
JORDI MALÉ

**UN POETA POSTSIMBOLISTA
BEN POC CONEGUT:
LA REFLEXIÓ AMOROSA
A LA ROSA DE CRISTALL
DE JOSEP M. DE SAGARRA**

Contra l'estat de gràcia i d'inspiració que preconitzava Maragall, prefereixo la solució de Goethe, o d'Horaci, o de Paul Valéry, que és la que han seguit la immensa majoria de poetes que han passat a la història.

Així s'expressava Josep M. de Sagarra l'any 1947 al pròleg de la seva *Obra poètica* (Sagarra 1947: xx). Aquesta al·lusió i adhesió a la poètica de Valéry, si més no en el que tenia (com l'horaciana i la goethiana) d'oposició a l'espontaneïtat creativa, d'entrada podria sorprendre en un autor de qui diversos testimonis donen constància de la seva gran facilitat per a escriure «a raig» (cf. Permanyer 1982: 45, 55 i 60). Però, d'aquest tipus d'escriptura profusa, si Sagarra va servir-se'n fou sobretot per a confegir peces de teatre que ell mateix qualificava d'obres «fetes amb recepta» (Font 1933: 47). És inimaginable, en canvi, que pogués emprar-la a l'hora de compondre, per exemple, els versos de la traducció de la *Divina Comèdia*. I si bé part dels seus propis poemes sí que sorgiren com a fruit d'aquesta facilitat —com ara *El poema de Nadal*, escrit «en molt poques hores» (Sagarra 1947: XLV)—, obres monumentals com *El Comte Arnau* o *El poema de Montserrat* foren, al marge de la seva extensió, el fruit d'una elaboració tranquil·la, feta de pacients revisions i esmenes.

La invocació a Paul Valéry, d'altra banda, encara que només fos per propugnar un tipus de creació fruit de la «perfecció formal» i el «pacient treball de correcció» (Sagarra 1947: xx), també podria sorprendre, si es té en compte la distància que separa la mena de poesia conreada per l'autor de *La Jeune Parque* de la de l'autor d'*El mal*

caçador. Tanmateix, aquesta distància va escurçar-se en una obra sagarriana de 1933: *La rosa de cristall*; obra que no ha tingut gaire bona recepció i que, a més, ha passat injustament desapercebuda.¹ Sense que pugui parlar-se d'influències, les qualitats i característiques dels poemes que integren aquest llibre permeten de situar-lo —com veurem—, dins l'esfera del que s'ha convingut a anomenar postsimbolisme, al costat, doncs, d'obres del mateix Valéry, de Carles Riba o de Jorge Guillén.²

La rosa de cristall, amb composicions escrites entre finals de 1932 i mitjan 1933, va suposar un canvi radical en la producció poètica de Sagarra, deixades enrere, per una banda, les composicions entre populars i estilitzadament cultes de *Cançons de rem i de vela* (1923) i *Cançons de totes les hores* (1925), i per una altra, dos poemes narratius de tema tradicional com són *El Comte Arnau* (1928) i *El poema de Nadal* (1931). La nova orientació poètica, tanmateix, tot just si es va prolongar en l'obra següent, *Àncores i estrelles* (1936, premiada un any abans) i es va esvaïr del tot a *Entre l'Equador i els Tròpics* (1937).

Al·l'origen d'aquest canvi poètic sagarrià confluïren diverses circumstàncies, tant literàries com vitals.

1. Quant a la recepció, ja Manuel de Montoliu, en ser publicada, tot i lloar-ne la imatgeria no podia deixar de censurar-ne severament l'«exaltació orgiàstica del moment culminant de la “libido” present en molts poemes de gran «gosadia eròtica», fins a arribar a parlar de «fallida» (1934: 51 i 54). Ja als anys cinquanta, el sempre ponderat Antoni Vilanova també en lloava la imatgeria però, alhora, assenyalava que «los puros valores líricos» hi apareixien «contaminados por los detritus y las escorias» (1956: 100). I si bé Octavi Saltor, al pròleg al volum de *Poesia* de les *Obres completes* de Sagarra qualificava el llibre de «bellíssim poema» (1962: xxxviii), l'any 1983 Josep Palau i Fabre apuntava que el canvi que va representar *La rosa de cristall* respecte a la «culminació» que fou *El Comte Arnau*, al mateix poeta «li ha[via] de semblar una mica irrisori i absurd» (1983: 15 i 29). Il·lustra, d'altra banda, la preterició de l'obra el fet que, per exemple, cap dels seus poemes no fos inclòs en les antologies de poesia catalana del segle xx publicades entre els anys quaranta i els seixanta: *La poesia catalana. Els contemporanis* de Fernando Gutiérrez (1947), *Antologia de la poesia catalana 1900-1950* de Joan Triadú (1951), *Antologia de poetas catalanes contemporáneos* de Paulina Cruzat (1952), *Poesia catalana del segle xx* de Josep M. Castellet i Joaquim Molas (1963), *Nova antologia de la poesia catalana 1900-1963* de Joan Triadú (1964) i *Un segle de poesia catalana* de Jaume Bofill i Ferro i Antoni Comas (1968).

2. Empro el terme «postsimbolisme», a l'igual de Josep M. Balaguer, «no en un sentit cronològic, és a dir, com a forma per a designar la poesia posterior al simbolisme, [...] sinó per a etiquetar una poètica que, inserida en la tradició del simbolisme finisecular, sobretot en el model Mallarmé, en desenvolupa alguns dels aspectes potencials i n'elimina d'altres [...]. [Una poètica] que s'anirà manifestant en una gran diversitat de fórmules estilístiques. Valéry, Eliot, Riba serien exponents paradigmàtics d'aquesta poètica i del seu desenvolupament, però també Foix, o la “generación del 27”» (Balaguer 1991: 8; vegeu també Malé 2001, pàssim).

Un cop editat *El Comte Arnau* l'any 1928, i fent excepció d'*El poema de Nadal*, que ja hem vist abans que va ser escrit «en molt poques hores», Sagarra es va centrar en el teatre i va estrenar i/o publicar, fins a finals de 1932, una quinzena de peces. Durant aquest període, però, van anar apareixent algunes obres poètiques d'autors coetanis que obrien noves vies a la poesia catalana o aprofundien en les que ells mateixos havien encetat pocs anys abans. El 1930 Carles Riba (un any més gran que Sagarra) publicava *Estances. Llibre segon*, amb poemes de gran precisió formal on tractava temes com el nu femení, la cambra closa, Narcís, el mirall, etc., també presents en poetes postsimbolistes com Guillén i Valéry. L'any 1931 Marià Manent (quatre anys més jove) donava a llum *L'Ombra i altres poemes*, on explotava a fons l'al·lusió i la suggestió poètiques, a més de palesar la influència de Yeats i Rilke. I el 1932, J. V. Foix (un any més gran) publicava *KRTU*, el seu segon llibre de proses poètiques de caràcter oníric, en sintonia amb les tendències surrealistes.³

Tot fa pensar que Sagarra devia sentir-se atret per aquestes obres i pels respectius tipus de poesia que hi trobava, tan diferents del que fins llavors ell havia conreat. Així el representava Domènec Guansé al retrat que va dedicar-li, bo i remarcant que en aquells anys «no deixava de meditar sobre la situació de la seva poesia. D'una banda el flanquejava la poesia pura; d'altra banda, el surrealisme. I [...] li devia fer un cert mal al cor d'adonar-se que l'estol de nous poetes, quan el veia aparèixer, trencava per un altre cantó» (Guansé 1966: 172). El mateix Sagarra, a l'«Aperitiu» del 18 de maig de 1933 escrit amb motiu d'una sessió dels «Amics de la Poesia», després de defensar la importància de la poesia per a la societat i el país, apuntava que ell, des de la seva «modestíssima esfera», sempre havia procurat de contribuir-hi; i afegia: «No cal dir que aquesta nova empena que uns amics meus intenten donar a la més pura de totes les expressions literàries, a mi m'omple d'alegria» (Sagarra 1933b: 2). Entre aquests amics de nova empena poètica, podien comptar-s'hi Riba, Foix i Manent.⁴

Va escaure's, a més, que en aquella sessió del 18 de maig de 1933 dels «Amics de la Poesia» el convidat fos Paul Valéry. I a l'esmentat «Aperitiu» que va dedicar-li, Sagarra al·ludia al poeta francès per destacar «l'imponderable valor» dels seus versos

3. *KRTU* va aparèixer com a molt tard a principis de juny d'aquell any (segons reportava *La Publicitat* del 2 de juny de 1932), abans, doncs, que Sagarra comencés a escriure *La rosa de cristall*.

4. De l'amistat amb Riba, si més no abans de la Guerra Civil, en dona fe l'epistolari entre ambdós. Quant a la relació amb Manent i Foix, vegeu-ne les respectives evocacions, bé que distants en el temps: Manent (1986: 57-58) i Foix (1990: 387-393).

«per a les persones que encara damunt les anècdotes brutals i la grotesca mascarada de cada dia, saben conèixer el preu d'una selecció graciosa i dolorosa de paraules, feta amb el més alt sentit de *responsabilitat literària*»⁵ (Sagarra 1933b: 2). Aquesta responsabilitat literària, també l'havia remarcada en Riba un parell d'anys abans arran de la publicació d'*Estances. Llibre segon*: «Carles Riba, de tots els homes de la meua generació, ha estat un cas a part. A part en el sentit d'una moralitat literària estricta: ningú com ell no ha provat aquella mena de tortura de la *responsabilitat* de la lletra que s'escriu» (Sagarra 1931: 2).

