

Cada infern té el seu poeta

LLIBRES / POESIA / 19 GENER, 2021



«E ns interessa que existeixin els déus, i com que ens interessa, ens convé creure-hi»,¹ digué el murri Ovidi en un vers cèlebre. El mateix podríem afirmar dels herois que els acompanyen, els personatges bíblics o els protagonistes de les llegendes populars. Les conceptualitzacions narratives que ens ha llegat la tradició són ben variades: des del drac que indica un perill ara ja oblidat fins a les debilitats del taló d'Aquil·les, passant pels contes morals japonesos. Totes comparteixen, però, un tret essencial. Els mites neixen de la concreció d'un fet o idea determinats i l'expliquen de manera narrativa.

Tot i ser un fenomen irracional als nostres ulls, el mite és sempre un mecanisme racional de comprensió del món en un moment en què no hi ha una altra explicació coneguda: si cau un llamp del cel, deu ser que allà dalt hi ha algú que s'ha enfadat molt i que l'ha llençat per castigar-nos. Aquesta metamorfosi narrativa del concepte o fet històric pot ser més o menys evident. Pensem en Coriolà. Les dues úniques dades documentades i certes que tenim d'aquest mite són l'escassetat de blat a Roma a la dècada de 470 aC i els enfrontaments contemporanis amb el poble dels volsks. D'aquí el mite ha creat la presència d'un cabdill tirà, superb i desconeixent amb els desfavorits, que ignora les seves peticions en moments de necessitat i que finalment és expulsat de la ciutat, justament per les seves males qualitats com a governant.

Una segona característica fonamental dels mites és que són, per naturalesa, inestables i re-creats en el temps. Un mite, doncs, deixa sempre enrere el seu origen i existeix en unes coordenades temporals que el defineixen. El *Coriolanus* de Shakespeare posa l'accent en l'acció del poble davant d'un mal *princeps* i en les responsabilitats renaixentistes del poder; Beethoven, en canvi, explota el dilema romàntic a què s'exposa Coriolà quan és obligat a triar entre el jo i la pàtria, és a dir, Roma.

En la vastíssima amalgama de mites particulars i compartits per les cultures d'arreu, el de l'infern o *més enllà* destaca per la quantitat de representacions que ha generat. Des del Valhalla escandinau, on els guerrers més braus podran guerrear eternament, fins a la creença egípcia que un cop fet el pas de sortida —és a dir, la mort—, els humans ens podem fusionar amb el sol. A la literatura grecolatina, Orfeu és segurament la figura més associada a l'infern, amb un viatge místic i iniciàtic. El seu pas pel més enllà remet a una recerca profundament humana alhora que al fracàs inevitable de l'acompliment d'un desig inassolible.

També Odisseu viatja fins a les portes de l'Hades, però l'heroi hi té el pas vedat i el relat que en fa resulta vague. Primer Tirèsies, l'endeví, i després la mare acudeixen a rebre'l. Finalment, Odisseu explica com ha observat, des del llindar del món dels morts, un seguit de personatges tals com Alcmena, Nèstor o Leda, però també figures com les de Sísif o Minos. Poca cosa sabem de l'espai que els acull —amb prou feines s'esmenta el Prat de l'Asfòdel i el riu Oceà— i de l'estat en què es troben. Segles més tard, Virgili enriquiria de detalls l'infern homèric amb una conceptualització molt més elaborada i d'acord amb les creences antigues sobre el més enllà i el món dels morts, amb el pre-Infern, on hi ha les ànimes dels suïcides, els innocents i els infants, així com els guerrers famosos, el Tàrtar, lloc de càstig, on Eneas no pot entrar, i l'Elisi, un espai connotat de manera positiva. La descripció virgiliana tindria una enorme fortuna literària: valguin com a exemple l'*Hercules furens* de Sèneca —ben aprofitat a casa nostra per Bernat Metge a *Lo somni*— i l'arxiconegut *Inferno* de Dante, que conjuga l'imaginari grecolatí amb la tradició cristiana, menys rica en imatges concretes sobre l'espai on habiten els morts.² Seguint Virgili, Dante posa les bases per a un imaginari plenament cristià, tripartit, en què paradís i infern, separats pel purgatori, són espais antagònics. La fórmula dantesca fou tan exitosa que funcionà durant segles, fins que, amb la transformació social del segle XIX, la dessacralització de la societat occidental portà a noves conceptualitzacions. L'infern deixà de ser un espai al qual dirigir-se amb una finalitat de ressorgiment moral per convertir-se en allò que ens envolta. L'infern en vida, l'infern *de* la vida que van poetitzar, entre d'altres, els poetes maleïts, com Baudelaire o Rimbaud, ja no és un lloc comú, sinó propi de cadascú.

