
«Imitació del foc» de B. Rosselló-Pòrcel: una concepció del món, del poeta i de la poesia per Josep M. Balaguer

En morir el 1938, a vint-i-quatre anys, Rosselló-Pòrcel deixava escrita una obra poètica relativament reduïda. A part algunes composicions d'adolescència, que no recollí mai en llibre, ell mateix s'havia editat *Nou poemes* (1933) i *Quadern de sonets* (1934), i deixava pràcticament enllestit *Imitació del foc*, que poc temps després aparegué a la col·lecció de poesia de la Residència d'Estudiants que ell havia dirigit. Aquest corpus poètic seria reivindicat, i fins i tot podríem dir que mitificat, en la immediata postguera pel grup d'intel·lectuals i escriptors que es constituí al voltant de la revista «Ariel». Per a ells, Rosselló representava un punt de contacte amb la tradició literària de país, que les condicions polítiques del moment posaven en perill, i alhora un exponent del lligam entre modernitat i alta cultura que pretenien de dur a terme a través de la seva revista.¹

Tanmateix, i al marge d'aquesta reivindicació, amb els anys s'anirà imposant una determinada imatge del poeta mallorquí i de la seva obra. La seva valoració es farà més a partir del que hauria pogut arribar a ser que del que fou realment, i el clixé d'obra truncada per la mort prematura de l'autor afavorirà una visió de la seva poesia com a conjunt de provatures desiguals i una mica deslligades. Cal reconèixer que les característiques externes de l'obra de Rosselló ajuden a configurar aquesta idea. Situada de ple en la dècada dels trenta, denota una actitud típica del període: l'assimilació de tota una sèrie de corrents poètics que sobre la base del simbolisme s'aniran integrant en una pràctica literària que podem qualificar de postsimbolista. Des de la poesia popular a l'avantguarda, passant pel barroc, la tradició poètica ofereix a l'autor d'arrel simbolista tota una sèrie de models i recursos que aprofitarà per tal de configurar la seva pròpia obra. Aquest fenomen en el cas de l'autor ma-

1. Sobre aquesta qüestió són significatius els articles de Josep ROMEU, *Arbre de flames*, «Ariel», núm. 13, ps. 98-99, i *Bartomeu Rosselló-Pòrcel y las últimas generaciones poéticas catalanas*, «Arbor», núm. 15, ps. 433-435.

llorquí produeix en el lector un cert sentiment de disgregació: sembla com si realment no aconseguís una síntesi d'aquesta diversitat de tendències en una única poètica. I aquesta sensació encara s'accentua si tenim en compte que la major diversitat es troba en el darrer llibre, *Imitació del foc*, aquell en què per raons òbvies caldria esperar una major unitat i maduresa.

Ara bé, malgrat aquesta aparença, *Imitació del foc* és alguna cosa més que un simple conglomerat de provatures; és un llibre que ja pot ser considerat com un primer graó en el procés de constitució d'una obra sòlida i madura. Una anàlisi detinguda d'aquest llibre ens permet de trobar una sèrie d'elements nuclears que fan d'aglutinant de l'aparent dispersió i li donen una coherència interna molt superior que a primer cop d'ull no pot semblar. Un aspecte fonamental d'aquest nucli del llibre és una concepció del món com a tensió expressada a través d'una simbologia molt precisa. Aquesta concepció es projecta sobre el conjunt de l'obra i ajuda a explicar tant el tractament dels temes que hi apareixen com determinades opcions i recursos que hi adopta l'autor. D'altra banda, una anàlisi global de la poesia de Rosselló ens permetria de veure que tot això no apareix de sobte a *Imitació del foc*, sinó que es va congriant en els dos primers llibres. En aquest article no pretenc d'analitzar d'una manera exhaustiva totes aquestes qüestions, sinó simplement veure com es concreta aquesta concepció del món i la simbologia a través de la qual s'expressa i com determina el tractament d'un tema fonamental a *Imitació del foc*: el del poeta i la poesia.

UNA CONCEPCIÓ DEL MÓN I UNA SIMBOLOGIA

El món com a tensió: el foc

No hi ha, a *Imitació del foc*, cap poema en què l'expressió d'aquesta concepció última del món que ara volem analitzar es converteixi en el tema central. Tanmateix, aquesta concepció amara una bona part dels poemes del llibre i a través d'un aspecte o un altre acaba sempre sent-hi present. És sobretot en els símbols i les imatges utilitzats per tal de designar la realitat, representar-la o descriure-la, que aquesta concepció es fa més palesa. Una bona part d'aquests símbols i imatges es construeixen a partir de referències al foc. Així, a «El captiu» és designada com a «riu encès que passa» i «vorera incendiada», i a «Ardent himne» és un «incendi» del qual uns «homes alats» «empenyen» els «reflexos». Designant aspectes més específics, trobem que a «La meva mort» aquesta és qualificada de «tempestat de flames», o bé, a «Tragedia spettacolosa», «carenes i serrals cremen altíssims», de la mateixa manera que a «Auca» «la muralla de ponent / plena d'estàtues blanques sobre el mar / incendia la Catedral amb palmeres polsoses», etc.² Els exemples poden ser nombrosos; pensem també en el mateix títol del llibre i en el de dos dels tres apartats en què es divideix: «Fira encesa» i «Arbre de flames». Aquesta representació ígnia del món es converteix en el darrer llibre de l'autor mallorquí en columna vertebral de les seves designacions.

Aquesta referència constant al foc no queda justificada des d'una perspectiva literària per una piromania o per una simple atracció per aquest fenomen

2. Totes les citacions de l'obra de Rosselló procedeixen de l'edició feta a cura de Salvador Espriu, *Obra poètica* (Mallorca 1975). Per tal de no carregar inútilment de notes aquest article m'estalviaré qualsevol altra referència que no sigui el títol dels poemes citats.

per part de l'autor.³ En el nivell d'anàlisi en què ara ens movem, la justificació només pot ser donada per la funció que té aquest fet en el llibre i el sentit que a partir d'ella té aquest símbol.

És precisament la repetitiva insistència en l'ús d'aquest símbol la que ens permet de veure en el foc la imatge representadora de l'element constant, el component essencial de la realitat. En el fons vindria a ser com l'*Urstoff* pre-socràtic, aquell element últim anterior a tots els altres elements, oposats i canviants. En principi, aquesta constant referència al foc ens suggereix, doncs, un paral·lisme amb aquella unitat que Tales havia trobat en l'aigua, Anaxímenes en l'aire i Heràclit, significativament, en el foc; una unitat superadora de tots els processos de trànsit que mostra la realitat. La comparança amb els pensadors jonis, i sobretot amb Heràclit, és menys gratuïta que a primer cop d'ull no podria semblar. Efectivament, si pensem en la imatge d'«El captiu», citada anteriorment, en què la realitat és designada com el «riu encès que passa», és fàcil de veure-hi una representació del món en uns termes que són els mateixos de la filosofia d'Heràclit.

