoy hablando de traducción poética entre lenguas afines o hermanas. Sin embargo, si se intenta ese término medio, se puede realizar una traducción que constituya a la vez "transparencia por aproximación previa" y "mínima adaptación" y eso es lo que he intentado hacer mejorando de algún modo, creo yo, las versiones anteriores.

Mi primer paso ha consistido en hacerme con todas o casi todas las versiones que se han publicado de este soneto, muy conocido por cierto, pero poco traducido en el contexto de un libro que por su excelencia y originalidad constituye posiblemente el camino real de apertura hacia la poesía moderna en occidente<sup>1</sup>. En total siete traducciones, posiblemente nueve (los diccionarios nos hablan de dos versiones, una de Enrique González Martínez en su colectivo *Jardines de Francia. Poemas*, Madrid, Edit. América, S.G.E.L., de 1924, y otra de la Editorial Cervantes, de 1928

---

1. ANEXO: Texto original y traducciones históricas por orden cronológico. Mi versión para estas IV Jornadas sigue al original.

—Imprenta La Polígrafa—, que no he podido encontrar tras haberlas pedido a la Biblioteca Nacional).

Nueve versiones, desde que Eduardo Marquina publicara la suya en 1905, en noventa años, es una injuria para un poeta de la talla de Baudelaire.

Encuentro que hay dos etapas claramente diferenciadas en la manera de traducir a Baudelaire. La primera, iniciada por Marquina, se cierra con la traducción de Nydia Lamarque, publicada en 1948, en la editorial Losada de Buenos Aires. La segunda se inicia con Antonio Martínez Sarrión (1977) y se prosigue cronológicamente por Carlos Pujol (1984), Angel Lázaro (1985), y Luis Martínez de Merlo (1991). Dejo de lado la versión de Ediciones 29, colec. Río Nuevo, por tratarse de una traducción en prosa en la que no se respeta ni la rima ni el metro. Sin embargo, hay que decir que es la más leída, a juzgar por el número de impresiones.

Entre las traducciones de la primera época tengo que adoptar como punto de partida para el estudio contrastado la versión de Nydia Lamarque, primero por estar más de acuerdo con sus teorías y práctica traductora y, segundo, porque la crítica de las traducciones que establece en su largo prólogo me ahorra, y me confirma, algunas opiniones y críticas que hago, con algunas reservas, de mi propia cosecha.

Para empezar, la traductora iberoamericana ha dedicado al estudio y conocimiento de Baudelaire y de su obra toda su vida proponiéndose esta labor de traducción por encima de su propia labor de creación lo que ya es un gran punto a su favor pues incluye dos necesidades de la traducción poética: un gran conocimiento y empatía con el autor, y una investigación quasi total de la obra, así como de las críticas de la misma (Por cierto no cita ni la versión de Enrique González Martínez ni la de la Editorial Cervantes que se incluyen en el diccionario de Palau).

No está en su ánimo, según nos cuenta, formular una teoría de la traducción poética a base de conceptos gramaticales o filosóficos sino que ofrece algunos testimonios y ejemplos de quehacer acertado —en concreto los de Chateaubriand y F. Hölderlin. Encuentra la traductora las versiones de Hölderlin (de Píndaro y de Sófocles) originales y seductoras pues en ellas se consigue respetar el número y el orden de las palabras, se sigue el mismo ritmo, se transmite escrupulosamente el pensamiento y se conserva de manera sorprendente la solemnidad y la poesía del original.

Estos van a ser para N. Lamarque requisitos imprescindibles en la traducción poética. Sabedora de que su postura literalizante va en contra de una opinión generalizada en su tiempo según la cual lo que se ha de buscar en la traducción poética es la transmisión del sentido, esto es, dar el equivalente de su significación intrínseca y objetiva, y dudando si no estaría equivocada, se encontró con la traducción por Chateaubriand de *El paraíso perdido* de Milton y con las afirmaciones del traductor en su prólogo: "la que emprendí, dice Chateaubriand, fue una traducción literal, en toda la fuerza del término, una traducción que un niño y un poeta pudieran seguir en el texto, línea a línea, palabra por palabra, como un diccionario abierto bajo sus ojos... He calcado, concluye el escritor romántico, el poema de Milton sobre un vidrio".

