

LECTURA D'UN POEMA DE BARTOMEU ROSSELLÓ-PORCEL

Monique de Lope

"A Mallorca, durant la guerra civil"

*Verdegen encara aquells camps
i duren aquelles arbredes
i damunt del mateix atzur
es retallen les meves muntanyes.*

- 5 *Allí les pedres invoquen sempre
la pluja difícil, la pluja blava
que ve de tu, cadena clara,
serra, plaer, claror meva!
Sóc avar de la llum que em resta dins els ulls*

10 *i que em fa tremolar quan et recordo!
Ara els jardins hi són com músiques
i em torben, em fatiguen com en un tedi lent.
El cor de la tardor ja s'hi marceix,
concertat amb fumeres delicades.*

- 15 *I les herbes es cremen a turons
de cacera, entre somnis de setembre
i boires entintades de capvespre.
Tota la meva vida es lliga a tu
com en la nit les flames a la fosca.*

Aquest poema de Bartomeu Rosselló-Pòrcel (1913-1938), l'obra del qual no ha conegut tota la difusió ni l'atenció que es mereixia, serà l'objecte del nostre estudi. L'hem tret de l'edició de l'*Obra poètica*¹ de 1975 i confessem, d'entrada, que prescindim de qualsevol proble-

ma textual². La nostra pretensió és la d'aplicar-li un mètode d'acostament, en el qual la sensibilitat del crític ja no és més un criteri d'anàlisi. Altrament dit, allò que pretenem és donar la paraula al text, que en aquest cas no ha estat l'objecte de cap estudi particular³. Tenim, això sí, la lectura propo-

(1) ROSSELLÓ-PORCEL, Bartomeu: *Obra poètica*. Ed. Moll, Ciutat de Mallorca, 1975; Col. "Balanguera", 14.

(2) Per a alguns d'ells així com per a l'estat bibliogràfic del nostre poeta cf. Antoni-Lluç FERRER: *Sobre la poesia de Bartomeu Rosselló-Pòrcel (1913-1938)*. "Els Marges", 6 (1976), pp. 119-124.

(3) Ja enlestit aquest treball ha aparegut "Un poema de B. Rosselló-Pòrcel: "A Mallorca durant la guerra civil" de Montserrat MORAL DE PRUDON. Rev. "Randa", 7 (1978); pp. 71-79, que no hem pogut consultar.

sada per Josep Maria Llopart ⁴, que ens sembla objecte de discussió, si més no, perquè hom hi oposa el títol del poema al cos del mateix. Ambdós formen, al nostre parer, un sol *corpus*, objecte de la mateixa anàlisi.

La nostra, en tot cas, es fixa exclusivament en el text proposat pel poeta i s'aplica a diferents nivells de l'estudi lingüístic. Abans de tot, prenem en consideració el lèxic. Així, organitzem els mots en camps lèxics, tot partint del principi que qualsevol concepte es troba idealment lligat al seu contrari. Adhuc si un dels termes d'una oposició no apareix explícitament en el text, adquireix una presència implícita pel fet de la presència de l'altre. La idea de la continuïtat, per a exemplificar el que acabem de dir, apareix sempre lligada a la de la ruptura. Qualsevol mot o *lexia* se situa dins un conjunt, el principi del qual és l'oposició. L'anàlisi afecta a continuació el nivell semàntic i així estudiem les metàfores i les imatges dominants del text aïhora que llur organització, tot intentant de descobrir les relacions que s'estableixen entre elles i que executen amb això una funció estructurant en el poema.

Ens han estat de gran utilitat, per a l'estudi de les imatges així com del contingut semàntic del text, els assaigs de Gaston Bachelard ⁵ sobre la imaginació.

Abans de passar a l'observació del corpus lèxic del poema ens cal precisar que qualsevol text en un moment i en una forma donats pot enviar-nos més lluny dels seus límits pròpiament lingüístics, per una referència cultural, és a dir, per una connotació. Cal, doncs, extreure també els indicis connotadors que situen el text dins un context cultural. En el cas del poema que ens proposem d'anàlitzar apareixen dos indicis connotadors agrupats a l'enunciat del títol: el mot *Mallorca*, connotació

geogràfica, insereix el poema en una realitat nacional i regional, mentre el sintagma *la guerra civil* connota una realitat històrica precisa (1936-1939) ⁶.

