
MODALITATS DE LA IRONIA EN LA POESIA LÍRICA DE JOSEP MARIA DE SAGARRA*

TYPES OF IRONY IN JOSEP MARIA DE SAGARRA'S LYRIC POETRY

MAGÍ SUNYER
Universitat Rovira i Virgili
magi.sunyer@urv.cat

Resum: Aquest article analitza la poesia que Josep Maria de Sagarra va escriure durant els anys vint i trenta —exclosos *El comte Arnau*, *Poema de Nadal* i la poesia satírica— per descobrir-hi les raons de fons que hi propicien el joc irònic. S'observa una neta diferència en la poesia escrita en cada una de les dècades, en relació amb un canvi en les circumstàncies personals i la sensibilitat manifestada envers noves estètiques. Si en la poesia dels anys vint la ironia, esgrimida com a defensa, havia de conviure amb la voluntat de depuració poètica, l'impacte del surrealisme i el contrast provocat per la coneixença de noves terres sentides com a estranyes aporten noves raons per al distanciament en la poesia dels anys trenta.

Paraules clau: ironia, Josep Maria de Sagarra, poesia pura, surrealisme.

Abstract: This paper analyses the poetry that Josep Maria de Sagarra wrote during the twenties and thirties —excluding *El comte Arnau*, *Poema de Nadal* and his satirical poetry— to reveal the deep reasons that favoured the ironic play. A clear difference in the poetry written in each decade is

(*) Aquest article forma part de la investigació del grup Identitat Nacional i de Gènere a la Literatura Catalana, de la Universitat Rovira i Virgili i del Grup de Recerca Identitats en la Literatura Catalana (GRILC), consolidat (SGR 2014 755) i s'ha beneficiat de l'ajuda del projecte d'investigació del Ministerio de Economía y Competitividad FFI2013-41147-P titulat *La ironia en la literatura catalana desde el «Modernisme» hasta 1939*.

L'estudiós interessat pot consultar el banc de dades bibliogràfic del grup d'investigació sobre estudis d'ironia, paròdia i pastix en la literatura catalana des de l'inici del segle xx fins a l'actualitat en línia a l'adreça: <<http://www.uv.es/ironialitcat>>.

highlighted, in regard to a change in his personal circumstances and a sensitivity displayed towards new aesthetics. In 1920s poetry, irony, used as a defence, had to coexist with the intention of poetic purification, whereas in his 1930s poetry the impact of surrealism and the contrast caused by the knowledge of new lands perceived as strange provide new reasons for distance.

Key words: irony, Josep Maria de Sagarra, pure poetry, surrealism.



1. IRONIA I POESIA LÍRICA

El propòsit d'aquest article és observar algunes modalitats de la ironia en els llibres de poesia lírica escrits per Josep Maria de Sagarra durant els anys vint i trenta: *Cançons de taverna i oblit*, *Cançons de rem i de vela*, *Cançons de totes les hores*, *La rosa de cristall*, *Àncores i estrelles* i *Entre l'Equador i els tròpics*. En conseqüència, no s'hi tindran en compte la poesia narrativa ni la satírica; aquesta darrera ofereix unes altres possibilitats d'anàlisi de la ironia.

L'itinerari poètic de Josep Maria de Sagarra està anunciat en la composició del *Primer llibre de poemes*. La combinació de poesia narrativa («Mater lacrimarum»), de cançó i de balada («Cançó», «La balada del consol») i la reelaboració de motius populars («Joan de l'Ós», «L'hereu Riera») prefigura els llibres posteriors. Si, en la seva extensa obra, per una banda, la narrativa en vers (*El mal caçador*, *El comte Arnau*, *El poema de Montserrat*) el connecta amb la línia llegendària que havia tingut en Jacint Verdaguer i en Joan Maragall els millors representants, els quatre llibres de cançons —i balades— l'insereixen de ple en la que ell mateix considerava que era la sintonia «normal» de la poesia catalana del primer terç de segle, la que conduïa a la poesia pura i a les avantguardes d'entreguerres, a la qual va contribuir amb una poderosa personalitat poètica pròpia. El poeta ho declarava en la quasi exculpació que li servia per a presentar *El comte Arnau*, el llarg poema que, per això mateix havia nascut «amb una vestidura anacrònica» perquè «avui dia la poesia que es serveix en els llibres és més aviat ràpida i contundent, i molt d'acord amb el dinamisme de l'època» (Sagarra 1994: 9-10). Amb aquestes prevencions introduïa el lector en el poema:

Comprenent tot això, i vivint de cara al meu temps, i essent, a més a més, un entusiasta del meu temps, jo m'he passat sis anys gestant i elaborant aquest poema, treballant sobre un

tema conegut i menant la trajectòria del meu esforç en un sentit no paral·lel, sinó divergent del tot, al camí normal de les lletres catalanes en aquests darrers anys.¹

