



# Hölderlin i l'esperit en Píndar

Eulàlia Blay Montmany

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) i a través del Dipòsit Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) y a través del Repositorio Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) service and by the UB Digital Repository ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

Tesi doctoral

# Hölderlin i l'esperit en Píndar

Eulàlia Blay Montmany

Dirigida per Felipe Martínez Marzoa

Departament d'Història de la Filosofia, Estètica i Filosofia de la Cultura  
Facultat de Filosofia  
UNIVERSITAT DE BARCELONA  
Filosofia: Història, Estètica i Antropologia 2003-2005







Agraeixo a Felipe Martínez Marzoa la possibilitat d'aquesta lectura  
i a Jordi Gómez Ubiergo que l'hagi volguda fer amb mi.



# ÍNDEX

Nota prèvia.....	11
Introducció.....	13
Primera part: PÍNDAR (DES DE HÖLDERLIN) .....	17
1.1. Plantejament de la qüestió; sobre el mode d'accedir a «Píndar».....	19
1.2. La teoria hölderliniana del canvi dels tons.....	23
1.2.1. Introducció.....	23
1.2.2. El poema com a metàfora (de to de fons a caràcter artístic) i el cercle dels gèneres.....	24
1.2.3. Aclariment del significat dels tons.....	26
1.2.4. Aclariment del significat de les metàfores (els tres gèneres).....	29
1.2.5. Introducció de l'esperit: el tercer nivell del poema.....	32
1.2.6. Primera aproximació als modes en què pot comparèixer l'esperit en els tres gèneres .....	35
1.2.7. Viratges de to .....	39
1.2.8. La persistència de l'esperit. Discussió amb interpretacions idealistes .....	42
1.3. La dissonància: l'esperit heroic en Píndar.....	51
1.3.1. De nou entorn el poema pindàric.....	51
1.3.2. Variabilitat de la fortuna i presentació de contraris .....	61
1.3.3. Errors, crims i ruïna.....	66
1.3.4. Oblit i αἰδώς.....	72
1.3.5. Aproximació al poètic per distanciament respecte l'escultor i els poetes...77	
1.3.6. Saber de coses i saber del déu.....	84
1.3.7. Invocació del diví.....	89
1.3.8. Enveja, arrogància i gelosia.....	92
1.3.9. La mort i la figura bella.....	101
1.3.10. Modificació del mite.....	120
1.3.11. Final anticlimàtic, abreuament del «mite», interrupció del catàleg i priamel .....	130
1.3.12. La persistència en el canvi en la mètrica pindàrica.....	146



Segona part: HÖLDERLIN .....	163
2.1. Primera transició i introducció a Hölderlin.....	165
2.2. Els escrits d'Homburg.....	169
Comentari d' <i>Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes</i>	
2.3. Primer moment: el poeta s'ha fet amo de l'esperit i del material.....	175
2.3.1. Aproximació a la qüestió: un encreuament de dualitats .....	175
2.3.2. Necessitat de la concreció per tal que l'estructura comparegui (I).....	180
2.3.3. La fonamentació com a punt de contacte entre matèria i esperit.....	183
2.3.4. Irreductibilitat entre «el cercle d'efectes» (material) i l'esperit.....	187
2.3.5. Els problemes de la sola fonamentació .....	189
2.3.6. Necessitat de la concreció per tal que l'estructura comparegui (II).....	191
2.3.7. Irreductibilitat de la «unitat infinita». Vinculació amb Kant.....	193
2.3.8. Recapitulació i plantejament d'una possible diferència amb l'estètica kantiana.....	197
2.3.9. Entorn la interpretació de Beda Allemann (I).....	199
2.3.10. Simbolització de la problemàtica en el marc d'una filosofia de la història.....	204
2.3.11. L'«estat de solitud» o «subjectiu» .....	206
2.3.12. L'«estat d'infantesa» o «objectiu» .....	210
2.3.13. Aclariments sobre l'exemple de Grècia i primeres conclusions entorn les tres edats.....	213
2.3.14. L'«esfera contraposada» i l'«atenció».....	215
2.4. Segon moment: l'expressió.....	221
2.4.1. L'«esfera contraposada» i la «creació».....	221
2.4.2. Justificació de la nostra interpretació a partir de l'evolució poètica de l'autor.....	228
2.4.3. Entorn la interpretació de Beda Allemann (II).....	235
2.5. L'esperit i l'esdevenir del ser.....	237
2.5.1. L'esperit i la dialèctica .....	237
2.5.2. L'esquema hölderlinià a la llum de l'«Alcibíades».....	243
2.5.3. El fracàs i Grècia .....	251

Tercera part: CELAN.....	257
3.1. Segona transició i introducció a <i>El meridià</i> de Paul Celan .....	259
3.2. El problema de l'accés al poema.....	265
3.3. La sospita sobre l'art.....	269
3.4. Primera aparició d'un distanciament de la poesia respecte l'art: Lucile.....	271
3.5. La proposta d'ampliar l'art com a alternativa a l'idealisme i el problema que comporta .....	277
3.6. Pensar Mallarmé.....	283
3.7. L'art i l'oblit (I): aproximació a la qüestió en l'àmbit de la modernitat .....	291
3.8. L'art i l'oblit (II): aproximació a la qüestió a partir de la λήθη .....	299
3.9. Segona aparició d'un distanciament de la poesia respecte l'art: Lenz.....	303
3.10. La qüestió de l'art a la llum del poètic.....	313
3.11. La data.....	319
3.12. L'altre.....	331
3.13. Recórrer també els camins de l'art una vegada i una altra.....	339
Consideracions finals .....	353
Bibliografia.....	369



## Nota prèvia

El curs de la present investigació no estava traçat d'antuvi. Partint de la voluntat d'aproximar-nos al poètic des dels assajos de Hölderlin, pressuposàvem la necessitat de fer-ho passant també per la poesia grega, però la divisió en tres blocs associats a Píndar, Hölderlin i Celan no formava part del nostre projecte, sinó que s'ha configurat amb l'evolució del treball. És per això que, malgrat tenir l'aparença d'una successió de tres monografies, caldrà entendre'l com una unitat, i no s'haurà de buscar en les seves parts l'aproximació a sengles autors a través d'una lectura exhaustiva dels estudis que se n'han fet, sinó una sola recerca acompanyada de les lectures que ella mateixa hagi anat requerint.

Pel que fa al mode en què es presenten els diferents textos, hem deixat en la llengua original les cites d'estudis que ens han ajudat en la nostra lectura llevat d'aquelles escrites en rus, mentre que hem traduït els textos poètics de Píndar, Hölderlin i Celan, considerant aquesta tasca una part essencial del treball hermenèutic, o, el que és més greu, de tota relació amb el poètic. En quant als assajos hölderlinians, els hem volgut acompanyar de la traducció de Martínez Marzoa, d'una banda, perquè, al estar feta en una llengua tan propera a la catalana, facilita un pont lexicogràfic cap al text original, i, d'altra banda, perquè la nostra primera aproximació als textos es va fer a través d'aquesta versió, la qual, tal com anuncià Heidegger que s'esdevenia amb la seva traducció del poema de Parmènides, conté ja una interpretació, quedant, aleshores, determinada la present investigació per la interpretació que es pot trobar en la traducció castellana dels assajos de Hölderlin.



## INTRODUCCIÓ

L'objectiu de la present investigació és apuntar a elements constitutius de qualsevol poema que, sense renunciar ni a la vinculació del poema amb la qüestió del ser, ni al caràcter històric o temporal d'aquest, alhora satisfacin l'exigència que planteja Peter Szondi d'una hermenèutica literària que no subsumeixi cada poema singular a una hermenèutica filosòfica (*i.e.* a una hermenèutica que només busqui en l'obra una concepció del ser donada) i explorar si tals elements poden respondre a aquesta exigència prenent la forma d'una teoria dels gèneres poètics. No es pretén fer una positiva definició del poètic, sinó, més aviat, trobar en les obres d'alguns poetes especialment vinculats a la nostra pretensió, els elements que apuntin a la impossibilitat de caracteritzar el poètic en general al marge de la qüestió Grècia—modernitat.

El fet que a Grècia el poema no s'inscrigués en l'àmbit diferenciat de l'estètic en la mesura que participava, i de manera rellevant, de la condició d'ens, il·lustra especialment bé per què no pretenem que aquest treball s'inscrigui en una estètica, i explica que les nostres preocupacions s'encaminin més aviat a atendre com es relacionen poema, ser i època en el seu mutu determinar-se. Així mateix, la idea d'atenció ja deixa veure que la nostra intenció no és la de generar res nou, sinó la de, profunditzant en la lectura d'autors que hagin tractat aquesta qüestió de mode essencial, en concret Píndar, Hölderlin i Celan, mirar d'entendre millor com hauria de ser una hermenèutica que posés tots aquells aspectes en joc, que atengués a aquells altres elements com a constitutius del poètic.

Partirem d'una provisional identificació entre poema i figura bella, però el que ja d'entrada problematitzarem per no caure en una inconsistència serà la vinculació entre poema i veritat, donat que aquesta dependrà de les relacions que es vagin trenant entre el poema, la concepció del ser i l'època; per això ens serà útil anar a aquell moment de Grècia en què es detecta la separació entre bellesa i ser, i aquell de la modernitat en el qual, des de l'efectiva separació, es remet a la unitat perduda, moments que trobem en l'obra de Plató i Kant. En efecte, Plató ens serà especialment útil com a punt de referència a l'hora d'abordar els poemes de Píndar (també, com veurem, per a la lectura dels textos moderns), perquè, partint de la coincidència entre bellesa i ser, fa recaure una sospita en el dir d'aquells que diuen les coses de forma rellevant (que avui anomenaríem «poetes»), que contribuirà a generar la divergència entre aquest dir i un dir verdader; pel que fa a Kant, el seu filosofema de la figura bella ens resultarà de gran ajuda a l'hora de valorar els possibles moviments que es donin en els textos de Hölderlin i Celan (també, com veurem, per entendre certs aspectes dels grecs) en la mesura que, per una banda, es tracta de la formulació més reeixida d'en què consisteix l'obra d'art moderna, figura irreductible i, per tant, al marge de la validesa, la qual, pel fet d'unir aquelles dues qualitats, possibilita que davant seu es faci l'experiència d'en què consisteix la validesa

moderna (en la mesura que, en escapar a la conceptualització, motiva la reflexió infinita), i, per altra banda, tal com ha assenyalat Felipe Martínez Marzoa,<sup>1</sup> es tracta de la millor descripció moderna de l'ens grec, és a dir, d'allò que a Grècia és la presència verdadera. D'aquesta manera, ambdós autors acaben apuntant a quelcom altre, reconeixement d'una alteritat o distància que també serà element constitutiu del poètic.

Significativament, un dels pensadors que més s'ha ocupat de la diferència i remissió entre Grècia i la modernitat és també qui ha formulat una teoria dels gèneres poètics grecs que s'articula des de la categoria històrica i des de com es relacionen les coses amb l'en què consisteix ser, i, tot plegat, amb la tasca del poeta. Ens referim a Friedrich Hölderlin. Nosaltres estudiarem l'evolució que es produeix en la seva concepció del poètic des dels anomenats «escrits d'Homburg» fins als grans poemes de maduresa, analitzant amb especial atenció les troballes i tensions que es donen en els primers. En els assajos l'autor desenvolupa la teoria dels gèneres poètics grecs i n'intenta formular una per als gèneres poètics en general que resulta molt més problemàtica. Pel que fa a la primera, mirarem de mostrar la seva utilitat per explicar l'esdevenir (i perdre's) de Grècia, estudiar com tal procés té lloc en els poemes, i com és en aquests que es va constituint i movent l'en què consisteix ser. Aplicarem la teoria hölderliniana especialment a una lectura de Píndar, recercant el camí que durà Hölderlin a modificar l'opinió defensada per ell mateix en un principi segons la qual la tasca del poeta modern és comuna a la del poeta «líric» (de moment usem aquesta paraula per designar el gènere en què compon Píndar) pel fet de consistir en anar del «to de fons naïf» al «caràcter artístic ideal» (termes que es definiran en el capítol corresponent, alguna cosa com ara: de les coses cap al seu sentit). La proximitat a la poesia moderna no és l'únic argument per estudiar la poesia de Píndar, perquè, a més, i probablement en connexió amb aquest fet, d'una banda, en aquesta trobem de mode especialment rellevant la qüestió de la *mimesis* abans esmentada, d'altra banda, ocupa la posició central en el cercle dels gèneres poètics que traça Hölderlin (èpica — lírica — tragèdia) i, amb això, el vèrtex de l'esdevenir poètic grec, i, finalment, es caracteritza pel que en termes hölderlinians és l'«esperit heroic». Pel que fa a això darrer, ara ens limitarem a dir que es tracta d'aquella, diguem-ne, instància encarregada de moure el poema líric des de les coses cap a l'en què consisteix ser, que té, per tant, la tal volta impossible tasca d'assolir un universal que expliqui un particular sense que es perdi la seva singularitat, la qual cosa el vincula amb l'arrençar-se o el moviment que possibilita qualsevol dir, amb la distància necessària per a la compareixença, i, d'aquesta manera, potser, amb l'hermenèutica literària que Szondi planteja, en la qual la intenció vers el llenguatge de cada poema/poeta sigui, alhora, la seu d'allò poètic de l'obra singular i la manera en què en aquell es fa present la història.

---

<sup>1</sup> Martínez Marzoa ha estat el primer filòsof en formular aquesta relació entre l'estètica kantiana i el ser grec, relació que evidentment Kant no té la intenció d'establir, però que una lectura atenta de la seva filosofia detecta. Per exemple en MARTÍNEZ MARZOA 1987.

Si la interpretació de Píndar des d'una estructura més general que enclou alhora el caràcter històric i el moviment reïx, això serà la prova que, com a mínim per a Grècia, una teoria dels gèneres poètics té utilitat hermenèutica.

Més amunt hem dit que en els escrits d'Homburg no només hi ha troballes, sinó també tensions; això darrer és el que trobarem en l'intent hölderlinià de formular una poètica que respongui per al poema modern, intent que es fa en el text conegut amb el títol *Sobre el mode de procedir de l'esperit poètic*. En l'assaig Hölderlin d'entrada sembla voler superar la diferència plantejada per Kant entre bellesa i ser buscant una definició del poema que serveixi tant per al poema grec com per al modern, amb una especial referència a aquest darrer. Serà en aquesta pretensió de superació d'època on anirem trobant els problemes i tensions que acabem d'esmentar, els quals anunciaran l'assumpció d'una diferent posició ontològica del poema a Grècia i en la modernitat, així com la seva relació amb l'històric, i ens faran replantejar la possibilitat d'una teoria dels gèneres poètics que escaigui a tot poema. Després d'aquest període Hölderlin deixa d'escriure assaigs filosòfics per dedicar-se exclusivament a la poesia, amb la qual cosa ja queda dit que en els escrits d'Homburg no trobarem la seva poètica definitiva. Amb tot, la nostra intenció és fer una lectura rigorosa d'aquell text, tant per poder recórrer les raons per les quals, finalment, no resulta un bon instrument per tractar el poema modern, com per aclarir què cal concloure del fet que l'alternativa a aquest fracassar no sigui una nova teoria, sinó un compondre ja només poemes, i què ens diu sobre el poètic en general el que més aviat la teoria dels gèneres poètics grecs tingui utilitat hermenèutica, mentre que una poètica dels gèneres moderna no sigui un instrument eficaç a l'hora d'interpretar o compondre un poema.

