

***Narcís i l'altre* de Jordi Pàmias: més enllà del mite.**

Esther Peiró i Malla

**Treball Final de Carrera de Filologia Catalana
Universitat Oberta de Catalunya
Segon semestre. Curs 2012/2013**

**Tutora: Teresa Iribarren Donadeu
Consultora: Isabel Graña Zapata**

Índex

- 1. Introducció.**
- 2. L'estructura del poemari.**
- 3. La dualitat, una constant.**
- 4. Els referents clàssics.**
 - 4.1. Buscant respostes en la mitologia.**
 - 4.1.1. El mite de Narcís.**
 - 4.1.2. Tornassol i ouroboros: la influència dels principis d'Heràclit.**
 - 4.1.3. Demèter i Persèfone i la noció cíclica del temps.**
 - 4.1.4. El minotaure: paradigma de la dualitat de l'individu.**
 - 4.1.5. Filèmon i Baucis: amor solidari a l'horabaixa.**
 - 4.2. La influència de l'èpica.**
 - 4.2.1. L'orgull d'Ulisses.**
 - 4.2.2. Enees: entre la pietat i la traïció.**
- 5. Més enllà del mite: l'altre.**
 - 5.1. Egoisme sentimental.**
 - 5.2. La fragilitat.**
 - 5.3. Evocació del temps perdut.**
 - 5.4. Una crida a la nostra consciència.**
 - 5.5. La trobada amb l'altre.**
 - 5.6. La paraula que salva.**
 - 5.7. Malgrat tot, incertesa.**
- 6. Conclusions.**

“Narcís: el problema –i la poesia- de l’objecte,
l’oscil·lació entre l’objecte i el subjecte –que és
el problema del jo i del seu funcionament-,
no és aquest el mite de Narcís?”

Paul Valéry

1. Introducció.

Jordi Pàmias, autor de *Narcís i l’altre* (2001), va néixer a Guissona l’any 1938 i es llicencià en Filologia Romànica per la Universitat de Barcelona, carrera que el va dur a exercir durant trenta anys com a professor de Llengua i Literatura Espanyoles a l’Institut Màrius Torres de Lleida.

Aquest any en farà cinquanta que Pàmias es dedica a la creació literària, activitat que inicià amb el poemari *Ofrena de l’hora grisa*, acabat d’escriure el 1963 i publicat el 1982. Ha estat guardonat amb diversos premis com ara el Joan Salvat-Papasseit (1969) per *La meva casa*, el Carles Riba (1978) per *Flauta de sol* i el Vicent Andrés Estellés (1985) per *Àmfora grega*. D’altra banda *Narcís i l’altre* rebé els premis Miquel de Palol el 2001 i el Josep Maria Llompart el 2002. Jordi Pàmias, doncs, és un autor consolidat que compta amb una producció ben estimable, amb més de cinc reculls poètics publicats, fins a dia d’avui.

L’objectiu principal d’aquest treball és, precisament, interpretar el poemari de Jordi Pàmias, *Narcís i l’altre*, un dels darrers que ha vist la llum. La rúbrica que l’encapçala ja indica que en aquesta obra la mitologia clàssica hi té un pes considerable, sobretot el mite de Narcís, un dels més populars de la mitologia clàssica; aquest mite explica la història d’un jove bell i vanitós que s’enamora de la seva pròpia imatge en veure’s reflectit en l’aigua d’una font i acaba morint ofegat, víctima d’aquesta vanitat. El títol, d’una banda, evoca molt clarament el mite clàssic de Narcís, d’origen hel·lènic, reinterpretat per Ovidi, el cèlebre poeta llatí. Això ens legitima a centrar l’estudi en aquest mite i en el paper que tindran tant aquest com la resta de referents mitològics que apareixen en l’obra. De l’altra, el títol també enclou l’eix temàtic del poemari, la reflexió sobre la dualitat, qüestió vertebradora que s’articula a l’entorn de la tensió entre contraris, conceptes oposats com ara joventut-maduresa, terra-infern o Eros-Thanatos. Aquesta també serà una de les nostres principals línies interpretatives.

Analitzarem, doncs, entre altres coses, la manera com Pàmias dialoga amb un dels mites que més ha perviscut, d'entre els clàssics, en el món de les arts. I és que la història de Narcís que, com molt mites clàssics, conté un ensenyament sobre la condició humana, a banda de mostrar-nos que un excés d'egolatria i vanitat ens pot conduir a la pròpia anihilació, també convida a la introspecció, al coneixement del propi jo a través del reflex de la imatge que ens retorna el mirall i al reconeixement d'aquell que ens està observant des de l'altra banda. Per poder accedir a l'altre, però, primer cal fer un viatge; un viatge iniciàtic cap allò més desconegut i obscur. Hem d'arribar fins al fons dels racons més recòndits que es puguin trobar dins la nostra consciència i, per extensió, dins la consciència humana. Finalment, el fet de cercar en l'interior ens donarà la clau per arribar a l'altre, aquell que ens està interpel·lant des de l'altra banda del mirall. A més, Narcís és el gran mite que encarna la joventut atreta per la bellesa i el culte al propi cos. *Narcís i l'altre* és el primer recull d'una trilogia que també inclou *Terra cansada* (escrit entre 1996 i 2003 i publicat el 2004) i *La veu de l'àngel* (escrit el 2001 i publicat el 2009). Cadascun dels poemaris representa un dels elements "Terra, mite, àngel"¹, en què el recull dedicat a Narcís exerceix el paper de pont entre la part terrenal (*Terra cansada*) i la celestial (*La veu de l'àngel*), paper que li és assignat per la condició de mite que té Narcís. Perquè el mite, a banda de contenir un ensenyament sobre la condició humana també és allò que, sense arribar a esdevenir diví, es troba en un estadi superior al dels homes pel fet d'haver-lo magnificat nosaltres mateixos, fins arribar a convertir-lo en un estereotip i un model per a la resta dels mortals.

Dins del poemari mateix, però, Pàmias li assigna un altre paper a aquest personatge mitològic: aquí serà el seu jo poètic. Un cop dins la pell de Narcís, el poeta intentarà arribar fins al seu *alter ego*, fins aquell que se'l mira des de l'altra banda del mirall, l'altre; veurem si en aquest context poètic, aquest Narcís pamasià pot, finalment, atrapar el seu reflex dins de l'aigua. I és que Pàmias comença un viatge introspectiu i de reflexió amb un destí concret: arribar fins aquest reflex seu, aquest altre jo, el rostre que l'interpel·la des de l'altra banda del mirall i del qual no pot, ni vol escapar. Hi farà front, doncs, a través de la paraula poètica i de l'amor.

Però, quin deu ser l'objectiu final que s'amaga sota aquesta voluntat d'arribar a l'altre? Podem afirmar, sense por d'equivocar-nos, que una de les finalitats principals és la de remoure consciències. Ho podem dir amb certesa, guiats pel pensament que es troba

¹ Pàmias, Jordi. *La veu de l'àngel*. Barcelona: Proa, 2009, 11.

darrere una de les citacions inicials del poemari, concretament la d'Emmanuel Lévinas: "El rostre s'imposa a mi sense que jo pugui fer-me el sord a la seva apel·lació, ni oblidar-la."² A grans trets, en aquestes línies el filòsof ens explica que, sota la mirada atenta de l'altre, la nostra consciència no pot restar indiferent sinó que ha de respondre d'alguna manera davant les injustícies del món, davant la fragilitat de l'ésser humà. Una fragilitat que l'autor fa palesa, especialment, en els versos de clausura del poemari, en què també fa referència explícita al rostre, la part descoberta del nostre cos que, per tant, resta més exposada i indefensa davant l'atzar i la incertesa del fet de viure: "som tots un rostre/ sense defensa, un frèvol paravent" (64).

Quina és la resposta de Pàmias a aquesta injustícia i a aquesta fragilitat? La gran proposta que ens fa l'autor és exercir l'acció d'estimar i el do de la paraula. Quan l'ésser humà arriba a la joventut, a la flor de la vida i pren consciència que està sol per continuar fent el llarg recorregut vital, marcat per l'atzar i la incertesa, té dues opcions per escollir: la que tria Narcís, obsedit per la bellesa del seu propi reflex i pel tancament en ell mateix, que el condueixen a l'autodestrucció ("Però Narcís morí, ofegat pel diluvi. Avesat a mirar-se en un plàcid estany" (56)); o bé la que trien Filèmon i Baucis, la de l'amor i el respecte als qui els envolten que, al cap dels anys, arribada la maduresa, reverteix vers ells en forma d'un merescut respecte i estimació per part dels altres: "Lloem,/ doncs, Baucis, la velleta, i el seu marit Filèmon,/ que, amb l'amor compartit en hores solitàries,/ oferiren la casa als déus desconeguts" (56). Així és com el poeta alligona; la bellesa física com ara la de Narcís, paradigma de tot allò material i superficial, és efímera, és fútil.

Un rostre, per molt bell que sigui, per si sol no transmet res; per tant, n'hem d'extreure l'essència, el sentiment, hem de fer néixer l'amor en l'ésser que s'amaga rere el rostre de l'altre, essent comunicatius i fent-nos-hi accessibles, defugint la fredor de la nostra fesomia emmirallada i refugiant-nos en l'escalfor dels qui ens envolten: "No em cal mirall: allargo els braços/ i ja no topo amb la fredor del vidre,/ sinó amb un cos humit i tebi,/ que s'adorm a trenc d'alba" (55). L'amor sí que perdura, fa aflorar el millor de l'ésser humà i, de retruc, fa millor la seva vida. Aquest fet de donar-se als altres, de deixar-hi la seva empremta, és el que el fa perdurable. L'home és un ésser efímer com un somni però l'eternitat rau en allò que porta dins (ja sigui Déu o l'atzar), en aquesta empremta que va transmetent de generació en generació i que el guia cap a l'eternitat:

² Pàmias, Jordi. *Narcís i l'altre*. Barcelona: Edicions 62, 2001, 23. D'ara en endavant, totes les cites de poemes es referiran al mateix poemari per tant, només n'indicarem la pàgina entre parèntesi.

“Camí d’eternitat./ Déu –o l’atzar- batega al cor roent de l’èsser” (35). Per tant, cal buscar ben endins per trobar el que és realment important, l’essència de l’èsser i, en definitiva, el sentit de viure. Aquests versos evidencien que el poemari també conté una reflexió sobre el transcendent, que va més enllà del mite vinculat a la bellesa merament efímera i vàcua.

En la interpretació d’aquest recull de Jordi Pàmias intentarem esbrinar quins són els temes que, en aquesta obra de maduresa, més l’interessen i com els aborda.

2. L’estructura del poemari.

Des del meu punt de vista, i segons que apunta també Xavier Macià al pròleg de *Narcís i l’altre*, el llibre es divideix en dues parts simètriques i equilibrades de vint poemes cadascuna. La primera fa referència, de manera més explícita, al mite de Narcís i a l’absurditat de l’aïllament personal i de l’exaltació de valors tan banals com poden ser el culte al cos, per exemple. En el cas concret de *Banalitat*, poema que clou aquesta primera part, els següents versos vehiculen la idea que no és convenient que l’individu es tanqui en ell mateix i que cal que es relacioni amb els altres per a assolir el seu complet desenvolupament com a persona, encara que això comporti patiment: “Sense l’adob del sofriment,/ l’home no té dolçor: mai no madura” (44). Narcís és jove i res no sap de la dolça maduresa assolida pel patiment sofert a partir d’algunes de les experiències viscudes; ni ho sap ni ho vol saber, pres com viu de la ignorància i del desconeixement derivats de l’aïllament en què es troba immers, allunyat de la saviesa i l’autoconeixement que, l’home que estima i sap escoltar els altres, va adquirint amb el pas dels anys. Narcís, amo i senyor del regne del no-res, content i enganyat, com l’eremita “Senyoreja en el regne,/ enganyador, de l’absoluta/ vacuïtat” (40).