Per al filòsof pre-socràtic, la realitat és un constant fluir, com el riu que passa sense aturar-se mai. Tanmateix, en aquest constant esdevenir cerca un component essencial, una substància última, present en totes les coses, que serà el foc. L'elecció d'aquesta substància en Heràclit és conseqüència d'un aspecte fonamental de la seva filosofia: l'esdevenir del món és vist com a resultat d'una contínua lluita de contraris, una constant tensió entre elements oposats, que és característica essencial de la unitat. L'U, que està per sobre de tot aquest esdevenir, només pot existir com a conseqüència d'aquesta contraposició. El foc existeix gràcies als objectes que consumeix, i aquests, en la seva consumació, es transformen; l'existència del foc depèn d'aquesta tensió, d'aquesta lluita transformadora. Per això esdevé essència de totes les coses, perquè, com diu el mateix filòsof, «és manca i excés», és a dir, és totes les coses que existeixen, però ho és en una constant tensió de «combat, d'inflamació i d'extinció».⁴ El foc li serveix, doncs, a Heràclit per expressar una visió del món com a lluita de contraris, una lluita que és present en l'U, que troba en aquesta característica un factor primordial de la seva unitat i no pas una mancança.

Rosselló sotmet la realitat a un procés de simbolització paral·lel al de la filosofia heraclitiana. El paral·lisme, però, no s'atura aquí, sinó que respon a un tipus de visió també concomitant amb la del filòsof pre-socràtic. La simple representació de la realitat a través del foc ja és un símptoma força clar de la coincidència en la concepció dinàmica del món, però aquesta concepció, a *Imitació del foc*, recolza també en altres atributs. Així, per exemple, a «Fragment al camp» el poeta escolta com «bateguen les terres i les aigües», i a «Castell de Bellver» els «cels» són qualificats de «vibrants». I encara, en referir-se Rosselló a algun aspecte concret d'aquest món o de l'existència humana, aquests són sovint representats com una lluita d'elements oposats, com a tensió que sembla voler resoldre's en harmonia a través de les imatges que l'expressen. Així, la mort és «domini fosc i tempestat de flama», i la relació

3. Per a una interpretació d'aquesta mena, cf. GAFIM [Gabriel Fuster Mayans], *Nota biogràfica sobre Rosselló-Pòrcel*, dins «Homenatge a Rosselló-Pòrcel, Cap d'Any 1964» (Palma de Mallorca 1963), p. 43. D'aquí segurament ho recull A. COMAS, *Introducció*, a Bartomeu ROSELLÓ I PÒRCEL (sic), *De la «Imitació del fuego» y otros poemas* (Barcelona 1970), p. 32.

4. F. COPLESTON, *Historia de la filosofía, I: Grecia y Roma* (Esplugues de Llobregat 1977), ps. 53-54.

amb ella a «En la meva mort» és vista com una tensa lluita. D'altra banda, a «Escolto la secreta...» el poeta apareix amatent a la «secreta / harmonia de l'aire / i l'ardor que tremola / d'unes grans aigües lliures», o bé a «Tragedia spetacolosa» ens és mostrat com actuen sobre ell unes forces contràries representades per l'aigua i el foc:

Trompetes militars de l'incendi retrunyen,
embriagues de l'avançada de la nit.
Tropes de l'aigua vénen secretament i vetllen
l'alba lassa i amarga dels despertars marins.

Aquesta concepció no apareix de sobte a *Imitació del foc*, sinó que comença ja a intuir-se a *Nou poemes* i es fa explícita a «Sonet marí» de *Quadern de sonets*. En aquest poema la contemplació de la realitat canviant del mar, convertida gairebé en símbol de l'existència humana, suscita precisament en el poeta una reflexió sobre la possibilitat d'encabir en la poesia la resultant dels seus estats contradictoris, aquesta tensió essencial al món:

Qui dirà d'amargor davant els sols vibrants
i plor segur davant les joies en nuesa
i de negre davant blancs i blaus esclatants?

Qui afirmarà la brega i la lluita constants
en el convit de calma i de dolça peresa,
de batre d'ales d'àngel i d'encís en els cants?

Tanmateix, aquesta concepció s'aprofundeix en el darrer llibre d'una manera que no trobàvem abans i es projecta sobre el conjunt de poemes que el componen, tant temàticament com formalment, i és precisament en aquest fet, com ja advertíem, on cal trobar un dels principals factors que contribueixen a donar-li un caràcter unitari.

D'altra banda, el símbol primigeni utilitzat per tal d'expressar aquesta concepció tampoc no és totalment nou dins l'obra de Rosselló; en trobem indicis a *Quadern de sonets*. Per exemple, en el «Sonet» («Gelós de les paraules i els afanys») totes les imatges utilitzades per representar la realitat i la seva percepció s'acosten a la del foc: «record pàllid de llums i cristalls fosos», «afamegat dels enyorosos / reflexos dels ahirs en els enguanys, / penso en tresors brillants i neguitosos».

El vent i la llum: dos símbols complementaris

Un altre símbol que apareix amb una gran freqüència a *Imitació del foc* és el vent. El poeta demana la presència d'aquest fenomen a «Fragment al camp» i a «Només un arbre...» («Alè de vent, enlaira / les campanes i el cant de les barques!»), i això perquè els seus efectes sobre la realitat el colpeixin («Fes-ne sageta cap a mi, que escolto / com bateguen les terres i les aigües!», «Mar foll de gris i verd i força d'aire: / trenca cristalls sobre la costa blana! / Aprèn l'ombra llunyana, blava i blanca, / dels núvols plens de vent i prodígs d'ales»). El vent exalta les potencialitats del real en donar-li

plena vida. I encara l'absència de vent a «Oh peresa de l'aire» va associada a la manca de vida:

Tots els batecs del vent són en desmai,
absents d'aquesta terra meva, morta.

El vent es converteix, doncs, en element vivificador de la realitat i l'existència; aquest cosmos igni, per l'acció de la seva força, es fa més present, reneix en la seva tensió. Es tracta d'un sentit d'aquest símbol com a força vital que recorda el que pren en la poesia de St. John Perse, i també en el famós vers d'*El cementiri marí* («*Le vent se lève!... Il faut tenter de vivre!*»), en què és la vivificació que produeix aquest fenomen en la realitat el que fa que Valéry hi retorni després de la seva llarga meditació en el poema. El vent, amb la seva força, fa més potent aquest foc simbòlic que constitueix el cosmos i intensifica la llum que desprèn, amb la qual cosa es fa possible que sigui copsat per l'home en la seva totalitat i plenitud.