L'estudi del lèxic permet d'establir sis camps lèxics principals. Un primer grup de contraris s'estableix a partir de *muntanyes, pedres, cadena, serra* i *es retallen* (idea d'una forma precisa, dura) que oposa una idea de petrificació a la de dissolució expressada per *pluja* (dues vegades), sota la forma d'una líquefacció, a *boïres* (nebulisació), *delicades* (fragilitat), *fumeres* i *es cremen* (combustió). A continuació trobem, segons l'oposició llum/obscuritat, *clara, claror, atzur, llum, flames* d'una banda i *nit* i *fosca* de l'altra, amb l'expressió d'una zona intermèdia, una claror que s'obscura, *capvespre*. Un grup de mots expressa l'allunyament (*aquells, aquelles, allí*) mentre que dos sintagmes mostren la proximitat, sota la forma del lligam o de l'harmonia: *es lliga, concertat amb*. Encara podem afegir *invoquen* car el verb implica aïhora l'allunyament i el desig de reduir-lo a una proximitat. Una altra sèrie indica la continuïtat sota la forma d'una durada en el temps: *encara, duren, sempre, resta*, o sota la d'una entitat per ella mateixa: *mateix*, sense que la noció de ruptura estigui representada en el lèxic. Un altre camp lèxic important es delimita segons l'oposició vida/mort, amb els mots *vida* i *verdegen* (expressió vegetal de la vida) d'una part, i l'expressió vegetal de la mort *es marceix*, de l'altra. En una zona intermèdia de camps se situen *fatiguen* i *el tedi* que impliquen una decadència d'energia. El darrer camp lèxic important és representat per *els ulls* i *el cor*, els quals s'oposen, com a elements físics, als psicològics *plaer* i *tremolar, em torben* (emoció).

Al costat d'aquests camps de considerable pro-

- (4) Cf. Josep Maria LLOMPART: *Literatura mallorquina contemporània*, dins *Historia de Mallorca*, coordinada per J. MASCARÓ PASARIUS (Ciutat de Mallorca, 1973, p. 475): "Es interesante observar que en esta elegía *A Mallorca*, durante la guerra civil, la guerra civil sólo está presente en el título. Todo lo demás no supone en absoluto una toma de contacto con la tremenda realidad, sino, muy al contrario, la huida hacia un mundo idílico, distante y falaz, donde el poeta busca el imposible refugio".
- (5) BACHELARD, Gaston: *L'eau et les rêves*. (José Corti, ed., París 1973); *L'air et les songes*. (José Corti ed., París 1972); *La psychanalyse du feu*. (Ed. Gallimard, col. Idées, París 1972); i *La terre et les rêveries du repos*. (José Corti ed., París 1971).
- (6) La data *Barcelona, setembre 1937* que figura després del text no forma part al nostre parer del corpus creatiu i per tant remet a una altra aproximació complementària de la nostra.

porció lèxica encara en podem determinar d'altres testimoniats per un mot o dos: somni/vetlla (*somnis*); record/oblit (*recordo*); so/silenci (*músiques*) i liberalitat/restricció (*difícil, avar*).

Hem de retenir, per últim, tres camps que no s'organitzen pas en grups de contraris, bé que puguin contenir mots que ja hem trobat en un dels grups anteriors. Es tracta de la representació lèxica de l'espai (*camp, muntanyes, cadena, serra, jardins, turons*), del món vegetal (*verdegen, arbredes, es marceix, herbes*), del temps que es troba present als mots del camp de la continuïtat i en la preposició *durant*, els adverbis *ara* i *ja*, les marques temporals del cicle anual (*tardor, setembre*) i diürn (*capvespre*) i l'adjectiu *lent*, en el qual l'aspecte temporal s'imposa.

Retinguem a part la sèrie de relators espacials: *damunt, de, dins, a, entre, en* així com els mots que expressen la relació personal o possessius: *les meves, meva* (dues vegades), els pronoms personals de la primera i de la segona persona: *de tu; a tu; et (recordo); em (resta), em (fa), em (torben), em (fatiguen)*. Remarquem també la presència de la primera persona en les formes verbals (*sóc i recordo*).

Arribats en aquest punt, l'organització del corpus lèxic ens mostra el predomini d'alguns grups de contraris que contenen, com acabem de veure, les nocions de petrificació/dissolució; llum/obscuritat; allunyament/proximitat; continuïtat/ruptura; vida/mort; físic/psíquic així com la doble presència de l'espai i del temps. L'espai apareix sota la forma d'elements d'un paisatge igualment present a les imatges vegetals i a les de la petrificació.