Pues bien, así procederá ella misma, y asegura que "un soneto sólo puede ser traducido por otro soneto, un alejandrino por otro, un endecasílabo por un verso de once sílabas. O en caso en que el genio de ambas lenguas se oponga irreductiblemente, se ha de buscar el metro que más se aproxime al ritmo del original. Todas las palabras han de ser respetadas como cosas que no nos pertenecen. La obra traducida no ha de tener un verso más ni un verso menos... porque la poesía no es sólo concepto, es también forma. Como en las relaciones entre el alma y el cuerpo, cualquier atentado sobre el uno repercute sobre la otra y recíprocamente. En verso es más difícil seguir el modelo de Chateaubriand y no siempre puede ser llevada esta manera a la práctica en forma absoluta. La rima es más dócil de lo que quieren sugerir los que no son capaces de encontrarla por un mecanismo de intuición, oscuro para la conciencia. Y siempre es posible —sigo citando a Lamarque—, sin romper la estructura de la estrofa, efectuar en ella un desplazamiento de volúmenes que, manteniendo entre sí la misma relación originaria, permiten sin embargo ubicar en su sitio rimas más accesibles. Ante situaciones difíciles se puede usar la inversión, tan de acuerdo al genio castellano".

Continúa diciendo la traductora que muy pocas de las estrofas de Baudelaire se le mostraron rebeldes a la rima fiel, a la que repite la intención y aun la palabra del poeta. Cierto que traducir del francés supone una menor dificultad porque hay numerosas palabras que, siendo consonantes en el primero, lo son también en castellano, pero cuando no ha habido más remedio (cuando no ha podido encajar la rima consonante) ha preferido dejar la estrofa imperfecta antes que violentarla con vistas a

conseguir la perfección formal. Sin embargo, en los poemas de metro breve hay que respetar la rima perfecta.

Ella se ha esforzado en mantener las formas gramaticales del original que indican casi siempre una intención profunda del poema. A menudo no se puede tocar ni un adjetivo sin que se derrumbe todo el poema; por eso ella sólo lo ha cambiado en casos extremos y tras asegurarse de que la sustitución no era perjudicial ni para el sentido ni para la forma. Ha respetado, según sus propias palabras, los términos de la historia antigua y de la mitología que son muy frecuentes en el libro. Así cree haber realizado una obra minuciosa y digna del autor.

Es sabido, continúa diciendo en el prólogo, que hasta hoy sólo existe la traducción de Eduardo Marquina, incompleta, y tan gravemente defectuosa que en numerosísimas ocasiones expresa precisamente lo contrario de lo que dice Baudelaire. Su infidelidad al texto es continua y encarnizada. Parece que el traductor hubiese tenido el propósito de enmendarle la plana a Baudelaire. Hay, asegura, en Marquina, una especie de tenacidad malsana en sustituir los adjetivos, en desfigurar el verso, empeñándose en oscurecer todas las más originales y audaces bellezas del texto tras una espesa y fastidiosa nube de lugares comunes. Hay en el libro de Marquina errores gruesos de significación, hilarantes a menudo, su castellano es pedestre, abundan los contrasentidos, le falta un conocimiento de la vida del autor, trastoca a voluntad algunos poemas. Es imposible, asegura, estropear de manera más irremediable y al mismo tiempo más chistosa una obra de arte, pues hasta respeta escrupulosamente las erratas de la edic. de Calman-Levy.

Parece que el único acierto de Marquina es haber introducido el término *aloe* por *benjuí*, que resuelve bien la rima en el poema *Correspondencias*.

