

NOTES A *NOU POEMES*, DE BARTOMEU ROSSELLÓ-PÒRCEL

D'efigies literàries

Tractar de llegir Bartomeu Rosselló-Pòrcel suposa tragar l'embalum mític i crític que l'ha configurat com una presència mal-leable i indulgent, capaç de desconcertar, però sempre útil per a allò que hom vulgui. I hem dit presència perquè la citació del poeta sembla indefugible, encara que només sigui per tal d'esmentar un cas de poeta deliciosament inepte. Aquesta disponibilitat, que el fa alhora medalló de poeta jove estimat pels déus i musa de la generació perduda, s'avé i és bona d'agombolar amb el poeta possible —quasi inèdit— amb el qual podem dir i fer tot allò que malauradament ell només va deixar esbossat. De fet, Rosselló-Pòrcel s'imposa com una viabilitat que, si no agrada, tampoc no fa malbé res de nou ni de vell, i, a més a més, si no suggereix el paradís, proposa un apilotament en brut de la tradició.

Després de la guerra civil, la poesia catalana, en un primer moment, només és capaç de llegir la tradició com un espai clausurat, d'abans de la desfeta. El poema només diu la nostàlgia d'un paradís perdut i tanmateix explicita una ruptura que emmudeix aquella il·lusió d'innocència de la tradició poètica. Reprendre el joc de la tradició és una feina penosa després d'una interrupció que, d'una banda, converteix el fet de mirar enrera en una banalitat esborronadora, i, de l'altra, exposa l'enyorament com un desig que volem benigne.

És en aquest moment que Rosselló-Pòrcel es presenta com una poètica urgent i actua com un sedàs que recupera l'emmirallament per la innocència i fa possible una lectura redimida de la tradició. El retrat de l'artista adolescent, el poeta aprenent on ressonen tantes veus, les provatures i els exercicis d'estil són el caos còmode i jove a través del qual podem pouar el poema. És el mite que ens refà de la derrota.

De la capacitat camaleònica del poeta cadascú en treurà la seva antologia mínima: alguns tenen preferència pel sonetista, altres estimen fervorosament aquella correcció deliciosa que l'apropra a

determinats poetes francesos i molts parlen de «Mallorca durant la guerra civil», sense oblidar aquells que opinen que la seva obra és un preludi dels versos que no va escriure mai.

Bartomeu Rosselló-Pòrcel ha suposat aquesta il·lusió d'innocència i allò mateix que permet de dir que ací és surrealista, allà neopopular, en aquest poema Riba i més enllà marqueteria alomariana, ens lliura una llengua poètica en un estat de «precipitació juvenívola», de magma caòtic que serà l'objecte de la nostra escriptura. Algú, en aquest sentit, ha gosat dir que el poeta d'*Imitació del foc* era una adolescència de Salvador Espriu.

I d'aquesta adolescència, l'any 38 se'n va fer el ritual que pertocava per tal de consolidar el mite: una edició pòstuma i tres pròlegs.

Fins aquí l'emmirallament de suavitats agudes. Perquè, si ell cercava la seva veu en els altres, ara, després dels homenatges pertinents, inclosa la *Imitació de Rosselló-Pòrcel*, podem prescindir del poeta, llegir «els altres» i en tendrem prou per plànyer una mort prematura.

La inflor i la pompositat han bastit la presència del poeta de *Nou Poemes* en la literatura catalana. I aquest fet ha penjat en els manuals la seva efígie, però també n'ha efigiat la lectura de la seva obra. Com sempre, allò més eficaç d'un poeta català és el medalló.

Un mètode

Posem per cas que hom no creu que el primer llibret del poeta precoç és una tria —encertadíssima— dels poemes que havia escrit fins a l'any de l'edició. Oblidarem que l'obreta pugui esser una amalgama sense concert on allò que crida més l'atenció és la manca de coherència, els exercicis d'estil i una simbologia que crema en el foc de la imitació. Tancarem els ulls davant la malícia que sembla voler lligar el valor del llibre amb el «paper de fil» de la primera edició.

La primera cosa que ens empeny a llegir *Nou Poemes* com un corpus ordenat és la numeració dels poemes, el traçat que vol

imposar el poeta per tal d'assegurar una lectura iniciada en el poema I fins al darrer, és a dir, marcar un itinerari. El poema I, per exemple, no és un dels nou poemes sinó *el primer* i entenem aquesta indicació de lectura com el primer punt d'una ruta marcada que ressegüirem deixant de banda elucubracions cabal·lístiques, les nou muses o la *Vita nova* de Dante.