Amb el foc i el vent, la llum, fruit del primer i acrescuda per la força del segon, esdevé el tercer símbol fonamental d'aquesta visió del món. Com Rosselló ens mostra a «El captiu», és la llum que aquest món incandescent emet la que fa possible la seva coneixença:

Per a mi t'atansaràs
al riu encès que passa,
a la llum que defineix les coses.

La llum és sempre present en els moments de màxima exaltació, i així en aquest mateix poema esdevé «jovenesa de l'aire», «jovenesa total». Rosselló, en aquest retrobament amb el món exterior que constitueix «Castell de Bellver», comença per «endevinar... la llum», i quan, en «A Mallorca, durant la guerra civil», recorda el paisatge llunyà de la seva terra es mostra «avar de la llum que» li «resta dins dels ulls». I encara a «Fragment al camp» la naixença d'una primavera simbòlica va associada a la lluminositat:

En la ira del matí, com s'illumina
al meu entorn la primavera nova!

La seva absència, igual com la del vent, s'associa a la manca de vida. La desaparició de la llum és la mort; així, aquesta és un «domini fosc», i a l'«Estiu ple de sedes» el poeta, adreçant-se d'una manera genèrica a l'home, diu:

I la nit et toca,
humida i amarga,
mort...

Una mort, però, que pel que fa a la manca de llum de què aquí tractem no ha de coincidir necessàriament amb la cessació de la vida física de l'home, sinó que també és una mostra de la consumació del foc de l'existència a causa d'una manca de percepció, d'un girar l'esquena al món exterior i endinsar-se —com es pot veure en poemes com «Castell de Bellver», «Només un arbre...» o «Fragment al camp»— en els camins foscos del somni.

Igual com en Guillén, el poeta que més influí en Rosselló, la llum esdevé,

doncs, a *Imitació del foc*, un símbol fonamental. En l'autor castellà la llum apareix constantment portant a la percepció del poeta aquest món que ell qualifica de «bent fet»:

*Los ojos no ven,
Sabén. El mundo está bien
Hecho. El instante lo exalta.⁵*

És la llum la que fa possible l'«evidència» de les coses, però alhora esdevé per ella mateixa una «presència». En certa manera, en l'obra de Guillén aquesta llum és estranya a la realitat percebuda i apareix projectant-se sobre ella com un element independent:

*Aunque en tanta alianza
Luz, evidencia arisca,
Con todo. ¡Ah! La nada
Y la luz aún se miran.⁶*

En canvi, en la poesia de Rosselló el símbol de la llum és resultat d'un altre de previ: el foc. És per això que aquest concepte de llum, molt semblant en tots dos poetes, és percebut d'una manera diferent pel lector.

UN CONCEPTE DE POETA I DE LA POESIA

L'acte de creació. El poeta com a vident

Vista a grans trets la concepció del món que s'exposa a *Imitació del foc*, podem analitzar com es projecta i com resta complementada en un tema cabdal d'aquest llibre: el concepte de poeta i de la poesia.

La importància d'aquest tema es fa palesa en el fet que constitueix l'eix vertebrador del poema aparentment més ambiciós del llibre: «El captiu». En aquesta composició, a través del recurs del diàleg, tan utilitzat pels mestres del postsimbolisme que més influeixen en la poètica de Rosselló (Riba, Valéry, Guillén, etc.), ens serà esbossada una concepció molt determinada del poeta i de l'acte de creació. L'«Àngel», una de les dues veus que va desgranant el seu discurs, resulta alguna cosa més que una figura allegòrica que serveix de recurs expositiu; de fet, ateses les característiques simbòliques que pren i les diferents formes que va adoptant en altres poemes, adquireix una dimensió d'una complexitat que ens el fa veure molt íntimament relacionat amb la figura del poeta, tal com és concebuda a *Imitació del foc*. És tradicional la utilització del símbol de l'àngel com a missatger entre el món espiritual i el material, entre cel i terra i, en definitiva, entre real i absolut. A «El captiu» el poeta, després de situar-se en un d'aquells moments que ell mateix ha qualificat de «totes les seguretats» («Llum, juvenesa de l'aire, / em trobes en camins alts i salvatges.»), s'adreça a l'«Àngel» perquè exerceixi sobre ell aquesta funció de transmetre un missatge:

5. J. GUILLÉN, «Beato sillón», dins *Cántico 1936* (Barcelona 1970), p. 180.

6. J. GUILLÉN, «Presencia del aire», *op. cit.*, p. 89.

Àngel, baixa del cel amb el glavi a la mà,
amb el crit esmolat que minva gravideses.

I aquest acomplirà el seu desig en un seguit de versos que constitueixen una formulació del camí que ha de seguir el poeta, un camí en què el mateix «Àngel» pren una funció important:

Per mi t'atansaràs
al riu encès que passa,
a la llum que defineix les coses
que han estat donades als noms,
quan cada llunyania pren
angoixes de veritat.

En segon lloc, l'«Àngel» situa la posició del poeta davant d'aquesta realitat ignia a través d'un símbol de procedència inequívoca:

Volaràs sobre la vorera incendiada,
albatros cobejat pels mariners, tan forts.

Efectivament, l'«albatros» ens remet al símbol del poeta utilitzat per Baudelaire i els romàntics anglesos. En el poema «L'albatros» de l'autor francès, aquest ocell és vist en tota la seva plenitud quan vola per l'aire; allà pot desenrotllar totes les seves potencialitats, però quan és caçat, precisament pels mariners en l'anècdota sobre la qual es basteix el poema de Baudelaire, i es troba fora del seu medi, es mou amb dificultat i és totalment inhàbil:

*Souvent, pour s'amuser, les homes d'équipage
Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,
Qui suivent, indolents compagnons de voyage,
Le navire glissant sur les gouffres amers.*

*A peine les ont-ils déposés sur les planches,
Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,
Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches
Comme des avirons traîner à côté d'eux.⁷*

De la mateixa manera, el poeta, dotat d'especials facultats per captar les «correspondències» entre els diversos components del real i entre aquest i l'absolut, amb unes qualitats que el converteixen en vident, perd tota capacitat quan s'ha de moure en el món quotidià, és inepte per a les activitats purament humanes i prosaiques:

*Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.*

Però l'«Àngel» commina el poeta a mantenir una actitud que el diferen-

7. Charles BAUDELAIRE, *Oeuvres complètes* (París 1968), p. 45.

ciarà de l'ocell baudelairià. Rosselló utilitza el símbol com una referència, com a designació del poeta, però no l'omple de les mateixes significacions que l'autor francès; les paraules de l'«Àngel» el modifiquen. Aquest l'incita a deixar tot aïllament i a llançar-se a una activitat frenètica, una activitat que comporta submergir-se en la realitat i prendre-hi un íntim contacte:

Presoner!
oblida la platja deserta! Viu
pressa de segles en instants
i estalonar-se de moments
avars de llur estridència.
El camí d'esculls finirà.

