

El teixit contra la barbàrie: *El corb* i *El cementiri marí* per Xavier Benguerel

Josep Maria Ripoll

Poeta i crític literari

jmripoll@telefonica.net

Resum

Les traduccions de poesia de Xavier Benguerel a l'exili —bàsicament, *El corb* de Poe i *El cementiri marí* de Valéry— conserven les característiques formals dels originals —rima, ritme, rimes internes— però passen després per diferents revisions que les milloren en naturalitat i fluïdesa. Benguerel haurà anat adquirint també una major seguretat lingüística i es permetrà més llibertats al llarg del temps. Ell justifica la tria de Poe i Valéry en una època tan difícil com la de l'exili a partir d'una voluntat de continuar la tradició interrompuda de la gran literatura catalana anterior a la guerra civil.

Paraules clau: Xavier Benguerel, Edgar Allan Poe, Paul Valéry, simbolisme, exili.

Abstract

While in exile, Xavier Benguerel translated English and French poetry into Catalan (especially Poe's *The Crow* and Valéry's *Le Cimetière Marin*). His original translations kept the formal features of the original texts —rhyme, rhythm, internal rhymes— but they were revised several times to improve their naturalness and fluency. Over time, Benguerel also acquired linguistic confidence, giving him greater freedom in his translations. He justifies choosing to translate the works of Poe and Valéry in the difficult times of exile as a means to revive the great Catalan literary tradition that was interrupted by the Spanish Civil War.

Key words: Xavier Benguerel, Edgar Allan Poe, Paul Valéry, Symbolism, exile.

En el primer dels seus dos llibres de memòries, publicat per primer cop el 1971 i reeditat fa molt poc, Xavier Benguerel explica com va adquirir el 1926 —amb vint-i-un anys, doncs— una antologia de poemes de Verlaine a Perpinyà i va començar tot seguit a traduir poesia: Verlaine, Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé i Valéry. Un projecte perfectament coherent que comprenia els grans noms i diferents vessants del simbolisme francès. A partir d'aquí, Benguerel estableix un símil entre l'art de traduir poesia i la feina d'un teòric tèxtil:

D'acord amb el projecte del pare, el meu germà gran, teòric tèxtil, m'havia fet aprendre que, per a la prèvia anàlisi d'un teixit, calia col·locar-ne un retall sota la lupa del comptafils, destriar l'ordit de la trama, inscriure les passades de l'un i de l'altra en amples fulls de paper quadriculat per tal d'obtenir, teòricament ampliat, el dibuix de la roba. Traduir poesia exigia una operació semblant: destriar el fons i la forma del poema. No una forma retòrica qualsevol, sinó la que posseïx les propietats orgàniques de la pell, la que s'ajusta al fons per necessitat o per naturalesa.¹

L'autor insistirà en la mateixa idea en un petit i curiós llibre del 1974, titulat *Xavier Benguerel es confessa de les seves relacions amb La Fontaine, Edgar Allan Poe, Paul Valéry, Pablo Neruda*, on afina una mica més a l'hora d'explicar aquesta relació analògica, que ja no estableix a partir dels relliscosos conceptes de fons i forma:

Doncs bé, seria aplicant la teoria de l'ordidor que em dedicaria a traduir poesia, és a dir, a destriar minuciosament el teixit del poema, no adoptant una retòrica uniforme sinó buscant per a cada poema la que posseïx les orgàniques propietats de la pell, la que més s'ajustés per necessitat, per naturalesa, al seu principi, a la seva essència.²

Ja tenim aquí apuntades les característiques bàsiques del Benguerel traductor de poesia: el rigor, la precisió o la flexibilitat del traductor a l'hora d'adaptar-se a la veu de cadascun dels textos, a banda de la dificultat dels autors triats i el fet que aquests responguin, en un primer moment, a un projecte molt coherent, centrat en la línia evolutiva del moviment simbolista. Tant la tria d'autors com, sobretot, l'exigència de Benguerel impliquen que les traduccions siguin en vers i que respectin al màxim els recursos formals de l'original —les rimes internes, per exemple—, cosa que comporta un enriquiment del propi estil:

Traduir poesia involucrava, per afegidura, importants beneficis. Entre d'altres, el d'organitzar-se un llenguatge basat en la precisió, la concisió; el de buscar equivalències, analogies que enriqueixen forçosament el cabal lexicogràfic del traductor, el qual ha de recórrer a buscar solucions entre sinònims sovint imprevistos, a personals estructures de llenguatge, a una labor, en fi, que contribueix a la formació i endagament del seu estil.³

El més curiós en el cas de Benguerel és que aquest estil forjat en part en la traducció poètica no es manifestarà en una obra pròpia majoritàriament lírica, sinó en prosa. L'únic recull poètic de l'autor publicat com a tal, *Poemes de suburbi*, apareix el 1934, tot i que el 1987 Llibres del Mall li editarà un volum de poesia completa que abasta des del 1925 al 1985. L'obra narrativa, en canvi, iniciada el

1. BENGUEREL, Xavier. *Memòries (1905-1940)*. Barcelona: L'Avenç, 2008, p. 146.

2. BENGUEREL, Xavier. *Xavier Benguerel es confessa de les seves relacions amb La Fontaine, Edgar Allan Poe, Paul Valéry, Pablo Neruda*. Barcelona: Selecta, 1974, p. 25.

3. BENGUEREL, Xavier. *Memòries (1905-1940)*, op. cit., p. 146.

1930 amb *Pàgines d'un adolescent*, és prou àmplia —vint-i-tres novel·les i cinc reculls de narracions— i es completa amb dues obres de teatre, dos guions per a la televisió, memòries i epistolaris. Benguerel és, doncs, un prosista traductor de poesia —al contrari que Carner, que era un poeta traductor de prosa. Pel que fa a la relació establerta en el seu cas entre traducció poètica i obra pròpia en prosa, val la pena citar les següents paraules de Domènec Guansé:

Convindria recordar encara que, com a preparació d'aquesta intensa tasca de narrador, havia traduït uns quants poemes importants, entre ells *El corb* i *El cementiri marí*, amb paciència benedictina, una traça singular i un rigor excepcional. Dic com a preparació i no crec que en aquells moments Benguerel pensés en la seva futura producció novel·lística. Però em fa l'efecte que les traduccions van encendre la fornalla de sempre preparada; van estimular el seu delit, van afinar-li encara l'expressió i el van fer més exigent, més capaç d'aprofundir en la natura humana.⁴

És precisament d'aquestes traduccions citades per Guansé que parlarem, totes dues dutes a terme durant l'exili xilè, si més no en les primeres versions. Les d'*El corb* de Poe es publiquen el 1944 i el 1982: la segona recull modificacions fetes a la primera el 1973, el 1979 i el 1981. Les traduccions d'*El cementiri marí* es publiquen el 1947, el 1956, el 1973 i el 1983. En ambdós casos, doncs, una primera versió feta a l'exili —el 1944 i el 1947, respectivament— és refeta després. En l'una i l'altra, com passarà també en la resta de traduccions poètiques de Benguerel —La Fontaine, Baudelaire, Mallarmé, Neruda—, crida l'atenció l'elevat nivell d'exigència en la tria dels autors, difícils de traduir, i en la manera com ell decideix recrear-los en català, tot mantenint-ne la rima, el ritme i el màxim possible de recursos.

El corb

En un principi, Xavier Benguerel tenia el projecte de traduir tan sols els simbolistes francesos. Cal recordar, però, la fascinació que exerceix Edgar Allan Poe damunt d'ells i la influència que els suposa, com a mínim en els casos de Baudelaire, Mallarmé i Valéry: les relacions literàries que hi manté passen, doncs, per damunt de les fronteres nacionals i lingüístiques. N'hi ha prou de tenir present com Baudelaire i Mallarmé es convertiran en traductors de Poe, o com el segon li dedicarà un cèlebre poema, «Le tombeau d'Edgar Poe», també traduït per Benguerel. La tria del traductor en enfrontar-se al cèlebre poeta nord-americà respon, doncs, al mateix criteri de coherència que ja havia presidit les traduccions anteriors.