Aquest itinerari pren un altre sentit si tenim present la datació del poemari: *Nou Poemes* fou publicat l'any 1933 i el llibre queda circumscrit entre la data del primer poema, 1931, i el darrer, 1933. Si les dates emmarquen un temps d'escriptura, també proposen uns límits de lectura, contenen la via del pelegrí des del punt de partida fins a l'arribada. Si el primer poema només recull la data, el darrer de la sèrie ens situa a Barcelona, on el poeta s'ha instal·lat com a estudiant i bibliotecari. La desubicació del primer poema no és supèrflua, si afegim que el poema fou publicat a «La Nostra Terra» l'any 1932 i en el llibre el recull amb la data de composició, un any abans. Aquest és l'únic poema que «recupera» de les publicacions fetes a la premsa —i dels seus anys d'estudiant a l'illa—, i obre el poemari com a primera fita de l'itinerari. S'escau retreure la metàfora vella del viatge. El poeta s'embarca en una aventura i ens reclama espectadors de les peripècies del viatge que ja anunciava en un poema exclòs del llibre, «Cadenes»:

«Aquest vaixell no vol partir jamai.
Obsessió monstruosa de cadenes
que pesen damunt mi.

I aquest vaixell
no vol partir.

No vol partir.

Estirar-les.

Per favor, aquest vaixell, aquest vaixell,
que surti ja del port amb les cadenes!

(d'*Obra poètica*)

Nou Poemes no és més que l'inici del viatge: prendre vela (*vela dare*) d'una obra que romp les amarres amb allò que la crítica

anomena la prehistòria de Rosselló-Pòrcel. Un viatge que surt de «La Nostra Terra» i arriba a Barcelona, l'aventura cap a les jornades insegures.

Per tant, llegirem els poemes com a fites d'un trajecte, que ressegueix la gesta poètica, on cada poema-jornada s'articula com un artefacte el sentit del qual no obliga els altres. No ens obsessiona la idea de «Le Livre», sinó llegir la traça-camí a seguir, però també habilitat. Ho farem no com si encaçàssim les pistes d'un poema narratiu, del qual només tenim nou fragments, o com si detectàssim els senyals d'un continuum que explicita el sentit de cada composició; sinó tenint en compte únicament que en el recorregut hi ha nou poemes i cadascun ha quedat concertat en un mètode, en un procediment de lectura que els teixeix en llibre.

I. La cambra closa

El primer poema s'obre amb una asseveració que actua amb la rotunditat d'un aforisme, com un pèndol suspès sobre la resta del poema. I els versos que sentencien un món i una poètica cauen damunt el poema que no introdueix una *promenade* modernista, sinó la seva desaparició: del parc, ja només en tenim la «visió de vell gravat»; és a dir, no mostra el paisatge, sinó l'estampa que retrata un espai perdut i vell, una còpia feta malbé per l'edat. A més a més, se'ns presenta com a «visió llunyana» que converteix allò que tenim davant els ulls en una il·lusió que s'esfuma. El poema no fa més que esborrar el jardí escrit per Alomar i l'Escola Mallorquina; constata la fraudulència de la calma de l'*hortus conclusus* que només sustentava una enyorança de la felicitat. Les «boques en calma», més que el silenci beat davant el llibre de la natura —i el jardí és escriptura humana—, callen l'agonia d'un món que es volia innocent. Alomar ja havia dit que els jardins «són les penoses / obres d'art que fabrica la Natura / torturada pels homes, són les falses / concepcions de la vida» (*La columna de foc*). I no cal dir que la tortura és imposada per la il·lusió falsa dels jardiniers. Rosselló-Pòrcel abandona aquesta mena d'*ars topiariae* i tanmateix sap que és el seu punt de partida; per això, només en dóna l'estampa gravada de la qual ja n'ha fet una antologia: *Antologia de poetas mallorquines* (1930).

Però el poema no recita en clau elegíaca una expulsió del paradís artificial, sinó tot el contrari, es clarifica com a decisió obligada d'abandonar les velles esperances, tot i que això l'aboqui a un futur incert, ple d'ombres i perills. I és precisament aquesta iniciativa lúcida, allò que despinta l'halo de comoditat, que contrasta amb la incertesa que s'atraca amenaçadora. Ara podem veure com el poeta basteix el poema en una simetria que encara l'esfondrament d'un present esborradís (vuit primers versos) i la fosca que s'acosta (vuit darrers). Però l'amenaça no és la fosca, sinó la seva imminència; la sospita que es declara com un fet immediat, però sense tenir la certesa que ens tranquil·litza. I és aquesta expectació que dissol la calma del parc; són les formes verbals en futur que provoquen la basarda.

El jardí plàcid patirà la metamorfosi i es convertirà en un decorat tenebrós que, ara sí, repeteix el monstre modernista que s'emmascara de beatitud: la «màgica dolçor» que amaga bruixes. Tanmateix s'absté del gaudi pervers que escau al *maudit* i gira els ulls davant l'espectacle fantasmagòric.

De finestres, els poetes que s'havien abocat a la poesia de paisatge, però que també havien llegit ja Valéry, en tancaren moltes. Si la nit suposa l'extinció de les velles enyorances i el poeta sentia l'amenaça de les ombres, la reclusió era la resposta que havia legitimat la tradició a partir de Mallarmé i, molt més a l'abast, tenia la «secreta cambra» de Riba. I és precisament aquesta tradició que permet al poeta aquest aire decidit i contundent: «Tancarem la finestra / i voltarem la flama».