En aquesta voluntat d'atraure la benevolència dels lectors, o més aviat dels crítics —perquè la majoria dels seus nombrosos lectors ben poc es devien preocupar per qüestions d'aquesta mena—, hauria pogut especificar que, fins aleshores, l'adhesió a la moda de la seva època s'havia concretat en quatre llibres de cançons que evidencien una línia de depuració expressiva ben connectada amb un dels camins de la modernitat poètica europea. Quan va escriure aquest pròleg, Josep Maria de Sagarra potser encara no podia preveure la incorporació a la seva lírica de l'impacte de noves modernitats, que es va produir ben aviat, amb *La rosa de cristall*, i que es va prolongar, amb més moderació, en *Àncores i estrelles* i *Entre l'Equador i els tròpics*. Aquesta novetat, prou substancial per a la matèria que tractem, aconsella dividir en dues parts l'estudi de la ironia en aquests llibres; la cesura ve marcada per *La rosa de cristall*.

2. ELS LLIBRES DE CANÇONS

Josep Maria de Sagarra fou un poeta «poderosament» influït per Joan Maragall, això es fa evident en la tria temàtica dels seus poemes més extensos i ell mateix ho va explicar, però, en una de les ocasions en què va reconèixer sense prevencions aquesta influència, també va declarar les discrepàncies que l'allunyaven de la concepció poètica maragalliana, bàsiques per al tema que ens ocupa (Sagarra 1996b: 415-416):

De Maragall me'n separava, i me n'ha separat sempre, la seva teoria de la paraula viva [...] que jo, en el cas de Maragall la respecto, però que em sembla fatal si un se la pren al peu de la lletra. Contra aquella teoria, crec i he cregut sempre en la perfecció formal i en el pacient treball de correcció, substituint sempre una paraula per una de millor. És a dir, contra l'estat de gràcia i d'inspiració que preconitzava Maragall, prefereixo la solució de Goethe, o d'Horaci, o de Paul Valéry.

L'origen de la forma poètica dels quatre llibres de cançons, i sobretot de les *Cançons de totes les hores*, s'ha d'anar a buscar en el cançoner popular i, com el poeta va explicar, en les composicions del *Cançoner satíric valencià* «i fins de les *letrillas* de Góngora» (Sagarra 1996b: 438);² les balades, segons ell mateix, constitueixen «una

1. Aquestes prevencions no resultaven sobrereres davant sentències com la de Jaume Bofill i Ferro (1986: 148) que diu que Sagarra «Clou el neoromanticisme català, extemporani, remot per a la resta de la literatura europea».

2. És molt probable que en la denominació «cançoner satíric valencià» Sagarra englobi no tan sols les peces que va reunir Ramon Miquel i Planas amb aquest títol sinó també cançoners del segle XVI com els de Joan

experiència per incorporar al català el tipus de la balada germànica, a la manera de Goethe i fins a la manera d'Uhland» (Sagarra 1996b: 438), amb una dilatada tradició i evolució en la literatura catalana vuitcentista, en l'obra, entre molts altres, de Tomàs Aguiló, Jacint Verdaguer i Apelles Mestres. Tanmateix, no es pot obviar el nou impuls que havia agafat la cançó des del Modernisme i, sobretot, en els primers llibres de Josep Carner. Malgrat que la poesia de Carner esdevingué el paradigma de la ironia de signe anglosaxó, costa de trobar aquest ingredient en una part important de les cançons de Sagarra, aquelles en què el poeta tensa la corda del virtuosisme estètic fins a l'extrem. Quan llegim «Vinyes verdes vora el mar», la «Cançó de pluja» o la «Balada de les estrelles», més aviat tendim a adherir-nos a l'exempció introduïda per un dels més delicats tractadistes de la ironia, D. C. Muecke (1986: 5), quan observa que «is when literature is most musical, in lyric poetry, that it is, by and large, least ironical», perquè —podem aplicar a la poesia el que ell específicament afirma a propòsit de la pintura— «when it is intent upon formal perfection or technical innovation or absolute expression, then irony may be felt as distracting or intrusive». En efecte, en els moments de més puresa lírica o d'experimentació formal extrema dels dos darrers llibres de cançons, la ironia sembla que destorbaria.

Però no necessàriament en tots els poemes d'aquests llibres, ni en l'estat d'esperit que els informa. La ironia, del Romanticisme ençà, ha adquirit una dimensió superior a partir de la qual es mostra la naturalesa contradictòria de la realitat i la posició dels escriptors contemporanis (Schoentjes 2003: 87). La podem trobar en l'esperit que dicta aquestes poesies de Sagarra, que s'expressa explícitament en determinats textos i que fins i tot és revelat en algun indret estratègic. Crec que la clau l'hem d'anar a buscar en el sonet liminar del més experimental dels llibres, *Cançons de totes les hores*, el titulat «Excelsior!» (Sagarra 1996a: 379), que reproduceixo sencer:

Cor meu, has vist com la tardor encomana
aquesta eixorca i resignada sort
d'anar mirant l'espiga que es desgrana
i el pàmpol sec engavanyant-se d'or.