La segona part de *Narcís i l’altre* està formada per la resta de poemes i hi predomina la concepció d’alteritat i d’amor. Al capdavant d’aquesta part, trobem *La paraula que salva*; els versos més significatius d’aquest poema són un presagi d’allò que anirem trobant en aquest segon bloc: “Només quan diem *tu*,/ respirem aire fresc” (45).

Aquests dos poemes consecutius marquen un clar canvi de to dins el llibre; el primer ens deixa ben clar que si l’èsser humà no està disposat a patir, mai coneixerà la felicitat d’estimar ni de ser estimat i acabarà assemblant-se a un “efebus gras, que res no sap/ de l’amorós llenguatge” (44). Aquí veiem com l’autor carrega contra el mite de joventut; aquesta etapa és crucial a la vida de tota persona, ja que les decisions que s’hi prenen

són les que marcaran tot el seu esdevenir. Per tant, Pàmias adverteix que, si tria el camí de Narcís, el de l'entotsolament, l'ésser humà mai serà capaç de comunicar-se emprant amoroses paraules ni, en conseqüència, estimar ni ser estimat. El poeta desvetlla quina és la clau per tal de sortir d'un món isolat sense amor, sense paraules. Precisament això, les paraules, el llenguatge és el que ha d'ajudar les persones a assolir la fita. Així és, doncs, com comença el segon bloc del poemari, amb un dels instruments més útils, la paraula, però no una qualsevol sinó *La paraula que salva*:

Només quan diem *tu*,
respirem aire fresc.
S'ha velat el mirall del nostre jo superb,
s'ha esbatanat la porta de la torre de vori...
Fan nosa, els guants. I no duré cap màscara,
en el roig carnaval de les disfresses.
A la platja cansada de les hores,
fitem els ulls de l'altre i descobrim
la gran blavor, nua, del mar. (45)

En el títol del poema, apareix una nova referència al transcendent a través del concepte "salvació". Cal tenir en compte que una de les seves accepcions és "l'alliberament de la mort eterna". Existeix una paraula que pugui alliberar de la mort eterna? Possiblement sí, la literària. La bona literatura perviu amb el pas dels segles i, amb ella, els seus creadors. Però per a qui no té el do de la paraula literària, no existeix la possibilitat de la salvació? Fixem-nos que dins del poema hi ha una paraula que apareix en cursiva, *tu*. Narcís, amb el seu aïllament, s'autodestruïx perquè per a ell no hi ha cap més *altre* que el seu propi reflex a l'aigua. Però si hagués estat capaç de pronunciar la paraula "tu", la seva sort hagués estat molt diferent. En aquest poema, la veu poètica aconsegueix fer aquest pas. Així quan diu "S'ha velat el mirall del nostre jo superb,/ s'ha esbatanat la porta de la torre de vori.../ Fan nosa, els guants. I no duré cap màscara,/ en el roig carnaval de les disfresses" està començant el seu procés de canvi i de transformació; al mirall ja no hi apareix el jo superb, la porta de la torre de l'aïllament s'obre i li permet sortir fora i ja no vol anar disfressat; es despulla per mostrar-se als altres, tal com és perquè serà a través de la mirada dels altres com aconseguirà conèixer-se ell mateix. Quan "fitem els ulls de l'altre [...] descobrim/ la gran blavor, nua, del mar"; un cop nus,

ens veiem reflectits en els ulls de l'altre que ens mostra la immensitat del nostre jo que encara ens queda per descobrir. Els seus ulls seran la nostra guia; l'obertura i la mirada als altres seran allò que ens ajudarà a saber qui som i no pas el fet d'inquirir el reflex de la nostra pròpia imatge en un mirall que no ens donarà mai cap resposta i que s'acabarà velant.

Els altres dos poemes cabdals per acabar d'entendre l'estructura global del poemari són el primer, *Atzar*, i el darrer, *Incerta vida*, –poemes que analitzarem més endavant. Si bé hem dit que *Banalitat* i *La paraula que salva* marquen un canvi de to entre les dues parts que conformen l'obra, val a dir que *Incerta vida* permet acabar l'obra tal com comença: amb un missatge de desencantament per la fragilitat de l'atzarosa vida: “tenim por de la mort; som tots un rostre/ sense defensa, un frèvol paravent” (64). Així doncs, durant tota l'obra anem trobant elements com l'amor o la comunicació per tal de combatre la solitud, l'aïllament o la infelicitat produïts per un estat d'egocentrisme excessiu que no porta enlloc més que a la frustració. Malgrat tot, la conclusió del poema final és la mateixa que la de l'inicial: l'ésser humà està exposat a tots els fortuïts designis bons o dolents que troba al llarg de la vida amb l'única certesa d'una mort segura, d'esdevenir pols com ens explica el poema *Temps fonedís*:

La mort. Un rostre humà velat.
Una pissarra que s'esborra.
L'escàndol d'un silenci definitiu, segur.
Ulls aclucats. Arrugues
que es desdibuixen. Un polsim de guix
que vola quan Déu passa l'esborrador... Silenci. (30)

En aquest poema la veu poètica reflexiona sobre el pas inexorable del temps, del temps que és fonedís i se'ns esmuny entre els dits i de la naturalesa efímera de la nostra existència; quan el temps se'ns acaba, tornem allà d'on hem vingut: pols som i en “Un polsim de guix” ens convertirem quan la força suprema que fa girar el món, així ho decideixi (en aquest cas, la força suprema és Déu, però recordem que el poeta, als versos d'*Infinít*, deixa al nostre criteri l'assignació d'aquest paper, a escollir entre Déu i l'atzar). Llavors passarà l'esborrador i tot serà silenci, “un silenci definitiu, segur.” Això és la mort: un rostre velat, inexpressiu; un silenci etern. Fixem-nos, però, que també es pot arribar a assolir la mort en vida; l'ésser que resta incomunicat dins de la seva torre

de vori, indiferent a l'amor, al patiment, a la vida, vivint en un etern silenci, acabarà desapareixent. Cal que reaccioni abans no sigui massa tard i el temps, fonedís com és, se li escapi i ja no sigui a temps de reaccionar, com li passa a Narcís.

Val a dir que el fet que el poemari s'obri i es tanqui amb el mateix missatge contribueix a fornir-ne una estructura circular, equivalent al curs del cicle vital: les històries que formen part d'aquest cicle sempre es van repetint, tot i el fet que els protagonistes siguin uns altres. Per això Pàmias s'emmiralla en la mitologia, instrumentalitzant-ne la simbologia per emprar-la a la seva conveniència.

En aquesta circularitat de l'estructura, paradigma del fet que tot acaba i tot torna a començar de manera cíclica i sense pausa, hi trobem la influència dels principis d'Heràclit, filòsof grec dels segles VI i V aC; aquest afirmava, entre altres coses, que tot canvia constantment. Una de les deduccions que formula Heràclit a partir d'aquest supòsit és la de la impossibilitat de banyar-se dos cops al mateix riu, com a conseqüència del flux continu de l'aigua que fa que l'aigua que hi ha al riu no sigui mai la mateixa. És a dir, el riu roman però les aigües no perquè van seguint el seu cicle; malgrat això, tornaran algun dia. De la mateixa manera podem deduir que, com el riu, el món roman però l'ésser humà (com a individu concret) no perquè aquest només és l'aigua que està de pas; la vida es compon de les històries que es van repetint un cop i un altre, de manera infinita i això la fa eterna, però els protagonistes canvien, mai són els mateixos. Tot és i no és alhora, acaba i torna a començar i així el cicle vital (i dins d'aquest, també el de l'aigua) és com un bucle, una espiral sense principi ni final, un cercle que mai s'obre ni es tanca, que no comença ni acaba. Precisament, aquest canvi constant és el que garanteix que la vida i el món romanguin de manera eterna i infinita. El moviment constant garanteix la inamovibilitat eterna.

Quant a la naturalesa formal dels poemes s'hi observa poca diversitat; es tracta de composicions formades per versos blancs, de mida curta i que consten d'una sola estrofa no regular, excepte *L'heroi* que està organitzat en quatre quartets. Aquestes estrofes no regulars tenen entre nou i dotze versos, llevat dels poemes *Atzar*, *Temps fonedís* i *Banalitat* que tenen set, sis i vuit versos, respectivament. Tots són principalment decasíl·labs però també hi podem trobar alexandrins, octosíl·labs i hexasíl·labs. Malgrat el fet que la rima hi sigui absent, el ritme altament marcat dels versos junt amb la tria del vocabulari i del llenguatge emprats, doten els poemes d'una gran musicalitat, com explica el propi Pàmias: "El fonament de la poesia és el

llenguatge. Sense l'eufonia de les paraules i el joc entre elles, sense música [...], no hi ha poesia. [...] En això hi ajuda el ritme del vers.”³

3. La dualitat, una constant.

A partir del seu principi del canvi constant, Heràclit arriba a la conclusió que si Déu és un i es conforma de coses diferents, fins i tot oposades, com la vida i la mort, el dia i la nit, l'estiu i l'hivern o la guerra i la pau, per exemple, llavors aquests termes es poden definir l'un per contraposició amb l'altre. A més, podem concloure que el món, que també és un, està format, en gran part, per una sèrie d'elements oposats o, com a mínim, complementaris. Així sembla que ho entén també la veu poètica que recorre el poemari, on la tensió poètica es genera a partir de la presència d'idees contraposades que tant apareixen en diferents parts del recull, com dins del mateix poema. Aquests elements són fonamentals per a la interpretació del poemari que s'articula, a diferents nivells, en conceptes duals, bipolaritzats:

-Narcís i l'altre: aquest binomi “jo-tu” que dóna nom al poemari, i que n'és l'essència, enllaça amb el pensament de Martin Buber pel fet d'establir que l'individu no és, si no estableix una relació amb l'altre, l'altre que no és el jo però que aquest necessita conèixer per tal de desxifrar el seu *alter ego*, la seva vertadera identitat. Per tant, el binomi “jo i tu” no consta d’“un i un” de manera separada, sinó que es constitueix per dos ens indestriables que conformen un individu, la unitat. I és que la identitat de l'ésser humà va canviant a mesura que passa el temps i entra en contacte amb l'altre, de manera que aquest ésser no és sempre el mateix i va fluctuant com les aigües d'aquell riu en què és impossible banyar-se dos cops. Es va transformant, doncs, fins arribar a constituir un individu (la unitat) format per allò que era abans i el que és ara, com a conseqüència de la influència que ha exercit la relació de l'altre sobre el jo; identitats oposades o, si més no, diferents, duals. Són jo i l'altre, si bé no alhora, sí dins el mateix individu. És a dir, potser la coincidència no és temporal però sí espacial.

-Estructura dual del poemari: ja hem comentat que el llibre es divideix en dues parts, cadascuna de les quals correspon, també, al binomi “jo-tu” (o si ens estimem més, “Narcís-l'altre”) esmentat més amunt.

-Eros-Thanatos: aquesta és una oposició que s'estableix entre dos dels principals instints bàsics de les espècies animals: l'instint sexual, que té l'objectiu de preservar l'espècie, i

³ Verdú, Víctor. *Jordi Pàmias respon Víctor Verdú* [en línia], “El tacte que té”, núm. 8, (maig-juny 2002), 5. URL: <http://eltactequete.cat/mialias.net/revistes/08.pdf>. Data de consulta: 19/02/12.

l'instint de la mort, que té com a finalitat retornar la vida orgànica cap a l'estat inanimat d'on prové. Aquest és un binomi més que contribueix a la filosofia dels contraris i que també queda representat al poemari amb la tensió establerta entre el desig del jo poètic de viure, de fer tot el possible per assolir l'eternitat i el destí final inevitable de la mort, missatge amb el qual acaba l'obra: "vida: corrent/ de sang, que ha de glaçar-se" (64).

La figura, però, que engloba aquesta contraposició dins i fora de l'obra és la de Narcís. Dins d'aquest personatge conviuen Eros i Thanatos amb un clar vencedor final; l'instint sexual de Narcís, canalitzat vers una direcció que no és la correcta, acaba amb la seva autodestrucció.