Benguerel va deixar escrit, una vegada més a les *Memòries* i a les *Relacions*, com va rebre classes d'anglès a l'exili xilè del 1943 al 1946 a càrrec d'un professor anomenat Mr. Edward A. De Bittencourt, nascut a Bombai, que va obsequiar-lo amb un exemplar de *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe* i que va

4. GUANSÉ, Domènec. «Xavier Benguerel, novel·lista». A: *Miscel·lània 1956 del Club dels Novel·listes*. Barcelona: Aymà, 1956, p. 171-172.

proposar-li de traduir, en castellà i en prosa, *The Raven*. No cal dir que l'alumne no en tingué prou amb això i es dedicà poc després a una traducció —catalana— en vers, amb rima i ritme, un extrem a què ni Baudelaire ni Mallarmé no s'havien atrevit. En el cas de Poe, Benguerel es justifica a partir de les pròpies concepcions poètiques de l'autor:

En definitiva, la fórmula vers=vers, amb ritme i rima, m'era imposada per la definició d'Edgar A. Poe d'ençà que havia escrit que la poesia és una «rítmica creació de bellesa». I per bé que subordinat a la concreta relació autor-traductor, sempre que em dedicava a traduir tenia ben present que aquest monstre de la «fantasia analítica» s'havia proposat de buscar, tal com declara en «Eureka», la Veritat en raó de la Bellesa que conté, i de revelar-la com si es tractés d'un *Objecte d'Art*, d'expressar-la com un *Poema*.⁵

Malgrat tot, Benguerel es manifesta en desacord amb els principis bàsics del cèlebre text *Filosofia de la composició* en què Poe explica com va escriure *The Raven*. El text, gairebé tan cèlebre com el poema mateix, explica com la bellesa d'una composició poètica ha de ser el resultat d'un procés molt calculat que no pot deixar res a l'atzar: en el cas d'*El corb*, es parteix d'una idea de malenconia expressada pel recoble *nevermore* —amb les variants *nothing more*, *evermore* i *nothing more* a la primera meitat del poema— que es repeteix al final de cada estrofa. Benguerel interpreta les paraules de Poe com si es referissin a un problema aritmètic aplicat a la composició poètica, un extrem que rebutja:

Afortunadament, la lectura d'*El corb* no produeix, no em produeix, cap sensació de problema aritmètic, ni tan sols després de saber amb quin rigor podien haver estat calculats els efectes a provocar, per exemple, amb la reiteració del mateix recoble tot al llarg del poema, de les precises diversitats de peus rítmics per als cinc versos de cada estrofa. En el pròleg a les *Obras completas* de Poe, Julio Cortázar, que n'era el traductor, s'expressava en aquests termes a propòsit de «Filosofia de la composició»: «...però sí que és lícit de sospitar, a la claror d'una anàlisi d'impulsos i propòsits, que la rel·lotgeria d'*El corb* neix de la passió més que de la raó, i d'allò que s'agita a les profunditats tal com va sentir-ho Rimbaud».⁶

Al nostre entendre, no deixa de ser paradoxal la manera com Benguerel interpreta les paraules de Poe —i la pretesa refutació que en fa Cortázar— quan, precisament, ell mateix opta per una traducció amb rima, ritme i, en la segona versió publicada el 1982, amb totes les rimes internes, per tal de ser més fidel a la bellesa originària del poema. Sense adonar-se'n, ell mateix està confirmant les següents paraules de Poe referides al cèlebre poema:

5. BENGUEREL, Xavier. *Xavier Benguerel es confessa de les seves relacions...*, op. cit, p. 82.

6. BENGUEREL, Xavier. «Introducció». A: POE, Edgar A. *El corb i altres poemes*. Barcelona: Edicions del Mall, 1982, p. 20.