En dos versos concentra i minimitza la cambra closa. Aquesta clausura porta el poeta a la introversió que l'allunya del món exterior: si el parc s'esfuma i la nit és gòtica, el poeta s'encastella per tal de calaixear interiors. Aquest solipsisme sembla no avenir-se amb el plural del verb, la qual cosa deixa veure l'aire de manifest, de crida que té el poema. El poeta emprèn un treball extenuant i pretén que l'acompanyem, perquè sap que, en trobar-se sol —lluny de la tradició que abandona—, l'únic decent que pot reclamar és la complicitat del lector. I el solipsisme poruc que demana còmplices sap que la il·luminació de la cambra només allarga ombres: tergiversacions, mirall que deforma, veus manllevades. Rosselló-

Pòrcel no troba «la pureté» sinó el caos. Del silenci agònic de les boques en calma a les ombres cridaneres i desconcertades que fan esvalot i l'allunyen definitivament del no-res mallarmeà i de l'abolició de Valéry.

Sempre sura el caràcter imminent de la segona part del poema que ens adverteix per endavant i suspèn el poema.

II. *Cursa*

Remolcam del primer poema el solipsisme que recull el poeta a la cambra. De fet, el primer poema actua com una mena d'*argumentum a loco* que ens situa en el món interior de la introspecció. D'aquesta exploració íntima, n'extreu el dubte del «personatge»; ha perdut l'aplom de la pròpia identitat i això l'encara amb un esvalot confús. Altrament, des del segon poema només ens atrevim a presentar com a fet consumat allò que el poema diu com una imminència.

Per tal d'expressar l'esvalot d'ombres, cal inventar *visibilia* capaços d'exposar l'experiència d'un món caòtic i fluctuant. Rosselló-Pòrcel no fa servir un sistema rígid de representacions, però presenta «Cursa» com una imatge, és a dir, una ficció. I l'alfabet privat que posa en marxa, si no s'arramba a l'al·legoria, fabrica una imatgeria per tal de fer intel·ligible i aclarir la confusió. Tanmateix no construeix el mecanisme artificios de formes abstractes personificades que trobam en el primer Riba, sinó que descriu la situació com una mena de psicomàquia trivial: allò que els medievals escrivien com a *bellum intestinum*, ell ho elabora com a cursa, competició; joc, en definitiva. Aquí no trobam les abstraccions medievals, sinó animalitzacions que recorden els bestiaris: el llop, la serp i els cans en un àmbit de muntanya i tempesta.

Tenim una «visió multiplicada» de la cursa, i el poeta construeix una escena en clau èpica des de la perspectiva riallera del bestiar. La deessa de la cursa és la nit i l'escena s'il·lumina amb un «riure groc» entre dos núvols blancs que juguen a encalçar-se. Aquesta trama s'assenta en el caminó estret on havia deixat suspès el primer poema, a punt d'estimbar-se cap a l'abisme. No com en una

pintura on l'home s'encara amb l'infinit, posat que el poeta maquina una faula on no tenen cabuda els enigmes simbolistes, sinó com un enginy que el col·loca a distància del «gouffre».

Tot el poema és una paròdia del «cerebral combat» que havia escrit Riba en el primer llibre d'*Estances*, la qual cosa no vol dir una paròdia directa, sinó un aprofitament burlesc del tòpic. Ara bé, aquesta formulació jocosa del devassall d'ombres com una competició entre el llop rapaç i una gossada estrident, actua com una pantalla opaca que vela el propi desconcert: allò que amagava el títol era una persecució, la faula burlesca deixa veure a l'últim vers que la cursa no era un joc banal; allò que semblava anodí provoca la febre. És aquesta ambivalència, aquest regust àcid que deixa la faula burlesca, el que ara ens interessa. Llegim la imatgeria que fabrica el poeta com una pista falsa, capaç de provocar l'estupefacció quan descobrim l'engany: el títol i tot el poema fins a l'últim vers funcionen com un *trompe-l'oeil* irònic que col·loca el poeta a una distància prudent de la situació, un estratagema que defuig la grandiloqüència egotista en un intent de minimitzar el propi solipsisme confús.

Però la imatge s'esqueixa i deixa veure les embastes del tapís: el joc és una persecució ferotge on els cans guardians foragiten l'intrús crític i destructor d'un ordre d'idees. A partir d'ara, el llop intrèpid ja no és un jeroglífic del valor, sinó que actua com un fugitiu que ha aconseguit precipitar els cans a les ombres, irats i perduts; i la nit rima amb perseguit.

La deessa de la cursa aboleix la claror i les tenebres són el descans del llop extenuat i poruc. La nit ja no és l'amenaça del primer poema, sinó l'àmbit dolç que cercaven Baudelaire i Mallarmé. El llop implora «la grande Nuit».