-Cos-esperit: Descartes considerava que el "jo" estava format per dues substàncies diferents: la material, que ens dóna forma física, i la part pensant, l'esperit, l'essència del nostre ésser. Ell estava convençut que, precisament per la seva qualitat etèria, el seu "jo pensant", la seva essència, no moriria quan el seu cos ho fes. Com a conseqüència, creia en la immortalitat de l'essència de l'ésser humà. En el poemari veurem com la paraula i l'amor actuen com a nexes d'unió entre totes dues parts intentant, així, eternitzar l'essència de la persona.

-Narcís versus Filèmon i Baucis: potser aquesta contraposició entre l'esterilitat de l'amor solitari, que encarna la figura de Narcís, i l'amor cap als altres, que representa la parella d'ancians, és la que millor mostra allò que ens vol fer entendre Pàmias: l'amor, si no és compartit no té raó de ser, no té sentit; és en va.

-Joventut-vellesa: de l'anterior binomi es desprèn que el poeta també contraposa aquests dos elements, carregant contra el mite de joventut, com ja hem esmentat anteriorment, i exalçant la figura dels vells Filèmon i Baucis. El poeta també ens explica al poema *Merla roquera* que la maduresa, "l'hora d'un crepuscle/ ennuvolat, amb cel rogenc," és el moment de la vida en què "de lluny, amb els binocles" podem descobrir la "bellesa perdurable", a través de l'"amorosa/ contemplació, fugaç, dels colors de la vida" (58). I aquesta contemplació és possible gràcies a la distància que es va assolint amb el pas dels anys. De totes maneres, Pàmias no ataca la joventut en general; en alguns dels seus poemes també hi trobem l'enyorança del temps perdut. Així a *Paradoxes*, l'evocació de la passió del temps de joventut es fa present en els versos "Evoco l'abraçada/ dels cossos, violenta, el bes dels somnis,/ el rellotge d'arena, a la tauleta/ de nit, el llarg combat contra la mort" (54). Es fa evident la lluita del poeta a contrarellotge contra el pas del temps, mentre l'acompanyen records apassionats del passat.

-Infinit-finit: aquesta dualitat es fa palesa quan el poeta posa de manifest el contrast entre la immensitat de l'univers i la petitesa de la Terra, al poema *Infinit*: “l'univers s'expandeix i no té límit./ Però la Terra és un granet de sorra, / en la platja infinita...” (35). Entenem, doncs, que l'univers ocupa un espai immens, infinit i la Terra és petita i físicament limitada. Malgrat això, el nostre planeta està immers en un canvi continu que li confereix eternitat, infinitud, com ja hem explicat més amunt.

-Infern-terra: al poema *Renaixement* ens apareix aquest binomi, encara que no de manera explícita. El mite de Demèter i Persèfone ens explica que quan la segona viu a l'infern és hivern i quan puja cap a la terra, arriba la primavera. Així, en el poema, el concepte “infern” no apareix però sí allò que s'esdevé mentre Persèfone hi roman: l'hivern associat al fred, la foscor, l'esterilitat, la mort: “Solitud de l'hivern: camins de gebre,/ en la boira nocturna./ ¿Quan sortirem de les estances fosques/ –el regne de la mort, amb la cara velada–” (28). I el concepte de “terra” s'endevina amb l'arribada de la primavera com a símbol de l'alegria (“l'alegria del sol primaveral”), l'amor (“amb la túnica lleugera de l'amor”), la fecunditat (“Demèter,/ mare del gra: la deessa fecunda.”) i, en definitiva, de la vida. Usa, per tant, els llocs comuns del cànon poètic occidental.

-Ulisses-Enees: en el poemari trobem un parell de poemes dedicats a cadascuna d'aquestes figures mítiques. Aquests dos herois es contraposen com a paradigmes que són de l'orgull i de la pietat, respectivament i com a representants de cadascun dels grans imperis de l'època clàssica, el grec i el romà, base de la cultura occidental.

-Dido-Enees: aquesta parella, paradigma de la dualitat “foc-gel” apareix en el poema *Eneas* (63). En la història d'amor impossible entre Enees i Dido veiem com es manifesten aquestes dues actituds contraposades, la del foc o la de la passió amorosa cap a l'altre, enfront a l'adulació del propi ego que queda per sobre de tot i de tothom.

-Minotaure: aquest ésser mitològic ja és una dualitat en si per la seva constitució, meitat home, meitat animal. De fet, podríem dir que aquest ésser mitològic és una representació física d'allò que l'ésser humà és en realitat. La part animal de l'home, però, en el Minotaure es manifesta de manera física.

-Incertesa-certesa: ja com a darrer exemple, esmentem una dualitat més metafísica, que el poeta estableix entre la certesa de la mort i l'atzar inherent al fet de viure, dualitat que queda clara a *Incerta vida*: “tots compartim l'atzar de la vida: corrent/ de sang, que ha de glaçar-se” (64) i que tanca el cercle que s'havia obert amb el poema *Atzar* que ja posa de manifest l'arbitrarietat perpètua a la qual estem exposats els éssers vius: “El

món és, per a tu, fosca matriu,/ domini de l'atzar,/ rodó silenci” (25). El fet que s'obri i es tanqui el poemari amb aquesta dualitat en forma de sentència cohesiona l'obra i contribueix de manera definitiva a dotar-la de sentit unitari.

Aquesta mostra de binomis contraposats ajuda a reforçar l'estructura dual del poemari, estructura que actua com a mer reflex del món binari en què vivim.

4. Els referents clàssics.

4.1. Buscant respostes en la mitologia.

Aquest no és el primer llibre en què l'autor inclou referents mitològics ja que és a partir dels versos d'*Àmfora grega* (1985) que Jordi Pàmias comença a dialogar amb la mitologia clàssica. D'aleshores ençà, ha estat un recurs que ha utilitzat en més d'una ocasió en les seves obres.

El mite central de l'obra, el de Narcís, narra la història d'un jove bell i encisador que, com a càstig pel fet de rebutjar tots els seus pretendents, acaba esdevenint presoner del reflex de la seva pròpia imatge en l'aigua d'una font. En queda del tot encisat i com que des d'allí on és ell no pot abastar-la, ni deslliurar-se'n, finalment es llança a l'aigua per intentar agafar aquell cos que troba tan perfecte (el seu propi reflex) i acaba morint en l'intent, ofegat a la mateixa font, lloc on immediatament després naixerà un narcís. La manera com Pàmias reelabora aquesta història serà un dels elements cabdals per a la interpretació del poemari.

El fet que el poeta revisiti aquest mite, així com a altres referents clàssics, pot tenir diverses explicacions. Els antics mites clàssics es troben a l'origen de la cultura occidental perquè ens expliquen l'essència de la condició humana. És per això que Pàmias els actualitza per poder acotar la complexitat de l'ésser humà i poder reflexionar, des del punt de vista contemporani, sobre el sentit de la vida, l'autoconeixement, l'adquisició de la maduresa, el coneixement vital, etc., perquè com bé diu Josep Maria Sala-Valldaura: “ens cal [...] el moll dels símbols, les analogies, els correlats, els mites... per tal de treure l'entrellat i la base que sustenten el ver món, la realitat profunda.”⁴ Per tant, si analitzem, un per un, els diversos referents mitològics que ens apareixen en el poemari, de ben segur que n'extraurem conclusions força determinants i útils per a la seva lectura.

⁴ Sala-Valldaura, Josep Maria. *Quatre notes sobre els símbols en la poesia de Vinyoli*, “Reduccions”, núm. 27, (1985), 75.

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/deed.ca>

Abans de començar cal parar esment en un fet i és que tots ells (el mite de Narcís, Demèter i Persèfone, el minotaure, Filèmon i Baucis i els herois Enees i Ulisses) apareixen per separat dins *Les metamorfosis*⁵, obra que Ovidi va escriure entre els anys 2 i 8 abans de Crist, segons que daten la majoria d'estudiosos. Possiblement, Pàmias nodreix el poemari de llaços intertextuals que l'ajuden a insistir, subtilment, en el concepte heraclitià del canvi constant i en la contínua evolució de la identitat dels individus.

Les metamorfosis és un extens poema que consta de dotze mil hexàmetres dividits en quinze llibres, els quals recullen dos-cents cinquanta mites i llegendes, grecs i romans. L'objectiu d'Ovidi ja era el d'explicar el món, tal com es coneixia aleshores, a la gent del seu temps i per això va acudir, com ho fa Pàmias, a les fonts primigènies. Aquestes fonts narren fets que, per la seva atemporalitat, esdevenen permanentment vigents, ja que els seus esquemes es poden reproduir en qualsevol moment de la història i això els atorga el caràcter d'eterns. Cal dir, a més, que totes les històries incloses a *Les metamorfosis* tenen una característica comuna i és que molts dels personatges i éssers que hi apareixen es transformen ja sigui en animals, plantes o, fins i tot, en constel·lacions; aquesta és una manera d'explicar el món, l'univers, des del prisma literari i entroncant amb l'imaginari popular clàssic. Per tant, sembla prou evident que el tema de la metamorfosi és rellevant per a Jordi Pàmias. Aquesta voluntat fins i tot es fa palesa a través de l'ús del petit detall simbòlic de la papallona, que podem trobar en el primer poema *Atzar* ("papallona que vola cap als somnis" (25)) i també a *Renaixement* ("amb la túnica/ lleugera de l'amor, teixida amb ales/ de papallona" (28)). Símbol inequívoc d'un procés de metamorfosi biològica i d'anhel d'una major llibertat, valentia i bellesa (valors metafòrics i, per tant, culturals), la papallona assoleix la llibertat tan bon punt surt del capoll on es troba tancada, així com l'ésser humà pot aconseguir la felicitat alliberant-se del cau on ens troba empresonat, mitjançant l'acostament als altres amb amor i amb l'ús de la paraula. En definitiva, segons que es desprèn del poemari, la vida és un cúmul de canvis continus que, finalment, duu les persones a ser qui són, a construir el seu jo, concepció heraclitiana de la vida. Per tal de demostrar tot això que hem dit, però, haurem de passar a l'anàlisi més detallada d'aquests referents i ho farem començant pel mite de Narcís.

⁵ Ovidi (traducció de Jordi Parramon). *Les metamorfosis*. Barcelona: Quaderns Crema, 2008.
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/deed.ca>

4.1.1. El mite de Narcís.

De totes les versions existents d'aquest mite, precisament la més coneguda és la d'Ovidi, qui ens explica que Narcís era fill de la nimfa Liríope i del riu Cefís. En el moment de néixer, l'endeví Tirèsius prediu que el nounat viurà molts anys, sempre i quan no s'arribi a conèixer a si mateix. A mesura que es fa gran, el noi va adquirint una gran bellesa, motiu pel qual esdevé objecte de desig tant per als nois com per a les noies del seu voltant; malgrat tot, ell ignora tots els seus pretendents de resultes de la seva incapacitat per estimar. És per això que mostra un gran desinterès per conèixer tot aquell qui l'envolta, és a dir, l'altre. Una de les joves que s'enamora bojament d'ell és la nimfa Eco la qual, en sentir-se ferida per l'actitud de menyspreu de Narcís vers ella, s'aïlla en un lloc solitari. Aquest isolament comporta, finalment, la desaparició de la nimfa, de manera que d'ella només en queda la veu.

Passat el temps, un dia calorós en què Narcís passeja prop d'una font, la deessa Nèmesi, com a càstig per la seva actitud despietada, fa que Narcís s'inclini sobre aquella font per beure i que, en veure la seva imatge reflectida a l'aigua, s'enamori d'ell mateix. Com que el jove no pot apartar la vista de l'aigua, ni abastar la seva pròpia imatge, es llança a l'aigua per intentar atrapar el seu reflex –per ell el reflex del cos més bell que mai hagi vist–, i acaba morint ofegat, víctima d'aquest enamorament obsessiu. Immediatament després, en el lloc on mor el noi, neix una flor que portarà el nom de narcís. Així és com aquest jove mor com a conseqüència de la seva egolatria, de l'amor obsessiu cap a ell mateix.

