
«Une Charogne» de Charles Baudelaire: anàlisi comparada de tres versions catalanes contemporànies

JOAN CALSINA FORRELLAD

Universitat de Barcelona

joancalsina@ub.edu

Resum: Aquest treball analitza tres versions catalanes d'un mateix poema: «Une Charogne» de Charles Baudelaire. Partint de les consideracions formals com a element primari de l'anàlisi, volem mostrar les especificitats que planteja cada un dels traductors en aquest poema en particular.

Paraules clau: poesia, traducció al català, Charles Baudelaire, Xavier Benguerel, Jordi Llovet, Pere Rovira.

«Une Charogne» by Charles Baudelaire: comparative analysis of three contemporary Catalan versions

Abstract: This is a study that examines three different Catalan versions of the poem «Une Charogne» by Charles Baudelaire. Starting from formal considerations as the primary analytic element, the article attempts to show what specific traits each translator brings to his version.

Keywords: poetry, catalan translation, Charles Baudelaire, Xavier Benguerel, Jordi Llovet, Pere Rovira.

Introducció

Avui dia, en llengua catalana disposem de tres versions completes —o gairebé completes— de *Les Fleurs du mal* de Charles Baudelaire (1821-1867): la de Xavier Benguerel (1905-1990), la de Jordi Llovet (1947) i la de Pere Rovira (1947). Partint de les consideracions formals com a element primari de l'anàlisi, volem mostrar les especificitats que planteja cada una de les traduccions en aquest poema en particular, «Une Charogne», una de les composicions més rellevants de *Les Fleurs du mal*. Això ens permetrà indagar en els interessos lírics de cadascun dels traductors, en la coherència dels seus supòsits compositius i en les virtuts i defectes de la seva proposta. Per elaborar aquesta comparativa, partim del supòsit que les traduccions han d'aproximar-se, tant com sigui possible, als trets fonamentals del poema d'origen, a les seves característiques temàtiques i formals, als principis compositius bàsics que conformen els plantejaments lírics de l'autor traduït. Al capdavant, la nostra pretensió és escatir fins a quin punt, a les versions traduïdes, s'ha mantingut el valor literari de l'obra primigènia, això és, de quina manera han perviscut els trets essencials que donen valor al poema de Baudelaire. En conseqüència, analitzarem amb especial esment les desviacions que es produeixen entre el text original i les versions catalanes. O dit en altres paraules, donarem una

importància especial a l'ús d'aquell concepte que, en la teoria de la traducció s'ha decidit anomenar, des de mitjan segle passat, *shift of translation*.

«Une Charogne»

El poema «Une Charogne» de Charles Baudelaire, inclòs a la seva obra magna *Les Fleurs du mal*, és una de les composicions més cèlebres del llibre i, a la vegada, una de les més mal compreses (PICHOS 1975, p. 889). Tant és així, que ja en el seu temps va generar força polèmica i comentaris. El text presenta un fort contrast entre diversos elements temàtics i estilístics de la tradició literària i, a la vegada, una perspectiva estètica, moral i intel·lectual renovada. Una manera distinta de mirar les coses que acabarà tenint una gran influència i que, amb els anys, adoptaran diverses figures representatives de la modernitat, no només poetes i literats com Paul Verlaine o R.M. Rilke, sinó també artistes d'altres àmbits expressius, com Paul Cézanne o Édouard Manet (MCLEES 1988, p.112).

L'argument d'«Une Charogne» és prou diàfan. El subjecte poètic recorda una ocasió en què, passejant pel camp amb l'estimada, van topar amb la carronya d'un animal mort.¹ A partir d'aquí, elabora una minuciosa descripció de la carcassa i dels elements naturals que l'envolten. En descriu l'aspecte, les pudors, també els sons que emet o els paràsits i els insectes que la devoren; i sempre ho fa, a més, amb un grau de detall i precisió altíssim. Tanmateix, a la part final, el poema experimenta un gir inesperat. El protagonista, dirigint-se a l'estimada, li recorda amb vehemència que algun dia haurà de morir, inevitablement, i que, per tant, tard o d'hora, acabarà sent una aberració tan fastigosa com aquella carronya. Il·lustra, així, la idea del *memento mori* —recordatori del destí inexorable—, a la vegada que s'inscriu, també, en una tradició poètica amorosa de llarg recorregut, a saber, aquella que consistia a pregar a la dama els favors amoros tot invocant el ràpid pas del temps i l'arribada de la vellesa. Ara bé, com assenyala Pichois, en aquest cas hi ha una diferència substancial; no és la recompensa amatòria el que espera el poeta, sinó una forma peculiar de preservació, de perdurabilitat, la perdurabilitat que ell mantindrà en el seu record: «C'est le poète qui d'elle conservera le souvenir, magnifié, spiritualisé. La forme créée par lui ne saurait périr» (PICHOS 1975, p.888). El missatge final, doncs, està determinat per la idea de preservació i el paper decisiu de la memòria.²

Però, a banda d'aquest concepte, el text planteja altres interpretacions i reflexions rellevants. Mattoni (2020), per exemple, apunta la importància del *carpe diem*, del gaudi del present, i la necessitat de realçar la importància de l'ara i aquí com a conseqüència

1. Claude Pichois (1975, p. 888) identifica el personatge femení amb Jeanne Duval, amant de Baudelaire.

2. En un altre context, el mateix Baudelaire afirmava que «Ce qui est créé par l'esprit est plus vivant que la matière», (BAUDELAIRE 1980, p. 389).

de la perspectiva del final.³ D'altra banda, com explica Jackson (2014, p. 280), també s'hi pot observar una lectura en clau metapoètica; de fet, el poema presenta constants al·lusions a la música i a l'art, i també el missatge final pot ser llegit des del punt de vista artístic.⁴ Però, sens dubte, la idea de bellesa, la bellesa de la lletjor, és un dels trets més decisius del text. El paisatge descrit no és bell o, com a mínim, no és d'una bellesa clàssica, no és un estereotip equilibrat i harmònic.⁵ És un paisatge de l'horror, del fàstic i la putrefacció.⁶ I, així i tot, malgrat aquesta idiosincràsia anguniosa, no deixa de tenir algun tipus de bellesa, per poc ortodoxa que sigui. Encara que sigui, comptat i debatut, una bellesa infernal.⁷ Tal com apunta Rovira (2015, min. 27:50), el millor exemple d'aquest capgirament, això és, de la transgressió de la bellesa clàssica, el trobem en l'ús d'un tòpic en concret: el *Locus amoenus*. Al llarg del text apareixen tots els trets habituals de la descripció d'un «lloc idíl·lic»: les flors, els animals, el cel i el sol, les aromes, la remor de l'aigua i del vent, etc. Ara bé, cap d'aquests elements no es pot considerar ni agradable ni ideal, al contrari. Allò que es desclou cap al cel, com una flor, no és sinó l'anguniosa carcassa (v. 13-14); els animals que apareixen al poema bé estan morts, bé són insectes fastigosos, (v. 17); el sol brilla, però per coure una podridura (v. 9); les aromes són bafarades nauseabundes que gairebé fan perdre els sentits a l'estimada (v.15-16); i allò que hauria de ser el dolç brogit de l'aigua i del vent no és sinó, en realitat, la música estranya que els insectes emeten quan es remouen dins la carronya (v. 25-26).