L'actitud que com a home es dibuixa en poemes com «Castell de Bellver» i «Només un arbre...» aquí troba la seva continuació i una ampliació de sentit en referir-se també al poeta creador. Aquest situar-se en el món no comporta, però, la pèrdua dels atributs del poeta-albatros; la seva qualitat de vident resta preservada, atès que la seva mirada té aquest do particular, representat en els ulls de l'«Àngel», que li permet de traspassar el món de les aparences i convertir-lo en una realitat superior:

No facis senyes al vaixell que passa
no té banderes per a contestar-te.
Que els teus braços s'elevin i l'exaltin,
nauxer d'aquesta lívida llacuna.

Al poeta, després de veure el camí que l'«Àngel» li assenyala només li resta seguir-lo; i així la segona part d'«El captiu» es converteix en la narració en primera persona d'aquest procés que és la creació poètica.

El poeta ara se'n presenta després d'una experiència difícil que no és sinó la pròpia existència:

Només recordo la muntanya
i els pins i el vent
i la lluita dels homes
i el gran silenci de després,
vora la pau tranquil·la de la tarda.
Astres únics, patètica
unitat del torrent i l'aigua clara.

Es tracta del primer pas del doble moviment amb què es va dibuixant l'acte de creació poètica, és l'acostament al «riu encès que passa» realitzat gràcies a l'«Àngel». Després vindrà la segona part del procés, el moment en què la intel·ligència juga amb els elements de l'experiència viscuda i sap destriar-ne l'essencial de l'accessori. El poeta, ara separat del món, des del seu «cim» d'«albatros», pot amb la seva habilitat reconvertir aquesta experiència en poesia:

I només jo, assegut damunt el cim,
intel·ligència als ulls damunt les coses.

Es tracta d'una etapa que comporta també els seus perills: si abans el

perill podia ser l'excessiva exposició al foc de l'existència, la possibilitat de ser arrossegat sense rumb fix ni possibilitat de marcar el propi camí pel «riu encès», ara el perill ve per defecte, és la «nit» l'absència de «foc». Aquest segon moment és el que Rosselló qualifica de «Nit de l'Àngel». És l'aïllament, el distanciament a què s'ha de sotmetre el poeta que converteix aquest moment en nit, però enmig d'ella ha de saber plasmar el «foc» del real, que, com hem vist, és la seva essència, en la poesia, i per tant ha de fugir dels seus paranys, del pur somieig, que el durien a no trobar la representació d'aquesta essència:

El perill es saturava de mi
i la nit em pressentia.
Nit sense arbres, ni l'aire
sobre la tempestat del rostre.
Nit de l'Àngel, ciutat tancada
a l'exèrcit de barons valents.
Jo vaig pujar a la fortalesa
i les mans em tremolaren.

I després d'aquesta mena de viatge a través de la nit, el poeta es desperta en una alba plena de connotacions negatives; és com si en la incertesa d'aquest moment del dia, mig llum i mig fosca, Rosselló volgués representar la inseguretats d'haver assolit el que es proposava una vegada acabada la difícil prova:

Sé quin és el despertar de després,
argila entre penyes,
aigua brava de l'ona i de la roca.
Alba sense àngels, sense ocells,
alba de cristalls i de veus,
forn apagat,
entre els murs del somni i la via
de la batalla tremolosa.

Però el poeta ha aconseguit de superar la prova, ha assolit la «veritat» buscada a través de la poesia, i se'n proclama «heroï» i es «redreça» «increat, pur, per cantar» el seu «himne».

En aquest «himne» que tanca «El captiu» el poeta comença afirmant haver participat d'un do («He vist la vostra ofrena, he fruit del vostre do / sobre la sang dels homes i les coses»), un do que no pot ser sinó la poesia, però entesa en uns termes absoluts que la fan anar més enllà de la pura experiència estètica i la converteixen en consubstancial a la mateixa existència; en definitiva, una experiència vital i intel·lectual que fa possible arribar a la plena comprensió del món. Ara bé, tal com es planteja en aquests versos, i també en el conjunt del llibre, aquest do pot ser entès com l'essència simbolitzada en el «foc». Tanmateix, arribats en aquest punt, és fàcil d'adonar-se que ambdós conceptes tendeixen a un cert grau d'identificació, en la mesura que la poesia és capaç de captar aquesta essència i esdevenir ella mateixa «foc». La possible multiplicitat de sentits d'aquests versos no ens porta, doncs, a lectures divergents, sinó que les seves significacions són perfectament complementàries.

La segona qüestió que es planteja en aquest himne final és, un altre cop

i d'una manera molt sintètica, el caràcter de la creació poètica, una activitat que es planteja com a combat contra la «fosca», de la mateixa manera que abans era vista com a recerca del «foc» essencial:

He lluitat amb tota la nit
adelerada de silencis.

I la sortida d'aquesta «nit» torna a ser «l'alba», «tortura de vidres i crits, / parany de la matinada», la insegura fi de l'acte creador:

Sepulcre de braços i febres
sense l'instint de llibertat!

El poeta acaba sortint, ara també, victoriós, i això perquè ha assolit el do especial de dominar «l'aire» («Presons de l'aire! Governo / el furor incert de l'aire!»), ha assolit l'habilitat de regir aquella força capaç d'inflamar el cosmos, de fer-li emetre aquella «llum» que ens el fa conèixer com a vivent i ens permet d'abastar-lo en totes les seves possibilitats. I això és possible perquè ha assolit la categoria de poeta, l'home capaç de retornar a través de la paraula el «foc» de l'experiència viscuda. Però és aquest mateix domini que el converteix en captiu, caigut en poder de la poesia, captivat per aquest do («Canto l'absència de llibertat!»). El poeta es mou entre ell i el món real a la recerca de la veritat amagada més enllà de les simples aparences, del «foc», del qual les seves paraules, la seva poesia, semblen voler ser alguna cosa més que una «imitació».

A «El captiu» trobem clarament expressat un concepte de poeta com a vident de procedència simbolista. Però per tal d'arribar en aquest estat ha de situar-se en el centre d'una tensió constituïda, d'una banda, pel distanciament del món immediat, un distanciament que li permet una comprensió més exacta i intel·lectualitzada, i, de l'altra, el cabussament en ell. Així, l'acte de creació es planteja com un doble moviment en què l'actitud vigilant i de lluita del poeta ha de permetre l'assoliment de la fita proposada, la troballa de la «rosa secreta», la veritat amagada expressada a través de la paraula, tot resolent-se en una harmonia. La constant concepció del món com a lluita de contraris, com a tensió de forces oposades, que domina *Imitació del foc*, es projecta també sobre la concepció de l'acte creador i dona com a resultat una actitud que recorda aquelles paraules de Nietzsche referides a l'artista de la tragèdia grega, en què aquest és vist alhora com a «artista del somieig» i de «l'embriaguesa», com aquell creador que, «exaltat per l'embriaguesa dionisiaca fins el místic renunciament d'ell mateix, s'abandona solitari, s'aparta dels cors delirants i, pel poder del somieig apollini, el seu propi estat, és a dir la seva unitat, la seva identificació amb les forces primordials més essencials del món, se li revela com una visió simbòlica».⁸ Substituint en les paraules del filòsof alemany el concepte de «somieig» per «intelligència», trobem una descripció força precisa del concepte de l'acte de creació que Rosselló-Pòrcel exposa a *Imitació del foc*.