Aquesta és, doncs, la història d'un dels mites que més ha perdurat al llarg dels anys. La causa principal que fa que una història pervisqui de manera indefinida es pot trobar en el fet que la personalitat dels seus personatges no tingui matisos ni clarobscur i que, per tant, els seus sentiments estiguin clarament delimitats. Així doncs, l'amor pot ser tan intens que pot arribar a fer embogir (com en el cas d'Eco o del propi Narcís que, al cap i a la fi, mor víctima de la desesperació); o el desig de venjança ser tan fort que pot arribar a esdevenir irrefrenable (Eco acaba amb el seu estimat amb l'ajut de Nèmesi). Aquests models de comportament, per tant, poden fer que els personatges mítics esdevinguin estereotipats.

El mite de Narcís, però, té quelcom més que fa que molts artistes, durant segles, hagin recorregut a ell com a font d'inspiració i és el fet que convida a la introspecció, a la reflexió sobre un mateix i, a més, representa perfectament el binomi “eros-thanatos”. A més, ha estat utilitzat com a instrument de didactisme contra la vanitat i de reflexió sobre la bellesa. No debades, la lexicalització del mite indica la importància que aquest ha pres en el camp de la psicologia, fins i tot. Així, l'any 1914, Freud introdueix el concepte narcisisme en el camp de la psicoanàlisi amb la publicació del seu llibre *Introducció del narcisisme*. Aquí, però, el concepte de narcisisme només és emprat en el seu vessant d'autoreflexió, de l'absurditat de l'aïllament i com a element per a contraposar condició física i condició racional i no pas com a trastorn patològic.

Aquest estat d'aïllament o de tancament en un mateix que es pot desprendre del mite de Narcís es fa palès en el poema *Contemplació* on “El jo lliure i autònom/ viu a l'exili interior”. Així, aïllat de tot allò que l'envolta, l'individu pot arribar a ser “el feliç/ estadant d'un castell amb espitlleres” (31), perquè només aquell qui no coneix, qui no estima i viu immers en la més gran ignorància, pot eximir-se del patiment i assolir, així, una felicitat absoluta, encara que sigui vàcua. A més, observar els altres des de les espitlleres suposa que s'hagi de fer des d'una posició allunyada i de superioritat. D'aquesta manera, se n'observa només el reflex, la imatge que volen mostrar d'ells mateixos i que no té perquè coincidir amb la real.

Observant els altres sense poder ser vist, l'ésser humà s'estalvia haver d'aprofundir en el coneixement d'altres individus aliens a ell i és ell qui marca els límits d'aquest coneixement, emmarcant-ne la visió a través de la finestra. Finalment, però, per aconseguir accedir als altres, per trencar aquest mirall on només en pot veure el reflex i no saber-ne res més que l'aparença externa, haurà d'emprar l'amor, sentiment que tard o d'hora, com aquell qui no vol la cosa, farà acte de presència i li permetrà l'accés als altres perquè “un dia,/ l'amor, secretament, trenca l'espill” (31). I és que, com l'eremita que “no contempla mai/ cap altre horitzó que el propi cos” (40), emmirallant-se només aconseguirà morir com la freda imatge que té davant i que no és capaç de donar-li cap resposta, ni expressar cap sentiment, sinó només de retornar-li la imatge buida de qui espera quelcom d'allò que realment no existeix, un simple reflex. I així, “sense la companyia de l'altre, esdevenim/ uns fantasmes de pedra i de silenci” (40).

Així és com es resol la tensió “eros-thanatos” en el mite de Narcís, amb la victòria de “thanatos” com a clar vencedor, amb l'autodestrucció de Narcís per la canalització del

seu instint sexual cap a una banda que no és la correcta. Contra aquest mite de joventut és contra el que carrega la veu poètica; aquesta és l'actitud que el jove ha d'evitar. Cal, en canvi, mostrar una actitud més heroica i altruista com la d'Ariadna ajudant el jove Teseu a sortir del laberint i que la veu poètica pren en bona consideració: "Ariadna, el cos jove de la llum,/ la noia que, amb els rossos cabells, esbadiats,/ arrodoní un cabdell de fil per a Teseu", encara que més tard sigui "traïdorament abandonada" (48).

Per tant, si l'home viu aïllat del món, és possible que s'estalviï un patiment com el d'Ariadna, però no tindrà l'oportunitat d'estimar ni de ser estimat. D'aquesta manera no fa res més que esdevenir un mort en vida, un ésser incomplet: "sense l'adob del sofriment,/ l'home no té dolçor: mai no madura" i sempre "serà un infant rebordonit", com ens indiquen els versos del poema *Banalitat* amb el qual es tanca la primera part del poemari. Sembla que en aquest poema la veu poètica ja ens està donant la clau per a poder vèncer aquest estat estèril d'entotsolament, l'"amorós llenguatge". Sense l'ús de la paraula, esdevindrem "home o dona/ tancats en la bellesa d'un món sense paraules" (44). També és en un món sense paraules aquell on habiten els qui avantposen l'ús de la força al de la raó, la violència al diàleg, l'efímera bellesa d'un cos cultivat a un rostre que desprèn saviesa; quan hagin passat els anys, el rostre d'aquests que veneren més l'aspecte físic que l'espiritual, com l'atleta que "glorifica la força", no serà res més que "un fosc/ gargot, que fan visible les arrugues dels anys" (41). La idealització de la figura de l'atleta, vinculada amb el culte al cos, era un valor associat a la joventut en el món clàssic, època en què s'idealitzava l'aspecte físic, el més "material", de la persona.

Pel que fa a la lluita entre "eros" i "thanatos", el jo poètic intenta que Narcís es decanti, aquest cop (en aquest poemari), cap al costat d'"eros". Sap que no serà fàcil, que el camí és dur però, malgrat tots els entrebancs que es pugui trobar, cal intentar-ho i aportar el seu granet de sorra efímer, finit i fràgil per aconseguir que la humanitat, la vida, romangui per sempre més. Si l'ésser humà no ho intenta, la victòria de "thanatos" a nivell individual comportarà, a llarg termini, l'anihilació de l'existència. A *La paraula que salva*, s'inicia un procés d'obertura del jo poètic cap a l'altre i a *Esmicolament* ja es fa més evident: el cor de pedra, poc a poc, es va amorosint:

Som una illa, cadascú. I ens salva

l'erosió del vent i de les ones.

El vol ras de les paraules, com ocells amansits,

l'aleteig de carícies i de besos.
Som una roca dura. L'esperit
és arrogant, com un falcó salvatge.
Però el cos s'esmicola, a poc a poc,
a les mans desvalgudes de l'amic,
que ens vencen amb el toc de la tendresa. (46)

En els primers quatre versos, el poeta defineix els homes i les dones com una illa que aconseguirà la salvació (un altre cop apareix el concepte de salvació) a través del contacte, ja sigui amb el vent, amb les ones, la paraula o bé el les carícies, és a dir, la interrelació amb els altres. Tot seguit, ens explica que, per definició, l'ésser humà és arrogant com Narcís però poc a poc, amb l'ajut d'una mà amiga, s'anirà esmicolant i anirà cedint a la tendresa i a l'amor. Aquesta serà la seva salvació.

4.1.2. Tornassol i ouroboros: la influència dels principis d'Heràclit.

L'ambigüitat és una característica inherent a l'ésser humà i, per tant, inevitable com bé ens explica el poeta a *Tornassol* (“La lògica indomable/ de la raó i la veu obscura del desig/ fan que la pell de l'ànima/ s'assembli al tornassol” (42)) i així, la lluita sempiterna entre pols oposats, desig i raó, somni i realitat, bo i dolent, amor i odi, jo i l'altre és l'eix al voltant del qual gira el tortuós camí de la seva existència, un camí ple d'incidències amb efectes sobre la seva personalitat que, finalment, fan d'ell qui és.

Fins i tot, havent passat els anys, és possible que l'ullprengui “l'estany fred de Narcís” i que tingui la necessitat de recloure's en el seu jo, on ja havia romàs a l'inici dels seus dies i, així, es produeix el tancament del cercle amb el retorn del jo a si mateix “com la serp o l'anguila que es mossega la cua” (32). Aquesta figura de la serp o l'anguila mossegant-se la cua, que rep el nom d'ouroboros, és un popular element mitològic que aparegué per primer cop a Egipte i que dóna nom a un dels poemes de *Narcís i l'altre*. L'ouroboros essencialitza la idea que ja esmentàvem en l'apartat de l'estructura, sobre la circularitat del cicle vital ja que representa un procés tancat en si mateix que transcorre repetidament, representant un acte d'etern retorn. Així com hem dit que el cicle vital transcorria de manera circular, també a nivell individual s'esdevé aquest procés perquè l'home neix igual que mor i, com una flor que es va marcent i tancant-se

en si mateixa, l'ésser humà va retornant al seu jo; ve del no-res i això és en el que finalment ens converteix.

A banda d'això l'ouroboros, com a símbol que és de la unitat de contraris, també enllaça amb la filosofia dels contraris d'Heràclit, explicada més amunt.

4.1.3. Demèter i Persèfone i la noció cíclica del temps.

En aquest bucle del cicle de la vida, el concepte de renovació hi té un pes específic. Hem dit que tot es va repetint, tot torna a passar com és el cas de les estacions, clar paradigma de com funciona el cicle vital: la primavera és l'estació del naixement, de la floració; l'estiu el moment de la maduració i de la plena eclosió; a la tardor comença el declivi; i l'hivern és el moment del tancament del cicle i de restar a l'espera, tot preparant-nos per a l'arribada de la primavera, del renaixement, quan tot torna a començar. Aquesta era, de fet, la noció premoderna del temps, reflex de l'etern retorn i exponent de l'ordre còsmic i social, molt lligada a l'antiga societat rural i als cicles dels cultius i recollida dels aliments. *Renaixement* és, precisament, el nom d'un dels poemes de *Narcís i l'altre* en què l'autor utilitza el mite de Demèter i Persèfone, mite que fa referència a l'origen de la primavera i del funcionament de les estacions.

Persèfone era filla de Zeus i Demèter. Segons diu la llegenda, va arribar el dia en què el seu oncle Hades (germà de Zeus), que n'estava enamorat, la va segrestar i se la va endur a l'infern, d'on la va fer deessa. Demèter, que no sabia res d'això, va passar llargues temporades buscant-la per tot arreu, temps en què la terra es va tornar estèril ja que ella era l'encarregada de fer que les plantes germinessin. En vista d'això Zeus (que havia estat còmplice d'Hades) finalment va arribar a un pacte amb el seu germà i decidiren que Persèfone passés una part de l'any a la terra i l'altra part a l'infern, de manera que quan la deessa pugés a la terra seria primavera ja que les flors naixerien només pel goig de Demèter de tenir la seva filla prop. En canvi, quan tornés a l'infern desapareixeria la vegetació, com a manifestació del dolor de la mare i entràriem de ple a l'estació de la tardor, seguida de l'hivern. I així es va fer. No ens ha d'estranyar, doncs, que el jo poètic en l'hora de la seva maduresa reclami, com feia Demèter, la presència de Persèfone, encara que només sigui per intentar aconseguir que s'allunyi el mal pensament de la mort: “¿Quan sortirem de les estances fosques/—el regne de la mort,

amb la cara velada—,/ per a tastar, com un vi, l’alegria/ del sol primaveral, al costat de Persèfone?” Quan arribi la primavera seguirem la “Noia de la collita [...] porucs,/ encara amb les mans balbes” pel fred de l’hivern que acaba de passar, per la vellesa que ens gela les mans, “embolcallats, però, amb la túnica/ lleugera de l’amor, teixida amb ales/ de papallona” (28), és a dir que, malgrat que el jo poètic ja es troba als darrers anys de la seva vida, envoltat per la fredor de l’hora de la mort, que ja s’atansa, hi aconsegueix fer front en una lluita a contrarellotge, abrigat amb la túnica d’amor, teixida amb ales de papallona, és a dir, embolcallat amb l’amor dels éssers estimats que l’han anat embellint (l’han fet millor) fins arribar a la vellesa (metamorfosi propiciada per l’acció de l’amor de l’altre).