L'aspecte mètric i formal

La proposta d'anàlisi que establim en aquest article parteix, en bona mesura, de les característiques formals del poema i, per tant, de les diverses perspectives que cada una de les tres versions objecte d'estudi ofereix. Aquest és un fet que es justifica pels mateixos trets compositius del poema «*Une Charogne*» i, en general, per les característiques del

3. En aquest estudi hi trobem la següent reflexió: «A qué viene entonces lo macabro? ¿Por qué recordar el deterioro del cuerpo cuando lo que está presente es su plenitud y su duración constante? Para intensificar el momento, para hacer que su goce se acerque, aun en su repetición, al acontecimiento definitivo y definitorio» (MATTONI 2020, p. 130-131).

4. Tal com també defensa Krück (2016, p. 160): «La dernière strophe du poème illustre avec force ce pouvoir de l'art de rendre la transcendance perdue lors de la décomposition».

5. En aquest sentit, hi ha un evident paral·lelisme amb una altra composició de *Les Fleurs du mal*, «Hymne à la beauté». Tal com apunta el poema, la bellesa pot tenir un doble origen, infernal o diví: «Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme, | Ô Beauté ! ton regard, infernal et divin, | Verse confusément le bienfait et le crime, | Et l'on peut pour cela te comparer au vin» (BAUDELAIRE 1975, p. 24-25, v. 1-4).

6. Sainte-Beuve, en una carta dirigida al mateix Baudelaire el 20 de juliol de 1857, arribava a afirmar que l'autor francès estava «pétrarchisant sur l'horrible» (TUCKER 1975, p. 887).

7. Marie-Pierre Krück (2016) repassa aquesta tradició literària basada en l'estètica de la putrefacció del cos. Defensa que l'originalitat de Baudelaire dins d'aquesta tradició rau, justament, en la seva idea de bellesa: en el cas de Baudelaire, la carronya i la putrefacció són coses belles, fascinants. Molt distint, per tant, de la visió que en tenien poetes clàssics com Lucreci o antecessors directes de Baudelaire com Chassignet (vegeu, especialment, p. 159-160).

llibre en què s'inclou. A *Les Fleurs du mal*, Baudelaire dona una importància cabdal als aspectes tècnics. El llibre inclou més de 4.000 versos, els quals presenten una construcció d'una ortodòxia perfecta. Són versos perfectament escandits des del punt de vista de la preceptiva, de clara tendència isosil·làbica, amb rima consonant i distinció entre final de vers masculí i femení. La forma sonet és habitual, també les estrofes compostes per tercets i quartets. L'alexandrí i el decasíl·lab són els metres predominants, però sovint també n'apareixen d'art menor, com l'octosíl·lab o l'hexasíl·lab. Sens dubte, aquesta mena d'exigència no és casual. Baudelaire considerava la forma i l'estructura una part bàsica de la proposta compositiva de *Les Fleurs du mal*. L'elaboració dels textos havia de ser rigorosa i detinguda. L'obra poètica no era, per ell, fruit de la naturalitat, l'atzar i la inspiració, sinó fruit del treball constant i diari.⁸

«Une Charogne» no és una excepció a la formalitat estricta de *Les Fleurs du mal*. El poema està compost per un total de dotze quartets, d'impecable factura tècnica, que combinen l'alexandrí —en els versos senars— i l'octosíl·lab —en els parells. També discrimina, és clar, entre finals de vers plans i aguts, i empra la rima consonant en una rígida estructura basada en el model A-b-A-b. Aquest plantejament té, per descomptat, una importància intrínseca, per si mateixa, però també sobrepassa la mera qüestió d'estil. Si més amunt parlàvem del contrast entre tradició i modernitat, resulta palès que la construcció formal també hi està vinculada i ajuda a amplificar-ne l'efecte. Precisament, una de les virtuts de la composició és la capacitat de transmetre idees inusuals, poc habituals en el context de l'època, i fer-ho, tanmateix, des de la base dels models més canònics.⁹ Baudelaire transgredeix la perspectiva clàssica, paradoxalment, a partir d'un gran domini de la tradició. Per tant, des d'aquest punt de vista, l'element tècnic esdevé, si això és possible, encara més rellevant per al sentit del poema. Forma i contingut són dos elements indissociables. L'ortodòxia mètrica és una part més del missatge.

La versió de Xavier Benguerel

Analitzem, en primer lloc, la versió de Xavier Benguerel, la més antiga de les tres.¹⁰ Des d'un punt de vista tècnic, resulta palès que el traductor manté la formalitat original

8. Així ho expressava en aquesta coneguda fórmula: «L'inspiration est décidément la sœur du travail journalier» (BAUDELAIRE 2002, p. 8).

9. Tal com explica perfectament Pere Rovira: «Els motlles clàssics en la poesia de Baudelaire subordinen l'exactitud a la precisió quirúrgica d'una veu que vol expressar la seva complexa percepció de les coses. Hi ha el motlle clàssic però llavors hi ha una percepció complicada, una percepció que no és clàssica» (ROVIRA 2015, min. 39:14).

10. En aquest article, utilitzem com a referència la darrera versió composta per l'autor (BAUDELAIRE 1998, p. 98-101), tot i que les seves primeres traduccions de *Les Fleurs du mal* són força més antigues. Benguerel les va publicar per primer cop el 1985 a Edicions del Mall (BAUDELAIRE 1985) i, cinc anys més tard, les tornaria a publicar a l'editorial Edhasa (BAUDELAIRE 1990); però, a més, tenim notícia que hi treballava des de molt abans, com a mínim des dels anys 1940 (BENGUEREL 1971, p. 181, i GUANSÉ 1974, p. 16).

del poema: la distribució en quartets, la mesura dels versos, la rima consonant i el joc entre finals masculins i femenins. En aquest sentit, la seva versió manté un clar paral·lelisme amb l'original, un fet que, com ja hem explicat, no està pas mancat d'importància. Ara bé, des d'una perspectiva lèxica i semàntica, la situació és més incerta. No es pot negar que Benguerel intenta seguir l'escrit primigeni, però resulta també palès que les altes exigències que s'imposa afecten aspectes determinants, no gens secundaris, de la traducció. A grans trets, podem agrupar aquestes modificacions en dos grups principals: d'una banda, els aspectes sintàctics —amb especial atenció a l'ús d'hipèrbatons i encaivalcaments—, i de l'altra, les imprecisions lèxiques i la presència de nombrosos farciments —elements lingüístics afegits que no apareixen a l'original.

