

Los cantos de Maldoror, en español, en Montevideo

Alma Bolón

Universidad de la República

1868, 1869, 1870. A medida que estas fechas fueron cumpliendo 150 años, en Montevideo y de diversas maneras se recordaron: la aparición del *Chant Premier* de lo que un año después sería *Les chants de Maldoror*; la publicación completa de esta obra fundamental y, finalmente, la muerte de su joven autor, Isidore Ducasse, nacido en la Ciudad Vieja montevideana en 1846 y muerto en París veinticuatro años más tarde.

Con ese espíritu conmemorativo, se realizó por primera vez en Uruguay una edición íntegra de los seis cantos que componen *Los cantos de Maldoror*; para esto, se decidió revisar la traducción que en 1998 había hecho Ángel Pariente, en España. Esta revisión, por cierto, no consistió en una corrección, dado que el trabajo de Ángel Pariente sigue siendo excelente, sino que procuró considerar algunos de los criterios adoptados por este traductor y, eventualmente, cambiarlos por otros. Las modificaciones realizadas pueden reunirse en dos grandes conjuntos: uno que tendió a borrar las consonancias más peninsulares del español empleado por Ángel Pariente —las marcas de lo que más notoriamente se identifica como «español de España»—, y otro que procuró restituir al texto en español las rarezas que tiene el texto en francés, que avanza tomando constantemente por sorpresa al lector, al irse armando como un texto «anormal», es decir, fuera de lo habitualmente esperable.

I.

En primer lugar pues, Beatriz Vegh y yo decidimos sustituir las formas más notoriamente identificadas con el español peninsular por las correspondientes en el español americano. Fue así que los pronombres menos formales de la segunda persona del plural, me refiero a «vosotros», «vosotras», «vuestro(s)», «vuestra(s)» y «os», fueron

cambiados por «ustedes», «suyo(s)», «suya(s)» y «les». Naturalmente, esto acarreó las correspondientes modificaciones de las conjugaciones verbales. En todos los casos, «más notoriamente identificadas con el español peninsular» no significa ausentes en el español americano: es patente el uso que hace del «vosotros» la poeta Juana de Ibarbourou, nuestra Juana de América.¹

De igual modo procedimos con el léismo peninsular, es decir, con los complementos de objeto directo cuando estos son expresados por los indirectos «le» y «les». Siguiendo la norma más frecuente —aunque no omnipresente, recordemos por ejemplo al extraordinario Juan José Morosoli—² del español americano, sustituimos los léismos en los complementos de objeto directo por los correspondientes «la(s)» y «lo(s)».

Una vez tomada la decisión, estos cambios fueron sistemáticos, su corrección fue una labor mecánica. Más dilemático fue decidir el destino del pronombre personal sujeto de la segunda persona del singular menos formal y sus correspondientes formas verbales. La traducción peninsular, en todos los casos en los que se encontraba el «tu» francés, comprensiblemente empleaba el «tú» y las formas verbales graves y diptongadas —«tú hablas / comes / vives / tienes / puedes»— que también son norma extendida en variedades del español americano, aunque no en el habla del Río de la Plata, en donde se recurre preferentemente, y sin que esto signifique diferencia diastrática, al pronombre «vos» y a formas verbales agudas y no diptongadas: «vos hablás / comés / vivís / tenés / podés». A esta variación se suma la norma montevideana que puede combinar

¹ Por ejemplo: «¡Oh dioses, que no hable! ¡Con la venda más fuerte / Que tengáis en las manos, su acento sofocad! / ¡Y si es preciso, el manto de piedra de la muerte / Para formar la venda de su boca, rasgad!». Juana de Ibarbourou, «Las lenguas de diamante» [1919], en *Las lenguas de diamante*. Montevideo: Biblioteca Artigas, Colección de Clásicos Uruguayos, vol. 42, 1963, p. 7.