No es pot considerar casual que el mateix Sagarra, just acabada de publicar *La rosa de cristall* l'any 1933, caracteritzés la seva obra com «un seguit de poemes escrits amb l'ambició d'arribar a un estat líric més *responsable*, i amb l'esforç de renovar una forma fàcil substituïnt-la per una expressió més controlada i molt més exigent» (Font 1933: 44). O que al pròleg a l'*Obra poètica* afirmés que el llibre «representa una ambició de *responsabilitat* i d'exigència» (Sagarra 1947: XLVI). Si més no en l'aspiració, la de *La rosa de cristall* volia ser una poesia equiparable a la de Valéry i Riba quant a l'esforç de construcció conscient, això és: una poesia concebuda i realitzada amb plena responsabilitat literària. I, alhora, representava una voluntat de canvi en la seva deu poètica —«jo crec que des dels meus primers poemes als d'aquest recull, la diferència és notable» (*ibid.*)—; un intent de renovació, en paraules de Guansé, «des dels temes fins a la prosòdia, de l'adjectivació a les imatges: una evident preocupació per fer “modern”» (1966: 172), és a dir, per acordar-se amb els tipus de poesia del moment.⁶

Al costat de les circumstàncies literàries que determinaren un gir en la poesia sagarriana materialitzat en *La rosa de cristall*, cal també situar-hi les personals. Als Jocs Florals de l'any 1931 Sagarra, aleshores *enfant terrible* de la vida social barcelonina, va fer coneixença amb una jove poeta olotina que hi havia guanyat el primer Accèssit: Mercè Devesa. Al cap de quatre mesos ella li va trucar per llegir-li alguns versos que havia escrit. I a partir d'aquesta segona trobada va sorgir l'amor entre ambdós, que culminaria en casament l'any 1936 a París, ja esclatada la Guerra Civil.

5. Si no indico el contrari, les cursives són meves.

6. També ho remarcava Manuel de Montoliu: «Fins a quins límits pot renovar-se un poeta amb forta personalitat? Fins a quin punt pot hom considerar guany positiu l'efecte de l'esforç d'un poeta ja format, per adaptar-se als corrents nous de sensibilitat que fan brollar al voltant d'ell les joves generacions literàries? Aquestes preguntes, me les he formulat després de la lectura del darrer volum de poesies de Josep M. de Sagarra. Ens trobem indubtablement davant d'un esforç d'un dels nostres poetes més personals per canviar d'accent i de tonalitat» (1934: 50).

Aquesta relació va dur Sagarra a «canviar radicalment i sobtadament de vida. S'acabà l'olla i s'acabà l'exhibicionisme gratuït» (Permanyer 1982: 59). Val a dir, això no obstant, que l'enamorament i el consegüent festeig van haver de seguir tot un procés: «Ens vàrem enamorar», explicava Mercè Devesa a Ricard Permanyer (1982: 20): «jo vaig sentir un *coup de foudre* immediat; l'amor el prengué a ell, en canvi, lentament. No se'm va declarar».

Els poemes de *La rosa de cristall*, datats entre octubre de 1932 i agost de 1933, foren escrits durant una fase d'aquest lent procés d'enamorament i festeig, i la temàtica amorosa que desenvolupen podria ser-ne un reflex literari. Un cas paral·lel al de les *Cançons d'abril i de novembre* (1918), compostes entre febrer de 1915 i octubre de 1917, que van reflectir «tot el feix de crisis sentimentals i religioses i el tripijoc d'enamoraments i de romanços» d'aquells tres anys, en paraules del mateix poeta (Font 1933: 43). El 1947 Sagarra confessava, a més, que «en la meua obra lírica, a mesura que vaig anar creixent, vaig projectar-hi cada vegada més els meus estats d'esperit» (Sagarra 1947: xxxix).⁷ Aquesta projecció degué començar amb les esmentades *Cançons d'abril i de novembre*, obra que, a l'igual de *La rosa de cristall*, representà un canvi substancial respecte a les dues fins llavors publicades, *Primer llibre de poemes* i *El mal caçador*, de caràcter popular i tradicional. Un canvi aleshores influït per la poesia de Verlaine, com el mateix escriptor explicità (Sagarra 1947: xxxvi).

A l'article que va dedicar al poema narratiu *El mal caçador* (dins el número de juny de 1916 de *La Revista*), Carles Riba recordava al seu amic que «Goethe, a les seves velleses, aconsellava als poetes joves de no emprendre poemes llargs. Posava ell l'obra del poeta com un dietari lliure, ininterromput, d'emocions» (Riba 1921: 223). Ja quasi un any i mig abans, Sagarra havia començat a escriure les *Cançons d'abril i de novembre*, de temàtica predominantment amorosa, amb la particularitat que va datar i ordenar cronològicament tots els poemes del llibre, talment representessin un dietari. Aquesta pràctica sols la repetirà a *La rosa de cristall*. I en ambdues obres, però molt més en aquesta segona a causa de la creixent projecció en l'escriptura dels seus estats d'esperit, es trasllueix la presència de Sagarra rere el jo poètic que senyoreja en la majoria dels versos, com si aquests fossin un «dietari d'emocions». Ell mateix va arribar a admetre que «*La rosa de cristall* [...] és entre tots els meus llibres el més íntim» (Sagarra 1947: xlv).

7. I afegeix, com a exemple, que a les *Cançons de taverna i oblit* (1920) «l'autor [...] no pot eludir la confessió de certs desastres íntims» (*ibid.*).

Accentua aquesta presència personal alguna possible al·lusió autobiogràfica, com ara la de la primera estrofa del quinzè poema: «Quan els astres marcaven el punt, / perquè el món conegués la teva aroma / d'infant acabat de néixer, / jo navegava per l'ocre profund / de les pedres de Roma» (890).⁸ Per bé que no coincideixin exactament les dates, és molt probable que Sagarra al·ludeixi aquí al viatge que va fer a Roma, i que tant el va marcar, el 1912, amb divuit anys (com comenta àmpliament a la quarta part de les seves *Memòries*; cf. Font 1933: 21-23), quan en feia tot just tres que Mercè Devesa havia nascut (a Olot el 1909).⁹

Per una altra banda, a l'«homenot» que va dedicar-li l'any 1932, Josep Pla apuntava que les obres sagarrianes «no contenen pràcticament cap reflex de l'època que li ha tocat de viure. La literatura de Sagarra no té res a veure amb el seu temps» (Pla 1991: 40-41). Si bé aquesta afirmació és certa considerada en general i en relació amb el conjunt de la producció de Sagarra fins aleshores, en alguns versos de *La rosa de cristall* pot descobrir-se, fent-hi de rerefons, la realitat quotidiana dels anys 1932 i 1933. No tan sols a través dels objectes de la vida moderna que esmenta,¹⁰ sinó per al·lusions a fets que s'esdevenien aleshores. Per exemple, al poema «Somni» (VIII): «hi ha cinquanta altaveus vociferant / els crims de la propaganda» (860), «Tot el carrer és metrallat, / i el plom la sang concentra» (862). El poema està datat el maig de 1933, durant una època de gran conflictivitat social a Barcelona (i també a d'altres ciutats catalanes), amb diversos intents de vaga per part dels anarcosindicalistes, que més d'una vegada van acabar en aldarulls al carrer. Precisament al número de l'11 de maig d'aquell any del setmanari barceloní *Mirador* (on Sagarra publicava els seus «Aperitius»), a la columna «De Dijous a Dijous» (signada amb les inicials C. R.), es parlava d'un intent no reeixit de vaga que havia provocat set morts i diversos ferits.¹¹

8. Com que les discrepàncies entre la primera edició de l'obra, de 1933, i la inclosa, dins el volum *Obra poètica* de 1947 (darrera en vida de l'autor) són escasses i poc significatives, citaré sempre d'aquesta última, més regularitzada, tot indicant-ne sols el número de pàgina. N'existeix, també, una edició crítica (Sagarra 1996).

9. Evidentment, també es pot considerar «autobiogràfic» que el sisè poema estigui datat a Puerto de la Cruz (Tenerife) l'abril de 1933 i tracti de l'illa que Sagarra i Mercè Devesa devien visitar aquell mes. Però el rerefons autobiogràfic a què abans em referia cal vincular-lo amb el fet que l'escriptor prengui el seu propi «jo» alhora com a subjecte i com a objecte del poema.

10. Ja va remarcar-ho Josep Palau i Fabre (1983: 28).

11. El mateix Sagarra, a l'«Aperitiu» del 20 de juliol de 1933 (no recollit en volum), es referia als «fets anàrquics registrats últimament a Barcelona», i a «les bombes i els trets» (vegeu, a més, Palomero 1991: 27-31).