Potser la qüestió més decisiva és l'aspecte sintàctic. El poema original de Baudelaire no és un text abstrús, ni difícil, ni rebuscat; la construcció de frases és prou diàfana, s'ajusta força a la lògica de la llengua i estableix gairebé sempre un vers per frase o unitat de sentit. En canvi, el text de Benguerel no es correspon amb aquesta tendència a la claredat. L'ús d'hipèrbatons és constant i fins i tot, en alguns casos, trobem encaivalcaments bastant forçats. Això produeix una lectura del poema que difereix considerablement de la proposada per Baudelaire i, a més, en alguns punts concrets, la complexitat sintàctica arriba a desvirtuar el sentit del text i a dificultar-ne la comprensió. Resulten prou representatius, per exemple, els casos del versos 6 i 7 —«suant verí l'encesa pell, | proçaçment esqueixada, exhalava, d'esquena»—, en els quals es produeix un notable desordre dels elements, fins al punt d'esdevenir una juxtaposició de mots més aviat confusa. També en el vers 17 Benguerel capgira del tot l'ordre de la frase del poema original —«Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride» passa a ser «Del ventre putrefacte un brum constant de mosques». Així mateix, en el vers 31 podem veure un cas semblant a l'anterior, amb un capgirament dels elements de l'oració original —«Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève», que es converteix en «o que el pintor realça en l'oblidada tela». Però potser un dels exemples més paradigmàtics el trobem en el primer vers del poema. Val a dir que, en aquest cas, l'hipèrbaton se suma a altres decisions del quartet inicial que no fan sinó emfatitzar les diferències entre la traducció i el text primigeni. Presentem el fragment original francès seguit de la traducció de Benguerel:¹¹

Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon
 âme,
 Ce beau matin d'été si doux :
 Au détour d'un sentier une charogne infâme
 Sur un lit semé de cailloux,
 (v.1-4)

Ànima meva escolta, has oblidat l'objecte
 que un dolç matí d'estiu, com pocs,
 vam trobar pel camí? Una carronya infecta
 damunt un llit sembrat de rocs,
 (v.1-4)

11. Per referir-nos a l'original francès del poema, utilitzem tothora com a referència l'edició establerta per Claude Pichois (BAUDELAIRE 1975, p. 31-32).

En aquest primer quartet, a més del gir en l'oració inicial, Benguerel canvia el verb que obria el poema —«Rappelez-vous» per «has oblidat»—, n'afegeix un altre que no apareixia al text francès —«escolta»— i, a més, canvia la modalitat oracional de la frase, que passa a ser interrogativa. Sens dubte, tots aquests canvis acaben transformant força el sentit dels versos, la qual cosa resulta especialment delicada si considerem que, per la seva situació dins del poema, aquest quartet hauria de servir per situar-nos en la narració posterior. Un altre aspecte que cal remarcar és la dificultat de comprensió que suscita el primer vers. Aquesta crida inicial, «Ànima meva escolta», sembla plantejar de totes passades un diàleg entre el jo poètic i el seu propi esperit, cosa que és completament errònia. En veritat, es tracta d'un diàleg amb l'estimada, tal com es fa palès a la resta del poema —sobretot a la part final— i que, en l'original francès, quedava més explicat gràcies a l'ordre sintàctic i al pronom que acompanya el verb —«Rappelez-vous».

És oportú assenyalar, d'altra banda, les ocasions en què l'hipèrbaton coincideix amb un encavalcament. En aquest sentit, voldríem referir-nos a dos casos concrets. El primer, el podem observar entre els versos 19 i 20 —«on reguerons de larves resseguien les fosques | parets d'aquells vivents parracs»—; en aquest punt, es produeix un gir poc natural entre adjectiu i substantiu —un gir que no trobàvem, és clar, a l'original—, a més de la separació del substantiu a la línia següent; es produeix, doncs, una inevitable pèrdua de linealitat en la lectura i un trencament del ritme plantejat per Baudelaire. El segon cas a què ens referim es troba en el desè quartet. En aquest cas, és el verb de l'oració el que queda desplaçat del seu lloc natural. El remarquem en negreta:

— Et pourtant vous serez semblable à cette ordure,
À cette horrible infection,
Étoile de mes yeux, soleil de ma nature,
Vous, mon ange et ma passion !
(v.37-40)

—I tanmateix semblant a aquesta podridura,
a aquesta horrible infecció,
seràs; llum dels meus ulls i sol de ma natura,
tu, l'àngel de ma passió!
(v.37-40)

En aquest punt podem apreciar, doncs, una notable diferència entre l'original i la traducció. El text francès és molt més clar, molt més lògic segons l'ordre sintàctic natural de la llengua. Baudelaire introdueix el verb just després del pronom i abans del complement. En canvi, en el text de Benguerel l'aparició del verb queda diferida al final de l'oració, dos versos més avall i, a més, encavalcant. Aquesta solució sembla poc justificada si ens atenem a les característiques de l'original.

Passem a comentar, en aquest punt, les imprecisions lèxiques i la presència de farciments. Al llarg de la traducció, sovint podem veure paraules o expressions que, tot i mantenir una certa correspondència amb l'original, en varien el significat. Val a dir que, en aquest sentit, les casuístiques són diverses. En alguns casos, el grau de

variació és petit, mínim, i, en d'altres, en canvi, és molt significatiu. Sembla indubtable que aquesta mena de modificacions responen a la necessitat de quadrar el metre o de compondre la rima i, per tant, a l'alta exigència formal que s'imposa el traductor. Alguns dels casos més paradigmàtics són la traducció de «doux» (v. 2), que passa a ser «com pocs», «l'herbe» (v.15), que es converteix en «aquella massa», o «étoile» (v. 39), que passa a ser una «llum». En un grau menor, podríem esmentar, per exemple, «les jambes en l'air» (v. 5), que és traduït per «eixarrancades»; en el mateix vers, «lubrique» és substituït per «obscena»; una mica més avall, la música que d'entrada era «étrange» (v. 25), es converteix en «obscura», i la «chienne inquiète» (v. 33) ara és un «gos afamat».

També la qüestió dels farciments és significativa. Es tracta de paraules o expressions que no apareixen en el poema original i que el traductor, per necessitats tècniques, decideix afegir. N'assenyalem, de nou, alguns dels casos més paradigmàtics. Per exemple, la paraula «pell» (v. 6), la qual no té cap correspondència amb l'original i que, versemblantment, només serveix per rimar amb «ventrell»; passa de la mateixa manera amb la paraula «esquena» (v. 7), que rima amb «obscena» —i que, a més, coincideix amb un marcat hipèrbaton que ja hem comentat una mica més amunt—; més endavant, el traductor precisa que la flor s'obria, concretament, «al matí» (v. 14), cosa que no es diu a l'original; sorprèn, també, la precisa localització «sobre un pradell» (v. 26) o el peculiar esment d'uns «clots obacs» (v. 18):

Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride,
D'où sortaient de noirs bataillons
De larves, qui coulaient comme un épais liquide
Le long de ces vivants haillons.
(v. 17-20)

Del ventre putrefacte un brum constant de
mosques sobrevolava els clots obacs
on reguerons de larves resseguien les fosques
parets d'aquells vivents parracs.
(v. 17-20)

En aquest quartet trobem canvis força significatius. Els «noirs bataillons de larves» semblen haver desaparegut a la traducció i, al seu lloc, han aparegut aquests «clots obacs» que hem d'identificar, probablement, amb les entranyes de la carronya, però que no tenen, en tot cas, cap correspondència amb l'original. A això cal afegir-hi, a més, l'hipèrbaton del vers 17, l'encavalcament entre els versos 19 i 20, també la substitució de «sortaient» per «sobrevolava» i la desaparició de la referència a un «épais liquide».