El somriure, al teu llavi ha mort la grana,
i l'enuig t'ha tingut lligat al port.
Saps que la inútil pellerofa humana
ni surarà en les aigües del record!

Timoneda —*Flor d'enamorats*, sobretot—, que s'exerciten, més que les altres, en el mateix tipus de jocs amb els refranys. Antoni Vilanova (1956: 37) assenyalava que, amb aquest neopopularisme, Sagarra recorre un itinerari idèntic al de Federico García Lorca en la poesia espanyola.

Mes, ail, no sies peresós ni tímid,
romp aquest glaç que t'ha imposat el límit:
cerca en el fons del teu reialme intern

alguna veu de ressonància pura
i un amor molt més viu que la natura
que et faci creure que seràs etern!

Diríem que, a partir d'una consciència d'inutilitat de l'acte de creació, no costa gaire de trobar-hi aquell principi de Friedrich Schlegel que diu que l'ironista és capaç de convertir el món en un espectacle (Ballart 1994: 75). Al sonet, el poeta es força a practicar la poesia amb l'entusiasme amb què ho faria si estigués convençut de cercar la plenitud. Ho fa des del desengany d'una primera decadència —identificada amb la tardor— i des de la convicció de la impossibilitat de la transcendència, que expressen amb precisió la sensació de desemparança de l'home modern en què es fonamenta la ironia romàntica. Els dos tercets ho expliciten: ha de trencar un límit que li impedeix arribar a aquesta plenitud, i ho ha de fer des de la convicció que es tracta d'una simulació —«que et faci creure que seràs etern!»— que pot arribar a aconseguir un ressò de l'anhelada sublimitat, en realitat impossible d'assolir de ple —«alguna veu de ressonància pura». No l'ha d'anar a buscar en la natura sinó en la cultura, en l'essència de la poesia —«un amor molt més viu que la natura»—, que no deixa de ser un consol de segon grau, però es presenta com l'únic possible. Podem comprendre l'adequació d'aquest sonet per presentar un llibre d'experimentació formal en què el poeta intenta arribar al centre de l'expressió poètica en l'època de la poesia pura. Tampoc no cal especular gaire per a situar-hi la tragèdia de la humanitat contemporània que ha perdut les seguretats que l'apuntalaven. Com en totes les èpoques de desesperança, el que resta és el recurs a l'habilitat tècnica, a l'experimentació formal, a l'art, manifestació suprema de la cultura. Són les bases sobre les quals s'assenta l'ironista. La literatura barroca és l'exemple tòpic d'aquesta qualitat de l'art com a refugi; no és casual que en aquestes dècades del segle xx es produeixi una important reivindicació del barroc. Si estem convençuts d'aquesta lectura, en un poeta tan declaradament maragallista com Sagarra, ja resulta evident el caràcter metatextual i irònic del títol. L'«Excelsior», de Joan Maragall és una poesia ben poc irònica. Alhora, és una de les grans poesies de la lírica catalana contemporània, un cant vitalista a l'aventura absoluta, ple de confiança i sense resquícies per a la vacil·lació. El de Josep Maria de Sagarra també fa referència al desig d'eternitat, però el distanciament, que no tenia cap paper en Maragall, aquí s'explicita perquè Sagarra és conscient de la impossibilitat d'acomplir el desig, ni tan sols per la via alternativa de l'art, que només pot aconseguir «fer creure» que hi arribarà. Malgrat aquesta funció consoladora de la poesia, la màxima que el poeta pot

concebre en aquest llibre, es tracta d'un succedani d'efecte incomplet. La posició del poeta, a diferència de la de Maragall, no és una il·lusió que aboca a intentar traspasar els límits sinó el distanciament, la que correspon a l'ironista.