La distanciació irònica fracassa o, millor, destapa un humor acre que té com a espectador únic una lluna calba i neta. Quins són els motius del llop? Per ventura els poemes de «Luz y Vida» que el poeta publicà en la seva adolescència ens aclaririen la fuga del poeta jove que desembarca a Barcelona com un escolanet dels poetes de l'illa.

La fuga de la influència d'una tradició no és innòcua; més aviat hauríem de parlar d'una persecució brutal. La nit proposa el no-res

per tal d'amagar la por i l'ansia d'aquell que ha gosat abocar-se al pou interior. El camp d'influència que el llop rebel ha intentat pertorbar ha afuat els cans fidels i la nit ha acollit el fugitiu. El joc —la cursa— amaga una persecució i la nit una angoixa.

III. Sonet. *La dormeuse*

Enmig de les tenebres blanques, la dona adormida fa la seva aparició en un jardí delectable. Des de «*La dormeuse*» de Valéry a la «*Fúria adormida*» de Riba, el tòpic —cadascú des de la seva perspectiva— introdueix el tema de la son. Un empoltronament que defuig el treball de la consciència és el punt de partida del sonet; millor, un estat de repòs profund abocat a l'absència. Des d'aquesta letàrgia innocent reprèn el fil del segon poema i la dormidora suposa aquell estat que implorava Mallarmé: un coma capaç d'abolir el món i fins i tot el poeta cap al no-res.

Ara, el teló de fons repeteix el «vell jardí» del primer poema, sense tenir-hi res a veure. Es tracta d'un «jardin plaisant», que vibra —excita— de flors i nit, la qual cosa ens aconduïx al paradís, sigui artificial o no, abans de la delícia del pecat; un paradís on tot és tan elemental com alenar. Aquesta vida vegetal, de la qual la dormidora n'és el centre d'atenció, es veu pertorbada per la incisiva presència de la primera persona que fa la seva aparició en aquest poema.

No estalviarà el recurs de la metamorfosi i la primera aparença de la primera persona recorda estratègies amoroses dels déus clàssics. El vent, que en el poema anterior havia identificat amb la serp, penetra a l'interior de l'alcova on la dormidora s'abandona a l'oblit. La segona metamorfosi fa pensar en les abelles de Teòcrit i en composicions anacreòntiques del món clàssic, o en una comèdia de Lope de Vega (*Venus y Adonis*), però «*L'abeille*» de Valéry també zumzeja. El relat clàssic, que explica Ovidi en *Les Metamorfosis* (Cap. X) i repeteix Lope de Vega, exposa la consciència que arriba a tenir el Cupidell del mal que fan les seves fletxes quan una abella li clava el fibló. Rosselló-Pòrcel reprèn el tòpic des d'una perspectiva valéryniana on la fiblada suposa la presa de consciència, la pertorbació del món adormit com si es tractàs d'una violació.

La dormidora és ara una fúria desperta, «plor i crit», com si representàs un naixement. Tampoc no podem oblidar que ens trobam en el paradís i una violació suposa automàticament el pecat. La dolçor ara és dol i, com a Valéry, aquesta consciència és dolor fins i tot per un poeta morbós capaç de fer-ne «lasses delícies».

El poema exposa un combat amorós del qual en surt victoriosa l'eloqüència de l'abella, i el poeta —el guerrer fatigat— se submergeix en el pecat davant els ulls closos d'Amor. Aquí l'Amor no és cec¹, sinó que té els ulls tancats sense deixar de veure-hi i, a més a més, s'adorm. En el poema de Valéry el poeta també s'identifica amb l'abella i es dirigeix a l'Amor² que sense la fiblada mor o s'adorm: «Soit donc mon sens illumine / Part cette infime alerte d'or / Sans qui l'Amour meurt ou s'endort!» (*Poésies*).

En el nostre cas Amor d'adorm, és a dir que la fiblada queda en no-res. Si la picada provoca turment i desperta la consciència, Amor és el desig d'aquest despertar, o, com diu Riba, Amor és «vencedor de tenebres». El poema presenta l'estampa on el poeta sura d'entre les tenebres de la deessa cap a la consciència i tanmateix només aconsegueix esgarrifar l'adormida i sentir la delícia del pecat comès sense la vehemència de l'amor, del desig. I és precisament això que el fa extravagant, inútil, no des del punt de mira del fracàs, sinó des de la pecaminositat gratuïta.

Si el poema té res a veure amb el barroc és aquesta perspectiva frívola. Se'ns muda la lectura des del sonet de Valéry i s'adelita embadalit en una perspectiva alomariana: el poeta s'estanca i defuig la recerca de Valéry que ens expulsa del paradís de la ignorància innocent. S'ajeu en el sonet d'Alomar i s'adorm.