4.1.4. El minotaure: paradigma de la dualitat de l’individu.

El mite del minotaure (símbol de dualitat per excel·lència) narra la història d’un monstre amb cos d’home i cap de brau a qui el seu pare, el rei Minos, tenia tancat en un laberint perquè se n’averkonyia. Calia alimentar la ferotge bèstia d’alguna manera, així que, cada nou anys, se li havien de servir set joves i set donzelles atenencs per tal de cobrir les seves necessitats alimentàries. Va arribar el dia, però, en què el jove Teseu, fill del rei d’Atenes, va passar a formar part del grup de joves que s’havia de cruspir la fera famolenca. Malgrat la dissort, els esdeveniments van fer un gir inesperat, quan Ariadna, una donzella cretenca, es va encapritxar del jove captiu; fou amb el seu ajut que Teseu aconseguí acabar amb el minotaure, ja que li va facilitar un ganivet amb el qual el va poder matar. Un cop Teseu es va poder escapar del monstre, s’allunyà de l’illa mar enllà amb Ariadna. Després d’haver-se aturat a l’illa de Naxos per protegir-se d’una forta tempesta, però, la donzella, s’hi acabà quedant ja que es va perdre i no va aparèixer en el moment que el vaixell partia de l’illa.

Si ens centrem en la figura d’aquest monstre mitològic, meitat home, meitat brau, veiem que pot ben bé simbolitzar la lluita que suposa dins un mateix ésser la confrontació entre la força, representada per la part taurina, i la raó, representada per la part humana. L’animalitat de l’home se’ns mostra en diversos casos, com ara en una guerra que és la manera més violenta i més poc racional d’expressar la no acceptació d’aquell que no és igual que jo, és a dir, l’altre, i que té un clar objectiu: la seva anihilació. També apareixen referents bèl·lics en aquest poema de Pàmias, com a element que incideix en la presa de conscienciació del lector. Així, per exemple, ens explica que per la Segona

Guerra Mundial (colossal i abominable intent d'extermini de tot aquell que no pertanyés a la raça ària) el minotaure s'esplaiava pel laberint format per “gulags i vidres/ trencats, en les nits grogues, passadissos/ de les cambres de gas” o que per la guerra de Bòsnia els carrers romanien “ferits per la metralla”. En altres casos, és la part racional de l'home la que es fa visible; així, per exemple, Teseu s'ho manega amb l'ajut de l'enginy i la raó que li proporciona Ariadna per poder-se escapar. Teseu acaba guanyant; per tant, això vol dir que, en aquest cas, la raó venç la força. A més, Teseu ha demostrat ser un heroi perquè ha aconseguit fer front i vèncer les seves pròpies pors encarnades per la figura del Minotaure. A banda d'aquesta polaritat posada de manifest en el poema *Minotaure* (48), i representada per la figura metamòrfica d'aquest monstre, aquí Pàmias també fa palès, amb la lectura personal que ell fa del mite, com la personalitat d'un ésser humà pot experimentar canvis importants; així tenim, doncs, com un heroi capaç d'alliberar el seu poble d'una pesada llosa que l'anava minant poc a poc, de cop i volta, pot traïr vilment la persona que l'ha ajudat a aconseguir-ho, abandonant-la sense sentir cap mena de remordiment: “la noia que, amb els rossos cabells, esbadiats,/ arrodoní un cabdell de fil per a Teseu,/ fou traïdorament abandonada,/ a la platja de Naxos, per l'heroi”. En aquests versos, traïció i heroisme descriuen la polaritat de Teseu.

4.1.5. Filèmon i Baucis: amor solidari a l'horabaixa.

A part dels casos que hem esmentat, la polaritat es fa visible en el nostre poemari d'una manera especial, amb la inclusió de dos mites tan oposats com són el de Narcís i el de Filèmon i Baucis.

Aquesta parella de vells humils són, per sobre de tot, el paradigma de l'amor fidel i etern que, expressat de manera sincera, és possible fer extensiu a tots aquells qui els envolten, siguin qui siguin, tant si els coneixen com si no. És per això que aquests dos avis de Frígia són capaços d'acollir a casa seva un parell de captaires que no coneixen de res i de donar-los els aliments que els convinguin sense saber qui són. En realitat, els dos mendicants resulten ser el déu Zeus i el seu fill Hermes, disfressats. Aquesta gran generositat es veu finalment compensada per part de Zeus que, a raó de l'hospitalitat desinteressada dels ancians, els concedeix el desig de ser els guardians de la seva pròpia casa a Frígia convertida, a partir d'aquell moment, en un temple dedicat al déu dels déus. I allí romanen fins a la fi dels seus dies, fins que ell convertit en alzina i ella en til·ler entrellacen les seves branques per restar junts per sempre més; l'amor ha fet la

seva essència perdurable, que s'ha materialitzat en la figura d'aquests dos arbres. En el seu poema *Filèmon i Baucis*, el jo poètic contraposa aquesta història a la d'un Narcís solitari i aïllat del món, que s'ofega intentant trobar les respostes en la imatge que veu reflectida davant seu, en definitiva, en ell mateix: “Avesat a mirar-se en un plàcid estany, / interpel·là les aigües fangoses, massa tèrboles,/ i es perderen els crits en la buidor” (56). És del tot inútil indagar en el reflex d'ell mateix que li retorna el mirall, en “el cercle dels pensaments, que topen/ en un joc de miralls” (32) perquè només són tautologies, repeticions d'una mateixa imatge, d'una mateixa cosa amb formes diferents que, finalment, no el condueixen a res nou, de manera que s'acaba consumint fins a esdevenir res. Cal, doncs, que l'ésser humà s'obri als altres, per saber, per conèixer, per estimar el món i, de retruc, saber-se, conèixer-se i estimar-se ell mateix, segons que es desprèn del poema *Contemplació* (31) o de *Fruit delitós* (27), entre altres.

4.2. La influència de l'èpica.

L'èpica és la narrativa que lloa la conquesta d'un espai, sovint protagonitzada per un heroi. Jordi Pàmias inclou a *Narcís i l'altre* un parell de poemes dedicats a dos d'aquests herois: Ulisses i Enees. El primer és el paradigma de l'experiència, de l'orgull i de la despreocupació moral, personatge a qui li agrada dur les regnes de la seva vida; l'altre, Enees, és símbol inequívoc de pietat i totalment fidel als designis divins que li vénen marcats. Per tant, podem concloure que representen actituds contraposades.

4.2.1. L'orgull d'Ulisses.

El mite d'Ulisses neix a partir de la creació de l'*Odissea*, poema èpic grec que probablement fou compost el segle IX aC i que s'atribueix a Homer. Aquest mite ha estat i és revisitat, encara avui, per una gran quantitat d'escriptors.

Jordi Pàmias també n'ha volgut fer ús i al poema *L'heroi* ens explica que, finalment, Ulisses ha retornat a casa aconseguint, així, tancar el cercle, símbol de perfecció. L'heroi (en aquest cas, sota l'accepció de persona de gran coratge i d'actitud forta davant el sofriment) ha sobreviscut a tots els entrebancs que ha anat trobant en aquest viatge iniciàtic i això li ha permès obtenir una gran experiència i, alhora, contactar amb alteritats diverses, elements indispensables per poder arribar a Ítaca, per poder trobar-se a si mateix, és a dir, per poder tancar el cercle: “Ulisses: el retorn a si mateix,/ el

tancament del cercle, el periple que acaba/ a la casa natal. Feliç, pot dir:/ –Els altres són vençuts. Ja sóc a Ítaca”.

És en la darrera estrofa del poema, però, quan s’endevina aquest deix d’orgull que caracteritza el protagonista i, alhora, es fa palpable la distància existent, encara, entre marit i muller, malgrat el retrobament físic: Ulisses arriba al casal i es creu posseïdor del dret de matar tot aquell a qui considera una amenaça per a les seves “propietats” (físiques i sentimentals), tot i haver-les abandonat durant tant de temps però, en realitat, l’únic que vol és protegir el seu orgull i la seva dignitat; Penèlope corre a abraçar el record idealitzat que té d’Ulisses després de tants anys sense saber-ne res; i, per acabar, Ulisses conclou el retrobament amb un missatge de menyspreu cap als altres, amb el seu posat altiu i només parlant, és clar, en primera persona: “La sang ha corregut, al casal. I Penèlope/ l’ha abraçat. Ara Ulisses conclou: –La meva illa/ i jo som el mateix. El viatge és un somni.../ Els altres són, només, escorrialles” (52).

Sembla, doncs, que la paraula *tu* no té cabuda en el diccionari d’Ulisses; és un Ulisses-Narcís. Ens podria fer l’efecte que Ulisses és un triomfador, que el seu orgull no ha acabat destruint-lo. Però totes les lluites, obstacles i adversaris que ha anat vençant durant el seu llarg viatge no poden compensar la pèrdua que ha sofert en el terreny personal: tots els anys perduts amb la seva família, ja mai més els podrà recuperar; entre ells s’ha interposat una distància insalvable, una pèrdua immaterial d’un valor incalculable.

4.2.2. Enees: entre la pietat i la traïció.

Enees és el protagonista de l’*Eneida*, epopeia llatina escrita per Virgili el segle I aC per encàrrec de l’emperador August, amb la finalitat d’atribuir un origen mític a l’imperi Romà. En el poema, *Eneas* ens mostra la seva cara pietosa quan, enmig de la crema de Troia, carrega el seu pare a l’esquena per tal de salvar-lo de les flames: “veiem Troia, incendiada, i el piadós Eneas/ carregant-se a l’esquena el cos feixuc del pare.”

De la seva relació amb Dido, però, es desprèn una versió de l’heroi totalment diferent. Davant la possibilitat que se li presenta de viure una història d’amor amb ella, aquest hi renuncia i la reina Dido s’acaba consumint en una foguera: “voldrà aturar-lo, amb súpliques d’amor,/ la reina Dido: en va. Cremen les branques/ turmentades de coscolls, damunt la terra resseca,/ i en la pira es consum Dido, mentre les naus ja/ s’allunyen”

(63). Al llarg del temps s'han fet dues interpretacions diferents sobre el desenllaç d'aquesta història, en base al conflicte que aquesta planteja en la ment d'Enees:

-Per una banda, la que s'articula al voltant de la tensió “deure-desig”, és a dir, “raó i passió”. En aquest cas, s'entén que sobresurt la figura de l'heroi que respon a la crida del deure per sobre de tot i que, per responsabilitat, renuncia al desig, a l'amor de Dido per complir amb els designis divins que li han estat encomanats. En canvi Dido, que es decanta per la passió, s'acaba cremant en les flames el desig.

-D'una altra, trobem la que s'articula al voltant de la tensió “egoisme masculí-amor sincer”, és a dir, que aquí l'explicació ve donada pel fet que Enees es decanta pel camí de la lluita i l'aventura per tal de poder fer més gran la seva figura d'heroi i poder continuar alimentant el seu ego, en comptes de triar la via de l'amor sincer, l'amor cap a l'altre (en aquest cas Dido).

Sembla que en el poema, Pàmias tria la segona interpretació com es desprèn dels darrers versos: “Algun cop, ens commou/ la pietat d'Eneas. I, tot d'una, apareix/ la cara fosca del destí: l'engany, la nit equívoca.” És possible trobar, doncs, en una mateixa persona, maneres de fer que ens poden semblar, fins i tot, oposades; aparentment, difícils de compaginar. El poeta ens mostra en aquests versos, un exemple més de personalitat dual.

El conjunt de mites i llegendes que Pàmias inclou a *Narcís i l'altre*, ens mostra un gran ventall de personalitats ben diverses, fins i tot contraposades, encarnades pels personatges que representen aquestes històries. Val a dir, però, que els pols oposats s'atreuen i que, per tant, la possibilitat de fer un gest, un pas, un moviment que ens acosti als altres, existeix. De manera que, aplegant totes les diversitats, acostant-nos els uns als altres, es pot assolir un gran canvi, una gran metamorfosi com la que pateix la larva que primer passa a ser crisàlide i finalment esdevé una preciosa papallona dotada de total llibertat per viatjar més enllà de qualsevol frontera. Serà la unió del jo amb el tu la que, finalment, ens donarà la força suficient per fer front a l'esdevenir.