Aquesta distància pot ser que provingui d'una desconfiança d'arrels molt profundes, tal vegada del trencament de la comprensió d'una realitat unívoca, estable i compartida durant segles que s'opera a començaments del segle xx (Ballart 1994: 137) —la interpretació en aquesta clau de la seva novel·la més famosa ho podria confirmar— però, sense que això hi hagi d'implicar contradicció, és segur que respon a desenganys sentimentals que l'abocaven a la malenconia. Potser ja es produïa abans, però s'expressava sense dissimulació en les *Cançons de taverna i d'oblit*, de títol explícit³ i que conté moltes poesies que es refereixen expressament a les decepcions amoroses, com «Les paraules de Paulina» —«ara que tot és perla i és boirina / i en el meu front hi ha un vel de desenganys» (Sagarra 1996a: 269)— o «La claror amarga» —«Sento tota la vida despullada, / sense defici, sense voluntat...», amb l'aclariment «Ara que ja no dringa l'arracada / vora del llavi meu malavesat» (Sagarra 1996a: 299). Aquesta darrera poesia té un final molt lligat a l'esperit maragallià d'«Excelsior», perquè, per pal·liar el desengany, vaga amb un amic fins que troben una barca que els incita a l'aventura lluny de la costa: «i al pal hi lligarem bandera roja, / i mar endins, fins que se'ns geli el cor!» (Sagarra 1996a: 301). L'ofec de la pena en la taverna marinera, que tanca aquest llibre, «In vino veritas», enllaça amb el llibre següent, *Cançons de rem i de vela*, que alhora hi insisteix i se n'evadeix amb el recurs a la sublimitat poètica.

La poesia que obre el recull persevera en aquest estat d'ànim —«I tu, pobre cor meu, menuda entranya, / oblides les punxades que has sofert» (Sagarra 1996a: 313)—⁴ i hi presenta com a pal·liatiu la bellesa del paisatge mariner: «Perquè sols vull abandonar-me i jeure / sense besar, sense apretar cap mà, / sota del cel color de fulla d'heura, / vora del mar que sembla de quitrà» (Sagarra 1996a: 335). Si volguéssim resseguir aquesta oposició entre el desassossec del poeta i la bellesa de la mar, hauríem de circular per totes les poesies del llibre, singularment per la novena —«Mostrat ben

3. Sagarra mateix (1996b: 434-435) ho explica: «Vaig venir de Berlín per casar-me, però el resultat va ésser que no em vaig casar, i com que jo no he escrit mai perquè sí, i en la meua obra lírica, a mesura que vaig anar creixent, vaig projectar-hi cada vegada més els meus estats d'esperit, el lector que segueixi aquests vint-i-cinc anys de la poesia trobarà que en les *Cançons de taverna i d'oblit* (el títol ja delata), l'autor, encara que es valgui d'imatges i ficcions, no pot eludir la confessió de certs desastres íntims». Ja veurem que el pessimisme que se'n deriva no afecta només aquest llibre, sinó que no es modifica fins a *El poema de Nadal* i, sobretot, *La rosa de cristall*. Malgrat la confessió del poeta, devia tenir arrels més profundes, des del moment que Carles Riba (1985: 170) ja l'assenyala en *El Mal Caçador*.

4. Manuel de Montoliu (1926: 52) deia del llibre que «tota la serenitat i tota l'harmonia de la divina beatut del món resulta trossegada i destruïda per la tràgica discòrdia que regna en el seu esperit».

nu, mostrat com ets per dins», «Després ja et vagarà de fer el farsant» (Sagarra 1996a: 237). És la desena la que fa un pas més: hi apunta la ironia en forma d'un relat en quartetes contrapuntat pel quart vers de cada estrofa i per una tornada de dos versos variable dominada per la paraula «vanitat». Aquí sí que es produeix un esquinçament en una contínua obertura de possibilitats vitals que sempre acaben contradites per la visió irònica, tant si és en la consideració de la pròpia persona —«Entraràs amb la passa decidida, / et pensaràs que ets l'amo i que ets el gall, / als teus ulls te faran la gara-gara, / i al darrera tothom se t'en riarà. // Aquesta lluentor de cresta i plomes, / vanitat!, vanitat! —canta la mar» (Sagarra 1996a: 336)— com si s'esgrimeix el recurs al viatge, també inútil —«Seguiràs punt per punt tota la terra, / aquest tros d'univers desesperat, / i els camins infinits de les estrelles, / aquests camins no has de seguir-los mai. // Tots els bordons del teu pelegrinatge, / vanitat!, vanitat! —canta la mar» (Sagarra 1996a: 337)—, fins a la mort, el destí ineluctable —«i els cucs poc a poquet se't menjaran» (Sagarra 1996a: 337). Aquesta poesia representa la primera entrada inequívoca en el llibre de la ironia, que desapareix en els èxtasis lírics que, potser, l'emmarquen.

En la poesia xv, «Entre el gos i el captaire», entra en escena l'autoironia. S'adreça a una segona persona del singular que rep la invectiva directa de la veu poètica. Les dues úniques rimes consonants en «-it» i «-aire» li proporcionen una vigorosa sonoritat. Sol enmig d'una natura acusadora representada per l'aire i per la mar, el poeta, que es defineix «entre el gos i el captaire», s'acusa de covardia davant l'estimada en el moment decisiu —«Avui arribaves al caire, / avui arribaves al coll del neguit; / avui arribaves al caire, / i no has tingut pit...» (Sagarra 1996a: 347). Sense compassió, amb una gran duresa, aplica al personatge dues frases iròniques. En la primera, després de manifestar la covardia i explicar la fugida de l'enamorat pusil·lànim, li llança a la cara que tot s'ha produït «sense que la sang et taqués gens ni gaire / la punta del dit...»; en la segona, el retret agafa forma d'antítesi perquè la noia, que balla a la plaça, es burla «del teu gran amor esquifit». Llegim el fragment (Sagarra 1996a: 348) que conté els dos duríssims sarcasmes:

Has fet el gatvaire;
després has fugit
sense que la sang et taqués gens ni gaire
la punta del dit...
Ella es belluga en la colla dansaire,
dansa el peu petit,
es riu del teu aire,
del teu gran amor esquifit...