Paral·lelament, els següents versos de la sisena estrofa del «Poema del corb» (datat el juliol de 1933): «però la vella Europa, / després de tot el que hem passat, / encara et pot servir una copa / de fresca brutalitat» (86), molt probablement al·ludeixen a la convulsa situació que es vivia al vell continent, amb el paper preponderant que anaven adquirint el feixisme de Mussolini i el nazisme de Hitler (que havia estat nomenat canceller alemany al gener).¹²

Totes aquestes mostres d'un cert rerefons històric i autobiogràfic a *La rosa de cristall* són un altre indicatiu que amb aquesta obra Josep M. de Sagarra va voler realitzar una mena de poesia radicalment diferent de la que fins aleshores havia escrit: una poesia de to molt més personal —de «to confidencial» admetia ell mateix (Sagarra 1947: XLV)—, en la qual les experiències vitals i sentimentals hi tenen un paper preponderant. No vol dir això que aquestes experiències expressades als poemes siguin necessàriament autobiogràfiques i, doncs, «vertaderes» —un aspecte, aquest, que sols l'autor podria verificar i que, en tot cas, en absolut no afecta la qualitat intrínseca de la poesia—, sinó que en l'escriptura dels poemes, feta durant el festeig amb Mercè Devesa, l'home i el poeta que era aleshores Sagarra va implicar-s'hi de ple per produir una obra que, a més de poesia d'alta qualitat —«feta amb el més alt sentit de responsabilitat literària» (citada *supra*)—, respongués íntimament al seu estat d'esperit i als pensaments i sentiments que li suscitava —«és entre tots els meus llibres el més íntim» (citada *supra*).

Domènec Guansé considerava que en les cançons dels seus primers llibres Sagarra «no ens revela mai la seva intimitat. Entre ell i la cançó sempre s'estableix una distància»; i que a *La rosa de cristall* «tampoc [...] la intimitat del poeta no es revela» (1966: 169 i 172). Tot i que, pel que hem vist i el que veurem, aquesta darrera afirmació no sembla ben fonamentada,¹³ sí que es pot considerar certa en un determinat aspecte: si la vida íntima del poeta degué ser el punt de partença de la majoria dels poemes, no apareix reflectida de manera oberta i explícita. Sagarra va triar conscientment un tipus d'expressió poètica fonamentada en l'ús de les imatges —que és el recurs fonamental, en les respectives varietats, tant de bona part de la poesia postsimbolista com de la surrealista. Ja des dels versos que enceten el poema inicial de l'obra:

12. El setmanari *Mirador* se'n feia ressò, per exemple, al número del 27 de juliol de 1933, a l'article «Moscó i el pacte de Roma», signat per Tiggis.

13. També Llompart (1987: 14), en oposició a Guansé, es referia a l'«intimisme» que reflecteix l'obra.

Són lluny els dies coral·lins
 que llegia el dictat dels meus instints
 igual que els llibres de viatges;
 que uns tendres violins
 il·lustraven el boix dels meus paisatges [...]. (839)

L'adjectiu «coral·lins» aplicat a uns dies ja passats (els de l'adolescència), evoca un acolorit fons marí ple de coralls, en una imatge que —com les altres vegades que apareix a l'obra— suggereix un món meravellós ben distant del pobre món real i terrenal. L'avidesa i l'entusiasme amb què el poeta vivia aquells dies plens d'il·lusions i impulsos (els instints) és suggerida mitjançant la imatge de la lectura d'un llibre amb il·lustracions de llocs exòtics i incitants per la seva novetat. I la tendresa i la ingenuïtat que encara dominaven el seu món interior (els seus paisatges) són evocades amb la imatge sinestèsica d'un gravat al boix que representaria una suau melodia de violins.

Un altre aspecte de *La rosa de cristall* que la vincula amb el postsimbolisme és la seva unitat —que no uniformitat— formal i temàtica. Tots els poemes s'articulen al voltant d'un únic tema: l'amor entre el poeta (el «jo» que s'expressa als versos) i l'estimada (un «tu» recurrent, que sovint esdevé «nosaltres»), i construeixen una mena d'«història» de la relació entre ambdós, en el sentit que en reflecteixen diversos moments o estadis. La successió d'estrofes anisossil·làbiques, que poden arribar a la quarantena de versos, contribueix a dotar de «narrativitat» els poemes, els quals en general prenen un aire de confessió —reconegut pel mateix poeta (Sagarra 1947: XLV). I aquest «relat» de la relació amorosa es fonamenta, sobretot, en les reflexions que suscita al poeta, en una línia semblant a la del Riba de les *Estances* i de *Tres suites*. Un dels aspectes més a valorar d'aquesta obra sagarriana és, precisament, el fet que en alguns dels seus poemes l'amor és plantejat no pas d'una manera ideal i idíl·lica (o, en sentit contrari, com una fatalitat impossible), sinó com un procés i, alhora, com un problema. De manera que més d'una composició sembla —com deia Riba, partint de Valéry, de les seves poesies d'aquella època— «el desenllaç de tot un drama o una comèdia intel·lectuals, [que] té una història particularíssima i complicadíssima» (Riba 1925: 65).

També en la línia de la poesia ribiana d'aquells anys, i més concretament la de les dues primeres seccions de *Tres suites*, «Un nu i uns ulls» i «Lírica de cambra» (1930-1933), a la majoria dels poemes de *La rosa de cristall* l'espai on es desenvolupa la relació amorosa es redueix a la cambra on s'està la parella —en clar contrast amb el predomini dels paisatges naturals característic de la poesia sagarriana. Temes i motius com la nuesa de la dona i la contemplació que en fa el poeta després de l'acte amo-

rós, a més, són presents als poemes, com ho són igualment en altres poetes coetanis considerats postsimbolistes, com Valéry, Guillén i el mateix Riba.

La mateixa tendència, en aquesta obra, a delimitar el marc espacial en què es mouen els protagonistes es dona en l'àmbit del temps: sovintegen adverbis com «ara», al costat dels verbs en present, que accentuen el caràcter de l'obra com a «dietari d'emocions». Als dos primers poemes, a més, el poeta estableix una dicotomia entre l'«abans» i l'«ara», represa a l'antepenúltim i el penúltim poema, paral·lela a l'oposició entre l'espai «interior» de la cambra (l'àmbit dels amants) i el món «exterior».¹⁴

A «Els llavis de Cloe», poema que enceta *La rosa de cristall*, l'«abans» fa recular el lector fins a l'adolescència del poeta (en escriure'l, l'any 1932, Sagarra tenia trenta-vuit anys): «És lluny el temps que un falziot finà / al vidre de la meva claraboia... / És lluny el temps que em vaig enamorar / de la primera noia!» (839). La imatge del falziot mort associada amb el primer enamorament simbolitza que, un cop esvait l'inicial amor de joventut, vertader en la seva ingenuïtat i puresa, aquestes qualitats, i en definitiva la il·lusió, moriren en el poeta: «D'aleshores ençà m'he perdut sol / o caminant en mala companyia» (839). La imatge és represa al final del poema, un cop ja ha conegut la nova estimada, i aleshores el falziot «es comença a revifar... / I és ara que em començo a enamorar / de la primera noia» (841).

No vol dir això que, en l'endemig, el poeta renunciés a l'amor, sinó tan sols que no en trobà d'autèntic: «He anat caçant l'amor com he pogut, / i he despullat de roba, / a la gardènia de color begut / i al llom de caoba» (839-840). Les dues darreres imatges, que representen les preses de la seva «caça» de l'amor (la dona extremament blanca o pàl·lida i la de pell bruna o negra) són una reminiscència del Sagarra més llicencios de les *Cançons de taverna i d'oblit* (1922) i les *Cançons de totes les hores* (1925).

Aquesta vida sense il·lusió («He estat com tothom, si fa no fa» [840]) es va trencar quan «t'he trobat a tu»: «Ara que em creia més estrany / a la follia sacra, / el meu desig neda en el bany / de la teva epidermis de nacre» (840). La «follia sacra» al·ludeix, evidentment, a l'amor apassionat, al qual ja es creia immune o insensible. I els dos darrers i agosarats versos inicien la sèrie d'imatges en què l'estimada és al·ludida mitjançant referències al cos, en aquest cas la pell blanca i brillant, esdevinguda el

14. També al poema final de *L'Ombra i altres poemes* de Marià Manent, «Albada», es planteja una dicotomia que, en certa manera, es correspondria amb un «abans» i un «ara», aquest últim igualment en referència a la nova relació amorosa del poeta. Només que els termes de la dicotomia són el «somni» de la «nit amarga» i el despertar a l'«alba pura» (vegeu Malé, en premsa).

líquid en què se submergeix el desig amorós del poeta. «I ara, que bec del teu llavi d'infant / la saliva de l'entusiasme, / tots els meus prejudicis se'n van / com un vaixell fantasma» (840). La referència al «llavi d'infant» de l'estimada podria ser entesa quasi literalment si es té en compte que Mercè Devesa tenia quinze anys menys que Sagarra i el 1932 n'havia fet tot just vint-i-tres.¹⁵ Els prejudicis que, en besar-la, el poeta diu que l'abandonen poden ser els que havia congriat contra l'amor; però també podrien al·ludir als de caràcter social generats per una relació amb tanta diferència d'edat. La mateixa Mercè Devesa recordava que, en iniciar-se el seu idil·li, «molta gent s'escandalitzà: Sagarra tenia fama de ser *l'enfant terrible* d'aquella Barcelona. Les meves amigues Vergés em van retirar l'amistat: no tant per gelosia, com pels prejudicis socials que tenien, i perquè devien considerar-lo un depravat» (Permanyer 1982: 21).¹⁶

La coneixença del seu nou amor, finalment, duu el poeta a refusar tot el que fins ara havia pensat i volgut, perquè al seu costat sent que «[respira] una mica / d'essència de veritat» (841).