5. Més enllà del mite: l'altre.

5.1. Egoisme sentimental.

El binomi “jo-tu” que es desprèn del títol del poemari, en representa l'essència. No debades, una de les citacions que enceten *Narcís i l'altre* és extreta del llibre de Martin Buber que duu aquest mateix nom *Jo i Tu* i fa així: “Com és de poderosa la continuïtat

del món de l'allò i que fràgil l'aparició del Tu!" I és que, de fet, tot i semblar que vivim en un món extremadament intercomunicat, posar-se en veritable contacte amb l'altre, amb el Tu més immediat, el que tenim més a prop, és més difícil del que en un primer moment ens pugui semblar i, encara més, mantenir una relació al llarg del temps. Tal com se'ns revelava al poema *Esmicolament* (46), "Som una illa, cadascú" i, per tant, s'hi fa difícil l'accés. Romanem aïllats i tancats en nosaltres mateixos, de manera que "l'altre/ és com un cèrcol: pels carrers deserts/ el faig rodar, en la migdiada; el ferro/ dringa, damunt escantellades lloses./ L'ésser de l'altre se m'escapa" (61). Definitivament, en els versos d'aquest poema, *Cèrcol*, veiem com el jo poètic no pot accedir a l'altre que, com una esfera, se li tanca, ja sigui per les reticències que l'altre té, ja sigui perquè el jo poètic no sap trobar la manera d'accedir-hi. Vol intentar l'acostament a l'altre per tal d'evitar una forma de vida defectuosa, allò que Rotenstreich anomena "egoisme sentimental"⁶, és a dir, una forma de vida narcisista, enclaustrada, que només li permetrà veure des del balcó els companys que se li mostraran borrosos perquè la imatge que n'obtindrà des de lluny estarà completament desenfocada, per la qual cosa no en podrà percebre la fesomia real. Passats els anys, l'escala ja serà massa fosca per poder baixar al carrer i la soledat li anirà corbant la biga de l'esquena fins que s'hagi tancat del tot en ell mateix i, com l'ouroboros que està sotmès a una dinàmica de l'etern retorn, acabarà exercint el retorn al seu jo: "Surto al balcó. I remoreja la gent,/ al mercat: [...]/ No puc baixar al carrer. L'escala és fosca./ No puc besar els borrosos companys, [...]/ La soledat em corba la biga de l'esquena" (53). Dins del poemari, aquest egoisme sentimental ja l'hem pogut observar en l'actitud d'alguns dels personatges, com ara en la dels ambigus herois Teseu, Enees i Ulisses. Els versos d'*Eremos* (lloc solitari, situat a Israel, on Jesús anava a pregar sovint) retraten perfectament aquesta personalitat, assimilant-la a la d'un eremita que viu completament aïllat del món, per voluntat pròpia:

Gràvid de llum i de silenci,
per a l'eremita, el desert
és un miratge. No contempla mai
cap altre horitzó que el propi cos.
La seva vida és un estrany seguici

⁶ Rotenstreich, Nathan. *Immediacy and its limits: a study in Martin Buber's thought*. Switzerland: Harwood Academic Publishers, 1991, 3.

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/deed.ca>

de dies i de nits. Senyoreja en el regne,
enganyador, de l'absoluta
vacuïtat. Un tèrbol i polsegós orgull
li rosega la carn, com un cilici.
Sense la companyia de l'altre, esdevenim
uns fantasmes de pedra i de silenci. (40)

Ens diu el poeta que, per a l'eremita, el desert és una il·lusió seductora tan ple com està de llum i, sobretot, de silenci, és a dir, completament ple de res que sigui material. A més, ens diu que, més enllà del seu cos, no veu res perquè res no hi ha per veure en ple desert per tant, immers en la seva total solitud, “senyoreja en el regne” del no-res. Però aquest egoisme sentimental “li rosega la carn” i finalment esdevé un “fantasma de pedra” (del tot insensible) “i de silenci” (perquè no es comunica amb ningú), és a dir, acaba vivint del tot aïllat del món dels mortals, aïllat de la vida; no és més que un mort en vida.

5.2. La fragilitat.

El filòsof jueu Martin Buber (1878-1965), en la citació inicial que apareix al poemari, ens adverteix de la fragilitat del moment de connexió entre el jo i el tu perquè, segons ens explica en el seu llibre, és més poderosa i més fàcil de mantenir una relació amb l'“allò” que no pas amb el “tu”, entenent “tu” com qualsevol persona o cosa amb qui estem en comunió en aquell moment i “allò” com qualsevol cosa o persona susceptible d'esdevenir “tu” o que ja ho hagi estat en un temps passat. De fet, la idea de la fragilitat de l'ésser humà ja queda perfectament reflectida en el primer poema de *Narcís i l'altre*, *Atzar*:

El món és, per a tu, fosca matriu,
domini de l'atzar, rodó silenci.
I s'entela, al mirall, la teva imatge:
geometria d'ombra,
pla tangent a l'esfera,
papallona que vola cap als somnis,
adolorit germà, de vida efímera. (25)

Ens diu el poeta que el món és una fosca matriu on domina l'atzar, és a dir, que vivim en un cau que és fosc per la incertesa de no saber mai què hi passarà i això ens fa del tot vulnerables i fràgils. El nostre *alter ego*, és a dir, la nostra imatge entelada, poc clara, incerta dins el mirall esdevindrà, llavors, un pla tangent a l'esfera closa i impenetrable del jo. Fins que arribarà el dia en què aquella imatge indefinida, antiga crisàlide, esdevindrà una papallona capaç, aleshores, de viatjar cap al món dels somnis, a la recerca de respostes i de nous coneixements, que intentarà establir una connexió amb l'essència més espiritual de l'ésser. Ja en el darrer vers, apareix el concepte de la fugacitat de la vida ("vida efímera"), tema molt recurrent en l'autor, i que aquí posa en contrast la incertesa de la vida, que apareix en els versos anteriors, amb la certesa de la mort, de la labilitat de l'ésser viu.

Aquest poema se'ns mostra com una declaració d'intencions del jo poètic tot just començar el llibre; es fa evident la incertesa del fet de viure, la foscor d'un món que no sabem què ens tindrà preparat però en aquest cas, el jo poètic no romandrà plegat de mans i braços, fins a esdevenir aquella imatge que es va velant amb el pas dels anys i que ja no és pràcticament res més que una trista ombra. Aquest cop, l'*alter ego* del jo que s'està mirant a l'espill, davant la incertesa i la fragilitat de la vida, patirà un canvi interior, tot esdevenint una papallona capaç de poder volar cap al món dels somnis, cap a la seva essència espiritual, buscant recer i consol i, si és possible, fins i tot la salvació.

5.3. Evocació del temps perdut.

Una de les qüestions que vol resoldre el jo poètic és com aconseguir alliberar-se de l'aïllament i de la solitud estèrils i aquest fet s'evidencia a través de l'ús que fa d'una de les contraposicions que apareixen a l'apartat de l'estructura: "joventut-vellesa". Hem comentat que Pàmias en algun moment carrega contra el mite de Narcís (símbol de joventut) com a paradigma d'una forma de vida errònia i lloa la maduresa representada pel mite de Filèmon i Baucis. A banda d'aquesta dualitat, també trobem la contraposició entre joventut, com a moment d'eclosió i de gaudi en companyia d'éssers estimats, i vellesa, com a etapa de solitud, oposició que es mostra clara a *Premonició*: "Compartíem,/ fa poc, un àpat saborós. Paraules/ i rialles: garlandes d'amistat, a la taula,/ que marciran els anys. La solitud/ d'ara i el gruny incert de la tempesta/ –en la

fosc de migdiada– tenen/ un dolorós sentit premonitori” (43). Sentit premonitori de l’acostament de l’hora de major solitud, l’hora de la mort.

Posant de manifest aquest binomi format per l’aïllament senil, que no pas narcisista, i la companyia en temps de joventut, l’autor evoca records i, al mateix temps, posa en relleu el valor de l’amistat. Així a *Joc* torna a aparèixer aquest contrast quan ens explica que durant la infantesa “la vida/ era un joc; compartíem, tots junts, la pura gràcia/ del món, el gaudi del present.” L’important era, doncs, viure el moment present sense preocupar-se per l’esdevenir. En canvi, “Avui/ aleteja, l’enyor, sota una grisa/ nuvolada, amb estrats d’una foscor hivernal;/ pesa, la solitud, i, en va, tracem el cercle/ d’una confusa identitat”. Ara, en la vellesa, enyorem el temps passat mentre ens embolcalla la fredor de la mort que s’acosta i, immersos en la solitud, intentem acabar de treure l’entrellat, encara, de qui som. Quina llàstima que ens sigui negada una segona oportunitat per poder tornar enrere, desig que voldria veure acomplert el jo poètic: “Voldria/ bescanviar naips doblegats: ocells/ que s’envolen, lleugers com antigues rialles,/ a l’hora de la sesta, en la pau de l’estiu...” (38).

També el tema del gaudi en l’etapa de joventut apareix a *Havana Club* on el jo poètic recorda que “Ens reuníem, companys de nit, en un aplec/ quasi fantasmagòric. La trèmula amistat/ ens feia assaborir el whisky i l’esperança.” Mentre “Fora” del club, del cercle d’amics, “en la nit d’estiu, s’espessia el silenci/ vora el riu lent, amb còdols –pels carrerons amargs/ de la vella ciutat, endormiscada” (39). És a dir, que fora del grup d’amics tot era silenci, lentitud, calma; apareixen, doncs, tot un conjunt de conceptes associats a la vellesa de la ciutat que contraposen, un cop més, “joventut (acció, moviment, vida)-vellesa (passivitat, silenci, mort)”.

5.4. Una crida a la nostra consciència.

Una de les dues citacions que encapçalen el poemari és extreta del llibre *Humanisme de l’altre home*⁷ d’Emmanuel Lévinas: “El rostre s’imposa a mi sense que jo pugui fer-me el sord a la seva apel·lació, ni oblidar-la.” En aquest cas, Emmanuel Lévinas fa referència al rostre de l’altre que es mostra davant seu com a interlocutor; la seva presència marca l’inici de la comunicació que s’establirà entre tots dos. Presentant-se davant seu l’interpel·la i s’assegura la recepció d’una resposta per part seva; així és que no es pot fer el sord a les seves demandes a les quals, la seva consciència haurà de

⁷ Lévinas, Emmanuel. *Humanisme de l’altre home*, València: Edicions 3 i 4, 1993.
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/deed.ca>

respondre. Igualment, tampoc el jo poètic no es pot fer el sord a l'*Immigrant* que “jeu,/ endormiscat, en un pedrís/ que voreja el solemne tram d'escalas.” La presència en el poema d'aquestes escales que condueixen fins a la Seu Vella (element arquitectònic religiós, màxim exponent del romànic-gòtic a la ciutat de Lleida) ens demostra que no estem parlant d'un magribí qualsevol, sinó d'un immigrant integrat en el paisatge de la ciutat del jo poètic, és a dir, d'un conciudadà. Apareix un nou contrast entre allò que és més proper, com un símbol de la religió cristiana de la ciutat on viu el jo poètic, i allò que ens queda més lluny, un magribí, malgrat que l'espai físic on s'ubiquin sigui el mateix. De fet, la Seu Vella es troba situada al mateix lloc on s'assentava la catedral paleocristiana i visigòtica que més tard, en temps de l'ocupació per part de l'Emirat de Larida, passaria a fer la funció de mesquita major; després de la Reconquesta, però, s'acabà imposant la religió cristiana a la musulmana i una nova catedral (la Seu Vella) es construïria just a sobre d'on es trobava l'antic edifici. Aquest domini arquitectònic del cristianisme sobre l'islam es fa extensiu als seus respectius creients encara avui. Així, “El cap del magribí” [...] “mostra/ la quietud exacta d'un malson” (60) que el turmenta i el paralitza, alhora; amb la seva sola presència turmentada que s'insereix en el paisatge de la ciutat, potser interpel·la la consciència del jo poètic per tal que actuï amb un simple gest amable o un intent d'establir-hi qualsevol tipus de comunicació. De fet, al turó de la Seu Vella, la catedral conviu amb vestigis musulmans representats per les restes del castell de la Suda situades just al seu costat. I al turó de la Seu i als seus voltants, també avui, convivim cristians i musulmans. Deixant de banda les imposicions del passat, és important l'acceptació i la convivència pacífica entre persones de diferents creences per evolucionar d'una manera digna i respectuosa, sense espesses nuvolades ni turments d'antics records que ens impedeixin avançar.