Per rematar-ho, la veu poètica envia el personatge al racó del fracàs a què ell mateix s'ha condemnat. En conseqüència, es tracta d'una ironia que l'assenyala com a culpable de la malenconia que el domina.

Tomàs Garcés va escriure una ressenya d'aquest llibre que ens informa sobre l'efecte que va produir entre els escriptors «neonoucentistes», en denominació de Joan Fuster. Colpit per l'alta qualitat dels versos —tanmateix no s'està de fer-hi una sèrie de significatius retrets—, Garcés (1991: 132) declara el seu trasbals davant l'ànima que revelen. «Són els versos d'un home sense Déu»,⁵ exclama; versos que manifesten l'«espectacle desolat d'un cor» (Garcés 1991: 131) i alhora es projecten sobre el paisatge amb una visió de la natura «terriblement romàntica» (Garcés 1991: 133). L'adverbi informa sobre fins a quin punt era dolorós per a un noucentista escriure l'adjectiu, si no era en accepcions domesticades. Alhora, l'adjectiu ens condueix cap a la ja apuntada relació d'aquestes poesies amb la ironia contemporània. Encara resulta convenient subratllar una altra frase de la crítica de Garcés, la que es refereix a la «tenebra moral que desfigura la visió del món en la poesia de Josep Maria de Sagarra» (Garcés 1991: 135), amb especial atenció en el verb, «desfigura». Garcés enregistrava així aquella pèrdua de confiança en la realitat sòlida, provocada pel desassossec, a què ja hem fet referència com a base de la ironia filosòfica que arrenca del Romanticisme (Ballart 1994: 66). La profunda comprensió de Garcés deriva en desacord perquè aquesta no era la «seva» mena d'ironia. Sagarra projecta constantment aquesta convulsió sobre una segona persona que és ell mateix o utilitza personatges per a expressar-la. Garcés (1991: 135) fa notar que el Luard de la famosa balada i el nen de barca de «La balada del clavell morenet» no són altra cosa que una «ampliació dramatitzada dels motius cabdals de les cançons». El desassossec, en definitiva, provoca en el poeta una escissió entre un estat d'esperit meravellat per l'espectacle magnífic de la mar, de la natura en plenitud de bellesa, i la tortura del malestar íntim. Així conviuen, al mateix temps, el distanciament provocat per un trasbals íntim i l'adhesió entusiasta a un paisatge.

El clima espiritual no varia substancialment a les *Cançons de totes les hores*, ja ho hem vist en el sonet que hi fa les funcions de pòrtic, però el distanciament hi és superior. Aquella presència obsessiva del poeta en el llibre anterior no desapareix però es refugia en el refinament estètic, sobretot en l'experimentació amb el refrany, en cançons i balades. Per a intentar esvair la malenconia. Ben inútilment, és clar.

Josep Maria de Sagarra (1996b: 438) era ben conscient que es tractava del seu llibre «més de laboratori». L'objectivació del malestar s'hi aconsegueix mitjançant els

5. Abans, al pròleg de l'antologia *Josep Maria de Sagarra* (Garcés 1923: 8) havia opinat que «l'avantatge que representa l'ajut de l'esperit d'artífex en la creació poètica de Josep M. de Sagarra es desfà, però, amb l'afebliment del seu sentit religiós, cada dia més esmorteït».

personatges de les balades —com en les dues del llibre anterior— i en l'orfebreria formal. La tristesa absoluta del derrotat sense esperança reapareix a la «Balada del caminant»; l'aire de rondalla popular que domina la «Balada de l'amor perdut» també condueix al desastre. En algunes d'aquestes poesies, «Balada de les estrelles», «Balada de les tres nits», «Balada de Maria Teresa», juga amb la narració d'itineraris de decepció sentimental. Només en la primera s'imposa un vitalisme superior a les contínues contrarietats. La traïció, l'amargor, fins a l'arribada de la mort, es traslladen —gràcies al joc en els refranys— al personatge mutant —l'etern femení, segons Tomàs Garcés (1924: 1)— que dona títol a la «Balada de Maria Teresa». Un prodigi de síntesi poètica que insisteix en el tema omnipresent (Sagarra 1996a: 431):

A l'espluga de la fam
vaig trobar-hi una fadrina;
era encesa per l'aram
de la llenca ponentina.
Jo li dic el meu enyor,
i ella no fuig ni s'amaga:
m'ensenya el jaç de l'amor,
tot de punxes d'argelaga.