És innegable, doncs, que la fidelitat tècnica i l'alta exigència formal condicionen la versió de Benguerel. Però, més enllà de cap modificació puntual, és l'alta recurrència d'imprecisions lèxiques i, sobretot, la complexitat sintàctica el que acaba distorsionant en bona mesura el sentit original.

La versió de Jordi Llovet

Passem a comentar la segona versió del poema, una versió molt més recent que l'anterior: la traducció de Jordi Llovet, publicada ara fa una mica més d'una dècada (BAUDELAIRE 2010, p. 122-125).¹² Hem de dir, d'entrada, que aquesta composició és molt distinta de les altres dues i que, fins a cert punt, l'hem de considerar un cas a part i excepcional. I és que la dificultat més important que trobem a l'hora d'efectuar-ne l'anàlisi rau, justament, a copsar-ne l'aspecte tècnic a causa de la notable irregularitat que planteja.

Hem parlat a bastament de l'alta exigència formal que distingeix el poema de Baudelaire. La dificultat que implica el traspàs d'aquestes característiques a una altra llengua és indubtable. En tot cas, això no significa per força que, a l'hora de traduir-lo, hàgim de mantenir tots els trets formals. Davant d'un poema d'aquest tipus, i considerant les evidents dificultats que planteja, es pot optar per solucions intermèdies, menys exigents, que no impliquin preservar tots els trets preceptius. Aquesta seria, per què no, una possibilitat raonable o, com a mínim, discutible. Ara bé, el que sí que no ofereix cap dubte és la necessitat d'establir algun criteri, alguna lògica compositiva, per més oberta que sigui. És imprescindible mantenir uns paràmetres coherents que permetin al lector saber quines són les pautes del joc literari que se li planteja.

I això és, precisament, el que sobta de la versió de Llovet, la manca d'aquest criteri. Dit d'una altra manera, resulta molt difícil entendre quina és la regla que s'ha seguit en aquesta traducció. Si analitzem el seu text des del punt de vista formal, ens adonarem que no hi ha una regularitat sistemàtica, que no hi ha uns paràmetres coherents, sinó que la traducció és desordenada fins i tot confusa. No hi ha constància ni en la rima, ni en l'alternança accentual a final de vers, ni tan sols quant al metre escollit per elaborar la traducció. Tot seguit mirarem de demostrar aquestes afirmacions.

Vegem, en primer lloc, l'ús que fa de la rima. Si analitzem el poema des del principi fins al final, comprovarem que als primers vuit versos no hi ha cap mena de repetició eufònica. Això ens podria induir a pensar que el traductor ha decidit prescindir-ne. Però no és així: en el tercer quartet sí que trobem una rima assonant entre els versos senars i una consonant entre els parells; al quart quartet, no trobem rima entre els versos senars, però sí assonant en els parells; al cinquè quartet tampoc trobem rima en els versos senars, però en els parells, en canvi, ara és consonant; en el sisè quartet tot són rimes consonants; en el setè, totes són assonants; del vuitè a l'onzè quartet combina els senars sense rima i els parells amb rima consonant; finalment, al dotzè quartet, només apareix rima assonant als versos parells. La irregularitat és, doncs, molt accentuada.

L'anàlisi de la rima, per si sola, ja és il·lustrativa de les peculiaritats d'aquesta traducció. Però si considerem el poema des del punt de vista mètric, aquest caràcter

12. Per elaborar aquest article, hem utilitzat la segona edició de l'obra, la més recent, publicada el 2010. Amb tot, la primera edició data de tres anys abans, això és, de 2007 (LLOVET 2007).

irregular encara es fa més palès. És veritat que, al llarg de la traducció, s'intueix una certa tendència a mantenir la combinació original d'alexandrins i octosíl·labs. Això no obstant, el text és ple d'excepcions a la necessària regularitat. Unes excepcions que podem observar ja des de la primera línia del text; el vers inicial en cap cas es pot entendre com un alexandrí, sinó que s'ha d'interpretar com un compost de sis més vuit, un metre completament aliè al poema francès i, en general, a la poesia de Baudelaire. Però aquesta és només una de les moltes irregularitats que podem observar-hi. Per exemple, els versos 15, 18, 20, 30, 38, 40 i 41 són decasíl·labs; el vers 26 és del tot irregular, el podem interpretar com un enneasíl·lab o com un decasíl·lab amb els accents incorrectes; també trobem dos versos, el 25 i el 35, que només poden entendre's com a dodecasíl·labs. El vers 37 torna a ser irregular i, com passava amb el primer, l'hauríem d'interpretar com un compost de sis més vuit. D'altra banda, hi ha una considerable incertesa en els contactes vocàlics. Sovint trobem hiats que hem de forçar molt per aconseguir que la línia ens quadri en una mesura regular —per exemple, v. 19— i sinalefes que resulten no menys forçades —v. 41. Quan trobem una vocal dèbil davant d'una vocal forta, de vegades s'opta per fer diftong —per exemple, «exhalacions» i «passió», v. 8 i 40— i de vegades no —«infecció», v. 38—, amb l'agreujant que, en un cas —v. 38 i 40—, aquestes paraules formen una rima entre si, cosa que confon i dificulta més fer-ne una lectura ben mesurada.

És evident que tot això no té res a veure amb el poema original. La versió de Llovet es caracteritza per una profunda inestabilitat formal, i no és fàcil saber quina és la raó d'aquesta mancança. Si considerem les seves pròpies paraules, podem pensar que Llovet pretenia aconseguir una major literalitat semàntica. De fet, en el pròleg del seu llibre, critica l'«excés d'inventiva» que, segons ell, caracteritzava les traduccions del primer autor analitzat, Xavier Benguerel:

No és lloc, aquest, per fer una anàlisi crítica de la traducció de Xavier Benguerel, però el seu desig de mantenir la mètrica —bàsicament versos alexandrins i decasíl·labs— i la rima de l'original francès el va portar, tot sovint, a solucions forçades, de vegades fins i tot amb excés d'inventiva [...]. (LLOVET 2010, p. 26)

És cert que l'acompliment estricte de la forma planteja dificultats no gens petites i que, en alguns casos, pot obligar a forçar en més o menys grau el sentit del text —si és que, en un poema com aquest, podem arribar a separar la fidelitat a la forma del sentit últim que es vol transmetre. Però si el problema rau en les transgressions derivades d'un excés d'exigència tècnica, llavors hauríem d'esperar una proximitat lèxica molt més accentuada en les versions de Llovet. I, tanmateix, això no sempre és així. De fet, en aquesta versió d'«*Une Charogne*» també hi podem apreciar mostres d'una certa «inventiva», per dir-ho en els mateixos termes que ell utilitza. Una inventiva que, considerant la falta de subjecció a la forma, resulta poc justificable. En podem esmentar

alguns casos: per exemple, al vers 1, escriu «cosa» en lloc d'«objet»; al vers 11, substitueix «au centuple» per «amb escreix»; al 14, tradueix «épanouir» per «expandir»; al vers 17, per alguna raó que se'n escapa, s'inventa la forma verbal «brunzejaven» —per bronzir—; al vers 19, tradueix «liquide» per «flegma»; al 25, canvia «musique» per «simfonia»; al vers 32, allò que s'acaba només «par le souvenir» ho canvia per «tan sols dins el magí»; al 34, «d'un œil fâché» es converteix en «de mal grat»; al vers 42, canvia «vous irez» per «jeuràs» (sic).

