

LES FLEURS DU MAL DE BAUDELAIRE: HISTORIA DE SU TRADUCCIÓN, HISTORIA DE LA ESTÉTICA

ANTONIO BUENO GARCÍA
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, C.U.I. DE SORIA

La recepción estética de una traducción está en relación directa con la del propio original -con su aceptación social, artística o ideológica o su momento de actualidad- y sobre todo con el nivel de calidad del resultado -la comprensión profunda del original y la brillantez de la ejecución son cualidades necesarias para el éxito de la empresa-. En la comprensión del traslado del texto a otra lengua hay que partir además de una serie de consideraciones como son las que se derivan del propio momento de comprensión del original -la interpretación de las ideas, de la forma y del contenido no resulta ser siempre tarea fácil para una época o para un autor- y del propio momento traductológico -no en todas las épocas se traduce igual o se tienen en cuenta idénticos principios para desarrollar tal actividad-. Independientemente del carácter brillante o por el contrario desafortunado de una determinada traducción (que en la mayoría de los casos es lo que más gusta y se tiende a considerar), conviene tener en cuenta que hay una historia de la recepción de las ideas y del arte como hay una historia paralela de la traducción, que son las que explican en gran medida el resultado. Es lo que pretendemos demostrar a lo largo de nuestra comunicación.

Les fleurs du mal fueron publicadas en Francia en 1857, pero un proceso judicial por inmoralidad obligó a su autor a retirar seis poemas; en 1861 publicó una segunda edición en la que no aparecían esos seis poemas y sí treinta y cinco más, casi todos de gran valor. En la edición llamada «definitiva» (edición póstuma de 1868), establecida por Théophile Gautier, a quien el libro estaba dedicado, y Asselineau, figuran veinticinco nuevos poemas (casi todos los publicados clandestinamente en Bruselas en 1866). Llama poderosamente la atención cómo debió esperarse casi cincuenta años para tener traducción en lengua española. Sin embargo, la razón no debiera buscarse a nuestro parecer en la ignorancia de la propia obra de Baudelaire entre nuestros escritores e intelectuales, pues es sabida la influencia que ejerció tal obra en nuestra poesía de finales del XIX y sobre todo en los modernistas del novecientos, como veremos más adelante.

La razón para explicar la tardanza con la que se produce la traducción española habría que buscarla más bien en los problemas de censura de la segunda mitad del siglo XIX. Por otra parte, y aunque en 1905 se produce la primera traducción y aún conoceremos dos más en los años cuarenta, podemos decir que la restauración del espíritu de Baudelaire y por lo tanto de su obra no se produce hasta después de la 2ª Guerra Mundial y en España hasta bien entrados los años sesenta.

Como decíamos al principio que la historia de la recepción de la traducción había que buscarla primero en la resonancia del propio original, será interesante por ello analizar brevemente el itinerario poético y estético del propio Baudelaire y de sus *Fleurs du mal* antes de precisar el de sus propias traducciones.

Es sabido que con Baudelaire se produce el arranque de la modernidad poética. La idea que el poeta se hace de su propio destino es la de los románticos: está en el

mundo para interpretar la realidad a la luz de su propio sueño, irrumpe contra las convenciones, resulta ser un inadaptado, turba la conciencia y el corazón de aquellos a los que dedica tales ilusiones; pero también ofrece nuevas consideraciones, que hacen de él el primero de los poetas modernos. Baudelaire representa un cierto número de elementos que antes faltaban y que a partir de entonces deben ser afirmados y defendidos; fue él quien formuló en poesía la ley de la analogía universal, sobre la que se explicó en su célebre soneto de las «Correspondances». La poesía es ejercicio de infalibilidad y de verdad; la inspiración es práctica intelectual esencial para el poeta; sus evocaciones tienen un carácter irreductiblemente original y su simbolismo es transparente. La forma clásica y pura de su lenguaje ha motivado también una especial atención: Hetzel, en 1862, le llamó «ese extraño clásico de las cosas que no son clásicas». Rimbaud, a la vez que reconocía a Baudelaire como el máximo visionario de la poesía francesa, le criticaría su conservadurismo tradicionalista. En la cuestión de esta forma hay también un equívoco cultivado por el propio Baudelaire al dedicar sus «fleurs malades» a Gautier, «au poète impeccable, au parfait magicien ès lettres françaises», al que fue considerado cabeza del esteticismo, del ideal de la forma perfecta; en resumen al poeta de «el arte por el arte» o, según la fórmula del Mairena machadiano, de «la ética por la estética». El poeta llegó a decir en su *Salon* de 1859 que la retórica y la prosodia no eran tiranías inventadas arbitrariamente, sino un sistema de reglas «reclamé par l'organisation même de l'être spirituel». Esta claridad estética arroja un fondo en tinieblas, ese precisamente en el que Hugo encuentra el «frisson nouveau».