IV. El malalt

Si el poeta ha arribat a endropir-se en la perícia del sonet, en el quart poema n'ofereix la desfeta. És l'«hora en què els malalts creixen en llurs dolors». El poema d'Ausiàs March comença així:

1. Vegeu l'estudi que Panofsky fa del «Cupidell cec» en els seus *Estudis d'iconologia*.

2. Vegeu l'anàlisi de Mercè Boixereu sobre «L'abella» en el seu llibre *El jo poètic de Carles Riba i Paul Valéry*, Barcelona. 1978, pàgs. 248-250.

«Lo jorn ha por de perdre sa claror
quan ve la nit que expendeix ses tenebres,
pocs animals no clouen les palpebres
e los malalts creixen de llur dolor».

(Poema 28. Ed Joan Ferraté)

Després afegeix que només els malfactors desitgen que la nit duri sempre per amagar els mals que fan. El poeta vol que la nit passi aviat, ja que li comporta un turment, però d'altra banda es traeix contínuament: «car tots mos ginys jo solt per traïr me». Vol abandonar l'amor i, al mateix temps, s'enginya per tal de caure i cometre traïment.

Aquest poema de Rosselló-Pòrcel reprèn la citació a partir d'aquesta contradicció del traïment. Ja des del primer vers sabem que «las más de las cosas no son las que se leen» (Gracián *dixit*) i el poeta ens diu que era un *emmirallament*, és a dir una imatge on s'encaren termes contraposats: suavitats / agudes; potència / desmai, ritme; un mirall que identifica contraris.

La sospita era banal, i ens situam a la banda del desengany, de la lucidesa que romp l'encant d'una conciliació il·lusòria que feia practicable el traïment, que deixava creure que el desmai (Amor adormit) i el ritme (Alomar) eren potència. És ara que ens atrevim a declarar el «constant error» de la contradicció que suposen les «cendres sense foc» (un impossible) que practicava en el *Sonet*: una eloqüència que no encenia l'Amor. Alomar era l'única seguretat atractiva que li restava, però ja no era la mateixa des de la perspectiva de Riba o Guillén. El poeta ha pogut repetir el sonetista sense la força de l'autor de *La columna de foc* i només n'ha fet cendres. En el poema quart constata el fracàs i el poeta s'enfonsa; tot fa aigua.

I tanmateix sap per endavant que no pot eliminar el desig d'un «lluminós / obscur»; també té la certesa que el traïment és indefugible. Sigui una balsàmica voluptuositat o la malaltia, el miratge de l'alba es fa possible i la llum no mostra les coses, sinó les distàncies que hi ha entre elles, un espai desert, cartografia on només hi trobam el traç de les distàncies sense cap punt definit.

Davant aquest mapa desert s'aferra a les imatges que des del primer vers sap que són còpies de mirall i reprèn aquesta espiral vertiginosa amb el buit. Allò que havíem llegit com el fracàs del sonetista s'amplia en una interrogació sobre el fracàs i la validesa de la ficció literària.

El poeta que es deixava enganyar per les imatges, ara les rebutja i s'enfronta, desenganyat, a una possible certitud. Per la finestra entra l'única certesa des d'on bastir el seu món. Només el solipsista literari penitent que defugia la tradició pot veure el seu fracàs, escriure «el buit és realitat» i tornar o obrir la finestra.

En aquest poema s'hi fa present una descomposició del material amb el qual ha construït els tres primers poemes. S'esfondra la seguretat de les imatges anteriors; millor, es precipiten en aquest vaivé (Veniu a mi / Fugiu) del traïment. Els poemes anteriors no li asseguren res i després del prestigi tècnic del sonet presenta la fragmentació, el desballestament total (basta repassar la desfeta estròfica i sintàctica del poema). Les imatges no li donen el resultat que ell esperava i la ficció mostra la seva mentida.

A la darrera estrofa recupera la lucidesa després del vertigen i parla de saber. Les imatges mai no seran el mirall que reflecteix allò que l'ull ha vist, sempre diran mentides. I si les imatges, a més a més, no tenen el suport d'una tradició, no diran res. És ara que els primers poemes declaren la seva buidor: la nit és fosca i Amor tenia els ulls closos, la qual cosa vol dir que no reflectirien la mirada. La iconologia dels dos personatges és transparent: *caeca nox* i el cupidell cec.

La clau de les imatges és allò que predisposa el poeta en la seva contra, el traïment descrit per Ausiàs March. Per més que el poeta s'afanyi a negar i defugir les imatges, caurà en el parany.

Les imatges són ficcions que emulen la mirada, com el poema escrit mai no és exactament allò que volia ser. Gairebé a la meitat del llibre, Rosselló-Pòrcel conta la seva inseguretat i tanmateix un saber nou l'assenta en un punt de partida.