Tot plegat, doncs, fa que aquesta versió resulti, com dèiem abans, un cas a part, difícil d'analitzar a causa de la seva irregularitat.

La versió de Pere Rovira

En últim lloc, comentarem la traducció més recent del poema, la de Pere Rovira (BAUDELAIRE 2021, p. 170-173), que va ser publicada coincidint amb el bicentenari del naixement de Charles Baudelaire.¹³ Quant a la qüestió formal, es podria dir que aquesta versió i la de Benguerel són similars ja que, al capdavant, totes dues parteixen d'un mateix principi: la subjecció estricta a la forma. Com passava també en el primer cas exposat, Rovira manté fidelment la rígida estructura del text primigeni: la combinació mètrica, la rima consonant, la discriminació entre finals femenins i masculins, etc. Però a pesar d'aquesta característica comuna, les dues versions són en realitat molt distintes i presenten, tal com veurem tot seguit, profundes dissemblances.

Un dels punts més contraposats entre ambdues versions és la qüestió sintàctica. Si abans dèiem que aquest era un aspecte delicat en el text de Benguerel, en el cas de Rovira, en canvi, no és així. Una de les principals virtuts de la versió de Rovira és mantenir l'alta exigència tècnica sense arribar a desfigurar mai, ni de bon tros, l'ordre oracional del poema. De fet, el seu text és més estable, més regular, i, al mateix temps, molt més proper a la composició francesa original. Cada vers presenta una unitat de sentit, tal com ho fa Baudelaire. No trobem encavalcaments forçats i, per bé que, com és lògic, hi ha alguns canvis en l'ordre de determinats elements oracionals, l'abast

13. A banda de la versió inclosa a *Les flors del mal*, l'obra completa que acabem d'esmentar, existeixen dues versions prèvies d'«Une Charogne» fetes per Pere Rovira. La primera no està publicada, però podem accedir-hi a través d'un enregistrament sonor (ROVIRA 2015, min. 24:39). La segona, en canvi, sí que està publicada; en concret, es troba en una antologia de poesia francesa de tots els temps, *Jardi francès* (ROVIRA 2016, p. 136-138). Tot i que aquest no és el lloc per estudiar les divergències entre aquestes tres versions, sí que podem afirmar que les dissimilituds entre les unes i les altres no són gaire significatives. D'altra banda, no és sobrer recordar que Rovira també havia traduït i publicat, anys enrere, alguns poemes esparsos de *Les Fleurs du mal* (BAUDELAIRE 2008). Tot i la parcialitat d'aquell primer volum i les característiques específiques que presentava —prou distint de la de 2021—, la seva tasca va merèixer, ja aleshores, notables elogis entre la crítica. Bona mostra d'això són les paraules de Pere Ballart (2009, p. 13), quan afirma que les traduccions de Baudelaire fetes per Pere Rovira són «indiscutiblement les millors versions que se n'han fet en català». Més recentment, també ha traduït en català *Mon cœur mis à nu*, diari íntim de Baudelaire, acompanyat d'una selecció de correspondència personal del poeta francès (BAUDELAIRE 2018).

d'aquests girs és més limitat, més puntual i específic. El primer quartet del poema resulta ben representatiu:

Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme, Ce beau matin d'été si doux : Au détour d'un sentier une charogne infâme Sur un lit semé de cailloux,	Recorda aquella cosa que vam veure, estimada, un matí d'estiu lluminós: una carronya infame, vora al camí, llençada damunt d'un terra pedregós,
(v.1-4)	(v.1-4)

Podem comprovar que, en efecte, la versió de Rovira segueix les unitats de sentit de Baudelaire. Els girs oracionals són mínims; només en el vers 3 trobem una inversió en el contingut dels hemistiquis. Però, així i tot, cada vers presenta pràcticament el mateix ordre en la informació que el text francès. Si comparem aquest primer quartet amb el de la versió de Benguerel —que hem analitzat una mica més amunt— ens adonarem de la notable distància que, en aquest sentit, separa les dues traduccions. Les dissemblances són considerables.

Ara bé, des del punt de vista lèxic, sí que hi ha alguns canvis en aquest primer quartet a què val la pena referir-se. Els més destacats són la substitució de l'adjectiu «doux», que passa a ser «lluminós» (v. 2), la preposició «sur» (v. 4), que es converteix en el participi «llençada» (v. 3), i el substantiu «âme» (v. 1), que és traduït per «estimada». A primera vista, aquesta darrera modificació, «estimada», pot resultar força sorprenent; sens dubte, semblaria més natural traduir «âme» per «ànima» o «esperit». Però si comprovem què volia expressar Baudelaire, el sentit real del vers, la decisió de Rovira esdevé perfectament racional. Com hem vist abans —en el comentari de Benguerel—, el subjecte poètic interpel·la la seva amant. L'expressió «mon âme» exerceix una funció d'apel·lació afectuosa, no és una crida espiritual. La traducció literal del terme, doncs, resulta enganyosa. En canvi, la proposta de Rovira, tot i ser menys fidel a l'arrel comuna de les paraules, s'acosta més al sentit afectuós i còmplice de l'original. No indueix a confusions ni a referències místiques que, en aquest punt, no tenen raó de ser.

Les característiques esmentades fins aquí, tant en l'aspecte sintàctic com en el lèxic, són molt il·lustratives de les especificitats del conjunt de la traducció de Rovira. Si observem el segon quartet, la situació és similar; des del punt de vista tècnic segueix la forma original de manera impecable; els canvis sintàctics són també mínims. Per contra, sí que trobem algunes modificacions en el lèxic. Rovira canvia «lubrique» per «lasciva» —tot i que les dues paraules tenen significats molt semblants, no utilitza el terme «lúbrica», que seria etimològicament més proper—; també canvia «nonchalante» per «despectiva» —que, en aquest cas sí, té un significat prou diferent— o «plein d'exhalaisons» per «tot el tuf de dins» —que són expressions no idèntiques, però prou similars.