El darrer text que volem abordar és un discurs del poeta Paul Celan titulat *El meridià*, que té l'especial interès de, per un cantó, ser alhora teòric i poètic, apropant-se així tant als assajos de Hölderlin com a la seva poesia i la de Píndar, i, per altre, pretendre tractar l'element poètic en general i el modern en particular, entenent per «modern» un tram que abasta més o menys des de precisament el temps de Hölderlin fins al de Celan, introduint, alhora, una distància entre la lírica del s. XIX i «el poema avui». En consonància amb això, la conferència s'organitza des de la mateixa qüestió problemàtica de la *mimesis*, però ara vista des de la banda moderna i, per tant, patint i potser intentant defugir la radical separació entre el caràcter de cosa i el de figura bella. Celan mira de caracteritzar la tasca del poeta en oposició als camins de l'art, presenta el camí del poeta «avui» com aquell consistent en qüestionar el caràcter marginal (en tant que resta al marge del ser) del poema, i ho fa mostrant diferents intents de recuperar la coincidència entre bellesa i ser. En els problemes amb què va topant provarem de trobar en què pot consistir l'element característic del poema d'avui, ara que es troba sol, mirarem com es relaciona aquesta solitud amb la qüestió Grècia—modernitat, com queda el poema vinculat amb la qüestió del ser, ara sense participar d'un projecte tal com havia



fet el grec, sinó essent-ne conseqüència, i com tot això es recull en, i, de fet, constitueix, la seva concreta intenció vers el llenguatge.

Primera part

PÍNDAR (DES DE HÖLDERLIN)



## 1.1. Plantejament de la qüestió; sobre el mode d'accedir a «Píndar»

A l'hora d'abordar el conjunt d'obres que s'agrupen sota el nom de «Píndar» ens trobem amb la dificultat de reconciliar la singularitat irreductible de cada poema amb la figura i direcció subjacent al conjunt de l'obra, allò que en la introducció anomenàvem, seguint Szondi, la intenció vers el llenguatge del «poeta», i que l'hermenèutica literària hauria d'investigar per revertir-ho en la lectura de cada poema.

Schadewaldt inicia la seva obra *Der Aufbau des pindarischen Epinikion* (1928)<sup>1</sup> apuntant precisament que en llegir l'obra d'un poeta ens sembla que en el seu conjunt hi hauria d'haver una certa unitat, certa llei present en tota l'obra, el coneixement de la qual ens podria ajudar a entrar en cada poema, però que, alhora, ens trobem amb el fet evident que mai no som davant d'una abstracció, sinó davant d'un o altre poema individual. Certament la qüestió afecta a la lectura de qualsevol autor, però en Píndar aquest problema s'aguditza en la mesura en què compon en un gènere, el cant coral, en el qual cada poema es concreta en una unitat mètrica i temàtica especialment tancada, de manera que la relació que es vol establir entre el conjunt de l'obra i cada poema concret es fa més problemàtica. L'autor insisteix en l'error de pretendre trobar una mena de poema patró al qual s'arribaria a través de mitjans estadístics i, en lloc d'això, proposa acostar-se al poema a partir de tres punts de vista essencials, interrogar-lo en tres direccions: En primer lloc, cal tenir en compte que Píndar compon dins d'un gènere concret, el cant coral, amb una estructura mètrica, una selecció de paraules, imatges, actitud externa, etc. determinades, i que cada obra dins d'aquest gènere assoleix unes característiques formals particulars; en segon lloc, l'epinici és el poema fet en honor de la victòria d'un home en els jocs, vinculat a un llinatge i una comunitat; finalment, és l'obra d'algú, el poeta, amb un determinat propòsit personal. Per a Schadewaldt aquestes qüestions es posen en joc en cada poema i sovint entren en tensió; el que en resulta és la concreta articulació d'aquesta tensió.<sup>2</sup> Aquest punt de partida el porta a un esquema no només útil per a la positiva interpretació dels poemes, sinó, alhora, amb certa utilitat negativa, en la mesura que el determinat apartament de cada poema respecte el model subratlla la singularitat del cant. En definitiva, la lectura de Schadewaldt s'allunya de la mera descripció empírica del poema per interrogar-lo en tres direccions, buscant així aquella estructura que respondria a la pregunta per «Píndar», útil, al seu torn, per accedir a cada poema. En aquesta mesura s'apropa a l'exigència d'una hermenèutica literària. Ara bé, la «lleï» que troba per explicar «Píndar» no té cap especial vinculació ni amb la

<sup>1</sup> Nosaltres hem utilitzat l'edició de 1966.

<sup>2</sup> Cf. SCHADEWALDT 1966, 5 i ss.

resta de gèneres poètics grecs ni amb la concepció del ser que en el poema es pugui estar produint, cosa que sí que passa, com veurem, en la teoria dels gèneres poètics grecs de Hölderlin. En efecte, la teoria hölderliniana concep «la llei» de Píndar com un moment d'una estructura més complexa que forneix també «les lleis» pels diferents gèneres grecs, diferenciant-les i integrant-les en o des d'aquesta. Donar estructura és una manera de tractar el que hi ha, concretament el «per on es talla» ens parla de l'essència d'allò tallat; tenint en compte això, «la llei» hölderliniana de Píndar no només interpreta «què és Píndar», sinó que ho fa de manera indestriable de la interpretació del que Grècia és. A continuació ho veurem amb una mica més de detall.

En primer lloc, Hölderlin desenvolupa a partir del treball amb els textos grecs una construcció abstracta que, precisament per tenir aquesta condició, alhora que proporciona una definició del poema pindàric no estalvia de cap manera la lectura del mateix. En segon lloc, aquesta abstracció s'adiu especialment bé amb la particular problemàtica de la recepció de la poesia grega, és a dir, amb el fet que la major part dels diferents plans que configuraven el dir del poeta grec (gestos, música, ritme, etcètera), excepte el text, ja des d'època hel·lenística s'hagi perdut fins al punt de no tenir-ne cap seqüència prou significativa corresponent al text, i que, amb tot, precisament pel fet que la noció grega de «dir» exigeix la unitat dels diferents aspectes esmentats, una anàlisi estructural de la situació lingüística a la qual pertanyen els textos permet inferir certes estructures relatives a la part perduda. En relació amb això, Martínez Marzoa parteix de la caracterització mètrica dels «gèneres poètics grecs» que fa la filologia actual, és a dir, de l'anàlisi de certs elements de la llengua, concretament el ritme, als quals només hi podem accedir per la via abstracta, teòrica, i no per la via de la percepció sensible,<sup>3</sup> per tal de mostrar-ne la coincidència amb l'estructura que desplega Hölderlin en la seva teoria del canvi dels tons.<sup>4</sup> En tercer lloc, i vinculat al que acabem de dir, Hölderlin planteja un sistema per explicar els gèneres poètics grecs «èpic», «líric» i «tràgic»<sup>5</sup> basat en una anàlisi del poema en tres nivells a cadascun dels quals correspon un to d'entre tres possibles que s'assigna seguint una llei determinada, i la qual, finalment, acaba ordenant els gèneres en la seqüència presentada més amunt. Amb això, als avantatges del

<sup>3</sup> Ens referim al fet que a nosaltres ens resulti impossible apreciar a través dels sentits el joc entre síl·labes llargues i curtes. Cf. SNELL 1955.

<sup>4</sup> En un article dedicat a la teoria hölderliniana dels gèneres Martínez Marzoa diu: «Hölderlin, que no estava ni remotament en condicions de efectuar el anàlisi métrico de una oda de Píndaro, fue, sin embargo, el primero en notar que allí no hay propiamente una unidad del tipo "verso", que la unidad es la estrofa y que, en todo caso, lo más parecido que hay a "versos", los periodos, no tienen nada que ver con aquellos "versos" cortos y apresurados que una falsa interpretación generada ya en el Helenismo había introducido en las ediciones de Píndaro y que todavía el joven Goethe había tomado por Píndaro auténtico.» MARTÍNEZ MARZOA 1998, p. 57.

<sup>5</sup> Hölderlin parla de poema «èpic», «líric» i «tràgic», expressions que poden aplicar-se tant a la poesia grega com a la moderna. Quan parlem de poesia «èpica» a Grècia ens referim al que els filòlegs anomenen *épos* i quan parlem de «lírica» en el mateix context al que es coneix com a cant coral o *mélós*.

caràcter estructural (abstracte) que hem constatat se n'afegeixen dos més. D'una banda, una estructura ens diu el ser d'alguna cosa, però si, a més, és comuna als tres gèneres, aleshores ens parla del poètic en general; d'altra banda, la llei que determina la successió de tons encadena els gèneres d'una determinada manera, introduint l'element històric. Peter Szondi compara la classificació habitual que es fa dels gèneres en l'època de Hölderlin que els diferencia aïllant-los, amb el plantejament hölderlinià que diferencia els gèneres sobre la base d'una estructura comuna.<sup>6</sup> El mateix autor destaca el fet que Hölderlin posi al mateix nivell tan resoludament els tres modes de composició i afegeix que, certament, en els segles transcorreguts des del Renaixement un o altre teòric aïllat havia anat postulant el nombre tres, però que en el context de l'idealisme alemany el sistema de Hölderlin s'anticipa en el temps a Goethe, Schelling, Hegel i els seus contemporanis.<sup>7</sup> Així, per bé que en un mateix moment poguessin coincidir diversos gèneres, la pluralitat dels gèneres existents és en si una certa estructura i en aquesta hi ha un cert ordre segons el qual el que hi ha en primer lloc és l'èpica; d'aquest punt de partida s'alça la lírica i de l'estadi assolit per aquesta la tragèdia. Veiem, doncs, que el plantejament de Hölderlin inclou en un únic sistema l'estructura que expressa el ser de cada gènere i la seva successió formal regint per damunt de les diferències que puguin constatar-se empíricament i de l'evolució temporal que efectivament seguissin els gèneres. I, de fet, en un estudi que no tracta de la teoria hölderliniana, sinó de la poesia grega, Martínez Marzoa torna a corroborar la validesa d'aquella mostrant com fins i tot les altres formes poètiques que també es troben a Grècia poden ser explicades en relació amb el sistema.<sup>8</sup>

En definitiva, hem vist que el problema de la interpretació d'unes obres que cauen sota la denominació de «Píndar» expressa la irreconciliable tensió que s'estableix entre el singular i l'universal: Per una banda, ens trobem sempre davant d'unes o altres obres fàctiques i, alhora, només podem abordar-les des d'alguna mena d'estructura o articulació que haurà hagut de sortir de les obres mateixes; essent això així per a Schadewaldt i per a qualsevol intèrpret, la proposta hölderliniana situa la interpretació en una posició més crítica en la mesura que, entenent «Píndar» des d'una estructura superior que recull el conjunt del moviment que Grècia és, l'objecte d'estudi es queda sense fora i la qüestió del «per on tallar» esdevé essencial i ineludible. Aleshores, la teoria dels gèneres esdevé una història del ser.

---

<sup>6</sup> Cf. SZONDI 1976a, p. 368.

<sup>7</sup> Cf. SZONDI 1974c, p. 154.

<sup>8</sup> Cf. MARTÍNEZ MARZOA 2006.



## 1.2. La teoria hölderliniana del canvi dels tons

### 1.2.1. Introducció

La teoria hölderliniana sobre els gèneres poètics es troba en els manuscrits que Hölderlin redacta durant l'anomenat «període d'Homburg», de 1798 a 1800, la majoria dels quals ens han arribat inacabats o mutilats, i que no arriben a prendre una forma publicable. Els textos són tan difícils d'interpretar que sovint els comentaristes miren d'ajudar-se comparant-los amb cartes que Hölderlin escriu pels volts d'aquesta època i amb les notes a les traduccions de les tragèdies «Èdip» i «Antígona», els únics assaigs que l'autor acabarà publicant. Tal comparació permet, a més, concloure que en el «període d'Homburg» Hölderlin s'està encaminant cap a la distinció entre Grècia i la modernitat (àmbits que Hölderlin anomena en termes mítics «Hèlade» i «Hespèria»), però que tal diferenciació encara no està del tot formulada en el mode en què ho estarà, per exemple, en la carta a Böhlendorf de desembre de 1801 o en les notes a les tragèdies. De fet, la teoria hölderliniana dels gèneres poètics parteix de l'estudi de textos grecs, concretament d'Homer, Píndar i Sòfocles, però no explicita en cap moment que el seu camp d'aplicació sigui exclusivament la poesia grega.<sup>9</sup> Certament en l'època de Hölderlin termes com «èpica», «lírica» i «tragèdia» s'aplicaven indistintament a textos d'èpoques i tradicions molt diferents, mentre que l'hermenèutica actual es preocupa de distingir curosament els gèneres grecs com a certs grups de textos ben definits segons un determinat parlar de gènere (no dialectal), una mètrica específica i particularitats en el mode en què se succeeixen els continguts;<sup>10</sup> amb tot, com ja ha quedat indicat en l'apartat anterior, el fet que la teoria hölderliniana hagi sorgit del treball amb els textos grecs l'acaba convertint en una eina interpretativa especialment adequada per a aquests, aplicable en certa manera també, i només pel que fa al gènere líric, als poemes de Hölderlin que sorgeixen a continuació del període d'Homburg,<sup>11</sup> però potser ja no als darrers poemes de maduresa

---

<sup>9</sup> Peter Szondi a *Poetik und Geschichtsphilosophie II* diu que la doctrina del canvi dels tons no tracta de la poesia del mateix Hölderlin ni de la literatura d'una època, sinó d'un sistema per a distingir els gèneres poètics que inclou tant els moderns com els antics, sense que això signifiqui renunciar a fonamentar la poètica dels gèneres en una filosofia de la història, és a dir, sense que signifiqui renunciar a entendre la concepció dels gèneres com a quelcom històric. SZONDI 1974b, p. 171.

<sup>10</sup> Cf. MARTÍNEZ MARZOA 2006, el mateix 1998, pp. 53-60 i 2000a, pp. 97-106.

<sup>11</sup> Diversos autors han estudiat la relació entre la teoria de Hölderlin del canvi dels tons i la seva poesia. Ryan, per exemple, dedica la part central del seu llibre (RYAN 1960, pp. 130-317) a resseguir-la en diversos poemes. També Szondi troba una identitat entre l'estructura de la *Setena olímpica* de Píndar i la de *Wie wenn am Feiertage...* de Hölderlin. Cf. SZONDI 1974b, p. 178. Altres autors, sense centrar-se en la teoria del canvi dels tons, han investigat la relació entre el treball que Hölderlin efectua amb la poesia grega i l'evolució de la seva pròpia poesia. Per exemple, Adorno, relaciona l'estil paratàctic que es troba en alguns moments de Píndar amb la poesia madura de Hölderlin, Cf. ADORNO 2003. També Benn analitza l'evolució de la mètrica de Hölderlin en relació amb el seu treball de traducció de textos grecs,



que presenten una constitució plenament «hespèria».<sup>12</sup> Nosaltres, com hem dit, la utilitzarem per emprendre l'anàlisi del poema grec i, més concretament, el de Píndar.

### 1.2.2. El poema com a metàfora (de to de fons a caràcter artístic) i el cercle dels gèneres

El fragment més important en què trobem la teoria dels gèneres poètics de Hölderlin és el titulat *Über den Unterschied der Dichtarten* («Sobre la distinció dels gèneres poètics») i en l'assaig l'autor comença definint els poemes «èpic», «líric» i «tràgic» de la següent manera<sup>13</sup>:

Das lyrische, dem Schein nach idealische Gedicht ist in seiner Bedeutung naiv. Es ist eine fortgehende Metapher Eines Gefühls.

Das Epische, dem Schein nach naive Gedicht ist in seiner Bedeutung heroisch. Es ist die Metapher großer Bestrebungen.