La crítica que dirige a la versión de J. M. Hernández Pagano (aparecida en Méjico, Edit. Leyenda, en 1944) es aún más virulenta. Presentada deshonestamente como traducción íntegra, faltan en ella 25 poemas del original. Constituye esta versión un atentado literario y una insolencia irresponsable con la obra de nuestro poeta. La traducción se presenta como una cosa híbrida que tan pronto parece prosa como verso blanco muy mal medido, algo burdo, semejante a la tentativa de un analfabeto. Hernández Pagano agrega estrofas enteras de su cosecha; educado sin duda en la escuela cinematográfica, cambia los títulos de los poemas que no le parecen bastante sugestivos. Y lo que asombra es que haya habido

en Mexico una editorial que haya aceptado publicar esta versión de "lesa honestidad".

Por todo ello, concluye Lamarque, "creo no cometer una jactancia al afirmar que, con mi obra, aparece la primera traducción completa, exacta y fiel de *Las flores del mal* en verso castellano". Termina diciendo que ha trabajado con amor, con constancia y con mucha humildad, y sólo pide como recompensa el reconocimiento de haber servido al poeta francés más grande del siglo XIX.

El siguiente paso a dar, referido a la crítica de esta primera etapa de las traducciones del soneto, es realizar en profundidad un análisis del original, sobre todo en sus registros más difíciles, más técnicamente poéticos, como son los aspectos acústicos, rítmicos y métricos, casi siempre olvidados u obviados por los más fáciles de interpretar como son los sintácticos, los léxicos y los estilísticos en general. Esa descodificación en el detalle nos permitirá decidir sobre los aciertos o los errores de las diferentes versiones, así como nos permitirá inclinarnos por uno u otro de los procedimientos señalados al principio como los dos modos de traducir la poesía.

En efecto, sobre el estilo poético de Baudelaire hay una abundantísima bibliografía. Además del principio analógico y alegórico que preside sus poemas, se ha insistido en la riqueza y diversidad con las que combina su métrica, en el juego de sus estructuras estróficas y en la importancia que ha acordado a los axis rimáticos manteniendo un ritmo que no innova apenas, si no es en el seguimiento de una cierta retórica y de algunos efectos como la aliteración, la rima interna que se repercute en ecos en el eje paradigmático de los poemas, el encabalgamiento y la supresión de la cesura, en lo que se revela poeta renovador. También se ha hablado de una "sorcellerie évocatrice" basada en la "bizarrerie" y lo inesperado que debe comportar toda búsqueda de la belleza que el poeta intenta fundamentalmente en la combinación sorprendente de imágenes y de palabras.

Se ha dicho que esta poética sólo se sirve de la métrica como de un trampolín para conseguir ese "surnaturalisme" que escapa, que va más allá de la técnica, y que procede de las entrañas del lenguaje y de una aplicación directa de la inspiración fantasiosa del poeta. Sin embargo, los efectos rítmicos dados por esa recurrencia sonora polifónica que empieza imitando la naturaleza pero para llevarla al mundo de los artefactos y de las invenciones del hombre, son, junto con la combinación sorprendente

de imágenes y palabras, absolutamente necesarios para comprender esta poética que inicia el simbolismo y la liberación de los cánones clásicos y románticos pasados por el esteticismo métricamente innovador del movimiento parnasiano.

Nuestro estudio se basará, como ya he señalado, en esos aspectos técnicos del ritmo sin olvidar los términos e imágenes de la "tribu" baudelairiana. Vayamos con el estudio contrastado del soneto.

Si nos fijamos en la estructura estrófica nos encontramos con una pequeña variación dentro de la tradición sonetista francesa; las *rimes plates* o dístico, que suele ir colocado entre los dos primeros *quatrains* y el último, en el caso en que nos ocupa, va al final. Los dos primeros *quatrains* de *alexandrins* tienen *rimes embrassées* mientras que el tercero las presenta *croisées*. Traducido al castellano, tendríamos un soneto constituido por dos cuartetos seguido de una sexta rima constituida por un serventesio seguido de un pareado. Las rimas en consonante son diferentes, unitarias en cada una de las tres estrofas básicas (las del pareado coincidirían, oralmente al menos, con las del serventesio ofreciendo, dentro de la falsa apariencia gráfica de dos tercetos, una sexta rima o sextina real en la que el tradicional endecasílabo ha sido sustituido por el verso típico de doce sílabas: *alexandrin*, dividido en dos secuencias de hexasyllabes). Como ya se ha señalado, la típica cesura que en el caso del alexandrin separa los hexasílabos y hace de ellos la secuencia rítmica fundamental, se desbarata en *contre-rejet* preposicional en los versos 3 y 4: "L'homme y passe à travers / des forêts de symboles // Qui l'observent avec / des regards familiers".