Aquest primer poema de *La rosa de cristall* té la funció d'assenyalar l'inici de l'aventura amorosa en què s'endinsa el poeta, aventura que representa un punt d'inflexió en la seva vida, talment la recomencés. El seu títol, «Els llavis de Cloe», podria remetre, en aquest sentit, a l'antiga novel·la grega *Dafnis i Cloe*, que relata la iniciació en l'amor de dos joves.

El títol del segon poema, datat al cap d'un mes, d'entrada pot sorprendre: «L'abisme». També està construït al damunt de l'oposició entre «abans» i «ara». Però, en aquest cas, l'«abans» es refereix al primer període de la nova relació:

Abans, en el so de la veu,
i en la pell blanca del teu front,
hi havia espurnes de la teva creu
i ressonàncies del teu món. [...]
Només la confluència de sentits

15. El poeta al·ludeix en altres poemes a l'aparença d'«infant» de l'estimada, especialment a «La voluntat dels astres» (xv), on rememora el moment en què es van conèixer (el 1931). Vegeu *infra*.

16. De l'impacte que produí tan insòlita relació, en donà testimoni Domènec Guansé a la primera versió del retrat de Sagarra: «[...] es treballa fins i tot una llegenda a l'Oscar Wilde: llegenda que es trenca de sobte quan el veiem aparèixer en públic del braç d'una noia, d'una gràcia primaveral, blanca i rosada, que respon a un nom ingenu i poètic, però que no tindrà res d'ingènua i que ella mateixa escriu uns contes lleugerament sensuals on resplendeix esmorteïda la brillantor dels *Aperitius*» (Guansé 1947: 21). Aquest passatge, Guansé el suprimí a *Abans d'ara* (1966).

—o qui sap!— et féu dòcil al contacte...
Ai, però el somni de les teves nits
—fúlgid ocell entre els meus dits—
tenia el vermell intacte! (842)

El tema d'aquest poema és el de la comunicació entre els amants i el coneixement de l'un i l'altre. A l'inici, per la conversa amb ella (per les paraules i l'expressió del seu rostre) el poeta sols percebia «espurnes» i «ressonàncies» del seu ésser.¹⁷ I malgrat que l'estimada s'abandona al contacte amb ell, una part d'ella li resulta del tot inaccessible: la seva interioritat o intimitat (el «somni»), la seva vida interior, simbolitzada pel «fúlgid ocell» que, malgrat tenir-lo agafat amb les mans, roman immune al seu contacte. Avalarien aquesta interpretació els versos següents:

Quan un minut, excels o criminal,
ens du l'esquerpa entranya femenina,
en tota ella s'hi endevina
un punt de paisatge sideral
que meravella la retina. (842)

És l'«entranya femenina», «esquerpa» en tant que difícil de copsar, el que el poeta voldria descobrir. I que tot just si arriba entreveure alguna vegada en una estona breu, bé que de prou durada com per a intuir tot el que té de meravella. Les imatges astrals, a *La rosa de cristall*, com també les del fons marí, generalment remetent a un àmbit més enllà del real i material, meravellós i alhora misteriós, en cap cas connotat negativament.

Als inicis de la seva relació, doncs, el que unia el poeta i l'estimada no anava més enllà del contacte sensual; per exemple, el bes:

Només la saliva;
només dos llavis, el teu i el meu,
defensant-se en una lluita viva [...].
I després dels llavis res més...
Potser l'esperança
del que encara no és...
[...] Però res més que el teu i el meu passat. (843)

17. «La teva creu» és una expressió una mica desconcertant, que potser vol al·ludir a les coses que a ella l'amoïnaven i que li explicava (el mot «creu» estaria emprat, així, en un sentit figurat força usual).

Acabat el bes, romanien un i una, dues individualitats encara no foses en l'amor,
bé que ell en tingués l'esperança.

Però a mesura que la relació ha anat progressant, aquesta situació ha canviat:

Ara la meva cançó
ha anat filtrant les teves assutzenes;
hi ha en el teu pit la projecció
de l'espectre de les meves venes. (843)

Ambdues imatges suggereixen la idea de compenetració íntima entre els amants
mitjançant el verb «filtrar» i el substantiu «projecció».

La rebel·lia de l'arbreda
del meu somni —del teu tan diferent—
no troba cap aurora consistent
enllà de la teva seda. (844)

La imatge de l'arbreda «rebel» referida al «somni» del poeta, al seu món interior —com veïem més amunt—, il·lustra el seu esperit de revolta (contra el món, com veurem), que sols troba llum i sentit en la presència d'ella. «Tu has deixat d'ésser tu», «Jo he deixat d'ésser jo», proclama a la penúltima estrofa (844).

I, tanmateix, malgrat que la compenetració amorosa sembla assolida, el poema acaba amb aquesta quarteta, que en justifica el títol:

Som més rics o més pobres, o què som?
Se'ns ha tornat més hàbil l'egoisme,
si el nostre cor s'enfonsa, com un plom,
dins l'aire nebulós d'aquest abisme? (844)

La interrogació inicial revela un punt d'incertitud, potser de temença, quant al que representa, per al poeta, la nova relació amorosa; com també la palesa la imatge amb què la presenta: «l'aire nebulós d'aquest abisme» on «s'enfonsen» els seus cors. En darrer terme, es pregunta si tot plegat no és sinó un miratge volgut del propi egoisme, això és: si l'essència de la relació potser consisteix no a haver cedit una part de cadascú a l'altre, sinó a haver-se apropiat de la part de l'altre, mantenint-se cadascú íntegre en el propi egoisme.

Els poemes següents miraran d'aprofundir en la naturalesa del vincle establert entre tots dos a mesura que aquest s'estreny. I cal ressaltar de nou la gosadia poètica

de Sagarra a representar una experiència amorosa que defuig la idealització i, sense deixar d'afrontar les pors i els dubtes, vol reflexionar sobre les seves implicacions.

El motiu inicial del tercer poema, «Una oreneta morta», és compartit coetàniament per la majoria de poetes postsimbolistes:

Muda al meu costat,
t'adaptes a la temperatura
del cel emboirat,
de la nit vacil·lant i insegura. (845)

La contemplació de la dona estirada al llit, sovint nua, a vegades després de l'acte amorós, apareix representada en poemes com «Dona adormida» i «Nu en repòs, després de l'amor», de Riba; «La dormeuse» i «La fausse morte», de Paul Valéry; i «Desnudo» i «Salvación de la primavera», de Jorge Guillén.¹⁸ En alguns casos, a més, com en els dos poemes de Riba i «La dormeuse» de Valéry, es combina amb el tema de la impossibilitat d'accedir al món interior de la dona, d'arribar a conèixer-la més enllà del contacte físic; tema que ja hem vist que apareixia al poema anterior de Sagarra, «L'abisme».

La situació de partença d'«Una oreneta morta» és el moment després de la unió amorosa, a la nit, dins la cambra:

Fa una estona
que tot el món dringava lluny i fals;
només hi havia l'encalç
i la teva espatlla rodona,
i els nervis, susceptibles animals...

Fa una estona que el sol espectacle
érem tu i jo concrets, dins un segon.
Haviem fet el miracle
d'eliminar la vaguetat del món. (845)

L'acte amorós és al·ludit amb un simple substantiu, «l'encalç», emprat en sentit figurat, amb una sinècdoke referida al cos nu de la dona (l'«espatlla rodona»), i amb una metonímia («els nervis») que il·lustra la passió i la tensió del moment de la còpu-

¹⁸ Els dos poemes de Riba pertanyen a *Estances. Llibre segon* (1930); els de Valéry, a *Charmes* (1922); i els de Guillén, a *Cántico* (edicions de 1928 i 1936, respectivament).

la. La denominació d'«animals», d'altra banda, aplicada als nervis i, per extensió, als amants, emfasitza el caràcter purament físic de l'acte. Una denominació que també fou emprada per Guillén i Riba en poemes com «Anillo» i «Pleno amor» del primer, i «La soledat de tu i jo sols...» i «Rumba» del segon.¹⁹

Als versos de Sagarra suara citats, el poeta estableix una oposició entre l'àmbit de la cambra, que és el de l'acte amorós, i el món exterior, qualificat de «fals» i la «vaguetat» del qual contrasta amb la concreció assolida pels amants en el «segon» de l'èxtasi amorós. És un motiu recurrent, a *La rosa de cristall*, la visió negativa de la realitat quotidiana (incloent-hi la gent) que envolta els amants, els quals s'arreceren i s'aïllen en l'àmbit del seu amor. Aquests desencís per la realitat i el món es trasllueix també en alguns dels «Aperitius» coetanis de Sagarra,²⁰ talment com el desig d'aïllar-se'n era reconegut per Mercè Devesa a Lluís Permanyer (1982: 51).

Si el poema s'iniciava, dins la cambra just després de l'amor, acaba amb la reintegració dels amants, dins la vida quotidiana fora de la cambra:

Ara el vespre la túnica descús,
feta amb aroma i balanceig de nard.
El roig brutal d'un autobús
ens torna al món vulgar,
anònim i difús...