Das Tragische, dem Schein nach heroische Gedicht ist in seiner Bedeutung idealisch. Es ist die Metapher Einer intellektuellen Anschauung.<sup>14</sup> (F<sub>HA</sub>, XIV, p. 369, S<sub>TA</sub> tom 4, p. 277)

La definició del poema comença dividint-lo en dos nivells, *Schein* («aparença») i *Bedeutung* («significació»), establint un qualificatiu per a cadascun, *idealisch* («ideal»), *naiv* («ingenu») i *heroisch* («heroic»), i, finalment, determinant-lo com a *Metapher* («metàfora») d'una determinada situació: *Eines Gefühls* («d'Un sentiment»), *grosser Bestrebungen* («de grans afanys») i *Einer intellektuellen Anschauung* («d'Una intuïció

---

així com la particular influència de Píndar en l'anomenat «període ditiràmbic» de Hölderlin, comprès entre 1800 i 1804, influència que també pot seguir-se pel que fa a altres elements compositius i de contingut. Cf. BENN 1967, pp. 496-515.

<sup>12</sup> Martínez Marzoa veu en el poema *Andenken* de Hölderlin una estructura que ja no segueix la teoria del canvi dels tons per bé que hi està vinculada. Cf. MARTÍNEZ MARZOA 1992a, p. 123 i ss.

<sup>13</sup> Les cites són de la «Frankfurter Ausgabe» de D. E. SÄTTLER, a la qual ens referirem amb «F<sub>HA</sub>» i el número del volum; així mateix citarem la «Stuttgarter Ausgabe» de F. BEISSNER, mitjançant l'abreviatura «S<sub>TA</sub>» i el número del volum. La traducció al castellà és de Martínez Marzoa i es troba a *Ensayos*, Madrid, 1997.

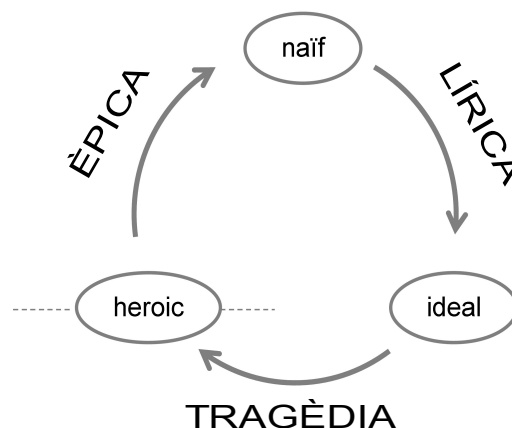
<sup>14</sup> «El poema líric, ideal según la apariencia, es ingenuo en su significación. Es una metáfora –que se continúa– de Un sentimiento.

El poema épico, ingenuo según la apariencia, es heroico en su significación. Es la metáfora de grandes afanes.

El poema trágico, heroico según la apariencia, es ideal en su significación. Es la metáfora de Una intuición intelectual.» *Ensayos*, p. 86.

intel·lectual»). Parem atenció als diferents elements d'aquesta explicació: Per començar, per copsar en què consisteix el poema no ens ajudarà entendre «metàfora» en el seu sentit habitual d'«imatge», sinó més aviat atendre al sentit del terme grec μεταφέρω: «transportar», «traslladar», «col·locar en sentit invers». El que hi ha d'entrada es transmuta i va a parar al seu contrari, la significació assoleix una aparença i en aquest moviment s'esdevé un canvi de to consistent precisament en passar al to contrari: ingenu → ideal, heroic → ingenu, ideal → heroic. D'aquesta manera, tal com diu Szondi, en el poema es fa perceptible una antinòmia entre dos nivells diferents als quals corresponen tons oposats. En el mateix assaig Hölderlin utilitza altres termes sinònims que ens poden ajudar a caracteritzar els diferents nivells del poema. Així, la *Bedeutung* també s'anomena *Grund* («fonament») o *Grundton* («to fonamental»), *Grundstimmung* («to de fons» o «temperament fonamental») o bé *eigentlicher Ton* («to propi»), mentre que el *Schein* també s'anomena *Ausdruck* («expressió»), *Kunstcharakter* («caràcter artístic»), *äussere Schein* («aparença exterior»), o bé *scheinbare* o *uneigentliche* o *metaphorische Ton* (to «aparent» o «impropi» o «metafòric»). En el poema es produeix un moviment que va del propi a l'aliè, i això darrer és el seu caràcter artístic, és a dir, quelcom relacionat amb l'art. Szondi diu que formen part del caràcter artístic llenguatge, estil i forma, però també faula i matèria, és a dir, tema; es tracta de l'aparença concreta i determinada que pren el to de fons originari, o sigui, del seu τέλος; per altra banda, el to de fons és quelcom abstracte, general, extraartístic o preartístic.<sup>15</sup> D'això es dedueix que el que d'entrada se'ns mostra en el poema és el seu caràcter artístic, mentre que la significació queda deixada enrere com allò subjacent o el seu rerefons.

Del que hem vist fins aquí s'infereix que cada to pot ocupar el nivell del fonament o el del caràcter artístic del poema i que el pas d'un nivell a altre es dona seguint un moviment vers el contrari, de manera que es produeix una successió dels gèneres que acaba constituint un cercle:



<sup>15</sup> Cf. SZONDI, *ibíd.* pp. 174-175.

Quan Hölderlin parla de poema èpic, líric i tràgic està pensant en Homer, Píndar i Sòfocles, és a dir, en aquells moments en què els gèneres reben el seu encuny més característic, la qual cosa encara potencia més el fet de pensar-los com a seqüència, per bé que els tres gèneres es puguin encavalcar en el temps. Tornarem sobre això, però abans volem aclarir una mica més el significat dels tres tons tenint en compte, a més, que un mateix to no té exactament el mateix accent ocupant un nivell o un altre.

### 1.2.3. Aclariment del significat dels tons

Per entendre millor els conceptes «ingenu» (o naïf), «heroic» i «ideal» començarem referint-nos a dos textos de la mateixa època en què apareixen per primera vegada d'un mode menys abstracte al del present assaig i, a continuació, retornarem a aquest assaig. En *Ein Wort über die Iliade* («Una paraula sobre la Iliada») i *Über die verschiedenen Arten zu dichten* («Sobre els diferents modes de poetitzar»)<sup>16</sup> Hölderlin esbossa un sistema antropològic que classifica tres tipus d'home, però que, alhora, remet a un sistema ideal que explica els tres modes compositius: èpica, lírica i tragèdia. En el primer es parla de les preeminències de diferents homes que duen amb si mateixos la seva pròpia excel·lència, però també la seva falta, i de la necessitat de consentir-hi, perquè «per a tenir en el món un ser-hi (*Dasein*) i una consciència [un] s'ha de decidir per quelcom», és a dir, s'ha de concretar en quelcom. Així, de l'home ingenu, que en el present text s'anomena *natürlich* («natural») es diu que ell i la seva esfera simple constitueixen un tot harmònic, però que li falta energia, profund sentiment i esperit; de l'home ideal es diu que destaca per la major harmonia de les seves forces internes i pel fet que acull les impressions amb plenitud i pren el singular i el tot donant-los significat, però que, en tant que sent l'esperit del tot, té massa escassament a la vista el singular, i resulta incomprensiu i incompreensible per als demés; finalment, de l'home heroic se subratlla el vigor i la tenacitat de les seves forces i intencions, però es troba massa tens, difícil d'acontentar, unilateral i en contradicció amb el món. En els tres casos, doncs, veiem que hi ha un to que és el preeminent (ingenu, ideal, heroic, respectivament), mentre que els altres dos es troben a faltar.<sup>17</sup> Amb tot, en realitat no falten, sinó que,

<sup>16</sup> Malgrat el que ens pugui fer creure el títol, en el primer es tracta dels tres modes compositius mentre que en el segon es tracta només de la Iliada. Szondi explica amb detall la raó d'aquesta ambigüitat. Cf. *ibíd.* p. 158-159.

<sup>17</sup> A l'home ingenu li falta l'energia del to heroic i el sentiment profund i esperit del to ideal, a l'home heroic li falta l'harmonia i la totalitat que caracteritzen *realiter* l'home ingenu i idealment l'home ideal i, finalment, a l'home ideal li falta ser més compresiu i comprensible pels demés. Cf. SZONDI, *ibíd.* p. 162-163.

segons diu Hölderlin, jauen mes al fons. Els caràcters humans així descrits ens donen una idea del que en el poema seria el caràcter artístic, allò que ens surt a l'encontre. En el segon text Hölderlin només parla del caràcter «natural» i en diu que és aquell preeminent en el poema èpic el qual es distingeix clarament pel seu to «detallat, continu, efectivament verdader». A més, introdueix un exemple concret, un passatge de la *Iliada* que tracta d'Aquil·les, per mostrar com aquesta és «una pintura de caràcter» en la qual Homer evita els extrems i els contrastos en favor de la individualitat de caràcter, «tot sorgeix de l'heroi i retorna a ell». En *Über den Unterschied der Dichtarten* els tons anteriorment formulats en termes antropològics apareixen referits als gèneres poètics i descrits tal com queden concretats en creuar-se amb els diferents nivells, és a dir, amb el to de fons i el caràcter artístic. A continuació presentem les expressions que Hölderlin utilitza per a definir-los i afegim exemples d'en què es podria concretar la seva realització en els diferents gèneres:<sup>18</sup>

El to *naïf* (ingenu) com a to de fons (tal com es troba en la lírica) és un to més «sensible», «íntim» i vinculat al «sentiment» i «conté una unitat que es dóna el més fàcilment»; en el poema pindàric el trobem, per exemple, en el fet que la seva motivació sigui un esdeveniment concret, la victòria real d'un home que ha participat en uns jocs, algú que és contemporani del poeta i conegut per ell i pels altres homes que assisteixen a l'execució del cant. Com a caràcter artístic (tal com es troba en l'èpica) Hölderlin diu que destaca per la «precisió», el «repòs, la «figurativitat», la «realitat efectiva», el «ser vivent», la «serenitat» i la «gràcia», així com la «sensible connexió i presentació»; en el poema homèric trobem aquest to, per exemple, en el seu gust pel detall, la descripció minuciosa dels fets, l'extensa relació d'objectes dels àmbits més diversos, etcètera. Segons el mateix Hölderlin, la *Iliada* és una pintura de caràcter, tota vinculada a Aquil·les:

Und so hält sich dann auch das Epische Gedicht im Größeren an das Wirkliche. Es ist, wenn man es (bloß) in seiner Eigentümlichkeit betrachtet, ein Charaktergemälde, und aus diesem Gesichtspunkt durchaus angesehen interessiert und erklärt sich auch eben die Iliade erst recht von allen Seiten. + + In einem Charaktergemälde sind dann auch alle übrigen Vorzüge des natürlichen Tons an ihren wesentlichen Stellen. Diese *sichtbare* sinnliche Einheit, daß alles vorzüglich vom Helden aus und wieder auf ihn zurückgeht, daß Anfang und Katastrophe und Ende an ihn gebunden ist, daß alle Charaktere und Situationen in ihren ganzen Mannigfaltigkeit mit allem, was

<sup>18</sup> Lawrence Ryan explica la diferència d'accent que pren un to en funció de si es troba en el fonament o en el caràcter artístic del poema, distingint el que en un cas és mera tendència i en l'altre assoliment. Així, allò ideal és com a to de fons la unitat de la intuïció intel·lectual, mentre que com a caràcter artístic és merament elevació o tendència cap a la unitat; allò heroic com a to de fons és un afany incomplet dirigit cap a l'acompliment, mentre que com a caràcter artístic és la forma de manifestació del tot que se separa; allò naïf és com a to de fons quelcom individual que s'ha de completar a si mateix, que es generalitza en l'elevació ideal, mentre que com a caràcter artístic és la fixació o l'acompliment de l'afany heroic. Cf. RYAN 1960, p. 56.

geschiehet und gesagt wird, wie die Punkte in einer Linie gerichtet sind auf den Moment, wo er in seiner höchsten Individualität auftritt, *diese* Einheit ist, wie man leicht ansieht, nur in einem Werke möglich, das seinen eigentlichen Zweck in die Darstellung von Charakteren setzt, und wo so im Hauptcharakter der Hauptquell liegt.

So folgt aus diesem Punkte auch die ruhige Moderation, die dem natürlichen Tone so eigen ist, die die Charaktere so innerhalb ihrer Grenze zeigt, und sie vielfältig sanft abstuft.<sup>19</sup> (F<sub>HA</sub>, XIV, p. 131-132, S<sub>TA</sub>, tom IV, p. 240)

El to *ideal* com a to de fons (tal com es troba en la tragèdia) és «intuïció intel·lectual de la unitat amb tot el que viu», d'«allò originàriament unitari», i està vinculat a la «fantasia». El poema tràgic parteix d'allò que fa dels déus déus i dels homes homes, d'aquell element diví que possibilita a cadascú ser el que és, el que en un poema pindàric és anomenat «la llei» i en la tragèdia és assenyalat o esgrimit per l'heroi;<sup>20</sup> el poema parteix, doncs, del que regeix en tota entitat, que, al seu torn, no és cap ens. Com a caràcter artístic (tal com es troba en la lírica) «és astorador i suprasensible en les seves figures i llur composició», cosa que veiem, per exemple, en els passatges dels poemes pindàrics en què s'entra en el terreny del passat remot del vencedor, el d'avantpassats herois i, fins i tot, el de l'origen del món i els déus.

El to *heroic* com a to de fons (tal com es troba en l'èpica) és «patètic» i «aòrgic» i està vinculat als «grans afanys» i la «passió»; el mateix Hölderlin ens dóna una pista per entendre'l quan diu que el to fonamental de la Ilíada compareix en el primer vers del poema: μῆνιν ἄειδε θεά (F<sub>HA</sub>, XIV, p. 370, S<sub>TA</sub>, tom IV, p. 277), és a dir, que el seu motiu fonamental és la μῆνις d'Aquil·les (l'«ira», l'«enuig», la «rancúnia» o la «còlera»<sup>21</sup>); així mateix, un aspecte lligat al fonament heroic de la Ilíada és aquell rerefons que constantment sona, però mai no es tematitza, com la raó per la qual Aquil·les havia de morir aviat, allò diví antecedent al regnat de Zeus, etcètera.<sup>22</sup> En tant que caràcter artístic

<sup>19</sup> «Y, así, también en amplitud mayor se atiende luego el poema épico a lo efectivamente real. Es, si se lo considera (meramente) en su peculiaridad, una pintura de carácter, y sólo contemplada por completo desde este punto de vista la Ilíada misma interesa y se explica por todos los lados++. En una pintura de carácter están, además, en su lugar esencial todas las demás preeminencias del tono natural. Esta *visible* unidad sensible, el que todo surja preeminentemente del héroe y retorne a él, el que comienzo y catástrofe y final estén ligados a él, el que todos los caracteres y situaciones en toda su multiplicidad junto con todo lo que acontece y es dicho, estén enderezados, como los puntos de una línea, al momento en que él aparece en escena en su más alta individualidad, esta unidad es, como fácilmente se entiende, posible sólo en una obra que pone su fin propio en la presentación de caracteres, y en la que la fuente principal reside en el carácter principal.

Así, de este punto resulta también la tranquila moderación, que es tan propia del tono natural, la cual muestra los caracteres tan dentro de sus límites y los matiza suavemente de múltiple manera.» *Ensayos*, p. 46.

<sup>20</sup> Hölderlin titula un fragment pindàric que comença: «Das Gesetz, / Von allen der König, Sterblichen und / Unsterblichen», *Das Höchste*. F<sub>HA</sub>, XV, p. 354.

<sup>21</sup> Liddel Scott Junior: *wrath*. A partir d'ara l'abreujarem amb «L<sub>SJ</sub>».

<sup>22</sup> MARTÍNEZ MARZOA 1998, p. 54.