La poesia catalana contemporània ha donat, recentment, algunes representacions i reinterpretacions d'aquesta idea moderna. Víctor Obiols, a *Dret al miracle*, amb què guanyà el Premi Carles Riba de poesia l'any 2015, utilitza la idea del viatge a l'infern, seguit d'un renaixement o renovellament vinculat a l'amor. El poemari s'estructura en tres seccions. La primera, titulada «Tresors de l'infern humà», s'inicia amb un funeral. El primer poema de la secció, i doncs, del llibre, titulat «Solemnes exèquies»,³ s'obre amb una constatació que marca la lectura de tot el poemari:

Hem assistit al funeral del nostre amor.
L'esquela no ha sortit a cap diari.
Jo volia dir el respons
però el meu discurs
era un embull incompreensible.
Tu també ho has provat
i no sé si és que no et sentia
o potser no ho entenia.
(vv. 1-8)

El tema de la comunicació humana —aplicada aquí a l'amor de parella— que condueix a una mort encara incompresa és reprès al segon poema, «Coses que es diuen»:⁴

—Deies de venir a viure amb mi
i vas venir a morir amb mi.

No era aquest el pacte.

[...]

Així, vols que et digui una cosa?
Ara són només paraules poc gràcils,
xerrameca poètica de la pitjor espècie
la que som capaços de confegir.
(vv. 1-3 i 9-12)

Aquest poema insisteix en la idea de la incapacitat comunicativa del llenguatge, almenys del llenguatge immediat, previ a una figuració poètica, com deixen ben clar els versos 10-12. Enmig d'una secció en què es recorre a tòpics i a imatges més o menys elaborats de la tradició literària (l'amor primaveral que s'oposa a un estiu estèril a «Abril, o millor Maig», el *carpe diem* a «Vida» o el *tempus fugit* a «Bàsquet»), el jo líric fa una confessió a «Còctel»: l'ànima d'aquest *jo* ha passat a vagar per un infern de reminiscències existencials, com queda pallès a «Cercle de viatges»,⁵ on es pregunta per la

davallada a l'orc,
on mil ocupacions de foc somort et solliciten,
on rebullen, i rebufen, i reneguen
laves ingents de desdesig?
(Ventura no en venies?)
No, morir cremat i consumit
fa tanta por com les altres formes
de ser privat d'oxigen, l'aire vital.
I doncs, quina sortida et queda?
Voltes i més voltes,
rodant en cercle de viatges»
(vv. 9-19)

Després de constatar el pas per l'«orc», el poema acaba amb la idea tradicional del retrobament vital, «perdut en les golfes del pensament: / per fi retornat» (vv. 24-25), que clou la primera secció del llibre, «Infern del tresor humà», i condueix a la segona, «Dret al miracle», que s'inicia amb un epígraf del *Purgatorio* de Dante i amb el poema «Lletra de batalla a Llätzer». La figura de Llätzer, el ressuscitat, marca l'ascens que seguirà el jo líric a partir d'ara i fins al final del llibre.

*

L'any que Obiols guanyava el Carles Riba, veia la llum *Camp de Bard*, de Ponç Pons, un poemari farcit de referències a la tradició. Un dels poemes més interessants de tot el llibre és «Hades»,⁶

en què s'utilitza la imatge del viatge a l'infern per enunciar una poètica de superació del simbolisme. A la primera estrofa, que funciona d'exordi, el poema ens situa un *jo* en una illa erma:

He arribat per tiranys emboscats d'aquesta illa
sense mapa a un lloc gris on no bufa cap vent.
No hi ha rastres de sol ni vestigis de pluja,
no hi ha plantes ni un arbre en aquest trist aumon.
(vv. 1-4)

Es tracta, però, d'una disposició enganyosa, perquè el *jo* ja és a l'«illa sense mapa» quan arriba al «lloc gris on no bufa cap vent». El viatge existencial, doncs, no és a l'illa, sinó *en* l'illa mateixa. Els versos 3-4 amplifiquen la descripció del «lloc gris», que acaba essent definit com un no-lloc buit de tota vida, i encadenen amb l'estrofa següent, en un destacable joc de paral·lelismes que culmina amb la imatge de la lluna negra xisclant i el vespre malalt:

Et cerc pels desolats penyals de tomba fesa,
t'escric de cara a un mar sense horitzó ni cel.
La lluna és un forat que xucla llum i guisca,
el vespre s'acompleix humit de febre i plor.
(vv. 5-8)

En un record d'Orfeu, el poema revela aquí la recerca d'un *tu*, la naturalesa del qual és poc precisa. En aquest no-lloc ara ja associat obertament a la mort («Et cerc pels desolats penyals de tomba fesa»), el poeta escriu. Però què escriu, i a qui? L'ambigüitat construïda amb l'ús del pronom de segona persona al vers 6 («t'escric»), que tant pot fer funcions de complement directe com indirecte, multiplica els sentits del poema. En una primera lectura, podem entendre que el jo-Orfeu es dirigeix a Eurídice, al·ludida uns versos més enllà amb l'apellatiu de «musa». Tanmateix, una segona capa de sentit podria ser una reflexió sobre l'acte de l'escriptura, i que el pronom remeti a la poesia mateixa, o sigui, el cant d'Orfeu. El «mar sense horitzó ni cel» funciona com a continuació de la caracterització de l'illa dels primers versos, però també com a confessió metaliterària en aquest sentit. No hi ha horitzó per a un tipus determinat de poesia.

A la tercera estrofa s'incideix en aquest idea. El jo líric, que més tard serà obertament investit en la figura universal del poeta, es troba en el «parany de símbols» en què ens posà Baudelaire, que s'ha convertit en un «cementiri infest de rimes de metall». La duresa de la imatge no necessita paràfrasi:

Camín sense retorn per un parany de símbols,
un cementiri infest de rimes de metall.
Amb xiscles de voltor que es mengen fetges d'home,
la boira s'espesseix cendrosa i sepulcral.
(vv. 9-12)

De la mateixa manera que el símbol és un parany i les rimes, de metall, les imatges de la tradició occidental són estèrils. La figura de Tici és caracteritzada pels «xiscles de voltor», que han pres el lloc de la veu en aquest cementiri dominat per la boira «cendrosa i sepulcral». No en va la lluna del vers 7, símbol poètic per antonomàsia, «guisca», és a dir, *xiscla*. La constatació ve també per la via de la forma. Fins ara, el poema havia utilitzat el dodecasíl·lab, però la mètrica canònica en quartets és abandonada a la quarta estrofa, que comença amb la verbalització de la impossibilitat de la poesia en aquest entorn hostil i erm:

És impossible
trobar una musa aquí. Faig exorcismes
secrets d'amor per tu sol a una platja
d'esperma i serradís. Veig una barca
que arriba: «Sóc Caront. Que ets el poeta?».
Li dic que sí amb el cap. Somriu: «Em sembla
que t'has equivocat. No és avui l'hora
ni aquest encara el lloc. Puja! No tenguis por!».
M'hi embarc mig ofegat: «On vols que anem?».

Ja estic fart de rodar, tenc dona i fills...

Torna'm a casa!

(vv. 13-23)

En aquest últim bloc de versos, que per la inestabilitat formal qüestiona la mateixa idea d'estrofa, Pons afegeix un últim element de superació de la tradició amb un canvi de to, que produeix un efecte de distanciament irònic respecte les tres primeres estrofes. «És impossible», ens diu, «trobar una musa aquí». El camí de la poesia freda, grandiloqüent, enterrada en el cementiri de la tradició, no és vàlid. La musa, l'Eurídice de l'Orfeu modern, no hi habita. La figura de Caront com a salvador aterra el poema. El «poeta» titubejant, perdut en l'Hades de la retòrica, és recollit pel barquer, que pregunta per un destí. Malgrat tot, aquesta és una pregunta sense resposta. El jo l'evita —i potser això ja és una resposta— i es limita a reblar el distanciament respecte del model literari simbolista a l'últim vers amb un posicionament que apunta al camí de la intimitat quotidiana: «Ja estic fart de rodar, tenc dona i fills... / Torna'm a casa!».

El mateix plantejament descregut d'aquest final vertebrada els dos poemes d'Enric Casasses «L'infern» i «I jo»,⁷

que formen part del recull *De la nota del preu del sopar del mosso*. Els poemes es troben l'un darrere l'altre i, d'alguna manera, dialoguen (a continuació reproduïm els dos poemes tal com apareixen a l'edició):

«L'infern»:

L'infern no s'entén gaire perquè els nens no hi saben tot de coses que jo sí que sé però que no vull dir-los va dir-me aquell desventurat uns dies abans d'abandonar tota desesperança i travessar la porta del qui sap.