Desitjo posar de manifest que ni un sol fragment de la seva composició no pot referir-se ni a l'atzar ni a la intuïció —car aquest poema procedeix, pas a pas, a la seva formació amb la precisió i rígida conseqüència d'un problema matemàtic.⁷

Poe només rebutja «l'atzar i la intuïció» —i exagera, perquè al capdavant tot poeta és un intuïtiu—, però allò que persegueix és sempre la creació de Bellesa, paraula que escriu amb majúscula. D'altra banda, la feina del traductor, quan és tan rigorós com Benguerel, no deixa de respondre a «la precisió i rígida conseqüència d'un problema matemàtic», que, això sí, crea més bellesa com més precisa i fidel és. En bona part, és precisament aquest gust de Poe per la precisió allò que fascina Mallarmé o Valèry —i Benguerel mateix—, també obsedits per la perfecció formal.

Si comparem tot seguit, ni que sigui per sobre, les diferents versions que Benguerel publicà d'*El corb*, la primera cosa que crida l'atenció és el fet que, mentre la primera només manté algunes de les rimes internes de l'original, la següent les incorpora. L'original presenta rimes internes en el primer i el tercer vers de cada estrofa, amb la particularitat que la del tercer es repeteix en el primer hemistiqui del quart. Vegem-ho a la primera estrofa:

Once upon a midnight *dreary*, while I pondered, weak and *wear*y,
 Over many a quaint and curious volume of forgotten lore-
 While I noded, nearly *napping*, suddenly came a *tapping*,
 As a some one gently *rapping*, rapping at my chamber door.
 «T is some visitor,» I murmured, «tapping at my chamber door-
 Only this and nothing more.»

Si observem el joc de rimes internes, podem veure com, en aquest cas concret, es completa amb la repetició del *rapping* del final del primer hemistiqui del quart vers al principi del segon. A més, la repetició de gairebé tot aquest segon hemistiqui al vers següent reforça la musicalitat de l'estrofa, basada en tot un sistema de reiteracions sonores que encara es reforçarà amb la represa obsessiva de *nevermore* —o variants com *nothing more*— al final de cada estrofa. Observem la primera traducció de Benguerel, feta a Xile el 1944:

Temps ha, una nit *desolada*, feble, cansat, l'*oblidada*
 saviesa meditava d'uns llibres rars, primicers,
 i quan la son m'*abaltia*, em va semblar que *sentia*
 un truc suau que *colpia* al portal del meu recés.
 «Serà algú», vaig dir, «que truca al portal del meu recés-
 tan sols deu ser això i res més.»

Com es pot veure, la traducció només omet la repetició del *rapping* del segon hemistiqui del quart vers, així com la reiteració de sons de *rapping* i *tapping* entre el quart i el cinquè. En altres estrofes s'omet alguna rima interna, incorporada en

7. POE, Edgar A. «Filosofia de la composició». A: *El corb i altres poemes*, op. cit., p. 35.

les versions posteriors. Però allò que crida més l'atenció són els canvis lèxics a què el traductor sotmet fins i tot algunes estrofes que ja havia traduït amb les rimes internes corresponents. Veiem altra vegada la primera, ara en la versió del 1973:

Temps ha, en una nit d'oratge, mentre exhaust, sense coratge,
 meditava el text insòlit d'uns savis i arcaics papers,
 vaig abaltir-me i, somorta, l'armella del picaporta
 colpí d'improvís la porta del meu isolat recés-
 «Serà algú, vaig dir, que truca al portal del meu recés-
 tan sols això i no res més.»

D'entrada, sobten els canvis lèxics que afecten les rimes internes. De fet, s'hi dona una certa paradoxa: d'una banda, la primera versió és més literal i la segona, més metafòrica —observem «feble i cansat» enfront d'«exhaust, sense coratge»—; de l'altra, però, el llenguatge de la primera presenta algun cultisme innecessari eliminat a la segona —«primicers». D'aquest últim aspecte n'hi ha altres mostres encara més concloents: així, per exemple, a la versió de 1944 llegim el següent inici de la sisena estrofa:

Vaig tornar a entrar dins l'estança, tot el meu cor arborant-se,
 i van trucar altra vegada però amb més força que adés.