(tal com es troba en la tragèdia) el to heroic és «energia» i «separació», la que es produeix, per exemple, entre l'heroi i el cor o entre l'home i els déus, o en la mort efectiva d'aquell. A les *Notes sobre Èdip*, de factura posterior al període d'Homburg, però que continuen la recerca sobre els gèneres grecs, Hölderlin explica:

Die Darstellung des Tragischen beruht vorzüglich darauf, daß das Ungeheure, wie der Gott und Mensch sich paart, und gränzenlos die Naturmacht und des Menschen Innerstes im Zorn Eins wird, dadurch sich begreift, daß das gränzenlose Eineswerden durch gränzenloses Scheiden sich reiniget. [...]

Darum der immer widerstreitende Dialog, darum der Chor als Gegensatz gegen diesen. Darum das allzukeusche, allzumechanische und factisch endigende Ineinander greifen zwischen den verschiedenen Theilen, im Dialog, und zwischen dem Chor und Dialog und den großen Parthien oder Dramaten, welche aus Chor und Dialog bestehen. Alles ist Rede gegen Rede, die sich gegenseitig aufhebt. (F<sub>HA</sub>, XIV, p. 370, S<sub>TA</sub>, tom V, p. 201)<sup>23</sup>

#### 1.2.4. Aclariment del significat de les metàfores (els tres gèneres)

En les línies anteriors hem exposat el sentit dels tons naïf, ideal i heroic atenent, també, a la posició que poden ocupar en l'antinòmia to de fons—caràcter artístic. Ara bé, el poema no és quelcom estàtic, sinó que ja des de l'inici ha estat caracteritzat com a metàfora, trànsit, i, per tant, com a moviment. En cada gènere es produeix un tomb que va d'un to al seu contrari i l'encadenament dels tres acaba constituint l'esdevenir de la poesia grega. A continuació ens ocuparem d'aquests moviments.<sup>24</sup>

El primer camí, el del poema homèric, parteix d'allò originari i anterior a tot el que és, que, com a tal, és aòrgic, o sigui, «heroic», i es dirigeix cap a la presentació clara i detallada de les coses, «naïf». El to heroic com a fonament és quelcom que refusa, que expulsa, per la qual cosa queda sempre ja preterit; d'aquí ve que en el poema èpic s'estigui ja sempre vora les coses. Amb tot, el fons heroic no desapareix completament,

<sup>23</sup> «La presentación de lo trágico reposa preeminentemente en que lo monstruoso, como el-dios-y-el-hombre se aparea y, sin límite, el poder de la naturaleza y lo íntimo del hombre se hacen Uno en la saña, se concibe por el hecho de que el ilimitado hacerse Uno se purifica mediante ilimitada escisión. [...]

De ahí el diálogo siempre conflictivo, de ahí el coro como contraste frente al diálogo. De ahí el agarrarse una a otra, demasiado inocente, demasiado mecánico y que acaba fácticamente, entre las diversas partes, en el diálogo, y entre el coro y el diálogo y entre las grandes partes o drámata, que constan de coro y diálogo. Todo es discurso contra discurso, que recíprocamente se suprimen.» *Ensayos*, pp. 154-155.

<sup>24</sup> En la següent exposició seguirem en bona part el que diu MARTÍNEZ MARZO a 1992a, p. 113 i ss. i 1998.

sinó que més aviat s'evidencia com a no dit, perquè en cada concreta singularització, articulació o organització es fa evident que s'ha deixat enrere el no organitzat, l'aòrgic; dit en termes plàstics: en la individualitat de cada traç s'evidencia la seva provenença del no-traç, i dit en termes acústics: en cada particular organització musical es fa evident la seva provenença del brogit. Enllaçant amb l'exposat en el punt anterior sobre els continguts del poema homèric tenim que, mentre que la *Ilíada* es recrea en la descripció dels fets relatius a un moment de la guerra de Troia, alhora manté com a rerefons que constantment sona tant la  $\mu\eta\nu\iota\varsigma$  que per la seva mateixa naturalesa no té forma, com allò diví antecedent al regnat de Zeus, etcètera. Fins aquí, el poema homèric.

El segon camí, el del poema líric, parteix de la situació a la qual ha arribat l'*épos*, és a dir, la presentació naïf de les coses, però, precisament perquè es troba amb això, ja n'està a una certa distància. El poema es troba amb la multiplicitat de singulars i es pregunta per en què consisteix la singularitat del singular; per això el segon gènere vol trencar amb l'amor al que és «real», apartar-se respecte la seva «presentabilitat», és a dir, abandonar la fixació i la claredat naïf, per anar cap a allò u i comú a tot el que és, o sigui, cap a l'«ideal». Per entendre aquest punt cal interpretar el terme hölderlinià «idealitzar» en el sentit que té en la filosofia idealista de validar i anul·lar («*aufheben*») cada diferència o irreductibilitat, és a dir, reconèixer-la com a moment indispensable de l'u-tot, i, alhora, tenir en compte que a Grècia, a diferència del que passa en la filosofia idealista, allò que valida no és en cap cas l'ens únic, sinó quelcom que sempre resta en el pla ontològic, no és en cap cas cosa, sinó allò en què consisteix que hi hagi cosa. El punt de partida del poema líric, a diferència del que passava en el cas anterior, no queda sempre ja preterit, perquè el to naïf no expulsa; és el lloc on s'està abans d'arrencar vers quelcom «ideal» que, això sí, en tant que «ideal» resta com a mera tendència. El moviment vers l'ideal en el terreny dels continguts el trobem, per exemple, en el fet que el poema parteixi d'una cosa concreta, una victòria en els jocs, la qual fins i tot pot ser descrita amb cert detall, però, en comptes de recrear-s'hi i restar-hi a la vora, vagi, tot seguit, a una altra banda, a un pla diví, anterior, que dóna sentit i engloba el fet concret, junt amb tot allò que efectivament és. En el poema pindàric a aquest origen només s'apunta per mor de la victòria concreta, però, en la mesura que s'hi assenyala, en certa manera acaba constituint un punt d'arribada del gènere. Ara bé, tal unitat no pot ser res positiu que dugui de nou a les coses; per això es desplega un «tercer tram» en el camí dels gèneres que correspon al moviment de la tragèdia.

El tercer camí, el del poema tràgic, posa de manifest que la unitat ideal en realitat és l'«extrema dissonància» (to heroic), que el resultat d'haver pronunciat l'«u» i «mateix» (allò que per la seva naturalesa no pot ser mai cosa) és «la ruïna i el desarrelament».<sup>25</sup>

<sup>25</sup> «Lo heroico, en el poema épico, no emergía como tal, porque allí ello era el fondo y precisamente no la apariencia. La unidad, en el poema lírico, sólo aparecía como "ideal", desde la separación "ingenua". Ahora, cuando la unidad pasa a ser ella misma el fondo de la cuestión, se encuentra *como qué* se

Tornant a les *Notes sobre Èdip*, Hölderlin diu que l'heroi, en el seu *Allsuchende* i *Allesdeutende* («buscar-ho tot», «interpretar-ho tot», STA, V, p. 201), acaba sucumbint a la rudesia i simplicitat del llenguatge vulgar i anant cap a la destrucció. La «dissonància» conquerida té relació amb l'informe que hi havia en el fons del poema èpic, però, precisament per haver estat conquerida, no pot ser, al seu torn, un nou punt de partida cap a aquell. Per això el cercle dels gèneres i, amb ell, Grècia, s'acaba.

Com hem anat veient, una observació atenta de la combinació dels nivells i tons hölderlinians mostra certes asimetries que col·laboren en el moviment del cercle dels gèneres poètics i n'expliquen la necessitat: D'una banda, tal com hem vist a 1.2.3 i en aquest capítol, el to «naïf» és aquell més vinculat a la presència, aquell en què es pot restar, mentre que els tons «heroic» i «ideal» refusen la instal·lació; d'altra banda, tal com hem vist a 1.2.2, el caràcter artístic és el nivell «materialment present» del poema, mentre que el to de fons queda preterit. Amb tot, en la lírica es dona el cas que el to «naïf», degut al seu caràcter eminentment sensible, acaba trencant amb el mode de ser propi del to de fons i compareixent en el poema, i el to «ideal», a causa de la seva condició suprasensible, acaba trencant amb l'essència pròpia del caràcter artístic fent-se present, però d'un mode inestable. Aquest mateix to, quan passa a ser to de fons i és pronunciat, refusa la subjecció duent cap al to «heroic» que trobem en el caràcter artístic de la tragèdia, un to també movedís que dona una figura escindida. Amb això veiem que tant lírica com tragèdia són gèneres inestables, contenen un desencaix fruit d'una certa actitud aberrant que en el cas de la lírica consisteix en voler apuntar vers l'ideal i en el cas de la tragèdia en la impossibilitat d'estar-hi instal·lat; amb l'*épos* passa una cosa distinta en la mesura que té un to de fons sempre preterit i un caràcter artístic figuratiu i sensible, resultant el gènere estable per excel·lència. Potser per això Homer ha quedat ja com el poeta inqüestionable. Amb tot, com hem vist més amunt, també en l'*épos* hi ha quelcom que du al moviment, quelcom vinculat a la mateixa pretensió d'un dir rellevant que digui cada cosa en la seva irreductibilitat, perquè, un cop s'està en l'irreductible, ja s'està en la possibilitat de distanciar-se'n preguntant-se per la irreductibilitat.

Fins ara hem vist que en cada gènere es produeix un moviment que va del seu fonament al seu caràcter artístic; que un i altre nivell estan ocupats per tons diferents i, concretament, contraris; que cada gènere recull l'anterior, però precisament pel fet de recollir-lo ja n'està a una certa distància, la qual porta a un nou moviment; finalment, que el conjunt dels gèneres fa, al seu torn, un moviment que no tanca. Ara volem parar atenció en el fet sorprenent que, si bé cada gènere és la metàfora o pas d'un to al seu contrari, amb tot, el contrari del contrari no sigui retorn al to inicial, resultant que una parella de contraris només ho són en un gènere determinat, per exemple els tons heroic —naïf només són contraris en l'èpica. Potser el fet que passi això no sigui una raó per no

---

manifiesta esa unidad, a saber, como el substraerse-remitiendo-a-lo-otro», MARTÍNEZ MARZOA 1992a, p. 117.



anomenar-los contraris, sinó que, precisament a causa d'aquesta peculiaritat, es pugui caracteritzar cada gènere com aquell en què dos tons determinats són contraris, remarcant, així, el particular moviment que cada gènere és i, alhora, mostrant que l'estructura a Grècia ha de ser ternària, és a dir, que cal un tercer to, el qual representaria la diferent obertura que cada gènere és i, amb ella, la capacitat de moure la història.

### 1.2.5. Introducció de l'esperit: el tercer nivell del poema

Tornem a la definició dels tres gèneres que apareix a *Über den Unterschied der Dichtarten* i *Ein Wort über die Iliade*: El poema s'hi presenta com a metàfora del to de fons al caràcter artístic que és pas d'un to al seu oposat, amb la qual cosa ja hi ha dos tons en joc, però s'afegeix que, si bé el to del caràcter artístic és el més manifest (*zum Vorschein komme*), altres «preeminències» (*Vorzüge*) «jauen més al fons» (*im Hintergrunde liegen*) (*Ein Wort* F<sub>HA</sub>, XIV, p. 120, S<sub>TA</sub>, IV, p. 236-237). Segons això, més al fons no hi ha només un to, sinó «altres», per bé que el tercer to sembla ser especialment «invisible». I, en efecte, en l'assaig *Über den Unterschied der Dichtarten* Hölderlin acaba exposant el lloc que ocupa i la seva tasca de mode força detallat pel que fa als poemes líric i èpic, i de forma més desdibuixada pel que fa al poema tràgic. Comencem veient què passa amb el poema líric:

Das lyrische Gedicht ist in seiner Grundstimmung das sinnlichere, indem diese eine Einigkeit enthält, die am leichtesten sich gibt, eben darum strebt es im äußern Schein nicht sowohl nach Wirklichkeit und Heiterkeit und Anmut, es gehet der sinnlichen Verknüpfung und Darstellung so sehr aus dem Wege (weil der reine Grundton eben dahin sich neigen möchte), dass es in seinen Bildungen und der Zusammenstellung derselben gerne wunderbar und übersinnlich ist, und die heroischen energischen Dissonanzen, wo es weder seine Wirklichkeit, sein Lebendiges, wie im unmittelbaren Ausdruck verliert, diese energischen heroischen Dissonanzen, die Erhebung und Leben vereinigen, sind die Auflösung des Widerspruchs, in den es gerät, indem es von einer Seite nicht ins Sinnliche fallen, von der andern seinen Grundton, das innige Leben nicht verleugnen kann und will.<sup>26</sup> (F<sub>HA</sub>, XIV, p. 369, S<sub>TA</sub>, tom 4, p. 277)

<sup>26</sup> «El poema líric es en su *temperamento fundamental* el *más sensible*, en cuanto que este temperamento fundamental contiene una unitariedad (Einigkeit) que se da lo más fácilmente; precisamente por eso en la apariencia externa no aspira tanto a la realidad efectiva y la serenidad y la gracia, se aparta tanto de la sensible conexión y presentación (porque el puro tono fundamental querría inclinarse precisamente allí) que de buena gana es asombroso y suprasensible en sus figuras y la composición de ellas, y las enérgicas disonancias heroicas, en las que no pierde ni su realidad efectiva,

[...] In lyrischen Gedichten fällt der Nachdruck auf die unmittelbare Empfindungssprache, auf das Innigste, das Verweilen, die Haltung auf das Heroische, die Richtung auf das Idealische hin.<sup>27</sup> (F<sub>HA</sub>, XIV, p. 369, S<sub>TA</sub>, tom 4, p. 278)

El primer fragment no només tracta del pas d'un to a l'oposat, sinó que planteja una certa pugna en el si del poema mateix entre la inclinació pròpia del to de fons a quedar-se en el naïf, inclinació que el poema no pot ni vol negar, i la seva necessitat i alhora voluntat d'anar cap a l'ideal, i resol aquesta pugna amb l'aparició d'un tercer nivell del poema, mediador entre els altres dos, que alhora aporta el to que faltava, el tercer to, en aquest cas heroic. El segon fragment introdueix una nova tríada de conceptes que sempre contenen algun element d'acció o voluntat: «insistència», «direcció» i «persistència» o «actitud». La insistència del poema recau sobre el to del fonament, la direcció sobre el to del caràcter artístic i la persistència sobre el to de l'element mediador. El poema ha de persistir en aquest darrer to, perquè, en ser els altres dos oposats entre si, tot decantament cap a una o altra banda implicaria la pèrdua de l'aspecte complementari. Vegem ara què diu Hölderlin del poema èpic:

Das Epische, dem äußern Scheine nach naive Gedicht ist in seiner Grundstimmung das pathetischere, das heroischere, aorgischere; es strebt deswegen in seiner Ausführung, seinem Kunstcharakter nicht sowohl nach Energie und Bewegung und Leben, als nach Präzision und Ruhe und Bildlichkeit. Der Gegensatz seiner Grundstimmung mit seinem Kunstcharakter, seines eigentlichen Tons mit seinem uneigentlichen, metaphorischen löst sich im Idealischen auf, wo es von einer Seite nicht soviel an Leben verliert, wie in seinem engbegrenzenden Kunstcharakter, noch an Moderation soviel wie bei der unmittelbareren Äußerung seines Grundtones.<sup>28</sup> (F<sub>HA</sub>, XIV, p. 369-370, S<sub>TA</sub>, IV, p. 278)

En aquest segon fragment al to del caràcter artístic se l'anomena «impropi»; amb això, es posa més de manifest que és el to oposat al del fonament i que, per tant, en tot decantar-se cap a una banda o altra l'altre to s'acabarà perdent; d'aquí ve la necessitat del tercer to que ja no és directament contraposat i que, per això, pot mitjançar entre els altres dos. És

---

su ser viviente, como en la imagen ideal, ni su tendencia a la elevación, como en la expresión más inmediata, esas enérgicas disonancias heroicas, que unifican elevación y vida, son la solución de la contradicción en la que el poema incurre en cuanto que por una parte no puede ni quiere caer en lo sensible y por otra no puede ni quiere negar su tono fundamental, la vida íntima.» *Ensayos*, p. 86.