Cada moment que passa
va apartant la cremor d'aquell moment [...]. (846)

La plasticitat de la primera imatge d'aquests versos (el recer amorós talment una túnica adornada i perfumada de nard que el vespre desfà) reflecteix la fi del moment de l'amor. I la visió de l'autobús, amb el seu estrident color vermell —que contrasta amb el blanc del nard dels amants— marca el retrobament amb la realitat «vulgar», on tot és «anònim» i «difús», i on ells perden la «concreció» i l'ardència passional viscuda en l'amor tot just passat.

[...] vindrà un dia potser molt més fort
batent la teva porta;
però avui ja ha passat!, dins el record
tindrà el perfil d'una oreneta morta. (846)

19. Els de Guillén pertanyen a l'edició de *Cántico* de 1945, i els de Riba, respectivament, a *Estances. Llibre segon* (1930) i *Tres suites* (1937).

20. «Sobre la crueltat» (8 de juny de 1933), «Sobre la metamorfosi» (13 de juliol de 1933), entre d'altres.

El quart poema, «El blau impenetrable», reprèn el tema, que ja apareixia a «L'abisme», del coneixement entre els amants i les dificultats per assolir-lo. Amb les dues anàfores que es combinen a l'inici de les cinc primeres estrofes («Jo ja sé» i «Jo sé») el poeta insisteix en la seva consciència de tot el que creu que li provoca i suscita l'amor per ella, tal com explicita a la cinquena:

Jo sé què sento jo,
aproximadament,
amb el teu plor
o el teu desmenjament,
o el teu abandonar-te de debò.²¹ (848)

Allò que el poeta sent és el que expressen les tres primeres estrofes; com, per exemple, la inicial:

Jo ja sé que quan sóc al teu costat,
tan sols la teva presència
converteix en transparència
l'opacitat
d'un clima de camèlies i alcohols
i d'astutes actínies,
que només se fa viu quan estem sols,
i els nostres nervis —tenses línies—
imiten el gemec dels rossinyols. (847)

La imatge del «clima», inicialment opac, «de camèlies i alcohols / i d'astutes actínies», que combina la vistositat acolorida de les flors i dels organismes marins amb els efluvis despresos d'ampolles d'alcohol, podria suggerir novament la cambra dels amants, potser l'ambient d'una impersonal cambra d'hotel, ambient que només gràcies a ella esdevé «transparent» i «viu». Seria l'escenari on té lloc la unió dels amants, al·ludida amb la imatge sonora del cant gemegós dels rossinyols que evoca la tensió nerviosa de l'acte amorós.²²

La segona i la tercera estrofa són una successió d'imatges, la majoria de paisatges astrals i també marins, que pretenen suggerir els efectes que a ell li produeix la

21. Cal remarcar aquest «desmenjament» ocasional de l'estimada, que de nou palesa com Sagarra, per anhel d'autenticitat, evita de reflectir una relació amorosa falsament idíl·lica.

22. Potser fou en hotels on es trobaven, abans de casar-se, Sagarra i Mercè Devesa, ja que, com ella explicava a Permanyer, «fins que vàrem fugir a França [en esclatar la Guerra Civil] no havíem viscut mai junts: hauria estat un escàndol molt fort. De bon començament teníem, això sí, relacions íntimes» (Permanyer 1982: 60).

presència de l'estimada. Fins que, a la quarta, proclama de nou amb una imatge la potència de l'amor sensual i les seves possibilitats futures:

Jo ja sé que l'amor és tot un vent
d'ala d'arcàngel desfermada,
que va eixamplant el firmament,
multiplicant sentits cada vegada.

La darrera estrofa del poema, tanmateix, tot i la taxativa afirmació dels versos citats suava, s'enceta amb una adversativa:

Però tu, closa dentadura,
ull pàl·lid, nervi absent,
tu blanca i perfumada criatura,
quin és el paisatge que sent
la teva sang tèbia i complexa
i el teu cor baladrer i petit? [...]
Quin blau estrany d'hemisferi se't cria,
a l'ombra de les parpelles?
Com són la lluentor i la melodia
de les teves estrelles?... (848)

Malgrat conèixer quins són els seus propis sentiments i pensaments, el poeta, de ben segur contemplat —com al poema anterior— l'estimada dormint al seu costat (amb la boca i els ulls closos, sense músculs en tensió), no pot evitar de confessar la incertesa i el dubte que li provoca no poder endinsar-se en els d'ella (en el seu mar i el seu firmament) i conèixer-los.

Els poemes v i vii, «La defensa» i «La companyia», i en part el viii, «Somni», expressen variacions d'un mateix tema: el de l'estimada com a refugi i protecció contra el món exterior. L'animadversió i el rebuig del poeta envers la realitat que l'envolta és, com hem vist, un motiu recurrent a *La rosa de cristall*. En algun cas, com a «Somni» (viii), poema construït sobre diverses imatges de to oníric, n'és la causa el ritme trepidant i eixordador de la ciutat, o també el clima de violència dels carrers («Tot el carrer és metrallat, / i el plom la sang concentra; / la policia balla pel terrat, / però les roses de color rosat / es salven en la seda del teu ventre...» [862]).²³ Els amants cerquen d'aïllar-se'n, dins la cambra: «Hem tancat els finestrans / i havem estès la capa de

23. Més amunt hem citat alguns d'aquests versos i també d'altres, tot relacionant-los amb la situació de vagues i revolta que es vivia aleshores a Barcelona.

maragdes; / la capa damunt del llit / feia olor d'alfàbrega» (861); i també de fugir-ne: «Tu em dius: —Fugirem ben lluny; / jo em posaré la crinolina blanca, / tu portaràs la sang al puny / de les ungles d'un àliga!—» (861), amb aquesta darrera imatge que suggereix la força protectora de l'estimat, en contrast amb la delicadesa del vestit d'ella.

A «La defensa» (v), on l'escenari novament se situa a la cambra dels amants, és l'estimada qui protegeix el poeta no tan sols del món sinó de la gent que l'envolta:

Perquè allunyat de tu, allunyat del vori
de les teves camèlies despullades,²⁴
torna a clavar-me tot el món marmori
les precises ganivetades;
i sento entre les pells electritzades,
desconegudes i conegudes,
un gust de mort en totes les begudes
i en totes les mirades. (851)

L'estimada li és, alhora, «una defensa / contra les hores tristes / del trist ocell del pensament, que pensa» (849). I fins li és una defensa contra si mateix, contra el seu propi caràcter arrogant i presumptuós: «Defensa inclús del que abelleix i escura, / del punt d'home, i del gest d'arrogància; / defensa de lluir la dentadura / amb una gratuïta exuberància» (849).²⁵

A «La companyia» (vii), la presència d'ella novament el rescabala de les reticències que sent envers els qui l'envolten («Oh, tu no saps com em glaça el torrent / de tota la gent!» [857]) i de la indefensió que li provoca el món:

Tu no comprens
fins a quin punt no té gota de sal,
fins on és desesmat i és indefens
el meu estat moral,
quan la cançó del món estripa
el vel de la meva orella [...]. (856)

24. En altres versos d'aquest poema les flors són també emprades com a imatge del cos nu de la dona: «Tu, en el llit on reposes, / imitació flexible de les roses / i de la carn simètrica dels lliris» (850). Aquest tipus d'imatge, combinada a més amb conceptes abstractes (com «simetria»), apareix igualment en versos de Jorge Guillén i Carles Riba (cf. Malé 2007: 99).

25. Recordem les paraules, ja citades, amb què Permanyer explicava la transformació de Sagarra tan bon punt s'enamorà de Mercè Devesa: «va canviar radicalment i sobtadament de vida. S'acabà l'olla i s'acabà l'exhibicionisme gratuït» (1982: 59).

Entre les imatges que expressen l'empara que li proporciona l'estimada, en sorprendrà una, en aquest poema, de caràcter bucòlic, en evident contrast amb l'atmosfera de modernitat ciutadana predominant en el llibre:

I és per això que al rosa del teu llit,
més que una joia faunesca,
m'hi porta un nervi com d'isard ferit
que entrelluca els cristalls de l'aigua fresca. (857)

En l'endemig d'aquests tres poemes queda relativament isolat —i valgui la redundància— el «Poema insular» (VI), que, juntament amb el «Poema del corb» (XII), són els dos en què «el to confidencial s'evapora una mica», en paraules del mateix Sagarra (1947: XLV). El primer fou escrit a Puerto de la Cruz (Tenerife) i reflecteix una estada a l'illa. Estada que permet a la parella el «vaporós oblit / del nostre egoisme sexual!...» (852), i també que s'esborrin «pensaments i contactes» davant la presència d'«aquest món vegetal, gras i concret, / eliminant les paraules abstractes / del nostre món moral, cansat, desfet...». Domina el poema un desig, doncs, d'oblit i d'evasió, possible davant l'espectacle exuberant del paisatge de l'illa i del seu port bigarrat. Però aquesta evasió i aquest oblit volen ser sols passatgers:

Deixa a l'amor que es capbussi segur,
en un oblit remorós de palmeres...
Deixa un instant que s'oblidi de tu,
perquè sigui més teu l'amor que esperes.
Perquè després et dugui uns pensaments
més ortigats i més encesos,
amb el botí del somni entre les dents
que poblarà de monstres els teus besos... (855)

L'oblit momentani de l'amor el que ha de provocar és que, en renéixer, esdevingui encara més intens, i que els pensaments que generi resultin encara més amorosament incisius i ardents. Com si l'oblit hagués estat un somni del qual hagués despertat l'estimada havent-ne obtingut, com a botí, un nou i més potent amor, amb tot allò que té d'instintiu i sexual.²⁶

26. Així podrien interpretar-se els «monstres» que han de poblar els besos de l'estimada, i que enllaçarien amb l'«egoisme sexual» oblidat als primers versos del poema. La mateixa interpretació seria aplicable al «monstre» de la cinquena estrofa del poema x, «Dafnis irreductible» («[...] el monstre que ha unglejat la nostra

El poema IX, «L'enveja de la nit», introdueix nous elements en la relació amorosa i, doncs, en les reflexions que provoca al poeta. Novament, dins la cambra, és ell qui de mica en mica va despertant-se al costat d'ella, que el mira:

Que a poc a poc el mirall del teu iris
begui el meu sorprès pensament.
Desclou-me les parpelles lentament [...].
Deixa'm fer el descobriment
dels pètals dels lliris
lentament! (863)

El gust i el goig que li produeix anar-la descobrint en despertar-se s'entela, però, per la por de recordar el somni en què la veia morir, «marinejant / en una barca de gebre», amb els llavis «freds com les nits de desembre...» (864):²⁷

He somiat que el teu cos
agonitzava entre cel i terra,
que no em tornava a les dents
la teva geniva fresca,
ni em deixava respirar
l'olor de les violetes....
Oh les violetes del somni
quin perfum que desespera! (864)

Somnis com aquest, diu el poeta a l'estimada, són els que «un somnia / quan està tan gelós de l'amor» (864): de la intensitat del desig amorós que sent per ella, de l'anhel de tenir-la per sempre, i de la por que aquest amor pugui no ser etern, neix la seva gelosia, això és, la seva temença. «Oh, tu no saps l'enveja de la nit / perquè en la platja del teu pit / l'esguard et lluentaja!» (865): la nit, simbolitzant tot allò que és fatal i obscur, i que contrasta amb la lluminositat i la vida d'ella, és qui ha generat el

pell»); més dubtosament, en canvi, als «monstres de coral» del poema XI, més aviat relacionats amb les pors dels amants. També Carles Riba va servir-se coetàniament de la figura dels «monstres» en alguns sonets de *Tres suites*; per exemple, al núm. v de la secció «Un nu i uns ulls» i a «Solitud d'amor, sota cambra», de la secció «Lírica de cambra». En ambdós poemes aquests «monstres» estan vinculats amb el silenci i amb l'absència d'amor i de vida (i de retop, doncs, amb la mort; cf. Malé 1993: 13 i 19-29).

27. La imatge de l'estimada morta, dins una barca compta amb una llarga tradició literària i iconogràfica que remunta als grecs i als egipcis.

somni.²⁸ «Però no és veritat , no és veritat!», exclama el poeta. Per acabar amb una exhortació que palesa gràficament el desig de sentir la certitud de la vida i l'amor d'ella: «Clava'm en el moll del cor / la teva dent decidida!» (865).

La contemplació del propi amor per part dels amants, i el seu contrast amb el de les altres parelles, del passat i del present, és el tema central del desè poema, «Dafnis irreductible»:

Fa mil, dos mil, fa deu mil anys
que un home i una dona,
com ara som tu i jo,
varen creure de debò
aquests lligams estranys,
aquesta rodona rígida
dels braços abraçats. [...]

I ara mateix, a tot arreu del món,
es multiplica aquest acord pregon
de les venes imperatives. (866)

Al sonet de *Tres suites* «Paraules d'amor, sota cambra», Carles Riba representava l'existència ideal d'un corrent d'eternitat amorosa (talment una «memòria difosa») format per tots els qui han sentit i expressat amor des del passat fins al present; un corrent al qual s'incorporarien, com a «nous trofeus», els amants protagonistes del poema (cf. Malé 2007: 101-102). A «Dafnis irreductible», en canvi, es planteja la singularitat de la parella formada pel poeta i l'estimada respecte a totes les altres: «I creiem que som únics tu i jo / davant les innúmeres parelles» (867). Fins s'hi contraposen, com si els uns procuressin de minimitzar l'amor dels altres:

[...] solem pensar-nos que és
el seu amor, amor de manses mires [...].
I ells potser diuen de nosaltres dos,
que és feble i nebulós
i adolorit d'artell
el monstre que ha unglejat la nostra pell.²⁹
Però què hi fa, si nosaltres creiem
el que creiem i si ningú ens creuria? (867)

28. Resulta una mica estranya la imatge de l'esguard d'ella brillant en el seu propi pit (o emmirallant-se en l'aigua de la platja en què el poeta ha metaforitzat el pit).

29. Sobre la figura del «monstre», vegeu més amunt.

Com a rerefons d'aquests versos cal veure-hi aquell recel envers els altres, envers la gent, expressat en altres poemes i reconegut tant per Sagarra com per Mercè Devesa; d'on derivava, com hem vist, el reiterat desig d'aïllar-se'n («Oh, per això ens entotsolem / en la nostra secreta companyia» [868]) i d'immergir-se en un món propi («i com és dolça la visió desfeta / d'un món submarí, gràvid de corrosives meravelles» [868]). I el poema es clou amb aquesta estrofa:

I amagats de tothom i lluny del port,
crema l'estranya fe com una pira,
mentre, invisible, va olorant la mort
nostra pell que transpira... (868)

L'«estranya fe» és la del seu amor (a l'estrofa anterior qualificada d'«absurda», perquè excedeix tota raó); una fe que es mantindrà fins a la mort —perquè la mort, des del poema anterior, ja no pot deixar de ser present en la consciència del poeta.

A «Dafnis irreductible», talment com a «La defensa» i «La companyia», l'amor de l'estimada apareix expressat pel poeta amb plena convicció i sense reserves. Al poema següent, «Les ales dels àngels» (xi), retornen, en canvi, els interrogants i les incerteses que ja havien aparegut a «L'abisme» (ii) i «El blau impenetrable» (iv), només que ara per part d'ella.

L'amor era sempre això:
aquest treball de proa i d'aigües blaves,
aquest anar mar endins [...].

L'amor era sempre això;
però esperàvem qui sap de l'amor. [...]

De vegades l'amor
és el treball dels pescadors que tornen
sense res a les mans,
només que amb l'angúnia del rem
i de vogar sobre la cresta blava... (869)

L'amor pot resultar, doncs, un «treball» infructuós, fins a perdre el seu sentit. I aleshores sorgeixen els dubtes. Uns dubtes als quals ella, «tan discreta», té «por d'encarar-[se]» (869). Només que a vegades el poeta descobreix en els seus ulls

com una lleu ferida d'inquietud
que vol fer una pregunta.

I aleshores em dius: —Jo voldria
saber com són els àngels,
saber com és la melodia
de les violes dels àngels!— (870)

Aquesta pregunta revela la voluntat d'ella de conèixer el que seria un amor ideal (simbolitzat pels àngels) i, consegüentment, palesa la seva insatisfacció per l'amor actual («insatisfeta / de fúria i de repòs» [870]). El poeta li respon que «abans, potser, quan jo no havia / besat cap criatura», n'havia arribat a tenir «una idea segura» (870). Però que

era amb tu que volia
viure aquell feble descloure's dels pètals,
i el parpelleig, mig de groc de llimona,
mig de coet de plaça de diumenge,
que hi ha en l'estel més llunyà i més inútil! (871)

Les imatges del descloure's d'una flor i del centelleig d'un estel, en el que ambdós fenòmens tenen de meravella, simbolitzen aquest amor ideal que el poeta volia descobrir en la relació amb l'estimada. Perquè és en ella que creu haver trobat el seu amor ideal (angelical), malgrat tots els dubtes i les incerteses que envolten la relació:

Jo ho volia saber i tu m'ho preguntes!
No hi ha res més que aquest treball de proa
en tu també?
Doncs aleshores, digues, criatura,
per què, quan ja no tens ni esma de perles
en el clima oceànic del teu llit
i el cor se't dilata,
jo sento en el perfum dels teus sospirs
aquest perfum tan viu d'ales de plata?³⁰ (871-872)

Al «Poema del corb», dotzè del llibre i de llarg el més extens, es perd una mica el «to confidencial», com hem vist més amunt que apuntava el mateix Sagarra. Els vincles amb *The Raven (El Corb)*, d'Edgar Allan Poe, són evidents; i, com en aquesta obra, el poema s'inicia amb la irrupció en la cambra del poeta de l'ocell que, inequívocament,

30. Convé remarcar la plasticitat de la metàfora de l'oceà en què el poeta transforma el llit de l'estimada, dins el qual, potser exhausta després de l'amor o simplement endormiscada, ella ja no té «ni esma de perles». Menys clar és el sentit del vers «i el cor se't dilata», que potser vol representar un aflujament de la tensió amorosa, de l'amor envers ell (o, inversament, que s'incrementa la seva necessitat d'amor i l'aspiració a l'ideal).