A la de 1973 aquests versos s'han convertit en els següents:

De nit reclòs dins de casa, el cor convertit en brasa,
 torno a sentir un truc, mes ara, com de qui es deficiés.

D'altra banda, a la de 1981, feta a partir de la del 73 i no de l'anterior, hi trobem noves variants:

De nou vaig tancar-me a casa, el cor convertit en brasa,
 i, al cap de poc, algú truca, més fort, com si ja es frisés;

De la comparació entre les tres versions d'aquests dos versos se'n poden extreure les conclusions següents:

- La del 44 és la més retòrica: el *chamber* anglès es tradueix per «estança», mentre que a les posteriors és un «casa» menys literal però molt més planer. L'original *all my soul within me burning* passa de convertir-se en «tot el meu cor arborant-se» a ser «el cor convertit en brasa». Finalment, *louder than before* passa a ser primer «amb més força que adés», després «com de qui es deficiés» i en l'última versió, sens dubte la més ajustada, «més fort, com si ja es frisés». Pel que fa al model lingüístic, potser val la pena comparar les versions de Benguerel amb la que va fer en prosa Agustí Esclasans, d'una banda, i la de Miquel Forteza per l'altra:

Una vegada, en una taciturna mitja nit, mentre la meva somnolència m'encorbava, feble i fatigat, damunt un curiós i estrany volum de la sapiència antiga —mentre decantava la testa, cor-adormit, de sobte sonà quelcom, potser la remor d'algu que trucava suaument, d'algu que percutia la porta de la meva cambra —això sol, i no res més.

(Esclasans, 1934)

La traducció, a banda que és en prosa —com les de Baudelaire i Mallarmé, en els quals sembla haver-se inspirat—, resulta avui massa retòrica. Observem, en canvi, la de Miquel Forteza, només d'un any més tard i d'una modernitat i fluïdesa tan sols igualades pel Benguerel de 1982:

Una trista mitja nit, que vetllava entenebrit,
 Fullejant amb greu fadiga llibres vells i antics papers
 I em dormia a poc a poc, vaig sentir a la porta un toc.
 I sens moure'm del meu lloc: «Qualcú ve a cercar recés
 —vaig pensar— en aquesta hora, qualcú ve a cercar recés.»
 Això sols i no res més».

(Forteza, 1935).

El model lingüístic de Benguerel de l'any 1982 es troba, en efecte, lliure ja de cultismes innecessaris, més proper a la naturalitat de Forteza que no pas a la retòrica d'Esclasans.

- A les versions del 73 i el 81, el traductor, menys preocupat per la literalitat estricta, es pren més llibertats que no pas en la del 44: per exemple, algun petit canvi de temps verbal. Si reprenem uns versos comentats abans, podem comprovar que en la primera versió es respecta sempre la forma en passat de l'original —*soon again I heard a tapping louder than before*—, mentre que a les següents *I heard* es substitueix per un present que dona una major sensació d'immediatesa —i que, de fet, en el context s'interpreta també com a inclòs en el passat. D'altra banda, és evident que la traducció de *chamber* per «estança» a la mateixa estrofa és més retòrica, però alhora més literal, que no pas la «casa» posterior, més lliure i planera alhora. Potser només un detall desentona en aquest context: mentre el *velvet violet lining* de l'estrofa tretzena es tradueix el 1944 per «coixí morat», a les versions posteriors acaba convertit en un «coixí blau-grana» una mica grotesc, ateses les connotacions de l'adjectiu en el context català.
- Val a dir, finalment, que entre la primera versió, d'una banda, i la segona i la tercera, de l'altra, s'adverteix una major seguretat lingüística. N'hi ha prou amb fer notar com en la primera llegim el vers «M'admirà en extrem la feta de que una au tan estrafeta», amb un «de», doncs, incorrecte, que desapareix després. A la segona llegirem «M'admirà en extrem la feta que au tan lletja i estrafeta», amb un «au» sense determinant una mica forçat; mentre que a la tercera la solució acaba essent «M'admirà en extrem la feta que aquella au tan estrafeta», sens dubte la millor de les tres. Xavier Benguerel, en definitiva, ha enriquit el seu cabal lingüístic i s'ha tornat més dúctil.