Cal tenir en compte també que els plantejaments que sobre aquest tema trobem a «El captiu» no són totalment nous dins l'obra de l'autor mallorquí, i, igual com la simbologia a través de la qual s'expressen, ja s'insinuaven a

8. F. NIETZSCHE, *El origen de la tragedia* (Madrid 1969), ps. 28-29.

Quadern de sonets. Així, en el «Sonet» («Gelós de les paraules i els afanys») es dibuixa un acte de creació poètica també com una mena de viatge a través de la nit, després d'haver estat sotmès el poeta a l'experiència del món tangible:

I després, al matí de la nit sense conhort,
quan el front torna ple de tristes veritats,
quin deixondir-se de frisances decebudes,
quin inútil cercar de consols i ajudes,
plor inepte i terrible entre les soledats,
sabent en la penombra la vostra faç de mort!

En aquesta nit de la creació intenta de trobar uns «tresors brillants i nequitosos», símbol de la plasmació a través de la poesia de la realitat amagada que l'experiència ha d'ajudar a descobrir. El despertar al matí és també ple d'inseguretats, unes inseguretats que a *Quadern de sonets* no es resolen en una seguretat definitiva, sinó que resten latents en la solitud a què el poeta es veu abocat. I encara en el «Sonet» («Sorpresa asserenada i tèbia en el camí») apareix també un «captiu», en aquest cas, però, atret per l'estat de somieig i els records:

Sorpresa asserenada i tèbia en el camí
de les hores passades, esguard en llunyanies,
de via de penombres i pas de pelegrí
il·luminat d'ensomnis i foll de melodies!

Esvaïment de l'ànima en un parany de lli,
suavitat de mots de velles companyies,
llana dolça del jeure que no té deixondir,
embriac en catifa blana de melangies.

Marbre fals, enyorós del cop i la ferida,
adelerat de sons i de records finits,
captiu de fils i veus i crepuscles daurats.

Un captiu que a causa d'aquest fet és incapaç de copsar el rerafons del món tangible: «trucant a cels que sempre li romandran tancats». En aquest sonet Rosselló mostra un estat incomplet de consciència que ell vol rebutjar. Els plantejaments que trobem a *Imitació de foc* no són del tot diferents, però en aquest llibre es fan molt més rics en matisos, guanyen en coherència i, sobretot, s'assoleix la seguretat de la seva expressió a través de la troballa d'una representació simbòlica plena de ressonàncies internes, de lligams entre els diferents elements que la componen, una representació simbòlica que es relaciona d'una manera perfecta amb la visió del món i de la poesia que amara tot el llibre.

El poeta-àngel

Una altra mostra de la importància dels temes que apareixen a «El captiu» i de la coherència amb què són tractats dins de l'estructura global d'*Imitació del foc*, la trobem en el cant al poeta que constitueix «Ardent himne». Aques-

ta composició no és solament una repetició dels atributs donats al poeta a «El captiu» a través del seu cant, sinó que, a més, resol un problema que quedava plantejat en aquest poema: la dicotomia entre el poeta i l'Àngel.

«Ardent himne» es distribueix tipogràficament en tres estrofes de 3, 7 i 2 versos, respectivament, que s'agrupen en funció del seu sentit i no pas per raons d'ordre mètric:

Aquestes són les hores de sols velocíssims,
i ara cavalquen uns homes de llargues cabelleres,
per damunt les escales del vent, cavalls de somni.

S'eleven a fogueres abrivades,
mouen el fum vermell i la tenebra roja
i empenyen els reflexos de l'incendi.
Arriben a les nits que bateguen de foc,
corren per diamants cremats, arena, cendra.
Per les ones roents del paradís,
volen damunt les flames afuades.

Homes alats de llargues cabelleres combaten
amb l'espasa del vent i de la llum.

A la primera estrofa, després d'un vers que constitueix una mena de determinació temporal de les accions designades en el poema, l'autor ens presenta, per dir-ho d'alguna manera, els seus protagonistes, aquells mateixos que, amb el lleuger afegitó d'un adjectiu, trobem en els dos versos de la darrera estrofa realitzant una acció que comporta connotacions semblants. A la segona estrofa, que ens apareix ja com a nucli del poema, aquests homes alats són subjectes d'una sèrie d'accions; aquest fet, però, pren unes característiques molt marcades. En primer lloc, a cada acció correspon un vers, de manera que, tret del 9, cada vers constitueix una oració juxtaposada, o coordinada amb una copulativa amb el vers següent, com passa entre el 5 i el 6. A més, tots els verbs se situen a l'inici del vers, de manera que cadascun comença amb una mena de relançament de l'acció que, repetida al llarg de l'estrofa, dóna un caràcter extraordinàriament dinàmic a aquests versos. I encara en totes les accions que aquests versos contenen «els homes alats» apareixen relacionats d'alguna manera amb diferents formes del foc o les seves manifestacions i conseqüències. El «foc», la forma primigènia de totes aquelles a què s'associen els protagonistes del poema, apareix en el vers 7, el central de l'estrofa, i és que, com ha estat remarcat per Manuel Carbonell,⁹ aquest constitueix una mena de nucli cap al qual el poema convergeix. La comparança feta per Carbonell en l'estudi esmentat entre els versos 4/10, 5/9 i 6/8 ens demostra que aquests inclouen elements que els donen uns paral·lelismes considerables,¹⁰ uns paral·lelismes que deixen el vers 7 desaparellat

9. Manuel CARBONELL, *Per a una lectura d'«Imitació del foc» de B. Rosselló-Pòrcel, «Faig», núm. 6, s.p.*

10. La simple lectura dels versos 4 i 10 («S'eleven a fogueres abrivades, [...] volen damunt les flames afuades») ens fa adonar de la identitat que es produeix entre tots dos, una identitat que arriba fins i tot al fet d'estar lligats per una rima consonàntica, l'única que conté el poema. Allò que relaciona el 5 amb el 9 és el color que qualifica «fum» i «tenebra» en el primer, «vermella» i «roja», respectivament, dos sinònims d'un mateix

i ressaltant enmig dels altres amb l'expressió d'un contingut genèric: el tema del contrast entre la «nit» i el «foc», i per tant entre tots els fenòmens associables amb aquestes dues realitats simbòliques («Arriben a les nits que bateguen de foc»). El «foc» i tot allò que hi va a associat destaca per contrast amb la «nit», la fosca, i aquesta es fa imprescindible per a la seva existència. I, a la inversa, si aquesta existeix és per contrast amb el «foc». Una vegada més trobem en un poema del darrer llibre de Rosselló una visió del món que tendeix a mostrar-lo com a oposició de contraris, com a conjunt de forces en lluita que es necessiten mútuament per a llur existència i expressada mitjançant els mateixos símbols. Tot i que el tema és perfectament palès, no és pas aquest —si més no, no ho és d'una manera tan genèrica— el nucli temàtic d'aquest vers i per tant del poema. La seva precisió només és possible a partir de la identificació dels protagonistes, dels «homes alats» i de «llargues cabelleres» que, no ho oblidem, són el subjecte de totes les accions que es desenrotllen en el poema i apareixen obrint i tancant la composició.