Val a dir, d'altra banda, que els canvis lèxics —com també passava, amb uns matisos distints, en el cas de Benguerel— responen a diverses casuístiques. Alguns cops, les modificacions poden ser relativament importants, però bona part de les vegades són molt petites o gairebé inexistent. De fet, si analitzem amb una mica més de detall el quartet següent, el tercer, comprovarem que els canvis, en l'aspecte lèxic, són ínfims:

Le soleil rayonnait sur cette pourriture,
Comme afin de la cuire à point,
Et de rendre au centuple à la grande Nature
Tout ce qu'ensemble elle avait joint ;
(v. 9-12)

El sol brillava sobre aquella podridura,
com per coure-la ben al punt,
i retornar centuplicat a la Natura
el que ella havia creat junt;
(v. 9-12)

Sens dubte, el paral·lelisme entre el text francès i el català és, en aquest cas, molt considerable. A banda d'un canvi mínim en el verb del vers 9, «rayonnait» per «brillava», i de la supressió de l'adjectiu «grande» del vers 11, no podem parlar de canvis significatius, ni lèxics ni sintàctics, entre la versió original i la traducció.

De fet, allò que més distingeix la versió de Rovira de la de Benguerel no és tant la naturalesa de les modificacions que aplica sobre l'original com l'abast d'aquestes modificacions. Després de tot, és indubtable que, per tal de mantenir l'estricta formalitat, Rovira també es veu obligat a realitzar alguns girs oracionals, uns quants canvis en el lèxic —de vegades, d'una certa importància— i fins i tot a incloure, en certs punts, algun farciment. La presència d'aquestes modificacions és innegable. Però, a diferència de Benguerel, no són ni de bon tros tan generalitzades. L'aspecte sintàctic és molt més estable, els farciments són molt menys nombrosos i els canvis en el lèxic són més limitats. Les seves intervencions en el text són més puntuals, concretes, específiques. Es podria dir que el seu procediment és més «quirúrgic», per utilitzar un terme mèdic que, tanmateix, resulta perfectament il·lustratiu. Un exemple excel·lent d'aquest procedir el trobem a la part final del poema, entre els versos 37 i 40:

— Et pourtant vous serez semblable à cette ordure,
À cette horrible infection,
Étoile de mes yeux, soleil de ma nature,
Vous, mon ange et ma passion !
(v. 37-40)

—I tanmateix seràs aquesta podridura,
aquesta horrible infecció,
estrella dels meus ulls, tu, sol meu i natura,
àngel de la meua passió.
(v. 37-40)

En aquest quartet, les alteracions són mínimes, molt puntuals, i il·lustratives d'aquest caràcter «quirúrgic» a què ens referíem. D'entrada, Rovira elimina el matis de «semblable» del vers 37, un fet que no afecta gaire el sentit original. Així mateix, trasllada el pronom «vous» del vers 37 —on, en català, no resultava pas imprescindible— fins al 39 —on el converteix en un «tu» i ajuda a reforçar el caràcter sentencios i de contrast entre les paraules d'afecte a l'estimada i el destí tràgic que l'espera. També canvia la paraula «ordure» per «podridura», que tot i no ser perfectament equivalents, mantenen

unes connotacions prou similars. A banda d'això, hi ha dos matisos lleugerament distints, mínims, quasi insignificants: «soleil de ma nature» (v. 39) passa a ser «sol meu i natura» i «mon ange et ma passion» (v. 40) es converteix en «àngel de la meva passió». Podem apreciar que l'abast dels canvis és, doncs, molt limitat. Són modificacions respecte al text francès, sens dubte, però d'un abast reduït, s'allunyen ben poc de la referència original. Amb uns canvis mínims, puntuals, però ben reflexionats, Rovira és capaç de bastir uns versos en els quals la proximitat amb l'original és molt acusada, tant des del punt de vista sintàctic com del sentit del poema i de la fidelitat a la forma.

Conclusions

Després de l'anàlisi que hem dut a terme, podem constatar les profundes diferències que existeixen entre les tres traduccions analitzades. Malgrat que totes siguin versions en llengua catalana d'un mateix poema de Baudelaire, els plantejaments, els recursos i els resultats aconseguits són extraordinàriament distints.

Resulta molt més senzill comparar les versions de Benguerel i Rovira entre si, que no fer-ho amb la de Llovet. El text de Llovet planteja profundes incerteses, tant per la seva falta de coherència formal com per incloure notables imprecisions en el contingut. El principal problema d'aquesta traducció no rau en l'elecció d'un criteri compositiu o un altre, en la tria d'una possibilitat o una altra, sinó, precisament, en la manca d'aquest criteri, la manca d'una postura coherent i mantinguda al llarg de tot el poema. L'anarquia formal del text és considerable —sobretot en la rima i el metre—, però això tampoc no queda compensat per una literalitat semàntica rigorosa. En aquest sentit, els principis compositius que Llovet apunta en el pròleg del llibre (LLOVET 2010, p. 26) no són conseqüents amb el resultat pràctic del poema traduït. És indubtable que la seva versió no s'ajusta als aspectes essencials del pensament artístic de Baudelaire.

Els casos de Xavier Benguerel i de Pere Rovira són diferents. Tots dos s'ajusten amb precisió a la forma del poema francès, un fet que, ja d'entrada, significa un esforç i un nivell d'exigència tècnica altíssims. En aquest sentit, la versió de Benguerel és una proposta sens dubte meritòria, ben construïda i amb encerts indubtables. No podem oblidar, d'altra banda, que Benguerel va ser el primer autor a traduir, no només aquest poema, sinó també el conjunt de *Les Fleurs du mal*, i que, durant molts anys, la seva versió va ser l'única disponible en català.¹⁴ Aquest caràcter pioner no el podem menystenir. Ara bé, tampoc

14. En realitat, Benguerel no va traduir tot el llibre. Va morir sense haver acabat la feina, li van faltar uns pocs poemes. Però això no treu que hàgim de considerar la seva obra la primera versió —sinó completa, pràcticament completa— de *Les Fleurs du mal* en llengua catalana. Fins llavors, només hi havia traduccions molt parcials com, per exemple, la d'Emili Guanyabéns (GUANYABÉNS 1910), la de Joan Capdevila (BAUDELAIRE 1920), també la de Rossend Llates (BAUDELAIRE 1926) o les famoses, però no menys incompletes, de Joan Sales (SALES 2007).

no es pot negar que la seva traducció presenta limitacions significatives. En l'aspecte lèxic hi podem veure imprecisions no gens petites, i també en la sintaxi s'hi pot apreciar un complexitat excessiva —fins al punt que bé el podríem qualificar de poema «barroquitzant». Però més enllà d'un detall concret, més enllà d'una situació o una altra, és la notable reiteració de decisions dubtoses allò que acaba desvirtuant el conjunt de la traducció i allunyant-la de manera prou considerable del sentit inicial de Baudelaire.