L'infern se m'ha ficat a les butxaques, se m'ha enganxat als traus, m'ha tenyit els pulmons, m'ha fet suar les palmes de les mans, i ara ja ho sé i no sé res, m'importa i no m'importa. No sé com ni de què però l'infern jo el conec, em sona i se'm vol menjar l'amor, la dignitat, la bellesa i els diners.

«I jo»:

Jo, que he parlat en nom dels quatre elements (la gravetat, la humitat, la escalfor, la pressió), que he raptat el crit salvatge dels llençols estesos al terrat i l'he fet voleiar pels corredors dels metros de les grans capitals europees, que m'he arribat a convertir en un dels primers habitants de la terra verge, i li he fet un tassó de terrissa a la mare, i li he donat una gran carculla plena de llet de cabra a la dona que em tocava els llavis amb els llavis, jo que he escupit desarmat davant del gran consell de la màfia, i els he assenyalat amb el dit i els hi he dit «m'hi pixo», jo que he tingut cinc anys d'edat durant tota la vida i he clavat la bandera negra amb la lluna de plata als turons del meu país somiat, ara de cop resulta que no sóc res més que un viatjant de comerç retirat per causa de malaltia, que tinc l'ànima paralítica i els sentiments fermentant en una bóta rancuniosa i pudenta.

El primer d'aquests dos poemes, que poden ser llegits com un díptic, és un joc de veus que caracteritzen l'infern. De fet, de veu només en sentim una, la d'un adult que recorda les paraules que va sentir d'un desventurat, potser en algun moment de la infància, i que fan sentit en el present. El poema comença, doncs, amb la reproducció en estil directe del discurs del desventurat: «L'infern no s'entén gaire perquè els nens no hi saben tot de coses que jo sí que sé però que no vull dir-los». El treball formal del poema és considerable, d'una banda, per la fabricació del llenguatge gairebé artificial del desventurat que es dirigeix a l'infant, i de l'altra, per la creació d'una sensació d'oralitat i de torrencialitat del record a través de la sintaxi i de l'absència de puntuació en l'encadenament amb la veu principal, que ja és la d'un adult i s'expressa com a tal: «va dir-me aquell desventurat uns dies abans d'abandonar tota desesperança i travessar la porta del qui sap».

La referència al cant tercer de l'*Inferno* de Dante dona la clau de lectura del poema. Quan Dante i Virgili arriben a la porta de l'infern, s'hi troben la inscripció següent: «deixeu tota esperança, els que hi entreu».⁸

La intertextualitat funciona a través de la redefinició de la idea dantesca, perquè el desventurat no abandona l'esperança, sinó la desesperança a l'hora de traspasar el portal. Creuar la porta, o el que és el mateix, morir, és alliberar-se de l'infern personal en què vivim. La porta té, a més, un sentit ambivalent i paradoxal: el qui sap, és a dir, aquell que ha tingut accés a una veritat última sobre el món i, per tant, *coneix*, però també allò desconegut.

Al segon paràgraf, el poema recomença, ara ja amb la reflexió de la veu principal, que ha comprès el missatge del desventurat per la pròpia experiència. L'infern se li ha ficat a les butxaques, se li ha enganxat a la pell i li ha penetrat el cos. L'infern ha entrat al jo i el jo l'ha assimilat. Ambdós es dilueixen i, desvelat aquest fet, «ara ja ho sé i no sé res, m'importa i no m'importa». L'infern, afirma la veu, és una cosa coneguda, perquè l'infern és el món, la vida quotidiana, i li vol prendre «l'amor, la dignitat, la bellesa, la veritat i els diners». Ben diferent seria aquest poema si l'enumeració acabés amb «la veritat». L'afegit dels «diners» en una seqüència de conceptes abstractes i de consideració diguem-ne elevada genera un distanciament irònic i crític amb tot allò que acabem de sentir, i amb aquest personatge que ens parla i que està preocupat, fonamentalment, per la butxaca.