Les associacions lèxiques creen unes relacions semàntiques que al nostre parer comporten una significació. Al poema que ens ocupa, aquestes associacions relacionen les imatges de petrificació i de llum: *cadena clara, serra/claror*, així com la petrificació i l'emoció sota la seva forma positiva: *serra/plaer*. La mateixa cosa podem dir pel que fa a les imatges de dissolució i de restricció: *pluja difícil* i dissolució i obscuritat: *boires/capvespre*. Aquesta última associació posa en relació també la imatge de la dissolució amb la del temps, a través de la significació temporal de *capvespre*. El temps contamina semànticament també la imatge

del somni: *somnis de setembre* així com un element físic a *el cor de la tardor*. Remarquem que l'última expressió es prolonga a *el cor de la tardor ja s'hi marceix* i que l'element físic també és contaminat per la imatge vegetal i per la idea de mort que inclou.

La imatge vegetal té aquí un paper poètic actiu. Recordem que en la mesura en què s'organitza en part segons una oposició vida/mort (*verdegen/ es marceix*) està relacionada amb un grup de contraris importants del poema. La representen les expressions:

- verdegen encara aquells camps
- aquelles arbredes
- el cor de la tardor ja s'hi marceix
- i les herbes es cremen

Si les dues primeres aparicions mostren un vigor vegetal, les dues darreres redueixen aquest vigor a una mort: *marceix, es cremen*. Demés, l'element vegetal present al començament sota la forma d'*arbredes* perd la seva densitat material amb la imatge *herbes*. Del començament al final del poema, doncs la imatge vegetal evoluciona. La visió perd materialitat, la imatge de la mort substitueix la de la vida.

Tan important com la imatge vegetal, ja sia al nivell del camp lèxic ja sia al de l'estudi semàntic és l'oposició petrificació/dissolució. El poeta ens mostra diverses imatges de la roca que ens mostren la matèria (*pedres*) i les seves formes (*muntanyes, cadena, serra*), formes netes i dures: "*es retallen*" *les meves muntanyes*. Aquesta mineralitat, tanmateix, no és sense relació, en la imaginació de Roselló-Pòrcel, amb la fluïdesa de l'aigua. Podria tractar-se d'una aliança de contraris: *les pedres invoquen la pluja?* En tot cas, entre la petrificació i la fluïdesa s'estableix una successió, la qual cosa obre el camí d'una desmaterialització més accentuada: *boires* succeeix a *pluja*. *Boires* s'oposa a les imatges de la petrificació sota l'aspecte material així com sota l'aspecte de les formes. La imprecisió introduïda per *boires* s'oposa a *es retallen*. En aquest camp, les imatges evolucionen cada cop més cap a la dissolució, perden compacitat i solidesa.

Aquest procés de desmaterialització es troba també al nivell del paisatge. Aquest és abans de tot evocat pels mots *camp, arbredes, muntanyes, pe-*

dres, etc., la densitat material dels quals ja ens ha aparegut. La mateixa materialitat ja no és tan consistent en aparèixer el mot *jardins*, car aquests *jardins* ens són oferts a través de la imatge de la música. El so mostra l'espai, l'evocació esdevé abstracta. A més a més, aquesta es produeix mitjançant una comparació, la qual cosa afegeix a l'abstracció que surt plenament a la imatge que segueix:

el cor de la tardor ja s'hi marceix.

Ve després l'acumulació de les imatges de la dissolució *boires, fumeres delicades, les herbes es cremen*, de manera que el paisatge es resol en una evanescència.

La llum i l'obscuritat són introduïdes sota la forma d'imatges lluminoses: *l'atzur, clara, claror, llum* a les quals podem afegir *pluja blava*, car l'adjectivació acostia la lluminositat de la pluja a la del cel. Ve després una al·lusió a la llum diürna que la mostra en la seva evolució cap a l'obscuritat (*capvespre*), obscuritat que s'instal·la al final del poema, on *nit* i *fosca* rodegen la imatge lluminosa del foc: *nit/flames/fosca*. L'atmosfera obscura sembla indicar de forma definitiva la desaparició de la llum anunciada per *capvespre*. En efecte, les *flames* s'inscriuen més tost en un context de foc que crema que de foc que brilla, perquè tenim la sèrie *fumeres, es cremen, flames*.