El cas de Rovira és, segurament, el més particular de tots tres. Cal exposar, en primer lloc, una virtut inqüestionable: la claredat i l'estabilitat sintàctiques. Tot i mantenir la màxima exigència formal, Rovira és capaç de preservar una aparença de naturalitat i un ordre en el desenvolupament de les oracions molt proper al text francès. I, encara més important que l'esmentada proximitat, no només s'acosta a aquesta característica de l'original, sinó que sap reproduir-la amb les estructures pròpies de la llengua catalana. Sens dubte, es tracta d'un element valuós i determinant. D'altra banda, pel que fa al lèxic, les situacions que presenta són diverses. És cert que no sempre hi ha una literalitat absoluta amb el text primigeni —si és que això realment pot existir—; en la seva versió hi ha diverses modificacions destacables. Però, en tot cas, allò que el diferencia més de Benguerel és l'abast d'aquests canvis. La seva manera de procedir és molt més detallista, més puntual o, tal com l'hem qualificat abans, més quirúrgica. I, fins i tot, quan es produeix alguna variació aparentment significativa, hem d'estudiar amb cura el sentit del canvi. Tal com hem vist a l'inici del poema —en la substitució d'«âme» per «estimada», v. 1—, una modificació important pot no ser casual i respondre a una lògica més profunda. I és que, al capdavant, l'objectiu últim de Rovira no és la literalitat lèxica per si mateixa. Rovira no pretén aconseguir una reproducció mot per mot exacta. En un sentit similar a l'expressat per Edgar Poe a *The poetic principle* (POE 1945), Rovira busca reproduir, per damunt de tot, l'efecte, això és, la sensació que produeix el poema. Rovira intenta que el lector que llegeix el text en català rebí una impressió equivalent, tan similar com sigui possible, a la que tindria el lector que llegís el poema original. I això passa per respectar una gran diversitat d'elements, no només la proximitat en l'origen de les paraules.

Bibliografia

- P. BALLART, 2009: «Ales de gegant». *Avui. Cultura*, 14 de febrer, p. 13.
- C. BAUDELAIRE, 1920: *Les Flors del Mal*, trad. Joan Capdevila, prefaci de Josep Farran i Mayoral, Barcelona: Publicacions de «La Revista».
- C. BAUDELAIRE, 1926: *Flors del mal*, trad. Rossend Llates, il·lustracions de Xavier Güell, Barcelona: Llibreria Catalònia.
- C. BAUDELAIRE, 1975: *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris: Gallimard.

C. BAUDELAIRE, 1980: «Fusées I», *Œuvres complètes*, préface de Claude Roy, notices et notes de Michel Jamet, Paris: Éditions Robert Laffont.

C. BAUDELAIRE, 1985: *Les Flors del Mal*, versió de Xavier Benguerel, Barcelona: Edicions del Mall.

C. BAUDELAIRE, 1990: *Les Flors del Mal*, versió de Xavier Benguerel, Barcelona: Edhasa.

C. BAUDELAIRE, 1998: *Les flors del mal*, versió de Xavier Benguerel a cura de Joan Tarrida, Barcelona: Proa.

C. BAUDELAIRE, 2002: *Conseils aux jeunes littérateurs*, Paris: Éditions du Boucher.

C. BAUDELAIRE, 2008: *Vint-i-cinc flors del mal de Charles Baudelaire*, traducció de Pere Rovira, Lleida: Aula de Poesia de la Universitat de Lleida.

C. BAUDELAIRE, 2007: *Les flors del mal*, presentació, traducció i notes de Jordi Llovet, Barcelona: Edicions 62.

C. BAUDELAIRE, 2010: *Les flors del mal*, presentació, traducció i notes de Jordi Llovet, Barcelona: Edicions 62 / la butxaca.

C. BAUDELAIRE, 2018: *El meu cor despullat*, traducció de Pere Rovira, Barcelona: Edicions Proa.

C. BAUDELAIRE, 2021: *Les flors del mal*, traducció de Pere Rovira, Barcelona: Edicions Proa.

X. BENGUEREL, 1971: *Memòries 1905-1940*, Barcelona: Alfaguara.

D. GUANSÉ, 1974: «Pròleg», dins X. BENGUEREL, *Es confessa de les seves relacions amb La Fontaine, Edgar Allan Poe, Paul Valéry, Pablo Neruda*, Barcelona: Selecta, p. 13-20.

E. GUANYABÉNS, 1910: *Trasplantades*, Barcelona: L'Avenç.

J. E. JACKSON, 2014: «Commentaires», dins C. BAUDELAIRE, *Les Fleurs du Mal*, édition de John E. Jackson, Paris: Librairie Général Française, p. 263-343.

M. P. KRÜCK, 2016: «Esthétique de la pourriture», *Études littéraires*, vol. 47, núm. 1, p. 147-164.

J. LLOVET, 2010: «Presentació», dins C. BAUDELAIRE, *Les flors del mal*, presentació, traducció i notes de Jordi Llovet, Barcelona: Edicions 62, p. 9-29.

A. A. MCLEES, 1988: «Baudelaire's "Une charogne": Caricature and the Birth of Modern Art», *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, vol. 21, núm. 4, p. 111-122.

S. MATTONI, 2020: «Luto y forma en la poesía de Baudelaire», *Saga. Revista De Letras*, núm. 8, p. 120-138.

C. PICHOS, 1975: «Notices, notes et variantes», dins C. BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris: Gallimard, p. 787-1581.

E. A. POE, 1945: *Le principe de la poésie*, traduction et notes de Charles Bellanger, Paris: Éditions du Myrte.

P. ROVIRA, 2015: *Charles Baudelaire, voluntat i embriaguesa*. Arts Santa Mònica / Institució de les Lletres Catalanes. 5 de maig. https://www.youtube.com/watch?v=jxV4myv-e_I [Consultat el 9 de juliol de 2022].

P. ROVIRA, 2016: *Jardí francès. De Villon a Rimbaud*, Lleida: Pagès Editors.

J. SALES, 2007: *Cartes a Màrius Torres*, Barcelona: Club Editor.

C. G. TUCKER, 1975: «Pétrarchisant sur l'horrible: A Renaissance Tradition and Baudelaire's Grotesque», *The French Review*, vol. 48, núm. 5, p. 887–896.

Annex

UNE CHAROGNE

Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme,
Ce beau matin d'été si doux :
Au détour d'un sentier une charogne infâme
Sur un lit semé de cailloux,

Et ce monde rendait une étrange musique,
Comme l'eau courante et le vent,
Ou le grain qu'un vanneur d'un mouvement ryth-
[mique
Agite et tourne dans son van.

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

Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve,
Une ébauche lente à venir,
Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève
Seulement par le souvenir.

Le soleil rayonnait sur cette pourriture,
Comme afin de la cuire à point,
Et de rendre au centuple à la grande Nature
Tout ce qu'ensemble elle avait joint ;

Derrière les rochers une chienne inquiète
Nous regardait d'un œil fâché,
Épiant le moment de reprendre au squelette
Le morceau qu'elle avait lâché.

Et le ciel regardait la carcasse superbe
Comme une fleur s'épanouir.
La puanteur était si forte, que sur l'herbe
Vous crûtes vous évanouir.