<sup>27</sup> «[...] En los poemas líricos la insistencia cae sobre el lenguaje de sensación más inmediato, sobre lo más íntimo; la persistencia, la actitud, sobre lo heroico; la dirección sobre lo ideal.» *Ensayos*, p. 87.

<sup>28</sup> «El poema épico, *ingenuo* según la apariencia externa, en su *temperamento fundamental* es el *más patético*, más heroico, más aórgico; por ello, en su desarrollo, en su carácter artístico, aspira no tanto a la energía, el movimiento y la vida como a la precisión, el reposo y la figuratividad. El contraste de su temperamento fundamental con su carácter artístico, de su tono propio con su tono impropio, metafórico, se resuelve en lo ideal, donde, por una parte, no pierde en vida tanto como en su carácter artístico estrechamente limitante, ni, por otra parte, pierde tanto en moderación como con una manifestación más inmediata de su tono fundamental.» *Ensayos*, p. 87.

significatiu que els tons que abans eren contraris (*i.e.* en el poema èpic: heroic / naïf) ara no ho siguin (donat que en el poema líric el to heroic haurà de mitjançar entre els contraris naïf / ideal), perquè això vol dir que efectivament en el gènere anterior el to s'ha metaforitzat, i, per tant, que hi ha hagut un canvi en la història del ser.

Unes línies més endavant Hölderlin posa nom a aquest element mediador i recalca la seva rellevància en la constitució del poema:

Wenn das, was den Grundton und den Kunstcharakter eines Gedichts vereinigt und vermittelt, der Geist des Gedichts ist, und dieser am meisten gehalten werden muß, und dieser Geist im epischen Gedichte das Idealische ist, so muß das Epische Gedicht bei diesem am meisten verweilen, da hingegen auf den Grundton, der hier der energische ist, am meisten Nachdruck, und auf das Naive, als den Kunstcharakter, die Richtung fallen, und alles darin sich konzentrieren, und darin sich auszeichnen und individualisieren muß.<sup>29</sup> (F<sub>HA</sub>, XIV, p. 369, S<sub>TA</sub>, IV, p. 278)

Hölderlin presenta l'«esperit del poema» com allò necessari perquè tots els seus elements estiguin en joc i, per això, com allò «que ha de ser mantingut en major mesura», donant una especial importància a aquest nivell i al que comporta: el moviment, la tensió, el no decantament vers un únic nivell o to.

Ja hem dit que en el text l'esperit de la tragèdia queda molt més desdibuixat, però podem identificar la seva tonalitat naïf, per exemple, en el següent passatge:

Die in der intellektualen Anschauung vorhandene Einigkeit versinnlicht sich in eben dem Maße, in welchem sie aus sich herausgeheth, in welchem die Trennung ihrer Teile stattfindet.<sup>30</sup> (F<sub>HA</sub>, XIV, p. 371, S<sub>TA</sub>, IV, p. 280)

La unitat (ideal) surt de si i se separa sensibilitzant-se (naïf). Les parts del tot se separen:

[...] weil sie noch nicht gewordene [...] Teile sind. Und hier, im Übermaß des Geistes in der Einigkeit, und seinem Streben nach Materialität, [...] in diesem Streben des Teilbaren Unendlichen nach Trennung [...] liegt eigentlich der ideale Anfang der wirklichen Trennung.<sup>31</sup> (F<sub>HA</sub>, XIV, p. 371, S<sub>TA</sub>, IV, p. 280)

<sup>29</sup> «Si aquello que unifica y media el tono fundamental y el carácter artístico es el espíritu del poema, y este espíritu tiene que ser mantenido en la mayor medida, y es en el poema épico lo ideal, entonces el poema épico tiene que persistir cabe lo ideal en la mayor medida, ya que, por el contrario, sobre el tono fundamental, que es aquí el enérgico, cae sobre todo la insistencia, y sobre lo ingenuo, como carácter artístico, la dirección; y es allí donde todo tiene que concentrarse, y allí destacarse e individualizarse.» *Ensayos*, p. 88.

<sup>30</sup> «La unitariedad presente en la intuición intelectual se sensibiliza precisamente en la medida en que sale de sí, en que tiene lugar la separación de sus partes», *Ensayos*, p. 89.

<sup>31</sup> «[...] porque son partes aún no devenidas [...]. Y aquí, en la desmesura del espíritu en la unitariedad y en su aspiración a la materialidad [...] en esta aspiración de lo divisible, más infinito, a la separación, [...] reside propiamente el comienzo ideal de la separación efectivamente real.» *Ensayos*, p. 90.

La cosificació de la llei comporta el pas a l'extrema dissonància. Llavors, la condició d'unit pot retornar a si mateixa:

Von diesem gehet sie fort bis dahin, wo die Teile in ihrer äußersten Spannung sind, wo diese sich am stärksten widerstreben. Von diesem Widerstreit gehet sie wieder in sich selbst zurück, nämlich dahin, wo die Teile [...] sich aufheben, und eine neue Einigkeit entsteht.<sup>32</sup> (F<sub>HA</sub>, XIV, p. 371, S<sub>TA</sub>, IV, p. 280-281)

i fer-ho com el que és, és a dir, com allò que no pot fer-se present d'altre mode que com el sostreure's.

Fins aquí una primera aproximació a l'esperit; queda per a més endavant la discussió sobre si té una especial vinculació amb el poeta, és a dir, amb aquella instància que articula i mou el poema.<sup>33</sup> Abans, però, volem esbrinar el mode o modes en què aquest tercer to especialment «invisible» es posa de manifest.

### 1.2.6. Primera aproximació als modes en què pot comparèixer l'esperit en els tres gèneres

Hem vist que l'«esperit» presenta l'inconvenient que dels tres nivells que constitueixen el poema és precisament el més difícil de copsar o el que, almenys d'entrada, resulta més invisible, mentre que el que compareix de mode més evident és el caràcter artístic, i el to de fons també es fa notar d'una o altra manera, bé sigui com a rerefons recordat (cas de l'èpica), com a motiu breument apuntat (cas de la lírica) o com allò a què apel·la insistentment l'heroi tràgic (cas de la tragèdia); per això l'«esperit» s'ha presentat com el «nivell absent». Ara bé, si hi és ha de comparèixer d'alguna manera; per això en aquest punt intentarem concretar una mica més en quins moments del poema es podria resseguir. Ens basarem en un passatge d'un assaig del mateix període d'Homburg que tracta específicament de l'«esperit», anomenat *Über die Verfahrensweise des poetischen Geistes* («Sobre el mode de procedir de l'esperit poètic»), perquè en aquest escrit Hölderlin apunta els tres modes en què pot mostrar-se l'esperit, i, si bé no els associa explícitament a un gènere, és fàcil trobar-hi la correspondència:

<sup>32</sup> «De aquí avança ella hasta donde las partes están en su extrema tensión, donde se repugnan lo más fuertemente. De esa pugna, ella retorna a sí misma, a saber, allí donde las partes [...] se suprimen y surge una nueva unitariedad.» *Ensayos*, p. 90.

<sup>33</sup> Cf. SZONDI 1975a, pp. 140-141.

Ist die Empfindung Bedeutung, so ist die Darstellung bildlich, und die geistige Behandlung zeigt sich episodisch.

Ist die intellektuelle Anschauung Bedeutung, so ist der Ausdruck, das Materielle, leidenschaftlich, die geistige Behandlung zeigt sich mehr im Stil.

Ist die Bedeutung ein eigentlicherer Zweck, so ist der Ausdruck sinnlich, die freie Behandlung metaphorisch.<sup>34</sup> (F<sub>HA</sub>, XIV, p. 305, S<sub>TA</sub>, tom IV, p. 254)

El «tractament espiritual» del poema pot ser «metafòric» o «episòdic» o mostrar-se «en l'estil», caracteritzacions que tenen la peculiaritat de no ser la presència o el contingut immediats de quelcom, alhora que semblen ser diferents concrecions de la idea de mediació, la qual és precisament allò constitutiu de l'esperit tal com es presenta en la teoria del canvi dels tons. Per tal d'esbrinar en què podria concretar-se aquesta descripció, mirarem com es relacionen el to de fons i el caràcter artístic dels diferents gèneres.

Començarem investigant l'«esperit» de l'èpica (*épos*), és a dir, de la *Ilíada*, que Hölderlin qualifica de «metafòric» i té un to ideal. A 1.2.4 hem vist que és propi del poema homèric la descripció detallada de les coses o els esdeveniments; un exemple en serien les llistes o catàlegs d'elements enllaçats mitjançant coma o conjunció, que, precisament a causa d'aquest mode de presentació, acaben revelant alguna comunitat de fons. També és distintiu del gènere l'anomenat «símil homèric» consistent en caracteritzar una determinada cosa a partir de la seva comparació amb una altra que s'exposa amb cert detall, la qual només coincideix amb la primera en el fet que participa de la mateixa estructura.<sup>35</sup> En aquests exemples l'element comú resta com a to de fons del poema, i, en la mesura que és comú i no formulat (informe), és «heroic»; per contra, la precisió en el detall naïf correspon al seu caràcter artístic. El que ens interessa ara assenyalar és que el

<sup>34</sup> «Si es significación la sensación, entonces la presentación es figurativa y el tratamiento espiritual se muestra episódicamente.

Si es significación la intuición intelectual, entonces la expresión, lo material, es pasional, el tratamiento espiritual se muestra más en el estilo.

Si la significación es un fin más propiamente tal, entonces la expresión es sensible, el tratamiento libre es metafórico.» *Ensayos*, p. 62.

<sup>35</sup> «Cierta situación, típica o que de algún otro modo se supone conocida, es, sin embargo, descrita con cierto detalle con el fin expreso de emplearla como término de comparación para que, mediante esa comparación, quede descrita otra situación, ésta puntual y perteneciente al relato mismo que se está efectuando, de manera que de la propia situación actualmente a describir, en sí misma, se efectúa sólo el mínimo de descripción necesario para que quede definido qué es exactamente lo que se compara con aquello otro típico o ya conocido. Así, pues, la situación típica o ya conocida ha de ser sin embargo descrita con el fin de que en ella quede destacada una cierta pluralidad de elementos y relaciones entre ellos, algo, pues, susceptible de que en ello se aprecie una estructura, la cual en efecto, se aprecia por el hecho mismo por el que el símil resulta descriptivamente eficaz, a saber, porque el papel del otro conjunto, imprescindible para que pueda encontrarse un isomorfismo y por lo tanto una estructura, es desempeñado por la situación puntual actualmente a describir.

Lo que ocurre en el fenómeno al que acabamos de señalar es que cierta estructura es lo que en el fondo hay precisamente en la medida en que no es mencionada en sí misma, sino que está por el hecho de que para describir el detalle de una situación se emplee el detalle de otra.» MARTÍNEZ MARZOA 2006, pp. 41-42.

nexe entre ambdós plans es produeix projectant una estructura, és a dir, quelcom universal, ideal. Dit en els termes que Hölderlin emprà per a la descripció de l'esperit: allò que es metaforitza és el fons «aòrgic» i allò que metaforitza és l'ideal (l'estructura), mentre que la metàfora es troba en l'estil naïf del poema (allò llistat, allò que apareix en el símil). L'estructura de la llista o del símil no és en si mateixa «aòrgica», sinó ideal, però fa que ressoni l'«aòrgic». Sembla, doncs, que el trànsit d'allò informe (heroic) a la figura (naïf) passa per, necessita de o projecta una idea. En la modernitat això és així fins al punt que no hi ha singular si no és com a cas particular d'un concepte, mentre que a Grècia sembla que sí que es dona el «singular absolut», però potser la meravella de la seva compareixença no es pot destriar de la projecció d'un ideal i dels consegüents intents de resposta a la pregunta per la seva constitució, pel seu εἶδος; això darrer ja no és l'èpos, donat que, com hem vist, en el trànsit èpic des de l'informe cap a la descripció detallada la mediació de l'ideal no és efectivament present. Per acabar assenyalarem que, de la mateixa manera que en el poema èpic els tons que corresponen al fonament i al caràcter artístic (heroic i naïf, respectivament) són els que per naturalesa escauen més al nivell que ocupen (donat que el to heroic refusa i no és res on un es pugui instal·lar, mentre que amb el to naïf passa el contrari i, per tant, permet romandre-hi, cf. 1.2.4), el to que correspon a l'esperit, és a dir, l'ideal, també sembla adequar-se especialment bé a la seva idiosincràsia, ja que l'esperit en general s'ocupa d'activar el trànsit o metàfora que el poema és (del fonament al caràcter artístic cf. 1.2.2) i, concretament el de l'èpica, com hem vist, és «metafòric».

Pel que fa a l'esperit de la lírica (*mélos*) o dels himnes de Píndar, que segons Hölderlin «es mostra episòdicament» i té un to heroic, ara només remarcarem que, si s'ha de mostrar «episòdicament», aleshores haurà de romandre al marge del discurs principal, com a episodi, incident o digressió (ἐπεισόδιος), i deixem per més endavant una anàlisi en detall.

Finalment, l'esperit que «es mostra en l'estil» és el de la tragèdia, el de les obres de Sòfocles, i el seu to és naïf. El mateix Hölderlin associa aquest to a l'heroi tràgic quan, en comentar la tragèdia *Èdip rei*, para atenció en el gir que es produeix quan Creont informa al rei sobre la sentència de l'oracle consultat arran de la pesta que assola Tebes, i Èdip, en comptes d'interpretar el manament del déu Febus de mode general (ideal) el porta cap al particular (naïf), activant el ressort que el durà vers la destrucció (heroic):

Die *Verständlichkeit* des Ganzen beruhet vorzüglich darauf, daß man die Scene ins Auge faßt, wo Oedipus den Orakelspruch *zu unendlich* deutet, zum *nefas* versucht wird.

Nemlich der Orakelspruch heißt:  
Geboten hat uns Pöbos klar der König,  
Mann soll des Landes Schmach, auf diesem Grund genährt,  
Verfolgen, nicht Unheilbares ernähren.

Das konnte heißen: Richtet, allgemein, ein streng und rein Gericht, haltet gute bürgerliche Ordnung. Oedipus aber spricht gleich darauf priesterlich:

Durch welche Reinigung, etc.

Und gehet ins *besondere*,

Und welchem Mann bedeutet er diß Schiksaal?

Und bringet so *die Gedanken* des Kreon auf das furchtbare Wort:

Uns war, o König, Lajos vormals Herr  
In diesem Land', eh du die Stadt gelenket.

So wird der Orakelspruch und die nicht nothwendig darunter hehörige Geschichte von Lajos Tode zusammengebracht. In der gleich darauf folgenden Scene spricht aber, in zorniger Ahnung, der Geist des Oedipus, alles wissend, das nefas eigentlich aus, indem er das allgemeine Gebot argwöhnisch ins Besondere deutet, und auf einen Mörder des Laios anwendet, und dann auch die Sünde als unendlich nimmt.

Wer unter euch den Sohn des Labdakos,  
Lajos, gekannt, durch wen er umgekommen,  
Dem sag'ich, daß ers all anzeige mir etc.  
Um dieses Mannes willen  
Fluch'ich, wer er euch sei, im Lande hier,  
Von dem die Kraft und Thronen ich verwalte,  
Nicht laden soll man noch ansprechen ihn;  
Zu göttlichen Gelübden nicht und nicht zu Opfern  
Ihn nehmen.

Es zeiget diß

Der Götterspruch, der Pythische, mir deutlich. Etc.