La poética de Baudelaire asume, además de una forma exquisita y una idea trascendente del orden universal, una nueva manera de sentirse en el mundo y consigo mismo. Desde Baudelaire la poesía adquiere la posibilidad del máximo realismo con esas notas de comparación concreta sacadas de la propia vida diaria y del lenguaje más cotidiano. Es la confesión sincera, la tragedia del hombre doble, atraído por una doble fuerza de la naturaleza.

El itinerario de *Les fleurs du mal* es el del propio poeta y también el de su obra poética; desde los primeros versos («Bénédiction») aparece sumido en el sentimiento desconsolado del «spleen»:

Lorsque, par un décret des puissances suprêmes,
Le poète apparaît en ce monde ennuyé,
Sa mère épouvantée et pleine de blasphèmes
Crispe ses poings vers Dieu, qui la prend en pitié:

Para combatirlo y conseguir el Ideal, Baudelaire se dirige a la Poesía, al Amor, al espectáculo de la ciudad, a los paraísos artificiales (el vino, el vicio...), pero todo intento es vano, y el poeta vencido se abandona a la mística negra; cuando todas las posibilidades en la Tierra se ven agotadas, el poeta emprende el último gran remedio: el viaje hacia otro mundo: «Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau» (¡A lo desconocido para encontrar lo nuevo!), como dice el último de los versos de su genial aventura. En el universo desgarrador que provoca el «spleen», el poeta sólo se reconoce y se acepta en las altas esferas del Ideal. El arte, a través del éxtasis, produce el presentimiento y ayuda a encontrar lo bello.

El escándalo de la poesía baudeleriana proviene del análisis horrorizado, pero fascinado, del vicio y de la perversión, ello fue lo que hizo considerar al poeta y a su obra como escandalosos, blasfematorios o satánicos. Pero esta interpretación es manifiestamente incompleta, pues en ella no se tiene en cuenta esa otra mitad, la del

mundo ideal del que recibe la luz y su significado completo. El lesbianismo, tema por otra parte ajeno a su vivir, debemos considerarlo como una provocación esteticista. La mujer y su doble imagen sirve para considerar también en su conjunto el sentido espiritual de la poesía de Baudelaire. Si es verdad que hay una Venus negra, «bizarre déité brune comme les nuits», también es verdad que existe su análoga, su «correspondencia» en lo divino que es «la très belle, la très bonne, la très chère»: Mme Sabatier. Si hay un mundo en el que impera el pabellón infernal también hay otro mundo, más allá, que el poeta puede encontrar.