—Et pourtant vous serez semblable à cette ordure,
À cette horrible infection,
Étoile de mes yeux, soleil de ma nature,
Vous, mon ange et ma passion !

Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride,
D'où sortaient de noirs bataillons
De larves, qui coulaient comme un épais liquide
Le long de ces vivants haillons.

Oui ! telle vous serez, ô la reine des grâces,
Après les derniers sacrements,
Quand vous irez, sous l'herbe et les floraisons
[grasses,
Moisir parmi les ossements.

Tout cela descendait, montait comme une vague,
Ou s'élançait en pétillant ;
On eût dit que le corps, enflé d'un souffle vague,
Vivait en se multipliant.

Alors, ô ma beauté ! dites à la vermine
Qui vous mangera de baisers,
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
De mes amours décomposés !

Charles Baudelaire

UNA CARRONYA

Ànima meva escolta, has oblidat l'objecte
que un dolç matí d'estiu, com pocs,
vam trobar pel camí? Una carronya infecta
damunt un llit sembrat de rocs,

cames eixancarrades, com una dona obscena,
suant verí l'encesa pell,
proçaçment esqueixada, exhalava, d'esquena,
el tuf que li inflava el ventrell.

El sol irradiava damunt la podridura,
com si calgués coure-la al punt,
i retornar amb escreix a la immensa Natura
tot el que havia creat junt;

el cel blau contemplava la superba carcassa
com una flor obrint-se al matí.
Tan fètid era el baf després d'aquella massa
que vas sentir-te defallir.

Del ventre putrefacte un brum constant de mosques
sobrevolava els clots obacs
on reguerons de larves resseguien les fosques
parets d'aquells vivents parracs.

Tot plegat davallava, pujava a tall d'onades,
o bé es llançava espurnejant;
s'hauria dit que el cos, inflat per lleus bravades, vivia
anant-se incrementant.

I d'aquell món fluïa una música obscura,
d'aigua o de vent sobre un pradell,
o del gra que un bracer amb rítmica mesura
porga i agita al seu garbell.

Les formes s'esfumaven: era un somni que es vela
l'esbós que torna amb lent esforç
o que el pintor realça en l'oblidada tela
guiat tan sols pels seus records.

Darrere d'unes roques, amb mirada agitada,
espiava un gos afamat
el moment de reprendre a la pútrida ossada
el tros ja a mitges rosegat.

—I tanmateix semblant a aquesta podridura,
a aquesta horrible infecció,
seràs; llum dels meus ulls i sol de ma natura,
tu, l'àngel de ma passió!

Sí!, tu seràs això, oh majestat garrida,
després dels últims sagraments,
quan vagis a podrir-te sota l'herba florida
enmig dels altres ossaments.

Llavors, oh ma bellesa!, digues a la vermina
que se't beurà a besos goluts,
que he conservat la forma i l'essència divina
dels meus amors més corromputs!

Traducció de Xavier Benguerel

UNA CARRONYA

Recorda aquella cosa que vam veure, ànima meva,
un bell matí, a l'estiu tan dolç:
tombant per un camí, una carronya infame
damunt un parament de rocs,

les cames ben enlaire, com una dona lúbrica
i ardent, suant el seu verí,
obria, de manera indiferent i cínica,
el ventre ple d'exhalacions.

Brillava el sol damunt d'aquella putrescència
com si volgués coure-la al punt,
i retornar amb escrieix a la Natura immensa
tot el que havia creat junt;

i contemplava el cel la carcassa superba
com una flor que s'expandís.
Feia tanta pudor que sobre l'herba
et va semblar perdre els sentits.

Les mosques brunzejaven pel ventre putrefacte
del qual sortien negres contingents
de larves, que anaven com una flegma espessa
amunt i avall dels esquinçalls vivents.

Baixava tot allò, pujava com onada,
o bé brollava espetegant;
haurieu dit que el cos, inflat d'una alenada,
ben viu, s'anava incrementant.

I feia el món com una simfonia estranya,
com l'aigua que corre i com el vent,
o com el gra que el llaurador, amb acció ritmada,
sacseja i gira en el garbell.

Les formes s'esborraven, només eren un somni,
com un esbós difícil de capir
sobre la tela abandonada, i que l'artista acaba
tan sols dins el magí.

Darrere d'unes roques, una gossa inquieta
ens espiava de mal grat,
esperant l'hora de robar a aquella carcassa
la carn que hi havia deixat.

—I, amb tot, seràs un dia igual que aquesta escom-
[braria,
semblant a aquesta pútrida infecció,
estrella dels meus ulls, oh sol de la natura,
tu, àngel meu, la meva passió!

Sí! Això seràs, oh reina de les gràcies,
després dels últims sagraments,
quan jeuràs per podrir-te sota l'herba florida
enmig dels altres ossaments.

Recorda't de dir als cucs, llavors, bonica meva,
que amb molts petons se't menjaran,
que jo he guardat la forma i la divina essència
dels meus amors desintegrats!

Traducció de Jordi Llovet

UNA CARRONYA

Recorda aquella cosa que vam veure, estimada,
 un matí d'estiu lluminós:
 una carronya infame, vora al camí, llençada
 damunt d'un terra pedregós.

Cames enlaire, com una dona lasciva,
 encesa i transpirant verins,
 obria d'una forma cínica i despectiva
 el ventre amb tot el tuf de dins.

El sol brillava sobre aquella podridura,
 com per coure-la ben al punt,
 i retornar centuplicat a la Natura
 tot el que ella havia creat junt;

el cel mirava fixo la superba carcassa,
 que com les flors s'estava obrint.
 Feia tanta pudor que vas perdre la passa
 i quasi queies, defallint.

Damunt del pútrid ventre les moscotes brunzien,
 i vèiem negres escamots
 de larves que en sortien i espessament fluïen
 al llarg d'aquells vius pellingots.

Tot allò davallava, pujava, com l'onada,
 o bé brollava crepitant;
 hauries dit que, inflat per una bafarada,
 el cos vivia i es feia gran.

I aquell món emetia una música estranya,
 com els torrents i com el vent,
 o els grans que el segador, en el garbell, s'afanya
 a fer girar rítmicament.

Esborrades les formes, un somni allò semblava,
 l'esbós que estava quasi mort
 sobre un llenç oblidat i que l'artista acaba
 únicament amb el record.

Darrera de les roques una gossa afamada
 ens observava amb ull irat,
 espiant el moment de reprendre a l'ossada
 el tros que havia abandonat.

—I tanmateix seràs aquesta podridura,
 aquesta horrible infecció,
 estrella dels meus ulls, tu, sol meu i natura,
 àngel de la meva passió.

Sí, com això seràs, oh reina de les gràcies,
 després dels últims sagraments,
 quan vagis, sota l'herba i les flors violàcies,
 a fermentar entre els ossaments.

Llavors, bellesa meva, digues a la vermina
 quan a petons se't mengi el pit,
 que he conservat la forma i l'essència divina
 dels meus amors que s'han podrit!

Traducció de Pere Rovira