El soneto constituye una alegoría en el sentido de una serie combinada de *métaphores filées* en torno a un tema único con dos polos: el de la naturaleza vista como un templo de columnas vivas que hablan mediante símbolos constituidos por perfumes, colores y sonidos, y cuya analogía puede ser captada en base a su unidad familiarmente profunda e infinita que transporta el espíritu y los sentidos del hombre y del poeta.

En el primer *quatrain* nos encontramos con vocales abiertas, amplias, en los límites de las unidades de secuencia de los hexasílabos y en los ictus de las vocales tónicas o acentuadas del interior de cada unidad rítmica con un mínimo contrapunto de la (i) (y). El movimiento es anapéstico con un contrapunto dactílico-trocaico en el verso 2. Consonantes oclusivas

sordas, labiales y dentales, combinan con la sonoridad de las líquidas y tienen su contrapunto en las fricativas silbantes y en las nasales (las palabras son así confusas dentro de una claridad y una rotundidad que establecen el carácter definitorio y sentencioso de las dos frases que constituyen la primera estrofa como principio metafórico).

En el segundo *quatrain* las vocales posteriores, la velares, predominan sobre las anteriores, que presidían el primer *quatrain*. El motus rítmico es anapéstico, salvo en el verso 7, algo típico en la poesía simbolista. Predomina una acústica sorda propiciada por la velaridad y la nasalidad. El movimiento es rápido, encabalgamiento total que acaba en martilleo. En una frase única la comparación inicial ratifica el principio del polo de la naturaleza en una triple correspondencia :la de los perfumes, la de los colores y la de los sonidos. Se da, por otra parte, una relación de asonancia invertida entre el eje rimático de la primera estrofa y el de la segunda (piliers-unité; paroles-se confondent; symboles-se répondent; familiers-clarté).

La sextina real que cierra el soneto entremezcla constantemente y de forma alternante y contrastada ("vaste comme la nuit et comme la clarté") oclusivas y fricativas, sonoras y sordas, palatales y velares (triomphants, expansion) en la coordinación de una oración compuesta diversificada en oraciones de relativo y en comparaciones que explicitan mediante adjetivos primero y, luego mediante sustantivos, la relación de esos perfumes, colores y sonidos con los respectivos símbolos elegidos por el poeta.

Como es habitual en Baudelaire el sentido del olfato prima sobre los de la vista y el oído. Los perfumes son frescos o son dulces o son verdes pero también los hay corrompidos, ricos, triunfantes y expansivos hasta el infinito. Otra cosa es la interpretación de la relación de cada calificativo con su sustantivo. ¿Corresponde el orden de los adjetivos al orden de las sustancias? Al menos eso parece en el caso del incienso. Este canto hecho de ecos y de correspondencias orquestales exalta a la vez que revela la sensualidad y la espiritualidad del hombre.

Cada cosa, cada palabra, está en su sitio, y no tenemos derecho a cambiarla a nuestro antojo. Si las desplazamos demasiado, o las sustituimos o las explicitamos o añadimos términos de nuestra cosecha entonces la unidad formal se quiebra o se viene abajo. Por eso se impone en los poemas logrados, acabados, una aproximación máxima, una literalidad lo más ajustada, contra la tendencia a la glosa, a la adaptación a la lengua



de llegada, o a la "transposición creadora". Por eso la traducción poética sólo es posible como réplica de una interpretación acertada del original, lo más cercana posible, lo más transparente posible. Y en un poema como éste, ese acercamiento es factible con mínimas pérdidas. En otros no lo será; en éste me parece que lo es. Pero es posible si y sólo si la interpretación es profunda, técnicamente detallada, y acertada por justificable y demostrable.