També a les cançons. A la «Cançó del pobre marit», per exemple, es fa manifest en les narracions de les glosses que presenten una gradació del desengany sobre el matrimoni, palesa en els refranys: «Ja es ben dolç això que en diuen / casament!», «ja t'engresca això que en diuen / casament!», «Ja és pesat això que en diuen / casament!», «ja és amarg això que en diuen / casament!», «Quin calvari, això que en diuen / casament», «Que no em vinguin amb un altre / casament!» (Sagarra 1996a: 451-457). Similarment, en la tornada constant —«ja et conec, herbeta, / que et dius marduix» (Sagarra 1996a: 454-455)— de la «Cançó del marduix», una rèplica plena de desconfiança de qui viu previngut davant les fetilleries de la seducció; o en la conformitat de l'antic aventurer que ara, escarmentat, vol repòs, a «El retorn» —que hauria pogut figurar a la secció de balades—; o en rabeig en el record de «La vella cortesana»; o en la posició ridícula del que pretén alguna cosa més que la satisfacció instantània amb una «Dancing girl», una altra vegada víctima de la terrible autoironia, però ara amb la distància que proporciona la interposició d'un personatge (Sagarra 1996a: 474):

I tu, pobret, ets home de carn flaca,
i et penses que ets un príncep bengalès
perquè tens tres quartets a la butxaca
i perquè dius *sweet heart, my love* i *yes!*

3. LA POESIA DELS ANYS TRENTA

El canvi de deriva en la vida i en la poesia de Sagarra s'evidencia en la singularitat de *La rosa de cristall*. No deixa de resultar curiós que, abans del magnífic article que li va dedicar Jordi Malé (2009), hagi estat un llibre tan poc atès i tan poc comprès. Tal com assenyala Malé, no tan sols s'hi modifica radicalment la sintonia emotiva de la literatura sagarriana, com a conseqüència de la relació amorosa amb Mercè Devesa, sinó que s'hi manifesten noves influències, com les de Paul Valéry i Jorge Guillén, i s'hi enregistra l'impacte del surrealisme, sobretot en el poema «Somni».⁶ Josep Maria de Sagarra va saber domesticar en el seu molt definit estil⁷ l'obertura a la gran llibertat d'associació mental que proporcionava el surrealisme i així va poder evitar el perill que, per a un poeta amb tanta facilitat expressiva, hauria pogut comportar l'esbotzament de les portes de la contenció de la lògica. Mots preferits per les avantguardes ja des del cubisme i el futurisme⁸ i combinacions sorprenents de paraules —que van una mica més enllà de les ja agosarades que el poeta havia practicat en llibres anteriors— renovent el característic estil de Josep Maria de Sagarra en aquell que el poeta confessava que «és entre els meus llibres el més íntim» (Sagarra 1996: 441). Moltes de les poesies expressen un despullament emocionant, i la distància no hi té espai. Tanmateix, el profund enamorament transforma el poeta i li fa percebre noves sensacions, davant les quals sí que és conscient d'estar situat enfora d'algunes esferes de comprensió. És llavors, quan més ha penetrat en la intimitat de l'altra persona, que s'adona de les distàncies que persisteixen entre els amants un cop s'han traspassat unes fronteres d'intimitat. La ironia està servida (Sagarra 1996b: 60):

Jo sé el que sento jo,
aproximadament
amb el teu plor
o el teu desmenjament,
o el teu abandonar-te de debò.

Però tu
[...]

6. Manuel de Montoliu (1981: 54) s'hi va referir sense poder evitar d'afegir que considerava lamentable l'intent de Sagarra de matar en la seva poesia «tota palpitació de l'esperit» per centrar-se només en l'encarnació del seu «egoisme» sensual, del seu goig de viure.

7. Anys abans, Joaquim Folguera (1976: 67) ja havia observat que «si cerquéssim una filiació en la poesia de Josep Maria de Sagarra, topàriem sempre amb l'obstacle d'una inconfusible originalitat».

8. *Poliedres, ònix, autobús*, per exemple, o les que destaca Josep Palau i Fabre (1983: 28): «gramola, saxòfon, rímmel, mallot, whisky».

Com reacciona l'infinit
 en el teu sexe?
 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?...