(FHA, XIV, p. 251-253, STA, V, pp. 197-198)<sup>36</sup>

<sup>36</sup> «La *inteligibilidad* de todo estriba especialmente en que se capte y se retenga en la mirada la escena en que Edipo *interpreta demasiado infinitamente* la sentencia del oráculo y es tentado *hacia el nefas*:

En efecto, la sentencia del oráculo dice:

Mandado nos ha Febo claramente, el rey,  
debemos del país la mancha, nutrida sobre este suelo,  
perseguir, no alimentar lo que no puede ser salvado (vv. 96-98)

Esto podría querer decir: erigid, en general, una justicia recta y pura, mantened buen orden ciudadano.

Pero, en seguida, Edipo habla sacerdotalmente:

Mediante qué purificación, etc. (v. 99)

Y va a lo *particular*:

Y para qué hombre indica él este destino? (v. 102)

Y así lleva *los pensamientos* de Creonte a la palabra terrible:

Era para nosotros, ¡oh rey!, Layo antaño señor  
en este país, antes de que tú gobernaras la ciudad. (vv. 103-104)

Así son traídas al mismo punto la sentencia del oráculo y la historia, no necesariamente implicada en ella, de la muerte de Layo. En la escena inmediatamente siguiente, en rabioso presentimiento, el espíritu de Edipo, sabiendo todo, pronuncia expresamente el *nefas*, en cuanto que, recelosamente, interpreta el mandato general llevándolo a lo particular, y lo refiere a un causante de la muerte de Layo, y toma entonces también el crimen como infinito.

El que porta del diví (ideal) cap a la desfeta (heroic) és la particularització d'aquell, el dur-lo al terreny dels fets com si es tractés de quelcom aprehensible, el transitar-hi convertint-lo en cosa. A *Sobre el mode de procedir de l'esperit poètic* Hölderlin diu que l'esperit de la tragèdia «es mostra en l'estil» la qual cosa ens fa pensar que en podem trobar rastres en el caràcter artístic del poema, i, efectivament, el tipus de metre en què s'expressen els protagonistes de la tragèdia (no el cor) és el propi de l'épos, o sigui, naïf.

### 1.2.7. Viratges de to

Un mode en què es pot fer comparèixer el tercer to corresponent a l'esperit consisteix en que les tonalitats del fonament i del caràcter artístic d'un poema, sense deixar de ser les que corresponen al seu gènere, virin cap a un altre to; així, per exemple, pot ser que un poema líric, al qual escau un to de fons naïf, tingui aquesta tonalitat principal tenyida de o modulada per un altre to, per exemple heroic, que en principi correspon al del del seu esperit; en aquest cas el poema tindrà un caràcter artístic virat cap al to naïf del seu to de fons. Hölderlin posa com a exemple d'aquest tipus la *Setena olímpica* de Píndar dedicada al lluitador Diàgoras,<sup>37</sup> sense donar-ne més detalls. Szondi interpreta que, essent el motiu del cant una victòria en el pugilat, està vinculat a la lluita i, amb això, als grans afanys, l'energia, el moviment i la vida, és a dir, a quelcom heroic; per això el caràcter artístic ha de virar cap a un to més naïf, que és el que trobem en la figura amb què s'inicia el poema, molt propera a un símil homèric.<sup>38</sup> A més del viratge lírico-èpic, pot passar també que el to de fons d'un poema líric viri cap a la tonalitat ideal del seu caràcter artístic, amb la qual cosa aquest prendrà el to heroic que escau al seu esperit, compareixent així aquest to en principi «invisible» d'un mode especialment rellevant, i virant el poema de líric a tràgic. Donat que Hölderlin no posa cap exemple d'aquest cas, proposem dos cants que podrien

---

El que de entre vosotros, del hijo de Lábdaco,  
Layo, sepa por obra de quién ha perecido,  
a ése le digo que me lo revele todo (vv. 224-226), etc.  
Ese hombre  
maldigo, quienquiera que él sea, en este país,  
del cual llevo el poder y el trono,  
que nadie lo invite ni le hable;  
ni en las plegarias ni en los sacrificios lo haga partícipe. (vv. 236-240)  
Esto me muestra  
el oráculo del dios, el pítico, claramente (vv. 242-243), etc.» *Ensayos*, pp. 148-150.

<sup>37</sup> Cf. *Über den unterschied der Dichtarten*, F<sub>HA</sub>, XIV, p. 369, S<sub>TA</sub>, IV, p. 277 i s.

<sup>38</sup> Cf. SZONDI 1974c, p. 178 i s.



encaixar amb tal desplaçament: Per una banda, l'inici de la *Primera olímpica* no es limita a apuntar merament vers allò ideal constitutiu del ser, sinó que ho anomena directament: l'aigua («ὕδωρ» v. 1), l'or («χρυσὸς» v. 1),<sup>39</sup> apropant-se així a modes de fer més propis de la tragèdia (recordem que l'heroi «pronuncia expressament el *nefas*»). En consonància amb això, el desenvolupament del mite versa sobre els perills de l'arrogància (mite de Tàntal) i la necessitat de respectar els déus (mite de Pèlops), recordant, amb això, aspectes de la tragèdia. El viratge podria explicar-se pel fet que el cant no es dediqui a un vencedor entre d'altres, sinó a Hieró de Siracusa, un dels reis més poderosos de la Magna Grècia i, per tant, algú que sap de la πόλις; si a això s'hi afegeix que ha guanyat a Olímpia, el santuari més important dedicat al déu principal, tenim que el fonament de l'epinici (el seu to de fons) s'apropa molt a l'ideal, per la qual cosa el seu caràcter artístic ha de virar cap a l'heroic. Una cosa semblant passa amb la *Segona olímpica*, que comença pronunciant allò en què sempre ja està, els himnes («ῥυμοί», v. 1) que governen la forminx («ἀναξιφόρμιγγες», v. 1) i va dedicada a un vencedor de la mateixa categoria que l'anterior,<sup>40</sup> amb l'afegit que ha assolit la victòria més prestigiada en els jocs: la cursa amb quadriga. El cant es desenvolupa per uns camins especialment estranys al *mélos*, tractant en la part del mite el tema de la mort (d'aquesta part en parlarem amb més extensió a 1.3.9). En ambdós exemples el poema té com a punt de partida quelcom ideal, ho pronuncia expressament, mentre que allò propi del *mélos* és merament encaminar-se cap al sempre ja suposat, i, aleshores, el desenvolupament del cant passa per qüestions properes a la tragèdia. En aquests exemples el poema líric, que en principi transita del to de fons naïf al caràcter artístic ideal, quan vira cap a èpic incorpora el to heroic al seu to de fons i quan vira cap a tràgic incorpora el to heroic al seu caràcter artístic.

A banda de l'exemple de lírica èpica citat més amunt, Hölderlin ofereix tres exemples més de viratges de to: l'inici de la *Iliada* com a exemple d'èpica tràgica (poema èpic virat a tràgic), *Antígona* com a exemple de tragèdia lírica (poema tràgic virat a líric) i *Èdip* com a exemple de tragèdia tràgica (poema tràgic plenament tràgic).

En els viratges de to la llei que assigna cada to a cada nivell segueix essent la mateixa que hem exposat abans, de manera que en cada moment podem saber com es relacionen els elements de les dues tríades. Vegem-ho en el següent esquema:

<sup>39</sup> Una possible traducció d'aquests versos és la següent: «El millor és l'aigua, mentre que l'or, com un foc / que resplendeix en la nit és noble riquesa.»

<sup>40</sup> «Theron became tyrant of Akragas around 488 and conquered Himera in 482. In 480 he and Gelon of Syracuse defeated the Carthaginians at the battle of Himera, spoils from which helped make Akragas one of the most splendid cities in Western Greece.» RACE 1997, p. 60.

EL TO FONAMENTAL DEL POEMA VIRA CAP A AQUELL QUE EN EL SEU GÈNERE CORRESPONDRIA A:	EL POEMA COMENÇA AMB UN CARÀCTER ARTÍSTIC QUE CORRESPONDRIA AL SEU:
Esperit	To de fons
Caràcter artístic	Esperit
To de fons	Caràcter artístic

El fet que cada moment de la teoria dels gèneres, fins i tot el mode en què es produeixen els viratges, s'expliqui a partir d'una estructura, fa rellevant que es pretén expressar en què consistiria un determinat mode de ser que, després, hauria de revertir en la lectura de cada poema concret. Szondi comenta l'inici de la *Setena olímpica*, que Hölderlin ha proposat com a exemple de lírica èpica, per mostrar amb quina precisió les definicions hölderlinianes poden deduir-se de l'obra d'art individual, o, el que és el mateix, per quin camí la teoria hölderliniana continguda en una breu formulació en les primeres fases de la investigació pot revertir de nou en el coneixement d'allò de què brotà i a la qual cosa ha de retraduir-se per arribar a ser comprensible, tal com passa amb tota interpretació.<sup>41</sup> A més d'això, hi ha el següent: El fet que cada viratge de to es faci movent-se tots els tons cap als corresponents a un altre gènere (per exemple, en la *Setena olímpica* cap a l'*épos* i en la *Segona olímpica* cap a la tragèdia) i que la nova forma assolida sigui plenament coherent amb aquest altre gènere (en el sentit que viren els tons dels tres nivells del poema), mostrant, així, també, la seva particular concepció del ser, reforça la idea que cada gènere, fins i tot quan apareix només com a viratge, és una certa intenció vers el llenguatge que conté o genera una determinada concepció del ser o un mode de ser, en una relació amb els altres que és la història. Per tant, d'una banda tenim que no hi ha «el poema», en abstracte, sinó que sempre s'està ja en un determinat punt de vista (o, dit en la versió dels tipus d'home, sempre s'és ja un dels tres tipus d'home), i, d'altra banda, cada gènere és un mode de ser en relació històrica amb els altres, perquè els inclou dins seu i perquè mou cap a aquests. En resum, en els viratges es produeix un desplaçament en l'interior del poema que mostra tant la necessitat de determinar-se per un mode de ser, com la participació dels altres modes en cada poema i en el moviment general.

Recordem que un dels objectius del treball és caracteritzar l'element mediador del poema, és a dir, l'esperit; doncs bé, hem constatat que Hölderlin necessita aquest tercer to per raons estructurals i que la seva presència també sembla provenir d'una necessitat

<sup>41</sup> Cf. SZONDI 1974c, p. 177.

en els poemes concrets, és a dir, que no és només que Hölderlin el necessiti per a la seva teoria, sinó que l'esperit es troba efectivament en els poemes esdevinguts i ha sigut requerit pels poemes mateixos, els quals, fins i tot, s'han mogut o han virat per fer-lo comparèixer. Més amunt hem dit que amb la compareixença del tercer to el poema guanya en riquesa en una determinada direcció, a banda del guany trivial d'haver fet intervenir la totalitat dels tons, i de moment hem vist que Hölderlin l'associa a la persistència, persistència que interpretem com la d'evitar el predomini tant del to de fons com del caràcter artístic; queda, però, per veure, si aquesta mediació o obertura entre el fons i la compareixença fa el paper del trànsit de l'un a l'altre, el de la superació d'ambdós, el de fer comparèixer el moviment o obertura i, per tant, que en aquest comparegui el poema i, fins i tot, la possibilitat que, al ser l'esperit el to oposat als altres dos en el cercle complert dels gèneres, aporti en el poema la totalitat dels gèneres, *i.e.* el cercle complert, Grècia.

### 1.2.8. La persistència de l'esperit. Discussió amb interpretacions idealistes.

Retornem als fragments en què es tractava la funció de l'esperit per aprofundir una mica més en el sentit d'aquest element. En ambdós paràgrafs apareixen les expressions *Auflösung des Widerspruchs* («dissolució de la contradicció») i *der Gegensatz [...] löst sich [...] auf* («el contrast es resol») molt properes a la filosofia idealista, la qual cosa ha condicionat certes interpretacions de la funció i caràcter de l'«esperit». Nosaltres n'exposarem dues que ens semblen especialment rellevants i ens posicionarem respecte elles. La primera és la que planteja Ryan en l'assaig *Hölderlins Lehre vom Wechsel der Töne*: L'autor interpreta que l'«esperit» hölderlinià pot reunir («*vereinigen*») i mitjançar («*vermitteln*») entre el to fonamental i el caràcter artístic del poema, perquè té un altre to, en principi «aliè» a aquell, que li confereix una posició «neutral» entre els altres dos nivells.<sup>42</sup> Fins aquí la seva lectura no denota una tendència especialment idealista, però això canvia en abordar un passatge de Hölderlin especialment abstracte i inacabat, un fragment afegit a *Über den Unterschied der Dichtarten* que tracta dels tres gèneres en uns termes una mica diferents, desplegant una nova taula de nivells i tons. Nosaltres ens fixarem en el que diu del poema líric:

---

<sup>42</sup> Cf. RYAN 1960, p. 51-53.

Idealishes Gedicht.			
Grundton.			
	Empfindung. pp.		vermitteltst der Leidenschaft.
Sprache.			
	Phantasie	Empfindung	Leidenschaft Phantasie
		Empfindung	Leidenschaft Phantasie.
		Vorz. Vermittelst der Leidenschaft.	
Wirkung.			
	Empfindung	Leidenschaft	Phantasie Empfindung
		Leidenschaft	Phantasie Empfindung.
(F <sub>HA</sub> , XIV, p. 326, S <sub>TA</sub> , IV, p. 283) <sup>43</sup>			

En el text es presenten el que semblen tres nivells o moments del poema: el «to de fons» («Grundton»), el «llenguatge» («Sprache») i l'«efecte» («Wirkung»), als quals s'atribueix la tríada de tons (sensació: naïf, passió: heroic, fantasia: ideal) desplegant-se de diferents maneres segons el gènere de què es tracti, i s'afegeix que en els dos primers nivells el moviment es fa «mitjançant» («vermitteltst») el to que correspondria al de l'«esperit» del gènere. En aquesta nova caracterització es pot relacionar fàcilment el «llenguatge» amb el «caràcter artístic», però és més difícil interpretar en què pot consistir l'«efecte» del poema, el to del qual, com es pot veure, coincideix amb el del to de fons. Ryan considera que el caràcter artístic interpreta retrospectivament el fonament que hi surt com a «efecte» i hi esdevé palpable, afegint que probablement Hölderlin ha d'utilitzar un mot diferent al de «to de fons», perquè el to que s'expressa en el «caràcter artístic» ja no té efecte en el sentit original de la paraula com a «fonament». Segons l'autor, l'«efecte» es pot entendre com una mena de síntesi perquè surt de l'expressió, és a dir, d'aquell nivell que té el to contraposat al del fonament, però tornant vers el to fonamental, és a dir, vers la «tesi», de manera que el to fonamental equivaldria a la tesi, el caràcter artístic a l'antítesi i l'efecte, a través de la tasca medidora de l'esperit, a la síntesi.<sup>44</sup> Fins

<sup>43</sup> «Poema ideal.

tono fundamental

sensación, etc.

lenguaje.

fantasía

sensación

sensación

pref. mediante la pasión..

pasión

pasión

fantasía

fantasía

fantasía

fantasía

efecto.

sensación

pasión

pasión

fantasía

fantasía

sensación

sensación.»