En aquest sentit la imatge del foc manté una relació pertinent amb les imatges de la matèria (petrificació/dissolució). Seguim l'evolució paral·lela d'aquelles i de les imatges de la llum/obscuritat. La roca i l'aigua estan lligades a la claredat: veiem alhora la *cadena clara* de la muntanya i la *pluja blava*, aigua clara i desitjada (*pluja difícil*). A continuació la imatge de la roca desapareix i la de l'aigua es desagrega al mateix temps que s'associa al clarobscur: el paisatge s'omple de *boires entintades de capvespre*. En aquest estadi, la imatge del foc és introduïda sota el seu aspecte evanescent i dissolvent, sota la forma de *fumeres delicades*, de la combustió (*es cremen*). La boira i les fumeroles asseguren el passatge de la imatge de l'aigua a la del foc que domina al final del poema, associada —com ja hem vist— a l'obscuritat.

De fet, s'ha produït una substitució. La matèria clara de la roca i de l'aigua ha estat substituïda per la immaterialitat obscura del foc.

Retrobem, doncs, a propòsit de totes les imatges dominants del poema el mateix procés evolutiu, el d'una desagregació, d'una pèrdua de materialitat. Podem observar el mateix pas de més a menys a la imatge de la llum. Tot es fon i es perd en l'obscuritat, excepte aquestes flames que hi projecten una llum d'incendi. Aquesta evolució estructura el poema, de manera que les cinc imatges lluminoses es localitzen en els nou primers versos que contenen també les imatges de densa materialitat així com les del vigor vegetal. En els versos 11 i 12 coincideixen l'expressió del decaïment de l'energia vital i un fenomen d'abstracció del paisatge. Els versos següents ens mostren les imatges de la mort, de la dissolució i de l'obscuritat. Els dos últims associen la immaterialitat del foc i la imatge de la nit a propòsit d'una metàfora tant més abstracta que és la d'una relació:

*"Tota la meua vida es lliga a tu
com en la nit les flames a la fosca".*

La subjectivitat del poeta apareix primer de tot sota la forma de la possessió: *les meves muntanyes, claror meua* i la primera persona funciona en alternança amb la segona (al *jo* del poeta succeïx el *tu* de la muntanya) fins al punt que s'apropia els elements que pertanyen de fet al *tu* de Mallorca. Les muntanyes de Mallorca esdevenen per al poeta *les meves muntanyes*. L'apropiació és dictada per l'amor.

El *jo* apareix a continuació sota el seu aspecte personal: *sóc, em resta, recordo* i el *tu* n'és encara el seu objecte: *et recordo*. La possessió per l'amor és seguida per una possessió pel record.

Però vet aquí de bell nou l'alternança, car el *jo* del poeta té al seu torn el paper d'objecte d'un *tu* expressat indirectament: *la llum... em fa tremolar, els jardins... em torben, em fatiguen*. Es tracta d'una dependència emocional.

L'alternança es resol finalment en l'afirmació d'una unió: *la meua vida es lliga a tu*.

Després de reconèixer les marques concretes de l'expressió del *jo* i del *tu* i l'alternança que s'estableix entre ells ens cal buscar més lluny el prolongament de la imatge afectiva. Situem de bell nou i dintre de llur context totes les notes emocionals. Veiem aleshores que la idea de possessió apareix lligada a la del plaer i de la llum:

"...que ve de tu, cadena clara,
serra, plaer, claror meva".

El gaudi de la possessió s'afirma també en aquesta manera reiterativa d'anomenar el seu objecte.

Sembla tanmateix que a l'estat present el poeta ja no coneix aquesta plenitud:

"Sóc avar de la llum que em resta dins els ulls".

Les dues expressions *avar* i *em resta* introdueixen la idea d'una restricció en la possessió i no és indiferent remarcar que a la realitat del paisatge: *damunt l'atzur / es retallen les meves muntanyes* succeeix una imatge simplement present *dins els ulls* del poeta.

De l'evocació del començament a la introducció del record (*et recordo*) hi ha una continuïtat emocional que va de *plaer* a *em fa tremolar*. Però hi veiem el paisatge d'una emoció tota positiva a una altra menys agradable.