² Por ejemplo: «Esa mañana él volvió. Hacía buen rato que había partido cuando ella le vio regresar.
—¿Qué pasa?
—Me olvidé —dijo él, y le tendió la mano cerrada apretando dinero.
—Hágame el gusto —dijo ella—, váyase como vino... Así quedo más contenta. Él obedeció. Taloneó. El caballo arrancó al galope.
Seguro él sospechó que ella seguía mirándole. Sin darse vuelta levantó el rebenque agitándolo en el aire y se estrelló en la luz saltada de golpe salvando los cerros». «Hermanos» [1955], en *Tierra y tiempo. El viaje hacia el mar*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2003, p. 67.

el pronombre «tú» con las formas verbales agudas y diptongadas, creando un sistema en el que juegan tres términos: «usted tiene / vos tenés / tú tenés».

En la medida en la que se trataba de una primera edición completa realizada por una editorial uruguaya de un autor franco-uruguayo, se consideró la posibilidad de incorporar la norma rioplatense «vos hablás / tenés / venís» e inclusive la montevideana «tú hablás / tenés / venís». Sin embargo, luego de consultas a escritores y a lingüistas amigos se optó por mantener la forma peninsular y parcialmente americana «tú hablas / comes / vives / tienes / vienes», en el entendido de que esta variedad por un lado correspondía plenamente a la forma neutra empleada por Ducasse en francés, idioma en el que no existe el mismo juego de diferencias que existe en español para la segunda persona menos formal, y, por otro lado, para los lectores rioplatenses, la elección de esa variedad ajena podría colaborar con el tono solemne que a menudo adoptan *Les chants de Maldoror*. Naturalmente, una vez elegida la variedad «tú hablas / tienes / puedes» esta se sistematizó también en las formas del imperativo («habla» y no «hablá», «pon» y no «poné», «ven» y no «vení»).

De igual modo, se mantuvieron mayoritariamente las formas del pretérito perfecto compuesto empleadas por Ángel Pariente para traducir el *passé composé* del idioma francés, a pesar de que la norma rioplatense recurre preferentemente al pretérito perfecto simple para decir lo que el idioma francés dice en *passé composé*. Mantuvimos pues la norma peninsular que tiende a emplear, en lugar (o en el lugar) del *passé composé*, el pretérito perfecto compuesto. Muy probablemente, para algunos lectores rioplatenses, estos pretéritos perfectos compuestos («he venido», «has dicho», «hemos llegado», etcétera) en lugar del pretérito perfecto simple («vine», «dijiste», «llegaste», etcétera) producen un efecto de solemnidad ajeno al *passé composé* francés, pero recurrentemente presente, como se dijo, en *Les chants de Maldoror*.

En lo atinente al léxico, los cambios tendientes a sustituir los términos rápidamente identificados con el español peninsular fueron escasos: para traducir «campagne» se cambió «campiña» por «campo»; también se consideró la posibilidad de «campaña», término de amplia difusión en el Río de la Plata, sobre todo en Uruguay, no obstante lo cual se prefirió el menos marcado «campo». También se sustituyó «coger» por «tomar» o «agarrar», «cerillas»

por «fósforos», o la morfología del diminutivo «bosquecillos» por «bosquecitos», y poco más. Por cierto, estas modificaciones nada tuvieron de sistemáticas y se efectuaron caso a caso, como una casuística a veces intuitiva, o inclusive aleatoria, cuando se buscaba no suprimir sino conservar una sonoridad peninsular, por la propia índole de la palabra.

II.