Ensayos, p. 92

<sup>44</sup> Ryan refuta que la *Grundstimmung* correspongui a la tesi, el *Geist* a l'antítesi i el *Kunstcharakter* a la síntesi i diu que a aquesta només s'hi arriba després del gir (*Umkehrung*) vers el to del fonament que es produeix amb l'«acompliment», «*Vollendung*». Cf. RYAN 1960, pp. 45-46. I més endavant, tractant de la poesia de Hölderlin, torna sobre el mateix: La interpretació molt estesa que un poema característic de Hölderlin surt d'una situació naïf per avançar, a través de l'anititètica d'allò heroic, cap a la síntesi del to ideal, es pot obtenir probablement d'una anàlisi dels poemes mateixos, però no es pot sostenir sobre la teoria de Hölderlin. El canvi dels tres tons pertany a la fase de la contraposició encara no resolta, que

aquí el plantejament de Ryan. L'altra lectura que volem citar és la de Szondi que en un primer moment coincideix amb el lloc comú de la interpretació hölderliniana: el sistema de Hölderlin es basa en «una constel·lació específica de dos tons» (el que correspon al to de fons i el que correspon al caràcter artístic), «d'una tríada conceptual invariable» (naïf, ideal, heroic), els tons de la qual es relacionen entre si a partir d'un principi de deducció determinat: el pas d'un to al seu contrari; d'aquesta mateixa idea de sistema es desprèn la necessitat del tercer to que aporta l'esperit i que fa que l'obra d'art sigui tancada i consistent.<sup>45</sup> Després, però, la lectura pren un matís específicament idealista en considerar que l'esperit del poema és com la «reconciliació» («Versöhnung») entre fonament i caràcter artístic, entre significació i aparença, com la «dissolució» («Auflösung») de la contradicció, allò en què els dos tons són «anul·lats» i «conservats» («aufgehoben»), essent l'esperit allò últim que sintetitza. La posició privilegiada de l'esperit que Szondi troba en aquests textos la torna a resseguir en un text del mateix període que l'edició de Beißner titula *Mischung der Dichtarten* («Mescla dels gèneres poètics»); pel seu interès i breuetat el citarem íntegrament:

Der tragische Dichter tut wohl, den lyrischen, der lyrische den epischen, der epische den tragischen zu studieren. Denn im tragischen liegt die Vollendung des epischen, im lyrischen die Vollendung des tragischen, im epischen die Vollendung des lyrischen. Denn wenn schon die Vollendung von allen ein vermischter Ausdruck von allen ist, so ist doch eine der drei Seiten in jedem die hervorstechendste.<sup>46</sup> (F<sub>HA</sub>, XIV, p. 342, S<sub>TA</sub>, IV, p. 285)

Szondi interpreta que l'acompliment d'un gènere té lloc quan el to del seu esperit, havent fet el cercle dels gèneres i, per tant, havent canviat de nivell, acaba trobant-se en el to de fons d'un altre gènere; per exemple, allò líric s'acompleix en allò èpic, perquè el to heroic de l'esperit del poema líric acaba trobant-se en el to de fons en el poema èpic (pp. 181-183). Nosaltres, tenint en compte que el text resulta especialment difícil en la mesura que queda obert donant peu a diferents interpretacions, partirem del que s'hi afirma més clarament per tal de detectar la particular lectura de Szondi: D'entrada sembla evident que l'acompliment d'un gènere es troba en l'immediatament anterior i, per tant, realitzant la volta completa per darrera o per l'altra banda. El que hi ha en el centre d'aquesta «altra banda» és el tercer to, el que correspon a l'esperit del gènere en què s'està, per la

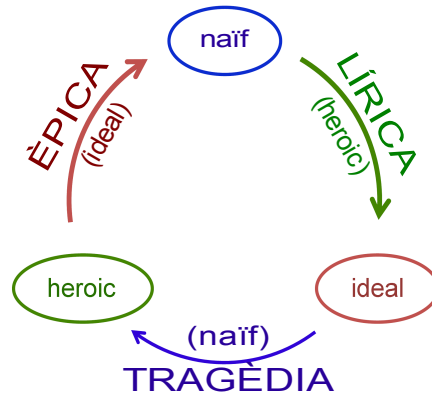
---

s'anul·la com a moment parcial del mode de procedir poètic en un tot més abastador. Cf. RYAN 1960, p. 93.

<sup>45</sup> SZONDI 1974c, p. 180.

<sup>46</sup> «El poeta trágico hace bien en estudiar al lírico, el lírico al épico, el épico al trágico. Pues en lo trágico reside el cumplimiento de lo épico, en lo lírico el cumplimiento de lo trágico, en lo épico el cumplimiento de lo lírico. Pues, si bien el cumplimiento de todos es una expresión mezclada de todos, es, sin embargo, en cada uno una de las tres caras la preeminente.» *Ensayos*, p. 95.

qual cosa sembla que el to de l'esperit jugarà un paper important en l'acompliment d'un gènere<sup>47</sup>. Vegem-ho en aquest esquema:



El que ja no hi ha en el text de Hölderlin i, per tant, és posicionament de Szondi relativament a quin ha de ser el paper d'aquest tercer to, és que l'«acompliment» d'un gènere tingui lloc concretament en el to de fons del gènere anterior, de manera que l'esperit no només jugui un paper important en aquest compliment, sinó que sigui l'acompliment i, d'acord amb això, que el cercle no s'acabi de perfer o, almenys, que no es pari atenció en el caràcter artístic del gènere en què es dona l'acompliment (o, el que és el mateix, que no s'arribi a recuperar el to que es trobava en el nivell del to de fons en el gènere de què es partia). Creiem que aquesta interpretació va més enllà del que Hölderlin diu en una direcció molt hegeliana en el sentit que situar l'acompliment en el tercer to, en l'esperit, ordena els tons linealment (primer ve el to de fons, després el caràcter artístic i, finalment, l'esperit) atorgant a aquest una posició especialment privilegiada, i fent que l'esperit superi o redueixi la contradicció entre el to de fons i el caràcter artístic. Ja hem vist que alguns passatges de Hölderlin poden abonar aquesta interpretació en la mesura que parlen de resoldre la contradicció (cf. 1.2.8), però d'altres textos i segurament la presentació nua de l'estructura del cercle dels gèneres permeten una interpretació menys idealístico-hegeliana.

Un primer argument a favor de no considerar l'«esperit» com a moment final i sintetitzador és el fet que en l'escrit *Über den Unterschied der Dichtarten* (presentat més amunt) Hölderlin doni a l'«efecte» («Wirkung») del poema el mateix to que el del fonament, atès que «efecte» sí que sembla ser un terme proper a «acompliment» («Vollendung»); si hi hagués una relació entre ambdós termes, aleshores es veuria corroborada l'exigència que es completi el cercle sencer per tal que el to que en un principi es troba en el fonament d'un gènere acabi sortint com a «efecte» o «acomplint-se» en el caràcter artístic d'un altre gènere.

<sup>47</sup> Per exemple, la «lírica» és el moment del cercle dels gèneres en què s'està més lluny del soroll, de l'«heroic», si bé aquest to és el motor del poema «líric».

En segon lloc hi ha el fet que Hölderlin es refereixi a la tasca del tercer to, el de l'esperit, com un «persistir» entre el to de fons i el caràcter artístic, allunyant-se, per tant, de la idea d'un acompliment.

Com a darrer argument atendrem a la citadíssima carta a Böhlendorf del 4 de desembre de 1801, per tant, posterior als textos d'Homburg, en què es reprenen elements de la teoria del canvi dels tons, però ara amb la finalitat d'establir de manera molt més clara la contraposició entre els grecs i els moderns (a qui Hölderlin es va referint com «ells» i «nosaltres»). El moviment que naturalment es dona a Grècia ara queda tot caracteritzat a partir de la metàfora èpica, mentre que la tendència del poema modern és caracteritzada a partir de la metàfora lírica. Com que en aquesta presentació només hi ha dos camins o trams, la tríada de tons queda reduïda a una parella contraposada en la qual el to «heroic» i l'«ideal» estan de la mateixa banda i vinculats al déu del cel Apol·lo, mentre que el to «naïf» queda al cantó oposat i relacionat amb Juno, la deessa de la terra.<sup>48</sup> Hölderlin comença parlant del punt de partida de cadascun dels camins, allò que en la teoria del canvi dels tons seria el «to de fons»:

Und wie ich glaube, ist gerade die Klarheit der Darstellung uns ursprünglich so natürlich wie den Griechen das Feuer von Himmel.<sup>49</sup> (STA, II, 425)

i aleshores fa una reflexió, que no apareix en els textos d'Homburg, segons la qual la tendència natural, per dir-ho d'alguna manera, vers allò altre, prové del fet que es pugui arribar a dominar més fàcilment el que és estrany que no pas el que és propi:

Desßwegen sind die Griechen des heiligen Pathos weniger Meister, weil es ihnen angeboren war, hingegen sind sie vorzüglich in Darstellungsgaabe, von Homer an, weil dieser außerordentliche Mensch seelenvoll genug war, um die abendländische Junonische Nüchternheit für sein Apollonsreich zu erbeuten, und so wahrhaft das fremde sich anzueignen.

Bei uns ist umgekehrt.<sup>50</sup> (STA, II, p. 426)

Els grecs, doncs, dominaren més fàcilment el to «naïf» que es troba en el «caràcter artístic» de l'épos, perquè els era estrany, mentre que els moderns dominen més

<sup>48</sup> Szondi explica que en aquesta etapa del pensament hölderlinià el to heroic i el to ideal corresponen per igual al *páthos* sagrat, al foc del cel, i que allò heroic, carregat de tensió, s'associa al llamp, mentre que allò ideal, espiritual, al sol; el llamp està vinculat a Zeus i el sol a Apol·lo i ambdós es contraposen a Juno, deessa de la terra a la qual correspon el to naïf. Cf. SZONDI 1974c, p. 173.

<sup>49</sup> «Y, según yo creo, precisamente la claridad de la presentación nos es originariamente tan natural como a los griegos el fuego del cielo.» *Ensayos*, p. 137.

<sup>50</sup> «Por eso son los griegos menos dueños en el pathos sagrado, porque éste les era innato, y son, en cambio, preeminentes en el don de presentación, desde Homero, porque este hombre extraordinario tenía alma bastante para apresar en favor de su reino de Apolo la sobriedad junoniana occidental y así apropiarse verdaderamente de lo extraño.

En nosotros ocurre a la inversa.» *Ensayos*, p. 138.

fàcilment el to «ideal» que es troba en el «caràcter artístic» de la «lírica», per la mateixa raó. Una mica més endavant Hölderlin torna a insistir en aquesta idea:

Wir lernen nichts schwerer als das Nationale frei gebrauchen. Und wie ich glaube, ist gerade die Klarheit der Darstellung uns ursprünglich so natürlich wie den Griechen das Feuer von Himmel. Eben deßwegen werden diese eher in schöner Leidenschaft, die Du Dir auch erhalten hast, als in jener homerischen Geistesgegenwart und Darstellungsgaabe zu *übertreffen* seyn.<sup>51</sup> (STA, II, p. 425)

Ara bé, l'obra efectivament reeixida és aquella en què l'artista ha dominat tant el propi com l'impropi, per això Hölderlin encoratja el poeta modern a aprendre del «caràcter artístic» propi dels grecs, *i.e.* de l'épos, allò que es troba com a «to de fons» en la «lírica»:

Aber das eigene muß so gut gelernt seyn, wie das Fremde. Deßwegen sind uns die Griechen unentbehrlich.<sup>52</sup> (STA, II p. 426)

El que es desprendria, doncs, de la carta seria més aviat la necessitat de recórrer el cercle sencer dels gèneres sense aturar-se en el «to de fons» del gènere anterior, sinó arribant fins el seu «caràcter artístic».

En definitiva, tant Ryan com Szondi troben en la teoria hölderliniana el moment sintètic del procés dialèctic, el primer en l'«efecte» i el segon en l'«esperit», posicionant els diferents nivells del poema («fonament», «caràcter artístic» i «esperit») en un sentit lineal (amb un principi i un final que coincideix amb la negació-de-la-negació o síntesi, malgrat considerar que la síntesi recau en nivells diferents). Nosaltres, en canvi, considerem que els tres nivells constitueixen un cercle, que res no fa suposar una primacia d'un per sobre dels altres,<sup>53</sup> i que els tres es mantenen continuadament en joc gràcies a l'acció de l'«esperit» consistent en *Verweilen* («romandre», «demorar-se») entre els altres dos tons. Si interpretem l'«esperit» com a «persistència» i no com a «acompliment» o «efecte», malgrat la seva intervenció en ambdós, aleshores ja no juga el paper d'allò que ve després i supera «to de fons» i «caràcter artístic», sinó que representa la volta sencera completada per darrere o, si es vol, l'esforç per evitar que el poema es mogui de forma unilateral en la direcció «to de fons → caràcter artístic» natural

<sup>51</sup> «Nada aprendemos con más dificultad que a usar libremente de lo nacional. Y, según yo creo, precisamente la claridad de la presentación nos es originariamente tan natural como a los griegos el fuego del cielo. Precisamente por eso, serán a *superar* más bien en la hermosa pasión, que tu también has mantenido para ti, que en aquella homérica presencia de espíritu y don de presentación.» *Ensayos*, p. 137.

<sup>52</sup> «Ahora bien, lo propio tiene, tanto como lo extraño, que ser aprendido. Por eso nos son imprescindibles los griegos.» *Ensayos*, p. 138.

<sup>53</sup> Recordem: «que, sin embargo, otras preeminencias que echamos de menos, no por eso faltan del todo en un carácter genuino, y sólo yacen más al fondo», en *Ein Wort über die Iliade*, *Ensayos*, p. 43, F<sub>HA</sub>, XIV, p. 97, S<sub>TA</sub>, IV, p. 237.



al gènere, i, per tant, la persistència en l'obertura entre ambdós tons i la presència del cercle complet.

Tant en la nostra lectura com en les de Ryan i Szondi es planteja la pregunta pel mode en què es produiria llavors el moviment del cercle que, com ja hem dit, és el moviment històric. Nosaltres pensem que, si efectivament l'obra és conquerida, tot i consistir això en no altra cosa que en sostenir la diferència entre «to de fons» i «caràcter artístic» (amb el que comporta), aquella, vista des de fora, és aprehesa com una cosa que ja hi ha, feta, donada, i, a més, pel seu caràcter configurador de sentit, vinculada al ser, per la qual cosa qui se la trobi l'haurà de prendre d'un mode o altre, l'haurà d'assumir i qüestionar. Dit amb unes altres paraules, en la mesura que l'obra és pro-duïda, allò que volia refrenar esdevé donat, de manera que el més propi del poètic, *i.e.* la pro-ducció, acaba essent el que genera el moviment històric. Així, la distància respecte l'obra assolida és la que mou el cercle dels gèneres. Amb aquest darrer passa una cosa semblant en la mesura que participa també de la condició circular que hem atribuït al poema, raó per la qual tampoc la tragèdia ocupa cap posició preeminent.<sup>54</sup> Ara bé, això no vol dir que després de la tragèdia recomenci l'*épos*, és a dir, que el to heroic torni a constituir el fons del poema, perquè una cosa és el que passa en l'interior del poema o del cercle dels gèneres i una altra el que s'experimenta un cop aquest s'ha esdevingut. Hölderlin li ho diu a Böhlendorf en la carta, no és possible retornar a allò que ha estat històricament esdevingut:<sup>55</sup>

Ich habe lange daran laborirt und weiß nun daß außer dem, was bei den Griechen und uns das höchste seyn muß, nemlich dem lebendigen Verhältniß und Geschik, wir nicht wohl etwas gleich mit ihnen haben dürfen.<sup>56</sup> (STA, II, p. 426)

Abans d'acabar aquest punt tornarem a Szondi, ara per veure com interpreta les conseqüències d'aquesta diferència. Segons l'autor, el fet que els treballs del període d'Homburg acabin assenyalant la coincidència de la llei estructural de l'èpica i la tragèdia amb la dialèctica del propi i l'impropi dels grecs, i la coincidència de la llei estructural de la lírica amb la dialèctica del propi i l'impropi d'occident, du Hölderlin a concloure «que l'èpica i la tragèdia ha passat i és temps de la lírica», però no una d'estil purament ideal, com la de Schiller, sinó amb el to de fons naïf, el caràcter artístic ideal i l'esperit heroic. Amb tot, recolzant-se en el text *Mischung der Dichtarten*, afegeix que, si bé Hölderlin entén la lírica com un mode de composició peculiarment modern, això no

<sup>54</sup> «El hecho de que la tragedia aparezca en tercer lugar no le confiere en el modelo de Hölderlin primacía alguna. El esquema es estrictamente circular, y, si a toda costa se quiere hablar de síntesis, cualquiera de los tres términos es la "síntesis" de los otros dos.» MARTÍNEZ MARZOA 1998, p. 58.