simbolitza la mort. Però en el cas de l'obra de l'escriptor nord-americà, la situació de partença era la mort de l'estimada del poeta, que el corb venia a recordar-li per turmentar-lo; mentre que, en el poema de Sagarra, el poeta demana a l'ocell que no faci soroll perquè «aquí, al meu llit, hi ha una nereida nua», en referència a l'estimada: «jo l'he caçada per les trenes / entre les noies d'aquest món» (873-874).³¹

L'amor queda en un segon pla durant les primeres estrofes, en les quals, amb el pretext que el corb es posa sobre un globus terraqüi, el poeta fa comentaris i observacions —talment es tractés d'un dels «Aperitius» sagarrians— sobre continents com Àfrica i Europa (aquest darrer en surt malparat, com ja hem vist), i sobre el món en general (les guerres, la fam, els accidents aeris, el deliri per l'esport). Tot seguit el poeta es posa a si mateix com a objecte de comentari, per denigrar la seva capacitat d'estimar:

Diga'm que és una oliva,
que mai a un oli generós arriba,
aquest cor que em serveix de motor,
i diga'm que és inútil la saliva
que malaveja en el besar d'amor.³²

Digues-m'ho a mi, [...]
però parla ben baix,
no sigui que ella
trenqués el vidre blau del seu dormir... (877)

La darrera part del poema se centra a lloar l'estimada —el seu cos, els seus somnis i aspiracions—, perquè, aïllada idíl·licament en la seva campana de vidre, s'oposa a tot allò que connota la mort, com ara la destrucció i la crueltat:

Ella no ha vist tots els fiblons
de la Hidra [*sic*];
de l'odi no ha tastat ni un sol esquitx;
creu en el blau d'un paradís de vidre
per dur-hi el llessamí del seu desig. (878)

31. El poema té forma de declaració feta pel poeta a l'ocell (en estil directe), en contrast amb la resta de poemes de *La rosa de cristall*, que són confidències a l'estimada. La relativa contenció que implica aquest to confidencial s'esvaeix, així, en el «Poema del corb», que en alguns passatges resulta el menys afortunat.

32. Tal com s'esdevé a *The Raven*, al «Poema del corb» el poeta no fa sinó projectar en l'ocell els seus pensaments i sentiments.

El poeta no dubta a confessar que aquesta visió idíl·lica que ella s'ha fet de l'existència, lliure de qualsevol mal i sofriment, és ell qui l'alimenta, fins al punt d'arribar a acceptar-la ell mateix com a veritat:

Jo li nodreixo el somni;
la meva delirant complicitat
posa a la perla de les arracades
un reflex vermellenc de veritat,
d'accions perfectament justificades. (878)

A les dues darreres estrofes, finalment, el poeta retreu a l'ocell que no vulgui donar crèdit al que li ha exposat sobre la seva relació amorosa:

Trobes que és massa
això que estic dient?
Et fa vergonya
la impúdica veritat
del nostre amor encès i estenallat? [...]
Et fa vergonya de trobar dos folls,
externs completament a la retòrica
que canten els diaris? (879)

La incredulitat que el poeta atribueix a l'ocell representa, de fet, la incredulitat del món i de la resta de la gent, incapaç d'acceptar la intensitat de l'amor entre ell i l'estimada, i la determinació d'ambdós de viure idealment aïllats del brogit i la sutzura que els envolten.³³

El tretzè poema, «El pailebot», és escrit amb motiu d'una anada al port per visitar una d'aquestes naus.

Vàrem pujar dalt del vaixell,
perquè volies veure de la vora
tot aquell món de corda, vela i fusta
que és com un home viu, i ajusta
igual que el múscul i la pell. (881)

La comparació amb el cos d'un home no és gratuïta, perquè l'interès de l'estimada per veure el pailebot es barreja amb el que li desperten els homes que hi treballen:

33. En alguns poemes de l'edició de *Cántico* de 1945 Guillén expressava, també, aquest aïllament ideal de la parella, bé que en relació al cru escenari de la postguerra (cf. Malé 2007: 103-104).

«Jo endevinava que et batia el pols / amb la nàutica brega / dels mariners» (882). I aquesta atracció encara se li barrejava amb un altre encís: «T'embriagava la fragància / d'aventura i tempestat [...]. T'il·luminava la claror / d'un desig desfermat d'evasió, / i a la boca tenies un reflex, / que jo no sabia el que era» (883).

El poeta ha descobert uns aspectes de l'estimada que desconeixia o en què no havia parat esment: l'excitació davant el treball físic d'uns homes i l'anhel d'aventura i de fugir:

Tu no ho recordes, però aquell moment
em feia una gran por el teu pensament
poblat d'estranyes viatges [...].

Tu no ho recordes, però aquella nit,
quan dormies a vora del meu pit,
somniaaves uns deltoïdes³⁴
inflats d'estirar els calabrots [...]. (883)

Novament, doncs, la relació amb l'estimada es tenyeix d'una lleu ombra d'inquietud i de temença per part del poeta.

I una ombra apareix al títol del catorzè poema: «Safir i ombra». Duu la mateixa data del poema anterior (juliol de 1933) i situa la parella dalt d'un vaixell, potser el mateix pailebot, gaudint del viatge per mar i de la seva felicitat:

No sents que el teu llavi roig
l'hora precisa marca
de fer cruixir amb el nostre goig
el simètric silenci de la barca?
Marinejant al nostre albir
tot el blau s'espargia;
el diamant neix del safir
en la ganivetada de la quilla. (885-886)

Com en altres poemes de *La rosa de cristall*, el poeta estableix una contraposició entre l'«abans» de conèixer l'estimada (quan «havia barquejat tot sol, / [...] àvid de

34. Tot i que no deu anar més enllà d'una coincidència, val la pena remarcar que l'ús poètic dels «deltoïdes», també com a sinècdoc del cos en ple esforç físic, l'havia inaugurat un poeta avantguardista, Josep M. Junoy, al conegut cal·ligrama dedicat a Nijinski publicat a *Troços* el setembre de 1917.

rosa i de caçar la pell / d'Anadiomena» [886]]³⁵ i l'«ara» en què ja ha trobat l'amor i té una nova visió de la vida:

Amb tu ha canviat l'aire marí;
ha canviat el blau imaginari
del mar del meu inútil desistir..
I és per això que em plau tornar-hi
a refer aquests camins, dins el llagut,
però en la teva companyia,
i retrobar tot el coral perdut
en aquell temps que ni esma no tenia. (887)

El viatge per mar és expressat aquí en sentit literal i, en part, també com a alegoria de la vida, del viatge vital.

Després d'aquestes reflexions confiades a l'estimada sobre el canvi que ella li ha suposat, el poeta, novament en plena travessia marítima, es representa l'arribada a port sota l'estímul de la més alta sensualitat:

Aquest vespre al cafè dels pescadors,
ningú tindrà sospita
que el teu suèter vermellós
cenyeix les tremolors
de les dues llimones d'Afrodita. [...]

I a la cambra pintada de blanc,
sobre el coixí de ploma,
expandiràs —oh viva flor de sang!—
la teva fresca aroma.
Un vidre nebulós
isolarà la nostra son callada... (886-887)

Aquesta nova mostra d'idealització de l'amor de la parella en tant que protegida per una campana de vidre que l'aïllaria de l'exterior es veu enfosquida, tanmateix, als tres darrers versos del poema per una reserva que hi fa el poeta: «que mai aquest safir del teu amor, / que mai el teu amor, / projecti en el meu llit l'ombra del dubte» (889). De nou una temença respecte a l'amor d'ella, a la seva autenticitat o constància, aflora en la ment del poeta.

35. En referència a Venus Anadiomena («la que neix de l'escuma del mar»), és a dir, a l'amor.

El penúltim poema, «La voluntat dels astres» (xv), recupera l'oposició entre l'«abans» i el «després» de conèixer l'estimada del poema inicial del llibre, només que ara remuntant fins al dia del naixement d'ella:

Jo no podia pressentir,
que tu, criatura indefensa,
congestionat llessamí,
marcaves amb el plor de la naixença
la ruta del meu destí. (890)

Fins aleshores, el poeta «anava jugant i perdent, / entre el robí i la cendra», per bé que confessa que «jo m'hi sentia content, / [...] sense exigir ni esperar massa / de res ni de ningú, / dintre la meva tèrbola barcassa, / plena de boires de monotonia» (891). No rebutja frontalment, doncs, el seu passat i la seva vida d'abans de l'amor d'ella, d'abans que les seves vides es trobessin «reunides / en un angle agut d'impudor / i llàgrimes renovadores...» (891). L'«angle d'impudor» és una nova al·lusió a un dels caires de la seva relació amorosa, el més sensual, mentre que les llàgrimes (d'alegria o tristesa) en representen el vessant més afectiu.

Tot repassant la història de la seva relació, el poeta admet que al començament cap dels dos hi confiava de debò: «No hi creia massa, i tu tampoc hi creies / en el moment d'inicials deliris» (892); fins que ella va dur-li «tot de lliris / arrecerats encara en el teu ventre», els de la seva adolescència, «els dels teus anys de seda» (892). I, malgrat que aleshores tampoc no estava segur de «si ho vàrem creure gaire...»,

[...] la convergència fou tan viva!
Fou de tant alcohol la convergència,
i era tant de la sang el dens licor
diluït en la nostra geniva!
Era tan agressiva
la implacable rialla de l'amor! (892)

Convé remarcar el caràcter físic i de deliri fins violent amb què es representada la unió entre ambdós amants. Va ser aquest abraonament amorós («cada nou combat» [892]) el que va convertir la desconfiança inicial «en una fe i en una convençuda / voluntat» (893).