Si analizamos a grandes rasgos lo que fue de la poesía -sobre todo de la española- a partir de Baudelaire, diremos que pocas escuelas se libran de su influencia y no pocas se modifican por la sugestión baudeleriana. A partir de él hubo poetas grandes y también menores, pero en casi todos se adivina un soplo de Baudelaire. Se impone a los parnasianos, tendencia de la que se creyó maestro a nuestro autor, pero a la que ya él mismo había atacado con el apodo de «escuela pagana» (el parnasianismo componía un decorado imaginario de ninfas y mármoles clásicos e ilustraba el ideal de la «impasibilidad» y del «arte por el arte»). La reacción del simbolismo contra el naturalismo a Baudelaire se debe; influyó de alguna manera en esa corriente de búsqueda de un nuevo lenguaje, el de la sugerencia, curiosamente el del no decir las cosas con la claridad definitoria que a él le caracterizaba, sino en dejarlas entrever por connotación: es el período de la «sugestión»: decadentismo y simbolismo. Influye en Mallarmé, en Laforgue, en Verlaine y en Rimbaud, quien hereda de Baudelaire, mejor que nada, el sentido verbalista de su poesía. Estos, por su parte, influirían notablemente en el modernismo. Verlaine, sobre todo en el hispánico y en este sentido en la obra de Rubén Darío, o de figuras de la generación del 98: los hermanos Machado o Juan Ramón Jiménez. Asistiríamos después en Francia a la reacción espiritualista (Claudel, Valéry); los «poetas malditos» empezaban a quedar lejos, era el momento de hablar de energía, de salud, de fe, pero con la sinceridad de un Baudelaire. Los pasos nos dirigirán después hacia los vanguardismos en uno y otro país, y tras la 2ª Guerra Mundial hacia una corriente de intención ética y social, que empezará a extinguirse, a partir de los setenta con la crítica al realismo social.

Las flores del mal, obra cumbre de Baudelaire, es una aventura poética totalmente actual y un ejercicio de difícil ejecución traductora. No podemos decir por el momento que ninguna de las traducciones haya podido superar al original -lo que sí parece que consiguió, a juicio de T. S. Eliot, el propio Baudelaire con los relatos de Poe, que se vieron librados del saborcillo «gótico» y convencional de su estilo para asumir un lenguaje realmente moderno-.

La historia de su traducción comienza como decíamos en 1905 de la mano de Eduardo Marquina y alcanza por ahora su último eslabón en 1991 con la de Luis Martínez de Merlo. Sus artífices son en algunos casos hombres o mujeres de letras de un determinado momento artístico o, sencillamente, traductores que han sentido la necesidad de dar a la luz una interpretación nueva o corregir un trabajo previo.

Cada uno de ellos también defiende una especial manera de traducir, algunos lo han declarado por escrito, otros lo han hecho ver con la interpretación de sus versos. En realidad son exponentes, como veremos, de su época.

Hasta el momento hemos podido contabilizar dieciocho traducciones diferentes -no hablamos de las que no presentan a su traductor-, estando hoy día en el mercado español hasta doce de ellas. Los trabajos que por motivo de interés hemos seleccionado y que tomaremos como base son: el de Eduardo Marquina (1905), el del mejicano J. M. Hernández Pagano (1944), el de la argentina Nydia Lamarque (1948),

Fernando Gutiérrez (1964), Ana María Moix (1966), Angel Lázaro (1968), Luis Guarner (1973), Enrique Parellada (1974), Jacinto Luis Guereña (1977), Antonio Martínez Sarrión (1977), Carlos Pujol (1984), Manuel Neila (1988) y Luis Martínez de Merlo (1991).

De entre los ciento veintinueve poemas contenidos en aquella segunda edición de 1861 de *Las flores del mal* nos hemos permitido escoger uno, el número LXXVIII de la edición completa, el tercero de los «spleen», para analizar el comportamiento de sus traductores -los más interesantes- a lo largo de la historia.

Como presentación de él diremos que el término esplín -«spleen», literalmente «bazo», alude al órgano en el que se suponía su sede-, refiere también la acedia de los moralistas medievales, la nueva y más profunda versión del «ennui de vivre» romántico: la enfermedad de Baudelaire en suma. En este poema el síntoma aparece en su forma más aguda y patológica. Verso a verso asistimos a la culminación de una crisis nerviosa, y ello en tres etapas, las de las tres primeras estrofas; estalla luego de manera violenta y desgarrada en la cuarta y termina con la quinta en una distensión, aunque no liberadora, pues la Angustia, en el último verso, termina triunfando sobre el alma vencida que renuncia a aspirar al Ideal.

Eduardo Marquina (1879-1946), figura menor del 98 y representante de un modernismo tradicional y austero es autor de un volumen estimable de *Elegías*, pero más famoso por su obra escénica, en verso y en tono de libresca leyenda poética (una especie de Claudel menor). Para realizar su traducción de *Las flores del mal* siguió la edición de Calman-Levy, particularmente mala, llena de erratas torpes, ya denunciadas y rectificadas por la crítica. Pero esas erratas fueron desgraciadamente respetadas por el traductor.