Els trets que caracteritzen aquests subjectes són suficients per adonar-nos que són la mateixa imatge de l'«Àngel» —repetim-ho una vegada més—, són «alats» i de «llargues cabelleres, trets coincidents amb la tradicional representació plàstica d'aquests éssers. Però hi ha encara una altra característica associada amb ells que, per comparació amb «El captiu», ens acaba d'arrodonir la similitud i per tant la seva plena identificació. Vèiem, en parlar d'aquesta composició, que el poeta, en adreçar-se a l'«Àngel», li deia: «... baixa del cel amb el glavi a la mà / amb el crit esmolat que minva gravideses.» Es tracta de la mateixa arma amb què combaten aquests «homes»: «l'espasa del vent i de la llum.»

Si la utilització d'aquesta mateixa arma simbòlica, a part els trets físics, ens permet d'identificar els protagonistes d'«Ardent himne» amb l'«Àngel» d'«El captiu», les qualificacions a què és sotmès aquest objecte en els versos esmentats dels dos poemes ens permet d'arribar a una altra identificació, ara definitiva, entre el poeta i l'«Àngel». El «glavi», a «El captiu», és sinònim del «crit esmolat que minva gravideses», i per tant és un clar referent de la paraula poètica que elimina l'accessori de la realitat, li treu la «pesantor» per tal d'elevant-la i d'exaltar-la, tal com l'«Àngel» demana al poeta: «Que els teus braços s'elevin i l'exaltin.» I «l'espasa» que duen els homes d'«Ardent himne» és «del vent i de la llum». Recordem que al final d'«El captiu» el poeta, en assolir la vital categoria, acaba governant «el furor incert de l'aire», un aire que és mitjà d'acréixer la «llum» que emeten les coses. Tant l'«Àngel» com els «homes alats»-«àngels» apareixen, doncs, en totes dues composicions armats amb la paraula poètica, la qual cosa els identifica amb la figura del poeta. Però encara hi ha una altra redundància entre «El captiu» i «Ardent himne» que acaba de reblar el clau d'aquesta identificació. A la primera composició l'«Àngel», en assenyalar al poeta el camí que havia de seguir, li deia: «Volaràs sobre la vorera incendiada / albatros cobejat...» Mentre que en la que ara comentem els «homes alats», com l'«albatros», «cavalquen» «per damunt les escales del vent», «s'eleven a fogueres abrivades», «volen damunt les flames afuades».

El protagonista d'«Ardent himne» és, doncs, la figura del poeta, entesa

color coincidents amb les «ones roents» del vers 9. El parallelisme entre els versos 6 i 8 el troba Carbonell en la relació entre «reflexos» i «diamant», que apareixen, respectivament, en cadascun d'aquests dos versos.

de manera genèrica, i en una identificació plena amb la de l'Àngel. Per tant, el tema del vers 7 es precisa: «les nits que bateguen de foc» són les «nits» de la creació poètica, la «nit de l'Àngel», el nucli, igual com el vers ho és del poema, de l'acte creador, i en aquesta «nit» el poeta, igual com a «El captiu», «combat» per l'assoliment del seu propòsit. En definitiva, aquest «himne» es converteix així en un cant a un determinat model de poeta, a la seva lluita, igual com l'«himne» que cloïa «El captiu» pot ser entès com un cant de joia pel fet d'haver assolit aquesta fita de poeta.

L'assoliment de l'absolut tangible

En diversos poemes d'*Imitació del foc* s'expressa la possibilitat d'ascensió de la realitat immediata cap a una mena de cel que no apareix definit. L'únic que s'hi esbossa és aquesta voluntat d'ascensió, l'exaltació cap a una fita solament pressentida com a fi d'aquest procés ascendent, però sense que sigui precisada en les seves característiques. A «Només un arbre...», per exemple, podem veure com la realitat immediata queda dignificada i entra en aquest procés ascendent gràcies a la seva aprehensió per l'home:

Només un arbre, a la vorera, porta
el tremolor del mar, i el frec de fulles
retorna el benefici de les ones.
Les roques mortes en arenes mortes
viuen només uns brins d'herba poruga.
Mar foll de gris i verd i força d'aire:
trenca cristalls sobre la costa blana!
Aprèn l'ombra llunyana, blava i blanca,
dels vúvols plens de vent i pròdigs d'ales.
Només en mi pots créixer més i estendre
més pura sal, més amagada pedra,
i encara retrobar-te en camins foscos
per balenes remotes i algues velles.

D'altra banda, l'home, representat pel símbol de l'arbre, el trobem a «Fragment al camp» immergit també en aquest procés:

Ja en sóc senyor i miro
la força del tronc que s'exalta
cap a l'ocell que passa, i creix
amb la mateixa llibertat de l'ala

Tanmateix, no apareix un transcendent cap al qual vulgui projectar-se, sinó que l'ascensió de l'arbre sembla no depassar un nivell que vagi més enllà de la mesura humana a la recerca d'un absolut transcendent. Fins i tot sembla que la idea d'un transcendent d'aquesta mena sigui rebutjat per la mena de tractament que es dona al tema de la mort, porta que en tota cosmogonia possibilita l'accés a aquell, tant en aquest poema («Obelisc de la mort, ara s'atura / la vastitud dels somnis cap a tu!») com en d'altres d'*Imitació del foc*.¹¹

11. Sobretot a «En la meva mort».

Aquest fet resulta més significatiu encara si pensem que en dos dels mestres més clars de Rosselló, Guillén i Valéry, el desenrotllament del símbol de l'arbre identificat amb l'home en sengles poemes inclou alguna mena de plantejament sobre aquest transcendent. Així, a *Charmes*, de l'autor francès, trobem dos poemes en què aquesta identificació esdevé el nucli central. «Au platane» i «Palme». En el primer l'arbre, i per tant l'home, apareix buscant resposta d'un cel que resta tancat a les seves preguntes:

*Le tremble pur, le charme, et ce hêtre formé
De quatre jeunes femmes,
Ne cessent point de battre un ciel toujours fermé,
Vêtus en vain de rames.¹²*

La idea d'un absolut transcendent és aquí clarament expressada, però aquest resta inassolible, llunyà i mut a la intel·ligència humana.