Veamos ahora los logros y los fallos en las versiones de la que he considerado primera etapa de las traducciones de Baudelaire. Dejando a un lado la traducción del mexicano Hernández Pagano y considerando la de Marquina, comprobamos que, efectivamente tiene ésta bastante de traducción oblicua, que es abusivamente y sin necesidad bastante subjetiva, prosaizante, que infringe la marcha rítmica a menudo. Es verdad que incluso comete errores de significación y practica cambios arbitrarios de adjetivos y explicitaciones, pero también es cierto que respeta el metro y la rima (esta segunda mejor la de N. Lamarque), la cual rima o axis rimático es traicionado por todos los traductores que la utilizan al dar tercetos por sexta rima. Hay, además, en la traducción de Lamarque alguna modulación dislocada, poco afortunada e incluso errónea: "entre bosques de símbolos va el hombre a la aventura/que lo contemplan con miradas familiares". En este pasaje la sintaxis queda muy malparada. La imitación a ultranza de la rima consonante produce estos atentados. Lamarque considera la versión de *benjoin* por *aloe* como uno de los pocos aciertos de Marquina y con ello sacraliza la rima con detrimento del significado pues el *benjuí* no es lo mismo que el *aloe* o *áloe*. Pero ya se sabe, rima obliga.

Con todo si consideramos la versión del original por Lamarque tenemos que estar de acuerdo en que su praxis encaja bastante bien con sus ideas, lo que hace de esta versión una de las mejores, si no la mejor.

Hay que esperar treinta años para encontrarnos con una nueva versión de *Les fleurs du mal*, esta vez traducidas por Antonio Martínez Sarrión (en 1977, publicada primero en la Gaya Ciencia y, posteriormente, en edición bilingüe, en Alianza Editorial (1982). Esta traducción inicia la segunda etapa de las versiones de la poesía de Baudelaire. Podemos hablar de otra etapa por la postura teórica y práctica que adoptan los tres traductores que van a continuar la obra de Martínez Sarrión: Carlos Pujol,

Angel Lázaro y Luis Martínez de Merlo. Empezaremos por éste último por parecernos que su trabajo constituye un modelo más logrado en cuanto a la presentación, al prólogo y al propio texto en edición bilingüe.

Con la excepción de Angel Lázaro todos se han inclinado por una traducción sin rima aun a sabiendas, según ellos, de que esta supresión supone una gran pérdida. Contraargumentan que el conservarla hubiera producido un efecto chocante y un poco pasado de moda y palían este mal atendiendo a la recurrencia "tímbrica", a los efectos de aliteración o similitud interior al verso así como del trabajo rítmico. Esto dice Martínez de Merlo quien pretende haber traducido literal y escrupulosamente las fórmulas métricas y estilísticas pero ofreciendo a la vez y con mayor empeño versiones capaces de ser leídas con un placer de una índole en cierto modo semejante a la de los originales, de ser degustadas como hechos literarios autónomos sin dejar de poner en evidencia su condición ancilar.

Ha procurado, asegura el señor Merlo, seguir el texto francés verso a verso o, en casos de extrema imposibilidad, la reorganización intraestrófica. Operaciones más habituales en su tarea han sido: supresión de elementos pleonásticos o fácilmente deducibles, concreción o disociación de significados, la paráfrasis inevitable, el cambio de estructura o categoría gramatical, la adición de tramos desesemantizados, la aproximación sinónímica, la permutación de hemistiquios entre dos o más versos, el encabalgamiento interno o externo, la eliminación de nexos, la utilización de vocativos o de exclamaciones en momentos oportunos o su escamoteo en otros. Confía en que el lector reconozca diéresis, sinéresis, sinalefas y pausas internas. Reconoce su impericia filológica y dice haberse inspirado en las dos versiones anteriores de Pujol y de Martínez Sarrión, ambas excelentes por ser obra de expertos baudelairianos y experimentados traductores. Traductor humilde e insatisfecho, a diferencia de Martínez Sarrión quien, en su nota de traductor, empieza asegurando que Baudelaire, a diferencia de otros grandes poetas más o menos coetáneos, no fue un hombre de suerte y ello por el cúmulo de maléficos atentados contra su poesía aquí y allende los mares. Sólo perdona a Marquina. Y su versión nace con voluntad de desagravio y de justicia. Con instinto y sin conculcar el sentido ha ido adaptando el metro original o cambiándolo con evidente repercusión disonante. Su traducir pretende ser natural y el tono, en gran medida, coloquial, al que nos tiene acostumbrados la mejor poesía actual.