Igualmente, Beatriz Vegh y yo buscamos restituir a la traducción en español la extrañeza que encierra el texto de Ducasse y que es perceptible en varios niveles. En el nivel de la puntuación, por ejemplo, restituimos la enorme cantidad de puntos y comas, de comas y de dos puntos que contiene el texto francés —en las versiones electrónicas existentes en internet se pueden contar hasta 880 puntos y coma, más de 8.000 comas y 290 dos puntos, a lo largo de ciento cincuenta carillas aproximadamente—. Esta abundante puntuación no siempre se encontraba en la traducción de Ángel Pariente. La puntuación nutrida va pautando una manera de reflexionar, un discurrir que procede afirmando algo y, de inmediato, aunque separada por el punto y coma, plantea una objeción. De igual modo, la puntuación nutrida imprime a las palabras un ritmo, una alternancia de duración y de brevedad, de series repetidas y de variaciones, de oraciones extremadamente extensas (algunas de hasta 365 palabras) y otras compuestas por uno o dos términos. La forma en prosa de *Les chants de Maldoror* de ninguna manera ignora lo que el título —«Cantos»— y las referencias internas a las «estrofas» declaran, a saber, la índole poética, es decir musical, de esta escritura que hace que el idioma suene como la música que también es. Por todo esto se procuró restituir la puntuación recargada, que juega a frenar y a acelerar el discurrir de los sucesos.

Este criterio de traducción incluyó las puntuaciones consideradas erradas por las normas de la corrección académica para la lengua escrita, tanto en español como en francés. Así, se mantuvieron comas que en el texto ducassiano parten sintagmas nominales en funciones de vocativo. Así por ejemplo, «Ô pou, à la prunelle recroquevillée» mantuvo la coma que separa «Oh piojo,» y «de pupila retráctil»; de igual manera el vocativo «humains, à la verge rouge» mantuvo su coma. Estas comas no son sistemáticas en Ducasse, por

lo que la traducción se atuvo a seguir cada caso, tal como hacen las ediciones francesas del texto ducassiano.

La desatención a la norma de la corrección académica alcanzó a la desaconsejada palabra «tiburona», con la que traducimos «femelle de requin», entendimos que el sistema del español habilita su existencia, tal como sucede con «ladrón/ladrona», «campeón/campeona», «león/leona», etcétera. Por cierto, aunque el sistema de la lengua española habilite la existencia de «tiburona», producen efectos de sentido muy diferentes «tiburón hembra» y «tiburona»; Ducasse escribió «femelle de requin» en lugar de crear la palabra «requine» a partir de «requin», como el sistema de la lengua francesa lo permite, por ejemplo, en «Martin/Martine». En este punto, mediante el uso de «tiburona», nos alejamos de la norma de la corrección académica y de la forma técnica «femelle de requin» empleada por Ducasse.

Igualmente, la traducción procuró restituir las repeticiones léxicas ducassianas, sin buscar el juego de los sinónimos que evitan la repetición o agregan matices. Así, en cada una de las trece ocurrencias de, por ejemplo, «lueurs», se empleó «resplandores», renunciando al juego de los posibles sinónimos «claridad» o «reflejos». Lo mismo puede decirse del adjetivo «hideux/hideuse» (dieciséis ocurrencias), siempre traducido por «repulsivo/a» y del sustantivo «broussailles», siempre traducido por «maleza». Los fundamentalísimos «gémissements» y «gémir», presentes catorce veces, una de las cuales es la decisiva: «No es el espíritu de Dios que pasa: es solo el suspiro agudo de la prostitución unido con los gemidos graves del Montevideano», fueron traducidos siempre como «gemidos» y «gemir», sin recurrir a sinónimo alguno. Esto obedece, claro está, a lo antedicho a propósito de la función poética cumplida por la repetición, con su sistema de remisiones internas, de ecos y de entrelazamientos de palabras distantes textualmente.

Con el adjetivo «céleste» se tuvo un cuidado particular, no solo por su presencia abundante (dieciséis ocurrencias), sino porque corresponde al nombre de pila de la madre de Isidore Ducasse, llamada Céleste. Se descartó entonces traducir «céleste» por «del cielo» o por «celestial», prefiriendo guardar un adjetivo que aunque es menos frecuente en español es igualmente existente («celeste»: «la bóveda celeste») y también coincide con el nombre propio femenino Celeste.