Un fet semblant trobem al poema «Pino» de Guillén, en el qual el diàleg entre el poeta i el pi serveix per posar de manifest l'ansia de transcendència de l'home («A la común divinidad imploran / Otros también artifices, / *Junto en el espacio*»), però el pi reconeix sense dolor la seva incapacitat d'arribar a la certesa de l'existència d'aquest transcendent («No sé si en los ponientes se arrebolan / *Gradas de paraísos populosos, / Plateas arcangélicas*») i acaba veient en la plenitud de la seva intel·ligència l'única certitud espiritual («Pero sé, sé la viva / *Plenitud de mi copa. / Si el hacha quiebra su cristal inútil, / Serán también los míos sus añicos*»).¹³ D'una manera semblant Valéry a «Palme» troba l'única esperança certa a aquesta ansia d'un absolut que no vol badar-se a l'home en el fruit d'aquesta copa d'arbre que és la seva intel·ligència nodrida per la «saba»:

*Par la sève solennelle
Une espérance éternelle
Monte à la maturité!¹⁴*

A diferència dels dos grans mestres, a «Fragment al camp» no apareix l'ansia de projectar aquesta unió entre el jo i el no-jo cap a un transcendent inconegut. Rosselló resta a la segona part del moviment descrit en Valéry i Guillén; aquest arbre no demana respostes a un cel tancat ni implora amb els seus semblants cap divinitat comuna, no hi ha ansia d'un transcendent d'aquesta mena perquè no existeix, i així el cosmos amb què el poeta desitja identificar-se resta reduït a una mesura estrictament humana, i el cel que graten les seves branques no és un cel transcendent al qual cal demanar respostes.

A «El captiu» hem vist com el poeta ha d'«exaltar» la realitat, ha de dur-la, a través de l'essencialització que la poesia permet, cap a una mena d'estat superior. Tan sols en un poema d'*Imitació del foc* podem dir que apareix i és qualificat aquest absolut a què sembla tendir aquest món tangible a través de l'home-poeta. Així ho trobem en els darrers versos d'«Oh peresa de l'aire»:

12. Paul VALÉRY, *Poésies* (París 1978), p. 48.

13. GUILLÉN, *op. cit.*, p. 213.

14. VALÉRY, *op. cit.*, p. 112.

Tots els batecs del vent són en desmai,
absents d'aquesta terra meva, morta,
i només jo sento fremir l'espai,

remotíssim, d'una ala que s'emporta
—flames del cel al cel, tumult, esglai—
a l'alta solitud la veu més forta.

Aquí trobem una altra vegada el símbol de l'«Àngel» a través de la metonímia «l'ala», i aquest ésser simbòlic apareix en l'acció de prendre l'element essencial del món, el «foc», i dur-lo cap a un absolut al qual pertany aquest element. En aquests versos queda clarament expressada la idea del poeta com a mitjancer entre el real i l'absolut, una idea que ja era present en els poemes comentats anteriorment a causa de la identificació amb l'«Àngel», però que ara, alhora que es referma, ens permet de veure l'absolut com a essencialització del real. Aquest absolut que es manifesta en el món és copsat pel poeta en l'acte de creació, en el qual, després d'haver-se amarat de la realitat a través dels sentits, es desfa de tot el que és accessori per tal d'arribar a la visió primigènica de les coses, en aquest segon moment que és «la nit de l'Àngel», que s'illumina pel «foc» d'aquesta troballa. L'absolut de Rosselló se'ns dibuixa com un absolut tangible, no transcendent, que troba en la poesia el seu mitjà d'assoliment. És en el límit de les potències humanes, les del poeta, que es pot encaixar, i per això les «branques» de l'home-«arbre» no demanen respostes a un cel mut, com en el poema de Valéry, sinó que troben la resposta en la seva «copa», la seva ment, contínuament nodrida a través de la «saba» per les «matèries terrestres».

Amb tots aquests plantejaments Rosselló resol el problema rilkeà de l'aspiració de l'home a la consecució de l'estat de perfeccions representat per l'«Àngel» a través de la seva concepció de la poesia. És per ella, és a través dels dons que posseeix el qui la practica, que l'home assoleix aquest estat. Allò que en Rilke es planteja com a problema irresoluble, com a aspiració que no es pot atènyer, en Rosselló es resol en una tensió. Mentre que l'«Àngel» de Rilke és un ésser impossible en aquesta terra, ja que és una perfecció excessiva i aïllada i l'home no admet aquests excessos ni viu en el buit,¹⁵ l'aspiració del poeta mallorquí apunta cap a la realització d'un ésser possible, un ésser que, amarat del món, sigui capaç de penetrar en la seva experiència amb l'«espasa del vent i de la llum» i descobrir la «rosa secreta», la veritat essencial de tot l'existent: l'absolut tangible.

El poeta-infant

Si la utilització del símbol de l'àngel com a representació del poeta tendeix a definir la seva categoria de mitjancer entre el real i l'absolut en els termes que abans comentàvem, hi ha a *Imitació del foc* l'ús d'un altre símbol que acaba de definir les seves qualitats de vident: el símbol de l'infant.

Al final de «Castell de Bellver» Rosselló preconitza una visió meravellada del món, sembla com si basés el retrobament amb el no-jo que allí s'expressa

15. Rilke planteja molt clarament aquesta qüestió a l'inici de la primera i segona elegies de les *Duineser Elegien*.

en un acostament a ell amb la mirada neta de prejudicis, amb un esguard propi de la infantesa:

El sol desig em torna al temps ingenu
d'abans d'aquest silenci i d'aquest somni.

Aquí ens parla Rosselló com a home, i per tant el símbol de l'infant, amb totes les seves connotacions, no hi és present. Ara bé, el que sí que hi sembla implícit és la proposta del tipus de visió que farà possible l'adopció del símbol en parlar del poeta, un tipus de captació que constitueix el primer estadi de l'acte de creació tal com és descrit a *Imitació del foc*. Així, l'autor mallorquí, quan a «Auca» es refereixi al poeta, en uns versos que el situen en una posició entre vident i salvador, utilitzarà aquest símbol:

Rellotge, calla i no diguis que l'infant s'acosta.
Serà espasa i trencarà totes les cadenes;
les grises rengleres d'arbres li ensenyaran arts de bruixes;
el seu cap serà penjat a la Porta Pintada
i el guardaran a la nit, perquè no parli.