La versión, en fin, pretende ir a caballo entre el respeto a la letra y la recreación del texto. Esto es lo que dice Sarrión.

Hasta aquí los fundamentos teóricos que justifican el trabajo de traducción, pero para empezar con las versiones de Luis Martínez de Merlo, hay en ellas fallos más que evidentes, no muchos es cierto, en el seguimiento del ritmo. En este soneto hay dos versos y otros pasajes totalmente fallidos y falta ajuste, más aproximación hacia la transparencia. Sin la traba de la rima externa esta tarea debiera haber sido mucho más fácil. Pero cuando la cosa es difícil el señor Merlo falla. En cuanto a la traducción de Martínez Sarrión, a pesar de su buena intención redentora es, a mi juicio, bastante peor. Suena demasiado a castellano, quiero decir que se trata de una adaptación en la que incluso las formas léxicas y gramaticales quedan de vez en cuando malparadas y, en general se puede legítimamente hablar de traducción descuidada. En lo que hace al ritmo he contrastado detalladamente, secuencia por secuencia, ictus por ictus, y hasta palabra por palabra y letra por letra, las versiones de estros traductores de la segunda y última por ahora generación pues la versión de Merlo es de 1991, siendo la de Pujol del 84 y la Angel Lázaro del 85. De este contraste rítmico entre original y versión resulta que Sarrión no consigue sobrepasar un tercio en la imitación del original. Lo que supone una gran desviación.

Se confirma así la primera impresión en éste y otros registros: tratamiento libérrimo del vocabulario, tan importante en el quehacer de Baudelaire, con sustituciones arbitrarias de sustantivos, adjetivos y verbos y eso que sólo en la primera estrofa ha conseguido respetar al original en una rima asonante que ha abandonado posteriormente hasta recuperarla en una hipertraducción en los tres últimos versos (que no en el dístico) Versión pues ésta fallida a mi entender.

El señor Carlos Pujol es traductor prudente y prolífico. No parece de su agrado imitar a nadie, lo que me parece bien, pero esta actitud conlleva el riesgo de no ver los hallazgos ni de recoger los buenos aciertos que otros han logrado. Tras una lectura en profundidad su versión se presenta como una adaptación o una transposición creadora (en términos jakobsonianos) en la que se decanta un ritmo uniforme y andante allegro conforme a la norma castellana y a la comodidad del lector, pero ese ritmo no se ajusta al del original más que en un cincuenta por ciento y su versión constituye más bien una interpretación libre en la que se dan de trecho en trecho traducciones injustificadas que se pasan de rosca y de tono al menos en

tres ocasiones (versos 4, 6 y 11). Con todo me parece mejor que la Martínez Carrión. No obstante cabe mejor hacer y ya he expresado mi opinión en contra de esta manera de traducir adaptando y haciendo, quíerese o no, obra pretexto de creación subjetiva y de visión personal.

La versión de Angel Lázaro, publicada un año después, vuelve por los fueros de la rima y esto es un acierto. Sin embargo hay que decir que imita demasiado, que copia demasiado a N. Lamarque y allí donde se separa de ella suele desviarse del original en el léxico y en la sintaxis a veces de forma grave.

Finalmente la versión de Martínez de Merlo se presenta, igual que la mayoría de las de esta segunda época, como una adaptación en verso blanco en el que el alejandrino traduce al alexandrin, como debe ser, y sin tomarse tantas licencias métricas como el señor Pujol. Las que se permite son netamente menores (una léxica, otra sintáctica y otra métrica por poema). Me parece que hay un error sintáctico a la vez que estructural en el verso que cierra el 2º *quatrain* de este IV poema de *Spleen et Idéal*.