El poema que segueix «L'infern» és «I jo». La correlació entre els títols ja indica una certa continuïtat entre les dues peces i, de fet, la tenen. Com «L'infern», «I jo» respon a una estructura epifànica, en què un *jo* planteja una situació inicial, s'esdevé un moment de revelació i, finalment, hi ha un estirabot final que crea distància respecte allò que s'ha dit anteriorment. En aquest segon poema, el jo es caracteritza de forma polièdrica i sempre caricaturesca amb un seguit d'imatges poètiques de gran originalitat i elaboració. Primer, com un erudit de pa sucat amb oli, perquè ens diu que ha parlat en nom dels quatre elements, però s'equivoca a l'hora de fer-ne la llista. Segon, com un artista urbà amb ínfules de geni. Tercer, com un mascle primitiu. Quart, com un gàngster gallet. I últim, com un adult que encara viu en el món poètic de la infància. Però «ara» —l'adverbi temporal que marca l'epifania és el mateix que a «L'infern»— s'ha adonat que no és res de tot això, sinó que no passa de vulgar «viatjant de comerç retirat per causa de malaltia», de vida trista i ànima «paralítica». A través de l'adverbi i el sintagma preposicional «ara, de cop», que suposen un moment de lucidesa fulminant, es divideix el poema en dues parts dicotòmiques. En la primera, el «Jo» ampullós de l'inici es construeix a si mateix de manera ridículament heroica, mentre que en la segona, es descobreix en el seu propi infern d'antiheroi quotidià. Ben lluny de tot allò que voldria i va creure ser, aquest personatge té els «sentiments fermentant en una bóta rancuniosa i pudenta», potser, precisament, per totes les vides que ha encarnat, però que no ha viscut.

Si voleu crítica literària catalana de qualitat i independent, subscriuiu-vos [aquí](#) a *La Lectora*. Amb el vostre suport feu possible que la revista es consolidi i pugui créixer.

1. Ovidi, *L'Art d' enamorar*. Traducció de Jaume Juan Castelló (Adesiaría, 2011), p. 87. [↗](#)
2. L'Antic Testament esmenta puntalment el país o la terra dels morts, però sense entrar en detalls: «Sota terra, el país dels morts s'avalota per tu, / et surt a l'encontre; / en honor teu desperta les ombres, / tots els capitans de la terra; fa aixecar dels seus trons tots els reis de les nacions. / (...) Sota teu, com un jaç s'estenen els cues, / i per sobre et cobreixen». Isaïes, 14, 9. Citat de: *La Bíblia*, versió dels textos originals i notes dels monjos de Montserrat (Casal i Vall, 1970), p. 1560-61. [↗](#)
3. Obiols, Víctor, *Dret al miracle* (Proa, 2015), p. 15-16. [↗](#)
4. Ídem, p. 17. [↗](#)
5. Ídem, p. 27-28. [↗](#)
6. Ponç, Pons, *Camp de Bard* (Proa, 2015), p. 21-22. [↗](#)
7. Casasses, Enric, *De la nota del preu del sopar del mosso* (Terrícola 2015), p. 108 i 109. [↗](#)
8. Alighieri, Dante, *Divina Comèdia. Inferno*. Traducció de Joan Francesc Mira (Proa, 2010), p. 43. [↗](#)

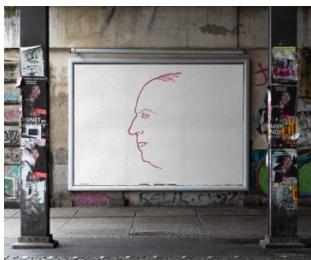
ETIQUETES: DANTE ENRIC CASASSES HOMER INFERN MITOLOGIA OVIDI POESIA PONÇ PONS VÍCTOR OBIOLS VIRGILI



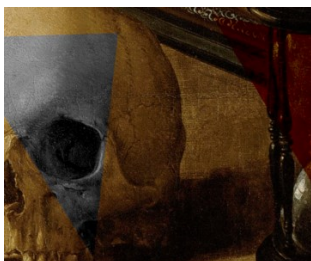
ALBERT TOMÀS | ÚLTIMES PUBLICACIONS

Filòleg i periodista. Actualment està fent una tesi doctoral a la Universitat Autònoma de Barcelona sobre la recepció dels clàssics a l'edat mitjana. També ha treballat sobre retòrica i poètica medievals en el context de les literatures romàniques.

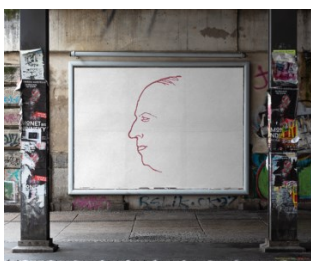
Articles relacionats



El «Nocturn» de Carner



El temps és el mal pas



Dues Dores

Llibres
Cultura
Nosaltres
Contacte

© LA LECTORA
hola@lalectora.cat

Amb el suport de l'Ajuntament de
Barcelona (ICUB, 2019)

Política de privacitat
Copyleft



© LA LECTORA 2018