J. M. Hernández Pagano, traductor mejicano, hace tan sólo una selección de la obra (faltan 25 poemas). Pero lo más destacado de su labor es que se permite una serie de libertades poco frecuentes en la profesión: agrega, por ejemplo, en ocasiones estrofas enteras de su cosecha, inventa formas poéticas (presenta sonetos con tres tercetos), cambia los títulos de los poemas y a los no titulados, que quedaron así por expresa voluntad de Baudelaire, les asigna un rótulo.

La primera que tradujo la obra completa de *Las flores del mal* fue Nydia Lamarque, esto sucedió casi cien años después de que viera la luz la obra en Francia; a su parecer la suya es una traducción digna y completa, exacta y fiel. Se erige en crítica literaria y de traducciones y arremete con duros términos contra las obras anteriores de Eduardo Marquina y de Hernández Pagano; de la primera de ellas tiene la siguiente opinión:

tan gravemente defectuosa que en numerosísimas ocasiones expresa precisamente lo contrario de lo que dice Baudelaire. 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. ¡Ya podrá suponerse si salen bien libradas de la aventura *Las flores del mal*! Hay en este traductor una especie de tenacidad en sustituir los adjetivos, aun cuando no presente ninguna dificultad su traducción; una especie de voluntad malsana de desfigurar el verso empeñándose en oscurecer todas las más originales y audaces bellezas del texto tras de una espesa y fastidiosa nube de lugares comunes. Lo más triste es que lo consigue. [...] Su lenguaje, un castellano pedrestre, carente de toda armonía. [...] Los contrasentidos abundan, algunos extraordinariamente jocosos, por desgracia.

Aunque el «intento» de Hernández Pagano es a su parecer «mucho peor» y «más grave» que el anterior, su traducción le parece «una cosa híbrida, que tan pronto parece prosa como verso blanco muy mal medido, una cosa burda semejante a la tentativa de un analfabeto». Al omitir ese número tan importante de poemas, sin previo aviso al lector, comete, según ella, «un atentado literario y una insolencia irresponsable». Y termina:

En una palabra, asombra que haya habido en México una editorial que consintiera en cubrir con su pabellón semejante delito de lesa honestidad y de lesa literatura. Es un ejemplo más de la «guigne» que continúa ensañándose con el nombre de Baudelaire.

Sobre la forma, ella misma apunta: «muy pocas de las estrofas de *Las flores del mal* se me mostraron rebeldes a la rima fiel, es decir, a la rima que repite la intención y aun la palabra del poeta».

Seguirán después las traducciones de Ana María Moix, de Angel Lázaro y de Antonio Martínez Sarrión. Merece la pena detenernos un poco en este último (poeta de aquel grupo de los setenta, al que se bautizó con el término de «novísimos», buenos conocedores todos de la poesía moderna europea y que se manifestaron contra la corriente del realismo crítico). Martínez Sarrión traduce también la obra, basándose en la que preparó para Seuil Marcel A. Ruff en 1968. De ella son tributarias gran parte de las notas que se incluyen al final del «corpus» poético y la ordenación secuencial de los textos (también él sigue el criterio cronológico); se incluyen igualmente en ella y a modo de apéndice, diversos proyectos de prólogo del autor destinados a la segunda y tercera edición, que no llegaron a imprimirse al frente de ellas.

Su trabajo nos lo presenta con cierto sentimiento de falsa modestia: «lleno de faltas», pero «con voluntad de desagravio y justicia» y arremetiendo, como ya hiciera Nydia Lamarque -aunque con menos ira- contra las traducciones anteriores:

Decididamente nuestro autor no fue un hombre de suerte. Y su mala racha continúa. Los grandes poetas que fueron más o menos sus coetáneos, van siendo vertidos al castellano con aceptable decencia, con mayor o menor felicidad. Charles Baudelaire, cuyo caso, en opinión de Jouve «es el caso del mundo moderno», como su problema «es el de la poesía moderna», parece arrastrar un muy especial maleficio en nuestro idioma. Que yo recuerde, desde la inefable versión rimada de la pianola Marquina (aquello de «voluptad» no tenía precio), el cúmulo de atentados contra su poesía, aquí y al otro lado del Atlántico, no ha finalizado.