El passatge es confirma amb l'evocació dels jardins *em torben, em fatiguen com en un tedi lent*. Hem passat, amb el poeta, de l'exuberància de la possessió a una decadència de l'energia psíquica acompanyada d'una restricció en el gaudi de la realitat. Hi retrobem un procés idèntic al que presenten les imatges dominants del poeta.

Si admetem que és una evolució la que estructura el conjunt del poema, l'estudi del temps serà d'un interès molt particular.

Una primera sèrie de mots (*encara, duren, resta*) fa intervenir al començament del poema un temps de la continuïtat, de la perennitat mateixa amb el mot *sempre*. A aquest temps correspon doncs la visió d'un paisatge sòlid i clar, i l'expressió d'una sensibilitat satisfeta. Ara, cap a la meitat del poema aquest temps perenne es puntualitza sobre l'eix passat-present-futur amb l'adverbi *ara*. D'aquesta manera se situa dins una esdevinença. L'adjectiu *lent* envia també a un temps en moviment i cal veure *ja* dintre de la mateixa perspectiva: aquest adverbi evoca un futur que es fa present, un futur que s'actualitza i envia el present al passat.

Les notacions temporals de la darrera part del poema es refereixen a puntualitzacions dintre

el cicle anual o diürn i ens presenten la imatge d'un temps que s'acaba, en el moment en què el procés de degradació que afecta les imatges arriba al seu punt culminant.

Es tracta d'una trajectòria. Assistim, en efecte, del començament a la fi del poema a la decadència d'un món sòlid, estable i lluminós, decadència que el porta a desagregar-se i a desaparèixer en la nit. En els dos darrers versos el paisatge mallorquí és substituït per la nit. Es redueix a una presència subjectiva (*a tu*) que s'uneix a la del poeta. La metàfora posa en paral·lel dues relacions: el lligam que uneix la flama a l'obscuritat és de la mateixa naturalesa que el que uneix el poeta a Mallorca.

A més a més es tracta en realitat d'un lligam purament afectiu: els demostratius i el relatiu espacial situen Mallorca en una llunyania. El paisatge és evocat a partir d'una absència, és el producte d'un record i de la imaginació. També trobem al nivell formal aquesta interiorització del paisatge. Observem, en efecte, els tres relators espacials de la primera part del poema: *damunt* defineix un pla dintre de l'espai, el de l'atzur i de les muntanyes; *de a la pluja que ve de tu* ens fa passar a un segon pla, deçà del precedent i ens porta al primer pla definit per *dins (els ulls)* en un moviment aferent al poeta⁷.

Si el paisatge mallorquí apareix lligat al destí del poeta (*la meua vida es lliga a tu*), la seva evocació es troba innegablement lligat a la subjectivitat d'aquell. L'evocació ofereix la imatge d'una decadència que correspon, en el poema, a una degradació de la subjectivitat del poeta.

D'una banda, doncs, podem pensar que en la mesura en què el paisatge presentat no és pas directament sentit sinó imaginat, la visió "pessimista" que el poeta n'ofereix és deguda al seu estat psíquic. Remarquem que aquest estat també devia ressentir-se del físic del poeta quan aquest escriví, alguns mesos abans de morir *A Mallorca durant la guerra civil* (30 de setembre 1937).

D'altra banda la dissolució del paisatge mallorquí, la visió de decadència i d'ombra han d'ésser

(7) Els relators no compleixen aquest paper dinàmic a la resta del poema: *entre, a, en* són estàtics i indiquen el lloc d'una dissolució, d'un enfoscament, d'un temps que fineix.

situats en el context de les connotacions introduïdes pel títol des del començament de la lectura. La referència a la guerra civil cal situar-la en relació amb la desagregació que el poeta ens presenta, al nivell de paisatge, del món mallorquí.

Rosselló-Pòrcel no ens descriu pas el paisatge de Mallorca inflammat per la guerra però expressa sens dubte en aquest poema la visió d'un món que

fineix, que es perd en l'ombra, i aquesta visió és certament sostinguda per la consciència que té el poeta del desastre de la guerra.

La mort havia començat a comptar per a ell el temps de la ruptura, de la mateixa manera que la guerra civil havia començat a comptar per a Mallorca el temps d'una decadència i el decaïment els sumeix, a tots dos, en la nit evocada per la darrera metàfora.

Monique de Lope
(Universitat de Provença)