Una dificultad surge con la diferencia entre el idioma francés que emplea sustantivos concretos como «œil»/«yeux»/«paupières» («ojo»/«ojos»/«párpados») cuando el español emplea otros más abstractos como «mirada» o «vista». En *Les chants de Maldoror*, forjando esta escritura dedicada al oír y al ver —este torrente de imágenes difícilmente olvidables—, sobreabundan los términos «œil/yeux» (ciento ochenta ocurrencias), como abunda «paupières» (diecinueve veces): párpados cosidos, pegados, estaqueados, grandes, simpáticos, congelados, curiosos o que se buscan como amigos...

Por la centralidad de la imagen visual en *Les chants de Maldoror*, se tradujo en todos los casos «ojo(s)» por «œil/yeux», incluso yendo contra el idioma español cuando su uso reclama «mirada» o «vista». Esta materialidad del ver, que está en lo visto y, sobre todo, en la operación realizada por el «œil/ojo», sin duda subyugó a los surrealistas —no ha de ser del todo casual que una de las escenas más recordadas de *Un perro andaluz*, justamente, sea la de una navaja acercándose a un ojo—, pero también, cabe pensar, dejó su marca en el gran Felisberto Hernández y sus juegos con «los ojos», y no solo con la mirada, que pasan o se posan o se pasean por las cosas.

Otro aspecto central del intento de restitución de la rareza ducassiana a la traducción que, en cierta medida, la había normalizado, consistió en seguir de cerca los diferentes discursos que componen el texto, casi como un mosaico. Una parte importante de los estudios ducassianos está dedicada a identificar la presencia de citas, parodias, alusiones o reminiscencias de otros textos que *Les chants de Maldoror* traen a sí. Entre estos discursos ajenos que componen la obra, el discurso de las ciencias y, en particular, de las ciencias naturales —zoología y botánica—, es fundamental, pero no es el único: la retórica, la matemática, la anatomía, la fisiología, el dibujo, la música, la astronomía, la navegación, la física, el discurso administrativo y, claro está, las poesías ajenas, se hacen presentes. Así, en esta edición montevideana también se intentó restituir la entonación grandilocuente y afectada del discurso burocrático/periodístico, por ejemplo en: «Esos agentes de la policía celeste cumplen con celo su penoso deber, a juzgar, sumariamente, por mi frente herida», para salvaguardar sus efectos irónicos, o absurdos: «lleno de inexperiencia».

Con el mismo ánimo, se prefirió mantener la palabra técnica y específica, siempre que existiera en español, en lugar de sustituirla

por su explicación que, precisamente, reduce el efecto sorpresivo y estrictamente técnico, con toda la mordacidad que esto pueda acarrear. Véase, por ejemplo, la diferencia entre «ano con forma de embudo» y «ano infundibuliforme», si de referirse al ano de los «pederastas» se trata. O véase el caso de «Vieil océan, aux vagues de cristal, tu ressembles proportionnellement à ces marques azurées [...]». Aquí no solo aparece el sintagma nominal con función de vocativo partido por la coma —«Vieil océan, aux vagues de cristal»—, sino que aparece un adverbio, «proportionnellement», un poco sorprendente por su escasa predisposición a formar parte del discurso poético. Más precisamente, la sorpresa resulta del choque entre «proporcionalmente» y la fina imagen del «viejo océano de olas de cristal», cristalina imagen reforzada con la palabra «azurées», de casi imposible traducción al español, por el juego diferencial que en francés establecen «azur» y «bleu», y que otorga a «azur» una carga poética exclusiva. Por su parte, «proporcionalmente» remite al discurso matemático, y sabemos el lugar privilegiado que *Les chants de Maldoror* dan a «las rigurosas matemáticas» y al discurso de la *Retórica* y la *Poética* aristotélicas, obras en las que por primera vez la metáfora es conceptualizada, precisamente, como proporción, como relación analógica entre cuatro términos. También en este caso, la traducción española había preferido evitar «proporcionalmente», recurriendo a un giro adverbial menos llamativo.

Por cierto, qué duda podría haber, cualquiera de los criterios preferidos o cualquiera de sus aplicaciones está sometido a revisión, y queda a la espera de más hondas lecturas y traducciones de una obra poética que sigue hablándonos.