També a *Costa del Jan* podem veure aquest contrast entre el carrer de Lleida que porta aquest nom i lloc on es troba una de les antigues fonts de Lleida construïdes durant els segles XVIII i XIX, també representativa del paisatge de la ciutat, i la població jueva (forastera) que residia prop d'allí, arraconada al call lleidatà anomenat la Cuirassa. Segons considera el jo poètic “Fou, aquest,/ l'amarg destí de tot un poble, empès/ cap als racons d'un gueto solitari,/ arranat per la creu: la falç de l'odi” (47). Allí residien els jueus, apartats de la resta d'habitants de la ciutat; atrinxerats en carrerons estrets, tan a prop dels lleidatans i, alhora, tan allunyats. En aquest cas el jo poètic carrega contra el cristianisme com a responsable d'aquesta flagrant marginació quan compara el símbol

cristià de la creu amb la falç de l'odi. És del tot contradictori que una religió com aquesta, que en la seva doctrina predica com a acte de salvació l'obertura als altres, pugui arribar a actuar d'una manera tan discriminatòria, amb aquest atac contra l'altre, aquell que no pensa com jo, sempre amb la clara i única intenció d'anihilar-lo. Aquesta intransigència, en l'època de la Inquisició, era cruent i sagnant com expliquen els versos d'*Heretges*: “Antany, els ideòlegs de la creu/ i del rei absolut, amb fuet de tirà,/ duien les mans tacades de sang...” Avui, malgrat el fet que no es castiga tot aquell considerat contrari al cristianisme amb la pena de mort, sí que pot resultar discriminat en base a una subjectiva consideració d'heretgia. Però ens diu el jo poètic que “D'heretges, no n'hi ha. Només malviuen/ pobres i marginats: el rebuig de la Història.” En base al cristianisme, tot aquell que és diferent a nosaltres, l'altre, és titllat d'heretge però, en realitat, no es tracta de res més que de discriminació cap a la pobresa, dissimulada amb una gran dosi d'hipocresia que queda reflectida en els darrers versos del poema en què el jo poètic es queixa que els cristians utilitzem la paraula solidaritat per netejar-nos la consciència però en realitat continuem marginant aquella part de la societat que ens fa nosa, que no ens agrada, que no volem prop de nosaltres, en nom de la religió, sense aturar-nos a escoltar la crida que ens adreça: “A la fi, solidaris, ens banyem/ en un calmós estany de mitges tintes” (50).

En aquests poemes, Jordi Pàmias no recorre a la mitologia sinó a la història, concretament la que li és més propera, la de Lleida, perquè la recuperació de la memòria històrica, tant la del nostre entorn com la universal, és l'instrument de conscienciació més útil per tal d'evitar reincidir en els errors del passat.

En definitiva, cal que el jo escolti la demanda de l'altre que l'interpel·la i que espera la seva resposta; és molt clar aquest missatge a *Crida*, poema que està en total sintonia amb la citació de Lévinas:

Ha trucat algú.

Darrere la porta, hi ha un rostre

anònim, una rara fesomia

esborradissa, amb un somriure lent.

Uns ulls, esbatanats, que m'interpel·len.

Una boca que diu paraules ignorades.

La promesa d'un altre, el commogut

silenci d'un jo únic.

Alhora, germà i hoste. (37)

La concepció d'alteritat hi és del tot clara. L'altre s'atansa al jo poètic, el va a buscar, trucant a la seva porta; és algú "anònim, una rara fesomia/ esborradissa" que tant pot ser un immigrant, com algú aliè a les seves creences o un simple desconegut. Aquest estrany li permet escoltar paraules noves, reflex de tot un món ignot, fins ara, per al jo poètic. L'interpel·la amb ulls esbatanats esperant la seva resposta o l'establiment de qualsevol tipus de comunicació. Aquest gest l'omple d'esperança i el commou perquè el jo poètic i aquest altre que és alhora germà (per la seva proximitat), i hoste (perquè acabarà formant part d'ell), finalment esdevindran un jo únic.

Narcís, el jo poètic, es va despertant del seu encantament i poc a poc va prenent consciència, com bé ens explica el poema *Contemplació*:

La consciència: Narcís

davant l'aigua serena del mirall.

El jo lliure i autònom

viu a l'exili interior; feliç

estadant d'un castell amb espitlleres,

contempla els altres éssers, que apareixen

com un reflex de l'aigua: indefinit

tornassol o miratge. Fins que, un dia,

l'amor, secretament, trenca l'espill. (31)

Així és com el jo poètic ens defineix la seva presa de consciència, la presa de consciència de Narcís: el jo lliure viu tancat en el seu exili interior i contempla el món a través de les petites finestres del seu castell, sense tenir-hi cap interacció; finalment, però, veu com el seu mirall es trenca i es desperta del seu encantament, gràcies a l'acció de l'amor que arriba sense avisar. El jo poètic, per tant, fa un pas endavant intentant sortir de la presó en la qual viu enclaustrat per tal d'aconseguir prendre consciència de la realitat que l'envolta i arribar-la a conèixer i entendre més bé.

Amb poemes com *Immigrant* i *Costa del Jan*, el jo poètic exerceix una tasca de conscienciació social vers els lectors, atansant-nos una realitat que ens és (o ha estat en

altres temps) propera però a la qual ens és difícil accedir, en gran part, per manca de voluntat perquè, com Narcís, també vivim enclaustrats en el nostre castell, en la nostra torre de vori. La veu poètica ens insta, d'aquesta manera, a l'obertura cap als altres, procés que ja es fa visible als poemes *Crida* i *Contemplació*.

5.5. La trobada amb l'altre.

El fet que l'ésser humà conegui tot allò i tot aquell que l'envolta el fa sabedor de qui és realment. Diuen els versos de *Fruit delitós* que com més bé el jo conegui l'altre i el seu entorn, més eines tindrà per construir la seva identitat ("Coneixement, identitat del jo") i més ganes tindrà d'adquirir nous coneixements ("El vermell encanteri de la polpa/ és la set de conèixer, sense límit"). Aquest coneixement li permetrà viatjar des de la seva part més fosca, "les arrels del jo" fins al "cimal" on es troba "l'esperit" (27). Des d'aquí, des del seu esperit, des de la seva part més interior, és des d'on podrà obrir-se, de manera realment efectiva, a l'altre. Perquè sense l'altre ens és impossible viure en plena felicitat, tal com es plasma al poema *Falciot*:

Com el jove falciot, d'ales amples, maldestres,
que cau a terra, i no pot reprendre el vol
fins que una mà poderosa el llança cap al cel,
així nosaltres, sols, no podem viure
en l'alegria, en el pur delit de la claror,
sinó que ens cal l'ajut d'un altre [...]

És a dir, que necessitem la col·laboració i l'ajut de l'altre per poder reprendre el vol, un cop i un altre. Amb la seva companyia ho podem tot:

[...] creuarem
les supremes estances de l'amor,
volarem, nit i dia, sense repòs, tocats
per la llum de la Gràcia –entre companys de somni-,
amb l'impuls lleu, exacte, del negre falciot. (49)

Finalment, serem salvats per un amor recíproc amb l'altre, doncs. Amb aquest missatge és com acaba el poema *Amiga*: “L'amor ens salva.” Un altre cop, apareix el concepte de salvació que ens atansa al transcendent, i un altre cop, com ja hem vist a *Contemplació*, aquesta salvació ve de la mà de l'amor. En aquest retrobament amb l'amiga també hi són presents la vacil·lació i la culpa però, finalment, en surt vencedor l'amor que exerceix el paper de conciliador i fa que es tanquin velles ferides: “la pell de l'amiga, encara gerda,/ no té cap cicatriu.” Aquest, però, no és l'únic element propici per tal d'assolir la salvació; vegem com l'amiga comença l'acostament amb “lentes paraules de perdó” (51). I és que la paraula té, també, en aquest poemari una importància cabdal com a element indispensable per a arribar a l'altre, com a element de salvació.

5.6. La paraula que salva.

Hem comentat més amunt el poema que està presidit per aquesta rúbrica. De la seva interpretació n'hem deduït la rellevància que assoleix el llenguatge en el poemari, de manera específica, i dins la literatura, en general. La paraula literària té el do de salvar de l'oblit aquells qui saben emprar-la.

Es desprèn de la interpretació d'alguns versos del poemari, la influència que poetes com Joan Maragall i Joan Vinyoli hi han tingut. Així, de tots és conegut l'*Elogi de la paraula* de Maragall en què aquest poeta diu:

“jo crec que la paraula és la cosa més meravellosa d'aquest món perquè en ella s'abracen i es confonen tota la meravella corporal i tota la meravella espiritual de la Naturalesa.”⁸

És a dir, que la paraula funciona com a nexa d'unió entre la dualitat cartesiana “cos-esperit”. Es fa, així, imprescindible ja que l'un sense l'altre no tenen raó de ser. Aquest fet el corroboren uns versos de *Rostre* que diuen: “el rostre és un ésser desvalgut, un tremolor de l'ànima indefensa,” és a dir, que el rostre, la part més visible del cos, per si sol no té cap valor perquè és, només, “la signatura del qui parla”. Per tant, un rostre sense paraules no és res, com ens vol fer entendre també Maragall:

⁸ Maragall, Joan. *Elogi de la paraula*, “Elogi de la paraula i altres assaigs”. Barcelona: Edicions 62, 1978, 33.

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/deed.ca>

“Mireu l’home silenciós encara, i us semblarà un ésser animal més o menys perfecte que els altres. Però a poc a poc les seves faccions van animant-se, un començament d’expressió il·lumina els seus ulls d’una llum espiritual, [...] porta en el seu si aquesta cosa immaterial desvetlladora de l’esperit: la idea!”

Així també Pàmias qualifica d’animal l’home callat que només té cura del seu cos, pel poc ús que fa de la raó: “Callat i alt, l’atleta glorifica la força;/ el rostre, nu, és vulnerable.” I és vulnerable perquè no ens sap mostrar el seu esperit a través de la paraula. “En la musculatura, hi ha un delit/ que ignora la raó: el joc d’un cos salvatge,/ el fogós esplendor de l’animal” (41), de l’ésser viu que no enraona.

També a *Llenguatge* s’hi veu la influència de Maragall, ja en el títol i també amb el realçament que fa el jo poètic de la paraula quan diu “I la paraula raja, com un do, amb l’aigua del passat” (26); en aquest cas són paraules que ens transporten fins a dolços records de temps pretèrits, d’altres realitats que jeuen adormides al fons dels records i que només ressusciten gràcies al llenguatge, a les paraules que les tornen a treure a la llum. Aquest és un altre dels dons de la paraula, la de transportar-nos a altres realitats, ja siguin viscudes amb anterioritat, com és el cas del poema o, en altres casos, inventades. A part de la influència de Maragall, també es fa palesa en el poemari, la de Joan Vinyoli, autor del llibre de poemes *Encara les paraules*, entre molts altres, en què el títol ja ens indica la importància que hi pren la paraula. Un dels exemples n’és el poema *Sis lletres*⁹ que l’autor dedica a la paraula poètica, concretament. També a l’*Enfilall*, Vinyoli defensa el valor de la paraula per si mateixa dins la poesia, sense necessitat d’ornamentar-la amb massa elements ni figures retòriques:

“Gotes, encara, de rosada
que feliçment no se’m tornen perles,
que és el que vull, que siguin
gotes només evaporant-se.” (ídem p. 61)

A banda d’això, també es fa present en la poesia de Vinyoli l’enyor del temps perdut que també propugna Pàmias. Se’n lamenta d’aquesta manera, Vinyoli, a *El temps*

⁹ Vinyoli, Joan. *Tot és ara i res. Encara les paraules. Ara que és tard*. Barcelona: Edicions 62, 2013, 59.
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/deed.ca>

retrobat: “Un sol obstacle ens priva de ser joves:/ que no sabem com aturar el temps que fuig” (ídem p. 74).