Hay que decir en su favor que imita el ritmo en un ochenta por cien con lo que se puede hablar de traducción bastante aproximada a la vez que de adaptación a veces con licencia. Lástima que no haya aplicado algún tipo de rima, aunque fuera asonante. Baudelaire mimaba mucho la rima como para desentenderse completamente de ella en sus traducciones. Aun así esta versión es la más lograda de las llamadas de segunda generación. No quiero comparar esta versión con la de N. Lamarque sino decir que una y otra son las mejores a mi juicio con los defectos citados.

Tras el estudio pormenorizado del original y la crítica y el cotejo de las versiones anteriores es deber mío el presentar una versión que pretende ser transparente, literalmente ajustada, tal como considero que se deben hacer cuando ello es posible, como en este soneto, pues la traducción que mantiene el axis rimático consonante falla en todos los aspectos que cita Martínez Merlo y esto se demuestra una y otra vez en toda la historia de la traducción, lo que nos obliga a buscar una solución intermedia que respete la sintaxis, el léxico, el significado, la oralidad y el ritmo. Lo que perdemos, lo que he perdido, es algo de la rotundidad del consonante pero he tratado de calcar en un eje asonante bien cerrado y fielmente estructurado el texto de Baudelaire "como en un vidrio".

#### CORRESPONDANCES

La Nature est un temple où de vivants piliers  
Laissent parfois sortir de confuses paroles;  
L'homme y passe à travers des forêts de symboles  
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent  
Dans une ténébreuse et profonde unité,  
Vaste comme la nuit et comme la clarté,  
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,  
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,  
— Et d'autres corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,  
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,  
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens

Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*,  
"Spleen et Idéal", IV.

#### CORRESPONDENCIAS

Naturaleza es templo donde pilares vivos  
dejan salir a veces sus confusas palabras;  
cruza el hombre a través de los bosques de símbolos  
que lo observan con sus familiares miradas.

Como los largos ecos que de lejos se mezclan  
en una tenebrosa y profunda unidad,  
vasta como la noche y como la claridad,  
los perfumes, colores y sonos se interpelan.

Allí hay perfumes frescos como infantiles carnes,  
dulces cual los oboes, verdes cual las praderas,  
— y otros corrompidos, ricos y triunfantes,  
teniendo la expansión de infinitas esencias,  
como el almizcle, el ámbar, el incienso, el benjuí,  
que cantan los transportes de sentido y espíritu.

Teodoro Sáez Hermosilla

#### CORRESPONDENCIAS

Naturaleza es templo de vivientes pilares  
á los que el aire arranca misteriosos nombres,  
y es un bosque de símbolos que, cuando andan los hombres,  
dejan caer sobre ellos miradas familiares.

Como ecos diferentes que en el espacio ahonden  
hasta hallarse en el ápice de una rara unidad,  
vasta como la Noche y la diafanidad,  
colores y sonidos y aromas se responden.

Y así hay perfumes frescos como carne de infantes,  
verdes como praderas, dulces como el obõe  
– y los hay, corruptores, ricos y triunfantes,  
de una expansión de cosa infinita embebidos,  
como el almizcle, el ámbar, el incienso, el alõe  
que cantan los transportes del alma y los sentidos.

Eduardo Marquina, *Las flores del mal*,  
F. Beltrán Editor, Madrid, 1905, p. 98.

#### CORRESPONDENCIAS

NATURALEZA es templo donde vivos pilares  
dejan salir a veces tal cual palabra oscura;  
entre bosques de símbolos va el hombre a la ventura,  
que lo contemplan con miradas familiares.

Como ecos prolongados, desde lejos fundidos  
en una tenebrosa y profunda unidad,  
vasta como la noche y cual la claridad,  
se responden perfumes, colores y sonidos.