El canvi que s'ha operat en aquest llibre s'il·lustra en l'al·locució que el poeta adreça a «El corb». Amb el rerefons explícit del poema d'Edgar Allan Poe, el corb de mal averany penetra en la cambra de la parella d'amants mentre la noia dorm. El poeta llança un llarg monòleg al rapinyaire, company de pessimisme en altre temps —«tu i jo ja ens coneixem» (Sagarra 1996b: 82)—, i preserva la puresa i la innocència de la noia que dorm. Ella representa la nova sintonia del poeta, directa, fresca i il·lusionada, diferenciada de l'anterior, en la qual el corb podia tenir una funció, i el poeta adverteix a l'ocellot: «mira de no despertar-la, / que no és per ella el que hem de dir tu i jo» (Sagarra 1996b: 84). La cambra dels amants és un refugi que protegeix de les malvestats del món, i el corb no hi té cap funció. Tanmateix, el poeta aprofita la visita per proporcionar la seva visió desenganyada del planeta. Convida el corb a col·locar-se sobre una esfera del món i, en la tria del lloc concret, s'obre l'àmbit de la ironia. Àfrica, les Amèriques, però sobretot Europa, són objecte de crítiques mordaces (Sagarra 1996b: 85).

O si et sembla millor
 la nostra vella Europa,
 és més soferta de color;
 té ratolins sensibles dintre el greix
 de la gran tradició.
 Corb, tu mateix,
 però la vella Europa,
 després de tot el que hem passat,
 encara et pot servir una copa
 de fresca brutalitat.

El progrés tecnològic, el prestigi humanístic del qual tan malmès havia quedat en la Primera Guerra Mundial, també en resulta afectat. S'expressa en una contraposició entre la bellesa dels ocells i la funció destructora dels avions, exactament contrària a la mitologia futurista. La guerra i les maldats mundanes queden enfora de la frontera establerta entre l'interior de la cambra, dominat per l'harmonia nova proporcionada per la noia, i la vida anterior del poeta, la que té relació amb el corb. El poeta avisa l'ocellot que la noia que dorm no ha de tenir contacte amb ell:

Ella no ha vist tots els fiblons
de l'Hidra;
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.
D'estrelles tèbies el seu llavi parla
i el meu fel no li és destorb.
Ja veus si fóra trist el despertar-la
amb el teu agre baladreig de corb!

Poques novetats en *Àncores i estrelles*, que és, en confessió del poeta, «una continuació de *La rosa de cristall*, i és un retorn a les *Cançons de rem i de vela*» (Sagarra 1996b: 442). Una altra vegada el paisatge mariner però ara des de la felicitat que proporciona la nova situació sentimental i vital, perquè, tal com diu a l'estimada, «Tu has renovat en mi les coses / i has mort els aspres timbals» (Sagarra 1996b: 137).

Entre l'Equador i els tròpics presenta l'última novetat autèntica en la poesia de Sagarra. El poeta explica que prové de la incompatibilitat de mentalitats entre el turista que ell era i els indrets visitats: «el tròpic, malgrat el nostre entusiasme, la nostra cordialitat i la nostra admiració, no ens absorbeix ni nosaltres l'absorbim [...] Aquest drama entre nosaltres i la zona tòrrida és la clau d'aquest llibre» (Sagarra 1996b: 148). Una discordança que propicia el retorn de la ironia, que ja no es fonamenta en el distanciament provocat per l'agror d'esperit sinó en el contrast amb un entorn absolutament diferent, indigerible, que, sense que ho arribi a ser, provoca, en determinats passatges, una sensació surreal.⁹

Sobretot en les enumeracions amb aspecte de caòtiques.¹⁰ No s'acaben d'ajustar al desordre voluntari definit per Leo Spitzer però s'hi acosten. L'exotisme hi juga un paper important. La millor mostra del procediment és «La balada de Josefina», una poesia antològica en què el batibull humà de la Martinica, espectacle excessiu per als ulls occidentals del poeta, contrasta brutalment amb l'estàtua erigida a Josefina Tascher, la primera esposa de Napoleó Bonaparte. La llarga enumeració no és el resultat del somni sinó de la descripció, sàviament manipulada, d'un paisatge en ebullició (Sagarra 1996b: 158):

Colònia, acrobàcia, set,
estridències en sordina;

9. Josep Palau i Fabre (1983: 32) es refereix a «un Sagarra objectiu, que ens narra l'espectacle que té al davant amb la grapa que li és característica, però en el qual ell no participa» i que «es replega en ell mateix: en la ironia, la mofa i la causticitat». Ho relaciona amb el conflicte que li havia de suposar el patiment per la guerra civil, que havia deixat enrere amb l'exili.

10. Philippe Niogret (2004: 44-49) estableix els graus d'utilització de les enumeracions amb efectes irònics.

ocells de ronc i xisquet,
 disfressats de purpurina.
 Borratxeres a tot gas,
 ventres com sacs de farina;
 badocs amb un pam de nas,
 valents amb sang de gallina;
 calor, misèria i excés
 i, com un record només
 del que no és —però és—,
 l'emperadriu Josefina.