5.7. Malgrat tot, incertesa.

La paraula i l'amor són els elements amb què el jo poètic compta per fer front a la incertesa de viure i que aconseguen trencar aquell espill on no veia res més que el seu propi reflex, fet que propicia la seva fugida de la torre de vori on vivia empresonat.

Malgrat tot, així que s'atansa la fi del poemari veiem que resorgeix el missatge d'atzar i incertesa amb què aquest s'havia iniciat.

Diu Vinyoli a *No res, un fum* que “La poesia allunya de les aparences/ i fa propera la realitat” (ídem p. 60). I de realitat certa, només n'hi ha una: som aus de pas, és a dir, éssers “de vida efímera” (25). Es percep, a *Neguit*, aquesta sensació d'incertesa i la vulnerabilitat que genera en els éssers humans aquest fet, gràcies a l'ajut del jo poètic, que s'encarrega de fer-nos tocar de peus a terra a través de la poesia:

Avui, quan la nuvolada negreja,
sóc un Narcís desficiós, que enyora
l'estany del cel; però les ombres m'amenacen
amb l'estilet d'una por vella. Els altres giravolten,
en un remolí de desigs, al caire de la mort,
i ignoro si la solitud ve de fora
o si és el mirall del nostre ésser suficient;
tenim, a les mans, la joguina de la raó,
i aviat la fem bocins. Com xiquets nus plorem,
i demanem l'engruna d'un amor
que ens salvi. En la contradicció vivim, i en la
penombra
d'un atzucac –al peu dels murs on retopa el silenci. (62)

Es podria ben dir que aquests versos són una síntesi d'allò que el jo poètic ens ha volgut explicar en aquest poemari: comença dient-nos que ara, en plena maduresa (“quan la nuvolada negreja”) enyora el reflex de joventut que li retornava “l'estany del cel” clar i immens, símbol d'esperança. A més, s'intensifica l'amenaça d'una por que ja és vella,

que ja fa temps que l'acompanya; la por d'una mort segura que cada cop és més propera. Reconeix la seva solitud però no sap ben bé si és conseqüència d'un aïllament personal o bé són els altres que, capficats en aquest costum tan humà de fer transcendents els fets més banals, el deixen de banda. Segons que es desprèn al llarg de tot el poemari, l'ésser humà està poc avesat a fer ús de la raó, encara que sigui el tret que el distingeix de la resta d'animals, però l'utilitza prou per saber que l'amor és un dels pocs camins que té per assolir la salvació; per això, enmig de la desesperació acostuma a demanar-ne, encara que només sigui una engruna. També és contradictori per naturalesa, com hem pogut veure en l'actitud de personatges que el poeta ha retratat anteriorment i, possiblement, poc conscient de viure en la penombra d'un camí sense sortida, el cementiri, perquè l'única certesa de la vida és la mort ja que sense l'una, no existiria l'altra (se'ns mostra, aquí, la dualitat "vida-mort", "eros-thanatos").

La nostra és una vida incerta, doncs, i aquest és precisament el missatge amb el qual acaba el poemari, el missatge que ens fa arribar el poema *Incerta vida*:

Som vulnerables,
com un nadó deixat a la intempèrie,
com una fina llenca de gel, en una bassa,
amenaçada pel roc d'un vailet,
com, a la clariana d'un bosc, un cervatell.
Tots compartim l'atzar de la vida: corrent
de sang, que ha de glaçar-se, parpelleig
d'uns ulls, sota la cúpula immutable
del cel. Diem paraules de perdó,
com en un somni; ens estimem a cegues;
tenim por de la mort: som tots un rostre
sense defensa, un frèvol paravent. (64)

Els primers cinc versos del poema estan destinats a fer-nos veure com en som de fràgils i vulnerables, els éssers humans: ho som tant com un nadó, com un fina llenca de gel o com un cervatell, en determinades situacions de perill. I aquesta vulnerabilitat nostra es constata, encara més, amb un parell de dualitats que apareixen en els següents versos: en primer lloc, la incertesa generada per l'atzar de la vida contra la certesa de la mort o del

corrent de sang que ha de glaçar-se; i, en segon lloc, el moviment constant del parpelleig d'uns ulls, de la vida, amb la immutabilitat de la cúpula del cel dualitat amb la qual tornem a fer cap a les conclusions que es desprenien dels principis d'Heràclit. Els éssers vius anem morint per tal que la vida continuï; tot està en continu moviment per tal que tot romangui igual, inamovible. I entre tots aconseguim la salvació fent que la vida sigui eterna però això no ens eximeix de patir una por que ens fa fràgils com un paravent, vulnerables davant la incertesa de la nostra vida: què hi trobarem? Quan i com acabarà?

Pel que fa al títol del poema, val a dir que ens remet, de manera inconscient i automàtica, al llibre de Joan Sales *Incerta glòria*¹⁰ i és que, de fet, no només hi són en el títol les semblances. L'essència de totes dues obres (*Narcís i l'altre* i *Incerta glòria*) no dista pas tant, ans al contrari; en tots dos casos, els autors es proposen fer una reflexió a fons sobre el sentit i la dificultat atzarosa de viure que només pot ser contrarestada per l'amor ja sigui humà, ja sigui diví, això ja queda en mans de cadascú. També l'enyor del temps de joventut és un tema coincident en totes dues obres.

6. Conclusions.

L'objectiu principal d'aquest treball ha estat la interpretació del poemari de Jordi Pàmias, *Narcís i l'altre*. Per tal de dur a terme aquesta comesa, hem centrat el nostre estudi al voltant de dos eixos principals: el primer, el reconeixement i la catalogació de tots els referents mitològics que apareixen a l'obra, fent èmfasi en el mite de Narcís, que n'és l'element interpretatiu clau; el segon, la dualitat, concepte sobre el qual s'han establert tant la base temàtica com l'estructural del poemari.

El mite de Narcís permet, al poeta, reflexionar sobre l'autoconeixement i la relació o la no relació amb l'"altre" perquè el fet que el "jo" eviti la relació amb aquest "altre" no l'eximeix d'incidir-hi, per bé o per mal. Així, per exemple, Eco s'esvaneix de desesperació, Dido mor abrasada per les flames d'una passió no corresposta, Ariadna és abandonada i Penèlope es consumeix en l'espera; totes elles, al capdavant, són víctimes de l'actitud egoista dels homes a qui estimen. Fins i tot el propi "jo" pateix les conseqüències d'aquest "egoisme sentimental" perquè sense interactuar amb els altres

¹⁰ SALES, Joan. *Incerta glòria*. Barcelona: Club Editor, 2007.

no pot arribar mai a ésser i, per tant, acabarà esdevenint un mort en vida. Es desprèn, doncs, d'aquestes observacions que, encara que ho desitgi, el "jo" mai pot esdevenir una entitat aïllada sinó que sempre formarà part d'un tot, juntament amb tot aquell i tot allò que constitueix el seu entorn.

I és que l'existència, segons la veu poètica que vertebrava aquest poemari, s'articula al voltant d'innombrables dualitats que l'eternitzen. Així, el jo sense el tu no existeix, ni la nit sense el dia, ni la vida sense la mort, ni Narcís sense l'altre perquè més enllà del mite, més enllà de tot Narcís sempre hi ha un "altre": l'"altre". *Narcís i l'altre* esdevé, doncs, el paradigma de la dualitat "jo-tu" que farà la incerta vida una mica menys incerta i la fragilitat del "jo" una mica menys fràgil; l'amor i la paraula actuen com a nexes conjuntius entre tots dos, segons que es desprèn dels versos del recull.

Cal afegir que l'anàlisi del poemari n'evidencia la seva estructura circular que, en base a la figura de l'ouroboros, reflecteix de manera totalment fidedigna l'acte d'etern retorn del cicle vital. Així doncs, de la interpretació dels versos del recull es desprèn que el "jo" comença el seu recorregut vital a través de la connexió entre el seu cos i el seu esperit (o essència) que es produirà a través de la paraula, paraula que, alhora, li permetrà posar-se en contacte amb l'"altre" i establir-hi una relació, també amb l'ajut de l'amor; aquesta relació serà la que permetrà al "jo" conèixer-se a si mateix, a través dels ulls de l'"altre", produint-se així, un acte de retorn del "jo" a si mateix. Aquest model d'actitud difereix completament del model narcisista en què no hi ha retorn del "jo" perquè no hi ha sortida, és a dir, el "jo" roman tancat en si mateix sense fer cap intent d'aproximació a l'"altre", fet que en provoca la seva destrucció, com es dedueix a partir de la lectura dels versos d'aquest poemari.

En última instància, seria la repetició cíclica de l'acte d'etern retorn al "jo" el que podria conduir la humanitat a la salvació i a la vida eterna. Aquesta és una fita assequible si ens proposem assolir-la ja que només es troba al nostre interior la clau que ens permetrà obrir la porta de la torre de Babel i trencar aquell mirall que només ens retorna un reflex completament vacu de respostes i de coneixement.

LLIBRE DE REFERÈNCIA

-Pàmias, Jordi. *Narcís i l'altre*. Barcelona: Edicions 62, 2001.

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/deed.ca>

BIBLIOGRAFIA

- ANGLADA, Maria Àngels. *El mirall de Narcís: el mite grec en els poetes catalans*. Sabadell: AUSA, 1988.
- BUBER, Martin (traducció d'Emilienne Meyer i Lluís Duch). *Jo i tu*. Barcelona: Editorial Claret, 1994.
- CALVO, Lluís. *El jo com a reflex del món*. "Caràcters", núm.21", (octubre 2002), p. 17.
- CÒNSUL, Isidor [et al.]. *Àlbum Jordi Pàmias*, Centre Català del PEN Club, (1998).
- CORTADELLAS, Xavier. *El to amb el tu*. "Presència", 22-02-2002.
- LÉVINAS, Emmanuel (traducció de Xavier Antich). *Humanisme de l'altre home*. València: Edicions 3 i 4, 1993.
- LLORCA, Vicenç. *El repòs de la literatura*, "AVUI. Cultura" (14 octubre 2004), p. 9.
- LUCERO, Lluís. *Les belles paraules que ens salven*. "Revista de Girona" núm. 216, (gener-febrer 2003), p. 113.
- MARAGALL, Joan. *Elogi de la paraula*, "Elogi de la paraula i altres assaigs". Barcelona: Edicions 62, 1978.
- OVIDI (traducció de Jordi Parramon). *Les metamorfosis*. Barcelona: Quaderns Crema, 2008.
- PÀMIAS, Jordi. *La veu de l'àngel*. Barcelona: Proa, 2009.
- PÀMIAS, Jordi. *Sobre poesia i sobre la meua poesia*, "Els Marges", núm. 87, (hivern 2009), p. 13-17.
- PONT, Jaume. *Jordi Pàmias: poesia i alteritat*, "Avui", (7 febrer 2002), p. 13-16.
- SALA-VALLDAURA, Josep Maria. *Quatre notes sobre els símbols en la poesia de Vinyoli*, "Reduccions", núm. 27, (1985).
- ROTENSTREICH, Nathan. *Immediacy and its limits: a study in Martin Buber's thought*. Switzerland: Harwood Academic Publishers, 1991.
- SALES, Joan. *Incerta glòria*. Barcelona: Club Editor, 2007.
- VERDÚ, Víctor. *Jordi Pàmias respon Víctor Verdú* [en línia], "El tacte que té", núm. 8, (maig-juny 2002).
- VINYOLI, Joan. *Tot és ara i res. Encara les paraules. Ara que és tard*. Barcelona: Edicions 62, 2013.