V. *El company de viatge: de guiaments*

El poema cinquè és dedicat a Carles Riba i s'obre amb una

interrogació: «Quan arribarà aquell moment / de totes les seguretats?». Hauríem de citar l'episodi del viatge de Telèmac quan Atenea li aconsella que demani a Nèstor noves del seu pare. Telèmac respon:

—Mèntor, ¿i com hi aniré? ¿I com vols que pugui escometre,
jo que mai m'he provat, fins ara, en paraules discretes?
Fa vergonya que un jove s'adreci a un vell amb preguntes.
(*Od.* II, 457-459)

Rosselló-Pòrcel interroga el Mestre: és el jove desvergonyat que fa preguntes al vell, com aconsella la deessa, i li demana seguretat; és el poeta jove a la recerca del pare perdut (la tradició, l'ànsia d'influència), que demana quin és el camí a seguir, perquè sap tan bé com el senyor Pla que «encertar els pares és complex».

El *puer perditus* del poema quart troba el seu guia. Riba ocupa el lloc dels que han tornat (Nèstor): «El que ha arribat sia'ns company de les jornades insegures». El poeta comença el viatge quan Riba, el Mestre, ja coneix els camins i ha tornat inserit en una tradició pròpia.

Si hem retret la cita homèrica només era per tal d'exposar la relació entre el poeta jove i el Mestre. Després del buit, Rosselló-Pòrcel cerca fer-se un espai habitable en una tradició encertada. Per això, el poema cinquè s'escriu com a expectativa, desig ple d'esperances que deixen enrera solipsismes pretenciosos i tramoies espectaculars apuntats aquí com a velles mentides. El poeta havia pres la decisió d'abandonar un camp d'influència i cau en una mena de *no man's land* del qual només en pot sortir cap envant en un procés irreversible: l'Escola Mallorquina i Alomar només poden actuar com a ascendents, el paradís perdut present en un vaivé d'atracció i repulsió. El Sonet prova que si intenta d'escriure inscrit en aquesta tradició, contarà com un fracàs, una mentida vella. Els avantpassats han perdut el punt de frescor en la boca del poeta, no se n'ha sabut aprofitar. I tanmateix s'hi entrelluca un punt d'agressió: mentir velles mentides deu voler dir falsificar mentides d'altri.

Els nous camins desitjats s'oposen a la tradició mentidera, sense

voler llegir ànsies d'avantguarda parisenca: perquè damunt el poema hi ha suspès un nom que li dóna la confiança necessària per tal d'emprendre l'aventura sense l'estridència que pensa en surrealismes i altres històries sempre que llegeix l'adjectiu «nou». Com tampoc no cal accelerar-se quan llegim «els colors més purs» i apuntar precipitadament allò de la *poésie pure* d'Henri Brémond.

El poeta desitja que les coses siguin clares, i els colors més purs són els colors més simples. Es tracta d'un procés de simplificació —sense composició ni mescla— exempt de complexitat, en un intent d'allunyar-se de la imatgeria mixtificadora. Proclama l'hora d'enveges que no és altra cosa que el desig de tradició: per ventura l'enveja és el sentiment que diu millor el joc d'influències que convoquen una tradició, el desig que exposa el vaivé entre l'atracció i la repulsió ferotge.

És també l'hora de planys, això és, de compassió. Perquè, si és vergonyós que un jove preguntí als vells, el desconcert dels joves hauria de provocar el plany dels vells. I una ullada compassiva permet de mirar enrera sense por ni tremolors.

El poeta ha conegut la tenebra i si «plany» rima amb «company», les ombres obscures fan costat a les jornades insegures.

VI. *Ceptre de decisions*

El poema sisè llança l'eufòria nominal, el sùmmum de la definició sense possibilitat d'esclètxes en un procés de destilació que ho concentra tot en els noms, quan anomenar respon a la necessitat de posseir a fons. I aquest moment correspon al migdia («Midi» de Valéry i «Mediodía» de Guillén) sense moviment, precís, saturat fins a la plenitud, el sol en el punt més alt, la llum perfecta. El poeta ultrapassa les angoixes que remolcava i té les regnes del moment que impossibiliten la confusió perquè ell imposa els límits: les imatges no s'escapen perquè tot és compacte i rigorós. Una minuciosa percepció que reclama el seny minúscul que permet la captació justa i precisa de cada instant, és a dir, la justa apreciació de cada minut viscut; un ull subtil capaç de no veure la claror sinó el trànsit de la llum en la claredat.

Aquest afany de miniatura precisa respon a l'ànsia de definicions

essencials, però també precisen una indagació àvida d'elements simples, desxifrats fins a l'exaltació. Tot vibra en tota la seva intensitat i aquest caràcter extrem recorre tot el poema sense traspasar els límits en un esforç d'esgotar totes les possibilitats fins a l'extenuació. Això provoca la tensió que ceneix aquesta composició sense desbordar-se, com aquella «Estatua ecuestre» de Guillén que està «inmòvil con todo su brío».

La seguretat del veure no provoca les sospites falses i els errors de les imatges. Si el moment és indomtable o el seny no és cosa de minuts, els termes no mostren la fisura de la contradicció com ho feien les «suavitats / agudes»; es tracta més aviat d'un percepció que analitza i fila molt prim.