No ens deturem en la ironia verbal que contenen versos com «valents amb sang de gallina»; per sobre, hi ha l'enorme distància que s'ha establert entre el poeta i el món que descriu, sense possibilitats d'entesa, que només pot ser salvada per l'extensa i brillant enumeració que constitueix la poesia. En la següent, «Balada en menta i cafè», s'oblida la contenció i es recorre a l'humor de manera desenfrenada en la caracterització grotesca d'unes dones velles i en la caricatura que, en clau d'autoironia, el poeta proporciona d'ell mateix (Sagarra 1996b: 161):

Les velles van dins el *truck*;
 negres, grogues i verdes cacatues.
 Al morro, el ponx i el tabac,
 i les orelles com papaies crues.
 I se'n riuen de mi,
 perquè ni samarreta m'arrossega:
 perquè duc calces de color mantega
 i espanto el colibrí
 amb uns aires d'assassí
 i un salacof de pega.

4. DUES DÈCADES, DOS MOTORS PER A LA IRONIA

Que el canvi d'ànim en la persona i en la poesia de Josep Maria de Sagarra coincideixi amb el pas del tercer al quart decenni del segle no deixa de ser una casualitat, no obeeix a cap condicionament cronològic sinó a l'alteració de circumstàncies sentimentals, però resulta evident que aquesta substancial modificació condiciona el teló de fons que propicia la presència de la ironia en els seus versos. L'agror d'esperit derivada d'un desajust íntim —i potser d'una discordança amb el món en què viu, però això es deu manifestar amb més claredat en la seva obra narrativa— introdueix una visió desenganyada de les coses que lluita amb la seva enorme capacitat per a meravellar-se davant la natura i que provoca una distància preventiva davant els desenganys que es

tradueix en ironia. El canvi que s'observa a partir d'*El poema de Nadal*—que aquí no s'analitza— i de *La rosa de cristall* reclou la ironia a les presències de la vida passada en el present il·lusionat i «renaixent» del poeta. La resta de la seva poesia en quedaria exempta si no fos perquè, alhora, s'enregistra l'impacte de formes d'avantguarda que, en bona part, condueixen a l'art com a joc, que tendeix a una ironia essencial.¹¹ Des d'aquesta concepció, i com a conseqüència d'un nou distanciament provocat ara per la diferència insalvable entre la mentalitat europea del poeta i el món exòtic que visita en el seu viatge als tròpics, la ironia té una nova presència en el seu darrer llibre de poesia lírica, *Entre l'Equador i els tròpics*.

MAGÍ SUNYER
Universitat Rovira i Virgili
 magi.sunyer@urv.cat

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BALLART, P. (1994) *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Sirmio / Quaderns Crema.
- BOFILL I FERRO, J. (1986) *Poetes catalans moderns*, Barcelona, Columna.
- FOLGUERA, J. (1976) *Les noves valors de la poesia catalana*, Barcelona, Edicions 62.
- GARCÉS, T. (1923) *Josep Maria de Sagarra*, Barcelona, Edicions Lira.
- (1924) «Cançons de totes les hores», *La Publicitat*, 15/835, 20-XII, p. 1.
- (1991) *Prosa completa*, II, Barcelona, Columna.
- MALÉ, J. (2009) «Un poeta postsimbolista ben poc conegut: la reflexió amorosa a *La rosa de cristall* de Josep M. de Sagarra», *Caplletra*, 47, pp. 9-40.
- MONTOLIU, M. de (1926) *Breviari crític 1923-24*, Barcelona, Llibreria Catalònia.
- (1981) *Breviari crític*, VI, Tarragona, Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV.
- MUECKE, D. C. (1986) *Irony and the Ironic*, London and New York, Methuen & Co. Ltd.
- NIOGRET, Ph. (2004) *Les figures de l'ironie dans À la recherche du temps perdu de Marcel Proust*, Paris, L'Harmattan.
- RIBA, C. (1985) *Obres completes*, 2, Barcelona, Edicions 62.
- PALAU I FABRE, J. (1983) «Incursió en l'obra poètica de Josep Maria de Sagarra», dins Josep Maria de Sagarra, *Antologia poètica*, Barcelona, Editorial Laia, 1983, pp. 7-37.

11. S'hi refereix Pierre Schoentjes (2003: 112) a propòsit de José Ortega i Gasset.

- SAGARRA, J. M. (1994) *Obra completa*, II, València, Eliseu Climent Editor.
— (1996a) *Obra completa*, I, València, Eliseu Climent Editor.
— (1996b) *Obra completa*, III, València, Eliseu Climent Editor.
SCHOENTJES, P. (2003) *La poética de la ironía*, Madrid, Cátedra.
VILANOVA, A. (1956) «La poesia de José María de Sagarra», *Destino* 983, 9-VI, pp. 37.