Es tracta d'un símbol que dins de la poesia contemporània té l'origen en el mite romàntic de la innocència, i l'ús del qual arriba fins a un poeta pròxim en alguns aspectes a Rosselló: Rilke. Les característiques del poeta-vident que fan possible la identificació amb l'infant són bastant clares. Aquest és l'escollit en la mesura que és capaç de «veure» i «conèixer», i això perquè la seva captació de les coses és neta dels prejudicis de l'adult, ja que l'infant no té el llast que ens allunya del món immediat i ens tanca a una correcta percepció dels seus estímuls. Sense tots aquests condicionants pot acostar-se a la realitat amb l'esguard meravellat d'aquell que vol copsar-ho tot per comprendre-ho i no deixar-se enganyar per les simples aparences.¹⁶ Rosselló preconitza com a home i com a poeta una visió d'aquesta mena, i veu que en la mesura que és aconseguida podrà abastar aquesta totalitat que l'ha de dur com a creador a la plasmació de l'essència de les coses en la poesia.

El tractament del tema del poeta-infant en la línia que ara assenyalàvem el trobem com a motiu central del poema que obre la tercera part d'*Imitació del foc*: «Tragedia spettacolosa». En la primera part d'aquesta composició, una veu enigmàtica es dirigeix a l'«infant» que «sap paraules revelades» i que malgrat prendre unes característiques gairebé mítiques («fill de noces terribles entre el sol i la terra»), comparteix amb els seus consemblants un tret que el fa perfectament humà: la seva finitud en la mort («L'ombra dels arbres sobre l'herba és teva»). L'infant apareix relacionat amb el «cel» i la «terra», d'una manera semblant a l'«Àngel», mitjancer entre tots dos, i coneixedor d'un «secret» que és fàcilment identificable amb allò que pot expressar qui posseeix

16. Per exemple Rilke a la vuitena elegia diu: «Amb els ulls oberts de bat a bat, la criatura / veu en l'Obert. Tanmateix, els nostres ulls estan com girats / posats com pa-ranys al voltant d'aquesta obertura. / El que es troba fora de nosaltres, ho coneixem només / per la presència de l'animal. / Ja que des de la tendra infantesa obliguem / el nen a girar-se, a mirar enrera, / en l'Aparença i no pas en l'Obert» (tradueixo de l'edició bilingüe alemany-francès: *Les élégies de Duino. Les Sonnetes à Orphée*, París 1972 ps. 74-75).

el do de la poesia, un secret que en ser desvelat duu a la mort del dia, i per tant a la nit, una vegada més, la «nit de l'Àngel», la nit de la creació:

El dia morirà si tu dius el secret,
el secret de la sang, el despòtic secret
que et nua a cada solc i a cada núvol.
Infant que saps paraules revelades:
presideix el suplici de la tarda!

La veu sembla convidar l'infant a desfermar totes les seves potències amagades, a desvetllar els seus instints més profunds, totes aquelles forces que el lliguen d'una manera indestriable a la «terra»:

Desvetlla't en el vent de cada fulla,
com una flama perseguida d'aires.
Deslligaràs les feres i les brases,
palau del foc i palau de la carn.

Aquesta primera part acaba amb una estrofa en què l'autor ens mostra com unes forces adormen l'infant, que entra —com tradueix bastant clarament el correlatiu objectiu utilitzat— en una nova etapa de la seva existència en què la maduresa comença a insinuar-se:

Carenes i serrals cremen altíssims.
Proclamen el martiri de la tarda.
Ball de vents, progrés de la primavera,
bressa l'infant i encén magranes, prunes.

És com si aquelles potències que la veu demanava de desfermar restessin en aquesta nova etapa en un estat latent, del qual depengués aquesta iniciació a la maduresa, i per tant es convertís en condició principal del nou estadi.

A les dues estrofes que constitueixen la segona part del poema trobem la constant presència d'elements oposats que apareixen en lluita:

Les banderes, les proes dels grans vaixells de l'aigua
trenquen fogueres de rosers incendiats.

Són aquelles forces que representen la part més instintiva de l'infant, que la veu instiga a desvetllar en la primera part del poema, que ara es troben en perill de ser ofegades per aquelles que representen aspectes d'ordre espiritual adquirides en el procés de maduració. L'«infant» està per dir el seu «secret» i per això la nit avança, un altre cop la «nit de l'Àngel», en la qual la tensa presència d'aquestes forces antagòniques torna a definir la creació poètica com a lluita i estat que té la seva fi en el despertar-se a l'«alba»:

Trompetes militars de l'incendi retronen,
embriagues de l'avançada de la nit.
Tropes de l'aigua vénen secretament i vetllen
l'alba lassa i amarga dels despertars marins.

El símbol de l'infant a «Tragedia spettacolosa» ens acaba de dibuixar el

caràcter totalitzador de la figura del poeta tal com és concebuda a *Imitació del foc*. El poeta serà «infant» en la mesura que estigui en contacte d'una manera íntima amb les forces primàries que regeixen el cosmos, i és això el que el converteix en vident, però alhora és «Àngel» per la seva capacitat d'elevat aquest cosmos a l'absolut tangible de la poesia. A «Tragedia espectacular» es planteja la primera part d'aquesta doble faç del poeta, el qual queda subjecte a unes forces antagoniques, a «El captiu» i «Ardent himne» hem trobat expressat l'altre aspecte de la seva personalitat creadora, amb la qual cosa s'acaba de clarificar aquest antagonisme. El poeta, com a home creador ha de mantenir un lligam indestruïble entre «terra» i «cel», i en la mesura que és «infant» ens apareix més lligat a la primera part d'aquesta dicotomia i les forces que li són pròpies, i en la mesura que és «àngel» s'acosta més a la segona.

Al llarg d'aquest article hem pogut anar veient com a *Imitació del foc* l'actitud ideal del poeta és definida com a tensió, de la mateixa manera que es defineix com a tensió tot allò que existeix i pot ser copsat pel poeta. Una anàlisi del conjunt del llibre ens portaria a veure com la concepció del món que hem estudiat al principi condiciona el tractament d'altres temes i com l'autor mallorquí porta a la pràctica aquesta actitud ideal de tensió a través de la utilització de diversos recursos fornits per la tradició poètica, en una síntesi típica del corrent simbolista entre els conceptes de poeta vident i poeta artífex. És precisament per la capacitat de mantenir aquesta actitud de tensió i de resoldre aquesta síntesi que Carles Riba, amb el seu estil concís i incisiu, pogué afirmar en l'article dedicat a la memòria de Rosselló: «Potser no hi ha poeta nostre per a qui la forma més estrictament plasmada signifiqui menys una quietud.»¹⁷

JOSEP M. BALAGUER

17. Carles RIBA, *Memòria de Rosselló-Pòrcel*, dins *Obres completes*, vol. II (Barcelona 1967), p. 562.