I em meravella que el teu pit fragant
hagi desclòs en mi la flor enterrada,
perfumadora del meu llit d'infant;

que m'hagis dat un parpelleig³⁶ d'infant
per aclarir-me la mirada. (893)

El poeta estableix, així, un vincle entre la felicitat actual i la que va sentir en la seva infantesa, com si a través de l'extrema joventut d'ella hagués retrobat l'infant que va ser. Fins a preguntar-se, retòricament, si la seva joia prové d'aquest infant que en ell reviu o de l'infant que és encara ella, preciosa i rara com una rosa de cristall, en qui el seu esperit d'infantesa s'emmirallaria:

si és que el meu nervi torna a percutir
com en la meva primeria
d'aloses esquinçant el dematí,
o aquest amor només és el mirall
de la fúlgida rosa de cristall,
que tremola en el verd del teu jardí. (893-894)

El darrer poema de *La rosa de cristall*, «El vol d'orenetes» (xvi), vol ser, d'entrada, un reconeixement al paper decisiu que l'estimada ha representat en la vida del poeta: «Tu has desvetllat dintre el meu cor / tot un vol d'orenetes que dormia!» (895). La imatge de les orenetes volant, recurrent al llarg del poema, simbolitza la capacitat d'estimar recuperada pel poeta gràcies a la presència d'ella.

No ambiciono altre coixí florit
que el de la teva tremolor adormida:
trobar un límit en tu i un infinit,
i precisar i justificar la vida
en un igual i musical sentit,
amb tot el menys que pugui de mentida
a la carn i al vestit. (896)

El desig de compartir amb l'estimada la vida perquè és l'únic que li dona sentit va acompanyat de l'aspiració, per part d'ell, a la més gran sinceritat possible en la seva actitud envers ella —aspiració potser formulada tenint present, en contrast, alguna actitud seva anterior. Paral·lelament, reconeix a l'estimada que l'hagi transformat i l'hagi tornat comprensiu «de tot», «fins del refús que un dia / pogués trobar en la seda dels teus braços» (897). De nou el poeta, tot i la certesa del mutu amor, no pot evitar d'imaginar-ne algun aspecte negatiu, bo i defugint la idealització.

36. Esmeno la forma «parpalleig». A la primera edició apareixia correctament escrita.

A les tres darreres estrofes, però, que són les tanquen el llibre i fan de desenllaç, formula el seu desig final d'un amor perpetu («Només voldria / que tu duressis i que jo durés / amb aquest vol d'orenetes que vola» [897]), un amor que sols podrà trencar la mort:

fins al capvespre que m'aturi al port
cansat del meu periple;
fins al moment que l'Àngel de la Mort
—androgin de bellesa irresistible—
escampi per la febre del meu llit
una alenada gerda,
i amb la llum de la gran pupil·la verda
xucli el meu esperit! (897-898)

Això havia d'esdevenir-se l'any 1961. Però mentre la vida durà, l'amor, com un «vol d'orenetes», es mantingué viu entre Josep M. de Sagarra i Mercè Devesa.

Que Sagarra considerés *La rosa de cristall* el seu llibre «més íntim», aquest recorregut pels setze poemes que l'integren podria il·lustrar-ho. Però tant és si les experiències que hi apareixen són o no un reflex exacte de la seva biografia: aquest punt, reiterem-ho, resulta irrellevant a l'hora d'apreciar la indiscutible qualitat de l'obra (malgrat alguns alts i baixos), i sols té importància en tant que pugui facilitar la comprensió més aprofundida d'algun poema o algun vers. El que sí que resulta rellevant és l'esforç d'introspecció amorosa, de meditació sobre els estadis de l'amor, que realitza el poeta: els dubtes i les pors que li suscita l'estimada, la reflexió sobre el sentit que té en la seva vida, les il·lusions i les esperances que hi projecta, palesen el grau de consciència i de responsabilitat amb què va ser elaborada aquesta obra, també reflectit en l'extraordinària imatgeria en què se sustenta. Una obra, en definitiva, situable, dins l'òrbita de la més destacada poesia postsimbolista del període d'entreguerres.

JORDI MALÉ
Universitat de Lleida

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BALAGUER, Josep M. (1991) «Introducció» a Bartomeu Rosselló-Pòrcel, *Imitació del foc*, a cura de J. M. Balaguer, Barcelona, Edicions 62, pp. 5-60.
- FONT, Melcior (1933?) *Josep M. de Sagarra*, Barcelona, Llibreria Catalònia («Quaderns Blaus. La nostra gent»).
- FOIX, J. V. (1990) «Pròleg» a J. M. de Sagarra, *All i salobre* (1966), dins *Obres completes*, vol. 4, a cura de M. Carbonell, Barcelona, Edicions 62, pp. 387-393.
- GUANSÉ, Domènec (1947) *Retrats literaris*, Mèxic, Edicions Catalònia.
- (1966) *Abans d'ara (Retrats literaris)*, Barcelona, Proa.
- LLOMPART, Josep M. (1987) «Pròleg» a Josep M. de Sagarra, *Antologia poètica*, a cura de J. M. Llopart, Barcelona, Proa, pp. 7-17.
- MALÉ, Jordi (1993) «Pròleg» a Carles Riba, *Tres suites*, a cura de J. Malé, Barcelona, Edicions 62, 1993, pp. 7-26.
- (2001) *Poètica de Carles Riba. Els anys del postsimbolisme 1920-1938*, Barcelona, Edicions de la Magrana.
- (2007) «Amor i erotisme en Jorge Guillén i Carles Riba», dins M. M. Gibert, A. Hurtado Díaz i J. F. Ruiz Casanova, ed., *Literatura comparada catalana i espanyola al segle XX: gèneres, lectures i traduccions (1898-1951)*, Lleida, Punctum & Trilcat, 2007, pp. 95-112.
- (en premsa) «L'amor tenia a ran de llavis.» Yeats, Rilke i altres presències a *L'Ombra* de Marià Manent», dins *Actes del XIVè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes (Budapest, 4-9 de setembre de 2006)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- MANENT, Marià (1986) *A flor d'oblit*, Barcelona, Edicions 62.
- MONTOLIU, Manuel de (1934) «Poesia sense esperit (J. M. de Sagarra, *La rosa de cristall*)», *La Veu de Catalunya*, 19 de gener de 1934. [Reproduït, dins *Breviari crític*, vol. VI, a cura d'Olga Xirinacs i F. Xavier Ricomà, Tarragona, Excma. Diputació Provincial de Tarragona, 1981, pp. 50-54.]
- PALAU I FABRE, Josep (1983) «Incursió en l'obra poètica de Josep Maria de Sagarra», dins Josep M. de Sagarra, *Antologia poètica*, a cura de J. Palau i Fabre, Barcelona, Laia, pp. 7-37.
- PALOMERO, Rafael (1991) *República i autonomia*, Barcelona, Barcanova.
- PERMANYER, Lluís (1982) *Sagarra vist pels seus íntims*, Barcelona, Edhasa.

- PLA, Josep (1991) «Josep Maria de Sagarra i el seu teatre (1894-1961)», dins *Obra completa*, vol. 29, Barcelona, Destino, pp. 7-45. [3a ed.]
- RIBA, Carles (1921) *Escolis i altres articles*, Barcelona, Publicacions de «La Revista».
- (1925) «Resposta a una enquesta sobre la psicologia de la poesia lírica», *La Revista*, 16 de març de 1925. [Reproduït, dins *Obres completes*, vol. IV: *Crítica 3*, a cura d'Enric Sullà i Jaume Medina, Barcelona, Edicions 62, pp. 63-65.]
- SAGARRA, Josep M. de (1931) «Carles Riba», *Mirador*, 21 de maig de 1931, p. 2.
- (1933a) *La rosa de cristall*, Barcelona, Llibreria Catalònia.
- (1933b) «Els Amics de la Poesia», *Mirador*, 18 de maig de 1933, p. 2.
- (1933c) «Res de nou entre nosaltres », *Mirador*, 20 de juliol de 1933, p. 2.
- (1947) «Vint-i-cinc anys de poesia», pròleg a *Obra poètica*, Barcelona, Selecta, XI-XLIX.
- (1996) *Obra completa*, vol. 3: *Poesia 3*, edició crítica a cura de Narcís Garolera, València, Edicions 3 i 4.
- SALTOR, Octavi (1962) «El poeta Josep M. de Sagarra», pròleg a Josep M. de Sagarra, *Obres completes. Poesia*, Barcelona, Selecta, 1981², pp. v-XLVII.
- VILANOVA, Antonio (1956) «*Obra poètica* de Josep Maria de Sagarra», *Destino*, 2/9/30 de juny de 1956. [Reproduït, dins *Auge y supervivencia de una cultura prohibida. Literatura catalana de posguerra*, Barcelona, Destino, 2005, pp. 91-104.]