Así hay perfumes frescos como carnes de infantes,  
verdes como praderas, dulces como el oboe,  
– y hay otros corrompidos, ricos y triunfantes,  
de una expansión de cosas infinitas henchidos,  
como el almizcle, el ámbar, el incienso, el aloe,  
que cantan los transportes del alma y los sentidos.

Nydia Lamarque, *Las Flores del mal*,  
Buenos Aires, Losada, 1948, p. 53.

#### CORRESPONDENCIAS

Es la naturaleza templo, de cuyas basas  
Suben, de tiempo en tiempo, unas confusas voces;  
Pasa, a través de bosques de símbolos, el hombre,  
Al cual éstos observan con familiar mirada.

Como difusos ecos que, lejanos, se funden  
En una tenebrosa y profunda unidad,  
Como la claridad, como la noche, vasta,  
Se responden perfumes, sonidos y colores.

Hay perfumes tan frescos como un cuerpo de niño,  
Dulces como el óboe, verdes como praderas.

– Y hay otros corrompidos, triunfantes, saturados,

Con perfiles inciertos de cosas inasibles,  
Como el almizcle, el ámbar, el incienso, el benjuí,  
Que cantan los transportes del alma y los sentidos.

Antonio Martínez Sarrión, *Las Flores del mal*,  
(La Gaya Ciencia, 1977). Alianza Editorial,  
5ª Impresión, 1990, pp. 19-20.

#### CORRESPONDENCIAS

La Creación es un templo de entre cuyos pilares  
hay palabras confusas que acertamos a oír;  
pasa el hombre a través de los bosques de símbolos  
que le observan con ojos habituados a vernos.

Cual larguísimos ecos que a lo lejos se funden  
en lo que nos parece unidad oscura y honda,  
vasta como la noche, vasta como la luz,  
corresponden perfumes a colores y músicas.

Hay perfumes tan frescos como carnes de niños,  
suaves sonos de oboes, verdes como praderas,  
como hay otros corruptos, triunfales, pletóricos,

que se expanden igual que lo que es infinito,  
como el ámbar y almizcle, el benjuí y el incienso,  
arrebato sonoro de sentidos y de alma.

Carlos Pujol, *Las Flores del mal*,  
(Editorial Planeta, 1984). 3ª Edición de 1991, p. 13.

#### CORRESPONDENCIAS

NATURALEZA es templo donde vivos pilares  
dejan salir a veces una palabra oscura;  
entre bosques de símbolos va el hombre a la ventura,  
símbolos que lo miran con ojos familiares.

Igual que largos ecos lejanos, confundidos,  
en una tenebrosa y profunda unidad,  
vasta como la noche y cual la claridad,  
se responden perfumes, colores y sonidos.

Así hay perfumes frescos cual mejillas de infantes,  
verdes como praderas, dulces como el oboe,  
y hay otros corrompidos, estridentes, triunfantes,  
de una expansión de cosas infinitas henchidos,  
como el almizcle, el ámbar, el incienso, el aloe,  
que cantan los transportes del alma y los sentidos.

Angel Lázaro, *Las flores del mal*,  
Edit. EDAF, Jorge Juan, 30, Madrid, 1985  
Impresión de 1990, p. 34.

#### CORRESPONDENCIAS

La Creación es un templo de pilares vivientes  
que a veces salir dejan sus palabras confusas;  
el hombre la atraviesa entre bosques de símbolos  
que le contemplan con miradas familiares.

Como los largos ecos que de lejos se mezclan  
en una tenebrosa y profunda unidad  
vasta como la luz, como la noche vasta,  
se responden sonidos, colores y perfumes.

Hay perfumes tan frescos como carnes de niño,  
dulces tal los oboes, verdes tal las praderas  
– y hay otros corrompidos, ricos y triunfantes,  
que tienen la expansión de cosas infinitas  
como el almizcle, el ámbar, el benjuí y el incienso,  
que cantan los transportes de sentidos y espíritu.

Luis Martínez de Merlo, *Las flores del mal*,  
Madrid, Cátedra, Letras Universales, 1991. Edición  
bilingüe, con la colaboración de Alain Verjat, pp. 95-97