El poeta com un centre de decisions presenta el poema com un manual de normes d'un manifest on proposa els punts de partida des d'on començarà la nova aventura. El veure li suposa una seguretat bàsica i en té una confiança plena; té a l'abast un cos de paraules precises que li permeten de dir i ordenar el món amb tota exactitud, repassar les tenebres des de la talaia d'una consciència total, ordenar la presència en ritme, en una successió que la fa comprensible. La decisió comporta una anàlisi, un examen elemental i una dicció segura en un present absolut.

El paisatge simplificat fins a la geometria només mostra horitzontal de vents en un àmbit immens: una carrera on el poeta viu de pressa, però cada instant és viscut intensament, on cada acte és una decisió ben concreta. Ha disparat les fletxes dirigides a un blanc d'una rodella immensa. Aquests trets dirigits al cel es constitueixen en camí; i sobretot, ha de quedar ben clar que els projectils no han estat llançats atzarosament, sinó que fan exercici disciplinat de puntes que marquen una direcció i sempre estan a punt de fiblar.

El poema és una exposició mínima de les pautes bàsiques d'una poètica. El poeta la llança camí del cel —inventor de distàncies i faules segons un poema de Guillén— cap a la claror. És una temptativa de poètica guilleniana simple disparada impetuosament cap a l'infinit d'un cel compacte, cupular. Només es tracta de resseguir la trajectòria de les fletxes.

VII. El pelegrí

En aquest poema basta un imperatiu del poeta i les ombres s'ajusten a l'autoritat (cepre). La «vella rondalla» és la narració de les aventures de l'heroi en una història iniciàtica.

El poema setè se'ns confirma en forma de recapitulació del poemari com aventura. El pelegrí davant el paisatge dúctil, això és, capaç d'estirar-se sense rompre's, i senzill contempla el camí recorregut que s'estén sense perdre continuïtat des de les veus llunyanes (els cans que udolen des del segon poema: ja hem dit que el poeta no perd de vista «les veus *massa llunyanes*» dels ascendents, que són, tanmateix, una part d'ell mateix; i si figuren com a cans és des del segon poema que havia resolt com a *bellum intestinum*) fins al primer terme de llums: el pelegrí és el devot que ha arribat al santuari, el poeta que sent el zel per a la tradició que vol fer seva. Tot això no és res més que un resum del poemari. A més a més, hem d'afegir que la ductilitat del paisatge el fa mal-leable, cosa que el poeta aprofita per tal de treure'n una instrucció: aquesta mirada enrera des del santuari és persuasiva, el poeta vol quedar totalment convençut del camí fet fins ara. L'aventurer és el primer sorprès i al-lega en favor del camí recorregut perquè n'ha tret indicis de veritat. Davant els sants de la seva devoció (que apareixen en els poemes V i VI) repeteix les excuses per les temptacions de l'inexpert i la manca d'habilitats que delata el paisatge.

El poeta mateix fa una lectura èpica del trajecte cap a la llum i l'aventura no ocorre impunement: és una lluita ferotge («udols de sang i pols» que reprén del segon poema).

Per ventura convendria fer una recapitulació: El solipsista desestabilitza la calma del vell jardí i això provoca una persecució brutal de la qual en sortirà malalt. La recuperació només és possible amb l'ajuda del Mestre i el pelegrí arriba a la claredat. Del repàs en clau èpica que fa de l'aventura en treu indicis de veritat: des del setè poema tot recull un sentit i res no és banal perquè en tots els presagis hi troba una sageta. Ara sabem on han anat a parar les fletxes que el poeta disparà en el poema anterior: cada auguri s'ha confirmat i per això els treballs que patí l'aventurer es revelen, ara,

importants, exempts de la buidor que els entelava. Les fletxes marcaven la trajectòria a l'inrevés, això és, partien des de l'esdeveniment confirmat cap el senyal que el presagiava en un intent d'il·luminar les ombres passades i d'aquesta manera recuperar i justificar allò que semblava definitivament perdut. Les fletxes disparades des de la «pòetica nova» són la lluminària en flagell que disciplina i redimeix l'aventura poètica del pelegrí.

VIII. *El poeta i la rosa*

El poema vuitè va dedicat a Ignasi Agustí quan va publicar la seva primera obra. És el retrat de l'artista adolescent en un poema de circumstàncies «magnificat» irònicament. El procés que hem anat resseguint en els poemes anteriors culmina en l'aparició del poeta amb una rosa la mà.

Del pelegrinatge el poeta ha tornat amb una mena de flor romanial que evidencia l'aventura i també la justifica; n'és testimoni. La rosa, com la primera obra, conta els treballs soferts, verifica la rondalla.

Però el poema és una solució irònica que defuig la grandiloqüència: presenta el poeta, en un poema «menor», en el moment de la publicació del primer llibre com si fos una posada de llarg sumptuosa. Déu, com després de la creació, declara l'escenari magnífic i el poeta adàmic fa la seva actuació mundana.

La rosa, podem suposar, és perfecta i amb espines —i el poeta se'n deu haver clavat qualcuna—, però sobretot efímera com un primer llibre.