Sobre su forma de traducción, aprobada según él por poetas como Juan Benet y Jaime Gil de Biedma, nos dice que se quisiera «a caballo entre el respeto a la letra y la recreación del texto», de la cual, dice, «hay excelsos ejemplos en nuestras letras contemporáneas: Jorge Guillén u Octavio Paz, sin ir más lejos», aunque sospecha él mismo que se vence con preferencia al primer procedimiento. Está por otra parte de acuerdo en la máxima: «traduttore = traditore». Reconoce que «es fácil argumento para un traductor aventurarse en la imposibilidad de conservar la rima», pero en su caso decide operar de la misma manera. En cuanto al ritmo y la métrica, dice que la carta de naturaleza que Darío otorgó al alejandrino en la poesía moderna de nuestra lengua, facilita la traducción de los poemas en este metro; pero que los heptasílabos u otros metros poco usuales en castellano, le han planteado no pocos quebraderos de cabeza. Resuelve los casos, adaptando el metro original, cambiándolo y aun combinando ambos procedimientos, con evidente repercusión disonante en ciertos resultados.

Notamos cierta complacencia en el tono romántico, en el uso de un lenguaje cultista, francamente anacrónico y él mismo nos saca de dudas:

En cuanto al tono, he procedido de acuerdo con las sabias consideraciones de un eminente filólogo: Federico Nietzsche, quien, en una de sus cartas, habla ya -él tan francófilo- del exasperante énfasis retórico de los literatos franceses. Resonancias de los dramaturgos del «grand siècle», del peor Hugo, de algún helado parnasiano, afloran insidiosamente de vez en vez en Baudelaire.

Por otra parte, el traductor se disculpa poniendo en entredicho el valor de ciertos poemas de Baudelaire: «no todos los poemas de *Las flores* son excelentes, ni mucho menos. O que no todos me tocaban por igual. Estos -los mal amados- sospecho que han salido esquilmados del empeño».

Carlos Pujol, novelista acreditado desde los años setenta, es el autor de la siguiente traducción.

Manuel Neila organizó su traducción basándose en la que Antoine Adam preparó para «Éditions Garnier» en 1961, a partir de la segunda y última de las ediciones publicadas en vida de Baudelaire. Respeta la organización general y el agrupamiento de los textos establecidos por el poeta en la edición de 1861, con el añadido de los seis poemas prohibidos, algunas de las composiciones que el autor no quiso o no pudo ordenar en el conjunto de la obra, y en el segundo, cuatro proyectos de prefacios y un proyecto de epílogo que pueden resultar de interés para la comprensión de la misma. Es interesante señalar que la traducción se ve acompañada del texto original.

Luis Martínez de Merlo, el último de sus traductores hasta el momento, es también él mismo poeta. Confronta igualmente en su edición el texto francés y el español y presenta, cuando lo estima necesario, notas en el texto. Dice haber consultado en momentos concretos las traducciones de Antonio Martínez Sarrión y la de Carlos Pujol «ambas excelentes»- por lo que no es difícil atisbar alguna coincidencia. Éste presenta así su trabajo:

Traduzco, como ya es habitual en otros trabajos míos, en verso blanco, unos poemas originalmente rimados en rima consonante. Esta cruel mutilación de carácter pragmático, si bien menos dolorosa en las mayoritarias composiciones de arte mayor principalmente en las diversas combinaciones del alejandrino -pues nuestro oído actual está del todo acostumbrado a otro tipo de sonoridades más sutiles, y en ocasiones la forzada consonancia produce un efecto chocante y un poco demodé [sic]- tiene en cambio devastadoras consecuencias en otros poemas que, concebidos a modo de canciones de breves estrofas de arte menor, obtienen de la rima su mayor eficacia. Dolorosa operación, sin duda, pero necesaria. La apelación a la recurrencia tímbrica, la aliteración o similitudencia en el interior de algunos versos, en unos casos, y el esmero en el trabajo rítmico en otros, han procurado paliar esa falta. [...] ha sido la proliferación de composiciones en eneasílabo -tan ajeno a nuestra tradición, que ofrece muy pocos modelos para su acomodamiento- bien solo, bien en aun más extrañas combinaciones con alejandrinos; y los aun más breves ritmos del hexasílabo o el pentasílabo, los que más quebraderos de cabeza me han proporcionado, y de donde más discutibles frutos he logrado alcanzar. Para la adecuación del alejandrino me ha sido fundamental el eco de la música de Rubén y los modernistas y de tantos otros de sus frecuentadores contemporáneos: de Aleixandre, de Juan Ramón, de Cernuda, pero también de García Baena. He procurado seguir el texto francés verso a verso, o, en casos de extrema imposibilidad, la reorganización intraestrófica [...]. No he dejado de