El cementiri marí

Si la traducció d'*El corb* és prou difícil, en el cas d'*El cementiri marí* cal afegir a les dificultats formals aquelles que es deriven de la interpretació del poema. D'altra banda, el símil que Poe estableix amb les matemàtiques pot semblar en part aplicable a Valéry, un autor amb fama de cerebral i calculador. De tota manera, cal retenir les següents paraules del mateix Valéry pel que fa a una coneguda exègesi del *Cementiri marí* duta a terme per l'estudiós Gustave Cohen:

L'univers poètic del qual jo parlava s'introdueix pel nombre, més ben dit, per la densitat de les imatges, de les figures, de les consonàncies i dissonàncies, per l'enclapament de girs i ritmes —i resulta essencial d'evitar constantment tot el que ens encaminaria a la prosa, sigui per fer-nos-la enyorar, sigui per anar exclusivament a l'encaix de la *idea*...

En suma, com més un poema es conforma a la Poesia, menys pot ser pensat en prosa sense morir. Resumir, posar en prosa un poema, és simplement desconèixer l'essència d'un art. La necessitat poètica és inseparable de la forma sensible, i les idees enunciades o suggerides pel text d'un poema no són de cap manera l'únic i capital objectiu del discurs —sinó uns *mitjans* que concorren igualment amb els sons, les cadències, el nombre i els ornaments, a provocar, a sostenir una certa tensió o exaltació, a engendrar en nosaltres un *món* —o un *mode* d'existència— totalment harmònic.⁸

Valéry prossegueix amb la consideració que, si se li pregunta pel sentit del poema, ell respondrà no pas què ha volgut dir sinó què ha volgut fer; i que va escriure *El cementiri marí* a partir d'«una figura rítmica buida, o bé plena de síl·labes vanes, que durant algun temps va obsessionar-me». I acabarà afirmant ni més ni menys: «No existeix el veritable sentit d'un text».

No cal dir que Benguerel se sent atret pel repte de no «posar en prosa» el poema, ni tan sols de traduir-lo en vers lliure o blanc, sinó de fer correspondre al joc de rimes i ritmes de Valéry uns possibles equivalents en català. Les traduccions que en va fer no són les úniques existents en la nostra llengua: abans hi havia hagut la de Ramon Sastre —del 1928, i la primera peninsular— i més endavant hi haurà la que fan conjuntament Gaziel i Miquel Forteza —del 1947, com la primera de Benguerel— i les de Josep Carner-Ribalta el 1961 i Miquel Arimany el 1971. Pel que fa a Benguerel, en publica quatre: una a Xile el 1947, una altra a la *Miscel·lània 1956* del «Club dels Novel·listes», la que inclou el 1973 a les *Relacions* i, finalment, la del 1983 en un volum de l'editorial Empúries. Considerarem aquí les del 56, el 73 i el 83, la primera de les quals és una versió corregida de la del 47.

És a través de Ramon Sastre, primer traductor de Valéry, que Benguerel entra en contacte amb la seva obra, ja el 1927. De seguida s'hi apassiona. A les *Relacions* —i també a les *Memòries*— explica que va assistir a la conferència del mític poeta francès a la llibreria Catalònia el 1933; que el primer mes d'exili, a Tolosa de Llenguadoc, va començar a intentar versions de Valéry i les hi va enviar al Pen

8. VALÉRY, Paul. «A propòsit de "El cementiri marí"». A: *El cementiri marí i altres poemes*. Barcelona: Empúries, 1984, p. 28.

Club de París sense obtenir resposta; i que, ja a Santiago de Xile, en va adquirir tota l'obra publicada fins aleshores. La passió del traductor pel mestre de l'anomenada «poesia pura» és, doncs, una constant en la seva vida, i sempre en parla en termes especialment elogiosos.