La lluita ferotge del poeta per tal de fer-se un racó en una tradició pròpia acaba en acte social, moment teatral de presentació de llibre; acaba en llibret preciós en paper de fil i edició privadíssima. En definitiva els poemes escrits simularan el repòs com ho fan els miralls i amagaran les turbulències que ha patit el poeta. Aquest poema no és exactament el testimoni d'un fracàs, però explicita l'escepticisme i inseguretats de Rosselló-Pòrcel davant el poema escrit que presenta com una versió «menor», circumstancial d'allò que ell volia fer.

Si *Nou Poemes* narra la gènesi violenta d'un autor jove,

Rosselló-Pòrcel sap per endavant que el resultat, el llibre escrit, serà circumstancial en relació al procés brutal que ell mateix ha patit. Si el llibre és anèmic, reflex..., la crítica més dura és inclosa en el poemari pel poeta mateix: acte mundà, rosa burleta. Malgrat això, aquest llibret nimi en aparença demostra una lucidesa i una anàlisi intel·ligent. Més que un llibre de poeta inexpert, n'és una reflexió.

IX. Pluja en el jardí d'Ateneu

El darrer poema és el més «ubicat» del llibre: 1933, Barcelona, al jardí de l'Ateneu en dia de pluja. El primer poema només duia una data, 1931, i l'escenari s'esborrava en l'ocàs. Sembla que el poeta en el poema novè sap on es troba; el perdut coneix la seva situació, ha localitzat un punt de referència a partir del qual pot orientar-se.

El poeta contempla el jardí. Fa una descripció en un traç ascendent des del terra fins arribar al capdamunt de les palmeres. En un afany geomètric, que ja no ens ve de nou, simplifica els elements i marca les distàncies entre el sòl, una pedra al mig i les palmeres damunt tot. Aquests elements són descrits en dues estrofes: el sòl, desfet en minúcia de colors i geometria, a la primera; i els altres dos a la segona: la pedra ocupa els dos primers versos i actua com a punt de referència del traç ascendent que culmina en el vellut i negre de les palmeres. Entre els dos elements hi ha una mena d'interrupció estròfica, però no trenca la continuïtat. La pluja no forma part del cos de la composició i plana sobre el jardí des del títol sense rompre l'equilibri estàtic del poema.

Com si fos un bon mestre d'obres comença la descripció pels fonaments i s'enfila en un espai exempt d'inquietuds.

En el primer poema partiem d'un jardí amb la intenció de fer-lo desaparèixer; i en el punt d'arribada trobam un altre jardí. El poeta no torna enrera, més aviat hem d'entendre que el punt a què s'ha arribat és la fita inicial de l'autor que sap on se troba: en el pati d'una institució cultural i una biblioteca. En aquest sentit, el darrer poema funciona com una coda del poemari des d'on Rosselló-Pòrcel s'orienta cap a una tradició. Ara podem repassar *Nou poemes* com si fossin un preludi escrit «entre el no-res i l'anècdota» que diria

Josep Pla. Uns poemes escrits al marge de la tradició illenca i impregnats pel desig d'influències noves; un viatge del desconcert fins al poema anecdòtic de circumstàncies.

Amb això no desqualificam el llibre, senzillament el situam en una trajectòria. Miquel Dolç³ ha apuntat que el canvi de la poesia escrita entre 1925-1930 i els poemes publicats a partir de l'any 31 mereix el qualificatiu de miracle. Hem d'afegir que els poemes escrits entre 1931-1933, que componen *Nou Poemes*, són l'*avant-propos* del poeta jove desconcertat, l'exposició intel·ligent de la manca d'aplom que provoca la decisió d'abandonar «totes les seves decrepites falues» (M. Dolç), i el desig d'assolir una tradició. Totes les acusacions crítiques són gratuïtes, perquè el poeta és el primer que les apunta, formen part del tapís poètic del llibre; però està disposat a fer la crònica del desgavell que ha de suportar sense ometre res. Si el poema escrit en mans del lector simula repòs, el poeta deixa dit que el llibret és poesia «menor», anèmica, i constata la distància entre el poema realitzat i allò que ell ha patit o allò que volia fer. És precisament això que el converteix en un llibre extraordinàriament lúcid i desvergonyat.

Si en els poemes ressonen altres veus, les acusacions d'imitador reboten, perquè allò que recull d'altres poetes i que a primera vista semblen influències (Alomar, Valéry, Riba o Guillén), ho fa treballar en un espai desert que delaten l'obra borda, el llibre expòsit. Una veu escanyada que s'arrima a una tradició que vol acostar-se. *Nou Poemes* és la transcripció d'aquest desig.

SEBASTIÀ P. ARROM

3. MIQUEL DOLÇ, «Un Rosselló-Pòrcel inèdit», dins *Cap d'any. Raixa 1964*, Ed. Moll, pàgs. 22-30, Palma de Mallorca, 1964.