intentar reproducir algunas de las particularidades más obvias del estilo de Baudelaire, y que algunas extravagancias se encuentran ya en el original.

Explica algunas de sus licencias léxicas (las incesantes transformaciones de *cœur* en «corazón», «alma», «pecho», «espíritu»). Advierte que en el poema «Oración de un pagano», la palabra «Dicha», con la que traduce de manera obligadamente femenina el original *Volupté*, le parece por completo desafortunada; pero la más adecuada, «delectación», utilizada en el poema «Los gatos», resulta en éste inapropiada por su exceso silábico.

Los criterios de traducción han variado también ostensiblemente desde principios de siglo; la historia de la traducción es también la historia de la estética.

Hasta mediados de siglo, el criterio de traducción más idóneo es el que respeta fielmente el original. Es la idea de intelectuales como Chateaubriand la que todavía sigue imponiéndose, independientemente de que se acepte igualmente otro tipo de intenciones, como la que busca producir el mismo efecto sobre el lector que el que ya produjo el original.

Nydia Lamarque defiende en su prólogo los criterios de traducción de Chateaubriand y de Hölderlin. Frente a la idea de transmitir el sentido, de dar el equivalente de su significación intrínseca, objetiva, Hölderlin parece tratar más bien de reproducir la impresión que produce ese texto sobre quien lo lee en el original. De Chateaubriand recoge la idea de emprender la traducción literal, en toda la fuerza del término, línea a línea, palabra por palabra: «Calcar los poemas de Baudelaire en un vidrio -como Chateaubriand había hecho con el poema de Milton *El Paraíso perdido*:- eso era lo que yo estaba haciendo desde el principio».

Para ello, un soneto no debía traducirse más que como soneto, un alejandrino tenía que seguir siendo alejandrino en otra lengua, un endecasílabo como un endecasílabo, «a no ser que el genio de ambas lenguas se oponga irreductiblemente». Todas las palabras debían ser respetadas y reproducidas como cosas que nos pertenecen. Porque la poesía no es sólo concepto, es también forma. Así como no es sólo forma, porque es también concepto. A propósito de la rima dirá: «es más dócil de lo que quieren sugerir los que no son capaces de encontrarla por un mecanismo de intuición, oscuro para la conciencia».

A partir de los años sesenta el ejercicio traductológico tiende a liberalizarse: no se sienten ya tantas ataduras con el original; en la traducción poética se busca respetar una equivalencia (casi siempre la de contenido frente a la imposible de la forma). Al utilizar curiosamente también el término de «adaptación» por el de traducción, Ana María Moix está presentando una opinión, por muchos compartida, sobre el ejercicio traductológico. Angel Lázaro, cuando explica en el prólogo su deseo: «que esta traducción de *Las flores del mal* parezca una obra escrita originalmente en castellano», expresa su preocupación por la recepción del nuevo lector y por la adecuación de la forma a nuevos cánones.