Pel que fa a les traduccions benguerelianes d'*El cementiri marí*, cal dir en primer lloc que totes respecten l'esquema mètric de l'original: decasíl·labs amb cesura a la quarta síl·laba i rima AABCCB, és a dir, una combinació de versos apariats i rima encreuada. A partir d'aquí, les consideracions que es poden fer són similars a les anteriors sobre *El corb*: les revisions successives porten cap a una major precisió, però també, de vegades, cap a una major llibertat i, sovint, a una major naturalitat i una certa modernització del llenguatge. Observem els dos primers versos del poema:

Ce toit tranquille, où marchent des colombes,
entre les pins palpite, entre les tombes;

La versió del 1956 diu així:

Aquest teulat, on els coloms fan via,
bleixa entre pins i tombes, a ple dia;

Es fa evident de seguida que «a ple dia» és un afegitó per rimar amb «via». D'altra banda, «bleixar» no deixa de ser un cultisme en desús —tot i que a l'època encara s'utilitzés en la llengua literària. El 1973 ja s'han eliminat una cosa i l'altra:

Aquest teulat de les colomes blanques,
tranquil palpita entre fossars i branques;

En aquest cas, l'element que crida més l'atenció són les substitucions metonímiques: la de «fossars» per «tombes» i la de «pins» per «branques», la primera potser per exigències de ritme i la segona, clarament, per exigències de la rima. També la substitució de «coloms» per «colomes», per les mateixes raons. Però observem ara la versió del 1983:

Aquest teulat que els blancs coloms invita
entre tombes i pins tranquil palpita;

Com passava també amb *El corb*, l'última versió és la més ajustada. En aquest cas, és la més fidel a l'original i, alhora, la que assoleix una major naturalitat. Trobarem altres exemples amb les mateixes característiques: així, el segon hemistiqui del cinquè vers de la tercera estrofa diu en francès «Édifice dans l'âme», que Benguerel tradueix el 1956 per «En el cor edifici» i en canvi, en les versions posteriors, per «En l'ànima edifici», més literal i ajustat; termes com «alçària» —«altitud»— o «exhaurida» —«consumée»— es convertiran en «altura» o «extingida», més planers; el possessiu «mon», que apareix el 1956 i el 1973, passarà a ser «el meu» el 1983; a l'última estrofa, el bell vers «l'air immense ouvre et referme mon livre» passa de convertir-se en un artificiós «l'aire m'esbulla el llibre adesiara» a sonar

«M'obre/ i em tanca el llibre l'aire que em recobra». I així podríem continuar. En conjunt, les traduccions, sobretot la del 1983, assoleixen un llenguatge prou planer i dúctil. Per comprovar-ho, n'hi ha prou de veure íntegra la primera estrofa, encara en la versió del 56 —millorada en les dues posteriors—, i a continuació la de Carner-Ribalta, ja del 61:

Aquest teulat, on els coloms fan via,
 Bleixa entre pins i tombes a ple dia;
 Migdia el just hi compon amb focs breus
 La mar, la mar, que sempre recomença!
 Després d'un pensament, oh recompensa
 D'un llarg esguard sobre el repòs dels déus!
 (Benguerel, 1956)

Tranquil teulat on els coloms peonen,
 Tos batecs entre pins i tombes sonen.
 Migdia, el just, la mar fa incendiar.
 La mar, la mar, sempre recomençada!
 Quin rescabal per la pensa agitada,
 Copsar la pau dels déus damunt del mar!
 (Carner-Ribalta, 1961)

Sembla evident que la de Carner-Ribalta no resisteix la comparació: termes com «peonen», «rescabal» o «pensa» resulten artificiosos; es recorre a rimes falses («peonen» i «sonen» i «incendiar» i «mar»); i les llicències són considerables, per exemple en els dos últims versos. Més fluïda i, doncs, aconseguida és en canvi la de Miquel Arimany:

Aquest teulat tranquil per on transita
 Un estol de coloms, enmig palpita
 De pins i de fossars, mentre amb focs breus,
 La mar, la mar que sempre recomença!
 Orna migdia el just. Oh recompensa
 D'un pensament esguardar en calma els déus!