La década de los setenta es la época en la que más traducciones de *Las flores del mal* se producen (sólo en ella, más que en todos los años juntos anteriores); coincide seguramente con un despegue económico editorial y con la progresión intelectual de nuestra sociedad. Hay cierta unanimidad en considerar que la traducción debe reflejar las formas culturales de la lengua de llegada. Antonio Martínez Sarrión, refiriéndose en especial a esta obra, nos ilustra también sobre el espíritu que debe guiar a la traducción:

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

Acercándonos más a nuestra época, en los años ochenta y noventa, asistimos a la concreción de resultados equivalentes, pero con variaciones mucho más libres. Manuel Neila redactó en el invierno de 1985 como explicación de su manera de hacer las siguientes notas:

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

Luis Martínez de Merlo, en 1991, presenta así su traducción:

esta traducción se pretende además de literal y escrupulosa con las fórmulas métricas y estilísticas de Baudelaire -pretensiones de efectos en tantos casos irreconciliables-también, y más aún, capaz de ser leída con un placer de una índole en cierto modo semejante a la de los textos originales, de ser degustada, en cierto modo, como un hecho literario autónomo, sin dejar de poner en evidencia su condición ancilar; en este paradójico empeño he puesto todos mis afares y mis saberes, más allá de la impericia filológica y la larga experiencia en la práctica de la versificación.

Todo esto es sin duda alguna la muestra de que el ejercicio traductológico, como el artístico o literario, obedece en gran medida a unas leyes y a un comportamiento específico de la cultura social, a la historia de la estética, a la historia, en este caso, de la traducción.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

En el siguiente listado se destacan exclusivamente las ediciones de *Les fleurs du mal* en lengua española en las que aparece expresado el nombre del traductor. Los datos han sido extraídos del catálogo de la Biblioteca Nacional (Madrid), del I.S.B.N. y del P.I.C. del Ministerio de Cultura. Las obras con asterisco son las que aparecen confrontadas en nuestro estudio.

- * Baudelaire. 1905. *Las flores del mal*, trad. de Eduardo Marquina, Madrid, Ed. M. Francisco Beltrán. 2ª edic. corregida: 1916; 3ª edic.: (sin año). Después: Buenos Aires, 1943.
- Baudelaire. 1944. *Las flores del mal*, trad. de J. M. Hernández Pagano; ilustraciones de Arturo Santo, México, Leyenda.
- * Baudelaire. 1948. *Las flores del mal*, trad. de Nydia Lamarque, Buenos Aires, Losada; reed. en 1953 y 1959.
- * Baudelaire. 1964. *Las flores del mal*, trad. de Fernando Gutiérrez, Barcelona, Credsá.
- * Baudelaire. 1966. *Las flores del mal*, trad. de Ana María Moix, Barcelona, Mateu.
- * Baudelaire. 1968. *Las flores del mal*, trad. de Ángel Lázaro, Madrid, Edaf; reed. en 1973 y 1982.
- Baudelaire. 1970. *Las flores del mal*, trad. de Jaime Marquina & Eduardo Uya, Barcelona, Zeus.
- * Baudelaire. 1973. *Las flores del mal*, trad. de Luis Guarnier, Barcelona, Bruguera; reed. en 1975.

- * Baudelaire. 1974. *Las flores del mal*, trad. de Enrique Parellada, Barcelona, Ediciones 29; reed. en 1975 y 1976.
- Baudelaire. 1975. *Las flores del mal*, trad. de Edmundo Gómez Mango, Montevideo, Banda Oriental.
- Baudelaire. 1976. *Las flores del mal*, trad. de Alain Kelepikis, Madrid, Gisa Ediciones.
- * Baudelaire. 1977. *Las flores del mal*, trad. de Jacinto Luis Guereña, Alcobendas, Alberto Corazón («Visor de poesía»).
- * Baudelaire. 1977. *Las flores del mal*, trad. de Antonio Martínez Sarrión, Barcelona, La Gaya Ciencia.
- Baudelaire. 1982. *Las flores del mal*, trad. de Manuel Alba Bauzano, Madrid, Anjana Ediciones.
- * Baudelaire. 1984, 1991 y 1992. *Las flores del mal*, trad. de Carlos Pujol, Barcelona, Planeta («Clásicos Universales Planeta»).
- Baudelaire. 1988. *Las flores del mal*, trad. de Enrique López Castelló, Algete, Grupo Editorial Marte.
- * Baudelaire. 1988. *Las flores del mal*, trad. de Manuel Neila. Gijón, Júcar («Poetas. Mayor»).
- * Baudelaire. 1991. *Las flores del mal*, trad. de Luis Martínez de Merlo, Madrid, Cátedra.