Aquesta fluïdesa l'apropa sobretot a la versió de Benguerel del 84, amb la qual comparteix —només en aquesta estrofa— gairebé totes les rimes:

Aquest teulat que els blancs coloms invita
 Entre tombes i pins tranquil palpita;
 Migdia el just hi compon amb focs breus
 La mar, la mar, que sempre recomença!
 Després d'un pensament, oh recompensa,
 Un llarg esguard sobre el repòs dels déus!

Es fa evident, doncs, que a l'exigència com a traductor que ja demostra en ple exili, Benguerel hi afegirà una major ductilitat i un registre més planer en les revisions successives al llarg dels anys.

Per violent contrast

Si recapitem una mica, veurem com, traductor rigorós, Xavier Benguerel es proposa ja de jove trobar equivalents catalans als jocs formals de rimes, ritmes i suggestions musicals i lèxiques dels grans poetes simbolistes. Mentrestant, la seva prosa evoluciona per uns altres viaransys prou diferents. Durant l'exili xilè, als anys quaranta i principis dels cinquanta, se centra en Poe quan tot just està aprenent l'anglès i en Valéry, una antiga passió. Arribats aquí, ens podem preguntar per les possibles raons que té per haver triat precisament aquests autors culturalistes en un context històric i personal tan crític. Ell mateix ho explica: tenen a veure amb una reacció per contrast enfront dels desastres de la guerra civil i l'exili, d'una banda, i de la Segona Guerra Mundial, de l'altra; com també amb la necessitat d'enllaçar amb la realitat cultural catalana anterior a la guerra, talment com si no s'hagués estroncat. Observem aquest passatge de les *Relacions*:

A l'escriptor en exili li calia retrocedir per a retrobar-se i poder ingressar, un cop retrobat, a l'equip que, destrossat pel present, no podia, fos com fos, renunciar a edificar damunt les ruïnes la nova renaixença que cànidament es reclama des de sempre després de cada catàstrofe.

Mentrestant, Edgar Allan Poe, 1809-1849, era encara la no-guerra, el no-camp de concentració, el no-bombardeig de ciutats indefenses, el no-èxode, la comoditat de sentir-se com intemporal. [...]

L'any 1944 i a Santiago de Xile, en la nostra situació, la poesia encara podia conformar-se a ser poètica i retòrica. Cert que en una època de la meua traducció va semblar-me que aquell corb podia a cadàver, qui sap si a fermentació vinosa, que el bust de Pal·las, dissecat i tot, havia baixat del braç enterc del mateix Poe. No va impressionar-me gaire: en aquella època jo seguia recitant el meu monòleg d'egoista i, ho repeteixo, allò que em feia falta realment era de relligar un pretèrit truncat per la guerra amb un present encara inestable, i no diguem amb un futur tant o més que insegur, tèrbol per a tots nosaltres.

No tracto de justificar-me, per què?, sinó d'explicar-me a mi mateix les causes que van portar-me a traduir Edgar Poe, a l'origen de les quals poden haver contribuït no tan sols la usual mecànica d'uns exercicis regulars sinó, també, la seducció que, per violent contrast, exercia damunt meu aquest gran solitari orgullós [...].⁹

En referència a la traducció de Valéry, ja començada a Tolosa de Llenguadoc tot just acabada la guerra civil, Benguerel és més sintètic però tant o més clar: «Urgia defensar-se d'un present aclaparador i sense perspectives».¹⁰

La reacció de Benguerel enfront dels desastres històrics successius que li són contemporanis no es reflecteix, doncs, en la identificació amb una poesia de combat sinó en el seu revers: en la poesia culta i refinada de la tradició occidental que persegueix la bellesa a través d'una precisió i un rigor gairebé matemàtics. La precisió i el rigor que, al seu torn, ell ha de desplegar com a traductor a l'hora de desitriar el teixit del poema —per dir-ho amb les seves pròpies paraules— li suposen el millor antídoto contra la barbàrie.

9. BENGUEREL, Xavier. *Xavier Benguerel es confessa de les seves relacions...*, op. cit., p. 90.

10. *Ibidem*, p. 116.