<sup>55</sup> Cf. MARTÍNEZ MARZOA 1992a, p. 117.

<sup>56</sup> «He trabajado largo tiempo en ello y sé ahora que, aparte de lo que entre los griegos y entre nosotros tiene que ser lo más alto –a saber: la relación viviente y el destino–, no nos es lícito en absoluto tener algo igual con ellos.» *Ensayos*, p. 138.

significa que l'entengui com a art del futur, «sinó com a art que podria ser reemplaçat per una nova epopeia» («*ein neuer Epos*»).<sup>57</sup> No rebutgem aquesta conclusió, només que ens sembla que s'hi pot arribar igualment sense passar ni per la idea de síntesi ni per la d'un sorgir i enfonsar-se continuat de figures; s'hi pot arribar des de la necessitat d'haver de recórrer el cercle dels gèneres per assolir el més difícil: el domini d'allò propi.<sup>58</sup>

En definitiva, la nostra interpretació dels textos d'Homburg i, en conseqüència, de la teoria dels gèneres poètics, no passa per llegir les expressions més properes a la filosofia idealista des del sentit que tenen en aquesta, sinó a la llum de l'evolució de Hölderlin motivada en gran mesura pel seu treball amb els textos grecs que no segueix la dels seus companys de joventut. És per això que no entendrem l'«esperit» com aquell que supera la contradicció entre «to de fons» i «caràcter artístic», sinó com el que sosté l'obertura o la diferència aportant el to que falta, i, amb això, el punt d'enllaç entre els altres dos gèneres (veure esquema pàg. 45) que queda a l'altra banda del cercle, concebant-se, aleshores, el gènere, com un punt de vista sobre tot el moviment històric.

---

<sup>57</sup> Cf. SZONDI 1974c, pp. 182-183.

<sup>58</sup> Cf. MARTÍNEZ MARZOA 1992a.



### 1.3. La dissonància: l'esperit heroic en Píndar

#### 1.3.1. De nou entorn el poema pindàric

Ens aproparem ara a les peculiaritats del poema pindàric ajudant-nos dels comentaris que n'han fet alguns dels principals intèrprets, confrontant-los amb passatges concrets de Píndar. Començarem per algunes observacions entorn el mode en què apareix l'esdeveniment que motiva el cant, el qual, tractant-se d'un epinici, és la victòria d'un home en els jocs. Theunissen adverteix en la *Setena olímpica* el tractament una mica negligit del pugilista Diàgoras, qui amb prou feines hi és citat, essent, amb tot, l'atleta més famós de Grècia.<sup>59</sup> Així mateix, Schadewaldt assenyala el fet que Píndar no s'interessi per la competició i la victòria en un sentit impressionista<sup>60</sup>, i Fränkel ho corrobora distingint Píndar de Baquilides, el qual s'ocupa més dels detalls sensorials com la forma, el color i el moviment, la llum, la foscor, el so i l'olor, els objectes i els escenaris.<sup>61</sup> La sobrietat de l'estil pindàric a l'hora de descriure la competició encara es fa més evident si el comparem amb el d'Homer; al respecte Willcock comenta que a la *Setena ístmica*, per exemple, en cinquanta versos només parla directament del vencedor a 20-24 i s'hi refereix breument en la pregària final,<sup>62</sup> i, en general, en la seva poesia no acostuma a parar atenció a la particular disciplina en la qual aquell ha vençut o al decurs de la prova, mentre que Homer, per exemple a *Ilíada* 23, descriu amb minuciositat els jocs fets amb motiu dels funerals de Pàtrocle.<sup>63</sup> Doncs bé, aquestes diferències entre un autor i altre són plenament coherents amb el fet que Homer hagi de conquerir el «món», mentre que Píndar ja se'l trobi. Així, en l'*épos* veiem com els jocs s'estan configurant com una part dels usos dels cercles aristocràtics relacionats amb la mort, els déus i els herois, mentre que en el *mélos* ja constitueixen per a tots els grecs una ocasió excepcional de reunir-se.<sup>64</sup> En efecte, el motiu del poema, allò de què parteix, és una victòria en els jocs propera

<sup>59</sup> Theunissen diu que l'objecte de l'oda és la fundació de Rodes i que el guanyador hi apareix només en tant que ciutadà de l'illa. Cf. THEUNISSEN 2002, p. 90.

<sup>60</sup> L'autor explica que, quan Goethe prenent imitar Píndar descriu rodes girant, eixos grinyolant, etcètera, és a dir, tot allò que avui excita el públic, no s'apropa gens a l'estil del poeta. Cf. SCHADEWALDT 1989, p. 224.

<sup>61</sup> Cf. FRÄNKEL 1962, p. 564.

<sup>62</sup> Cf. WILLCOCK 1995, p. 64.

<sup>63</sup> Cf. WILLCOCK 1995, p. 7.

<sup>64</sup> Exposem breument l'explicació de Bruno Gentili sobre l'origen i sentit dels jocs advertint que termes com «religió» tractats de manera anacrònica no s'adiuen amb la interpretació global de la Grècia arcaica i clàssica a la qual ens cenyim en el present treball:

A la Grècia antiga l'atletisme du a terme un rol molt important en el quadre de les manifestacions comunitàries en tots els seus aspectes: religiós, social i econòmic. Des de l'origen té relació amb el culte

i ben coneguda per l'auditori, fins al punt de saber-ne el nom del vencedor, el llinatge i comunitat als quals pertany, la data en què s'ha esdevingut i les característiques de la prova concreta, amb la possibilitat, fins i tot, d'haver-la presenciada. Hölderlin diu que el poema pindàric parteix d'«una unitarietat que es dona el més fàcilment» (*eine Einigkeit* [...], *die am leichtesten sich gibt*)<sup>65</sup> i l'associa a la «sensible connexió i presentació» (*sinnlichen Verknüpfung und Darstellung*), així com a la «realitat efectiva» (*Wirklichkeit*) i la «vida íntima» (*innige Leben*).<sup>66</sup> No és aquest detall el que ha de conquerir el poema i per això no és estrany que no s'hi entretengui gens; el poema parteix d'això i es dirigeix cap als seus constitutius, és a dir, allò diví que el fa ser un fet singular. Aquest moviment dona raó també de la qüestió que planteja Fränkel sobre el fet, d'entrada sorprenent, que poemes dedicats a «efímeres victòries esportives» tractin sempre del més alt: el bell, el noble, el diví i valuós.<sup>67</sup> L'autor considera que l'*areté* o virtut s'ha d'entendre com un tot unitari i que els diferents fenòmens valuosos participen d'un tret comú que està vinculat al diví; qualsevol mite representa el passat llegendari que conté els models de tot el que es pot esdevenir, qualsevol referència als déus conté en si el que és diví, i, en particular, la victòria en els jocs constitueix l'exemple més immediat de la realització dels valors en el present.<sup>68</sup> Això no vol dir que la importància dels jocs o del cant radiqui en el fet que en aquests es facin presents uns «valors», perquè en l'epinici l'important és el singular, no la idea, i aquesta només es busca per mor del singular. Hölderlin diu que el poema bé voldria inclinar-se cap aquest (*weil der reine Grundton eben dahin sich neigen möchte*),<sup>69</sup> però aleshores no es produiria cap moviment, cap canvi, i la irreductibilitat de la gesta tampoc no acabaria de comparèixer. Per això el cant, d'una banda, «no pot ni vol negar la

---

diví i heroic, amb el cercle aristocràtic i amb l'ideal agonístic de l'excel·lència física i de la primacia sobre l'adversari. El programa de l'atletisme clàssic ja es troba *in nuce* a l'Iliada (ll. XXIII 255 sg.) en els jocs organitzats per Aquil·les amb motiu de la mort de Pàtrocle on hi ha: cursa de carros, pugilat, cursa a peu, duel amb armes, llançament de disc, tir amb arc i tir de javelina. En origen l'esport es presenta sota la forma de *agòn epítáphios* (competició fúnebre) i és exclusiu de l'aristocràcia guerrera. Més tard esdevé una forma autònoma institucionalitzada i que comporta especialització, però conserva sempre l'esperit marcial, especialment en la cursa a peu. Al s. VI la gimnàstica rep un notable impuls i ben aviat els jocs esportius esdevenen una ocasió irrepetible per a tots els grecs de trobar-se. Cf. GENTILLI 1995, pp. IX i X.

<sup>65</sup> F<sub>HA</sub>, XIV, p. 369, S<sub>TA</sub>, IV, p. 277.

<sup>66</sup> *Ibid.*

<sup>67</sup> «Was wir über den äußeren Betrieb der chorlyrischen Kunst erfahren, leuchtet ohne weiteres ein; schwieriger ist es, über den inneren Gehalt der Lieder Klarheit zu gewinnen. Die Epinikien enthalten sehr vieles, was zu dem Anlaß des Liedes, dem Sieg in einem der Wettspiele, nur in loser Beziehung steht oder gar nichts mit ihm zu tun zu haben scheint. Wie ist das zu erklären? Und was ist überhaupt die tragende Idee in Pindars Oden, wo ist in der Mannigfaltigkeit die Einheit zu finden? Die Antwort auf diese Grundfrage der Pindardeutung wollen wir nicht vorweg zu erraten versuchen, sondern sie allmählich, Stück um Stück, den Texten und Tatbeständen abgewinnen, die wir im Laufe unsrer Betrachtungen kennen lernen werden. Im Zusammenhang mit diesem Problem muß sich auch ein weiteres lösen lassen: warum sich eigentlich die große Poesie auf so ephemerere Dinge eingelassen hat wie es die Sportssiege waren.» FRÄNKEL 1962, p. 492-493.

<sup>68</sup> Cf. FRÄNKEL 1962, pp. 557-559.

<sup>69</sup> F<sub>HA</sub>, XIV, p. 369, S<sub>TA</sub>, IV, p. 277.

vida íntima» (*das innige Leben nicht verleugnen kann und will*), mentre que, d'altra banda, «no pot ni vol caure en el sensible» (*nicht ins Sinnliche fallen [...] kann und will*).<sup>70</sup>

Entorn de la tendència pindàrica a relacionar la victòria amb altres coses de valor, Bundy considera que probablement el principi estructural més important de la lírica coral, especialment en aquelles formes dedicades a elogiar, és el *priamel*, un recurs que té per funció assenyalar el fet que motiva el cant després d'anomenar altres coses que participen d'un mode eminent d'algun tret diví, de manera que en en el priamel mateix queda plantejada la tasca d'encaminar-se vers el diví per mor de la gesta.<sup>71</sup> Un dels exemples més famosos de priamel es troba a l'inici de la *Primera olímpica* (O.1.1-7):

A' Ἄριστον μὲν ὕδωρ, ὃ δὲ χρυσὸς αἰθόμενον πῦρ  
 ἄτε διαπρέπει νυκτὶ μέγανος ἔξοχα πλοῦτου·  
 εἰ δ' ἄεθλα γαρύεν  
 ἔλδεαι, φίλον ἦτορ,  
 5 μηκέτ' ἀελίου σκόπει  
 ἄλλο θαλπνότερον ἐν ἀμέρᾳ φαεινὸν ἄστρον ἐρήμας δι' αἰθέρος,  
 μηδ' Ὀλυμπίας ἀγῶνα φέρτερον αὐδάσομεν·

El millor és l'aigua, mentre que l'or, com un foc  
 que resplendeix en la nit, és noble riquesa.  
 Però si desitges cantar els premis d'un joc,  
 cor amat,  
 no busquis altra estrella que el sol  
 que llueixi més càlida de dia a través de l'èter desert,  
 ni proclamarem una contesa més gran que Olímpia.

Es tracta d'un enllaç de coses molt diverses, entre les quals hi ha la victòria, lligades entre si únicament per un element diví (en el cas de l'exemple, «el preeminent»). En la mateixa

---

<sup>71</sup> Bundy explica que el priamel fou discutit per primer cop en connexió amb la poesia coral grega per Dornseiff (DORNSEIFF: *Pindare Stil*, Berlin, 1921, 97-102); el defineix com «a focusing or selecting device in which one or more terms serve as foil for the point of particular interest.» BUNDY 1986, 4-5. Race, en un estudi sobre el priamel clàssic resumeix: «A priamel is a poetic/rethorical form which consists, basically, of two parts: "foil" and "climax". The function of the foil is to introduce and highlight the climatic term by enumerating or summarizing a number of "other" examples, subjects, times, places, or instances, which then yield (with varying degrees of contrast or analogy) to the particular point of interest or importance.» I, més endavant: «But, even though the form and the content may differ from priamel to priamel, they all share a similar function: to single out one point of interest by contrast and comparison.» RACE 1982, pp. IX-X. Martínez Marzoa, per la seva banda, en fa una explicació més lligada a la teoria hölderliniana. Diu que en el priamel es comença tocant «en puntos diversos de un amplio espacio (unos momentos, otros momentos, momentos en los que... y momentos en los que...) para finalmente ir a parar en uno que será el hilo del que se tire» i, més endavant: «El acontecimiento singular, la situación anecdótica, está destinado en el conjunto del canto a ser el punto del que se arranca en una disposición que es el canto mismo y que señala hacia aquello que, sin embargo, siempre ya ha quedado atrás, el «lo mismo» de que el que esto sea esto es lo mismo que el que aquello sea aquello; en virtud de esta orientación, el

línia, Willcock<sup>72</sup> explica que, si bé cada poema pren una forma particular, sovint s'inicia amb una *obertura sorprenent* («striking») que reclama l'atenció,<sup>73</sup> la qual, com hem vist, pot tenir la forma de priamel, però també la d'una metàfora astoradora, com passa, per exemple, a la *Sisena olímpica*, en què es compara el cant amb un edifici magnífic (O.6.1-4):

Α´ χρυσέας ὑποστάσαντες εὐτειχεῖ προθύρω θαλάμου  
κίονας ὡς ὅτε θαητὸν μέγαρον  
πάξομεν· ἀρχομένου δ' ἔργου πρόσωπον  
χρῆ θέμεν τηλαυγές.

En haver fonamentat amb columnes d'or el pòrtic  
[de murs ben bastits de la cambra  
construirem com si es tractés d'un palau esplèndid;  
del treball iniciat cal haver fet la façana que de lluny brilla.

Afegeix que el to de la poesia de Píndar en part s'aconsegueix gràcies a la «brillantor» i la «gosadia» de les seves *metàfores*, d'una originalitat poc comuna entre els seus contemporanis, i a l'ús d'un *llenguatge d'una simplicitat, claredat i esplendor* inusitats. A la *Quarta nemea*, per exemple, es descriu un indret geogràfic amb una imatge sorprenent (N.4.51-53):

Νεοπτόλεμος δ' ἀπείρω διαπρυσίᾳ,  
βουβόται τόθι πρῶνες ἔξοχοι κατάκεινται  
Δωδῶναθεν ἀρχόμενοι πρὸς Ἴόνιον πόρον.

Neoptòlem [governa] sobre l'extensa terra,  
on, pastura de bestiar, caps preeminents s'ajacen,  
des de Dodona, a l'estret joni.

Igualment, a l'inici de l'*Onzena olímpica* es diu de les gotes de pluja (O.11.2-3):

ἔστιν δ' οὐρανίων ὑδάτων,  
ὀμβρίων παίδων νεφέλας·

és de les aigües del cel,  
les filles pluvials del núvol.

i, uns versos més avall es compara l'actitud del poeta amb la del pastor que té cura del ramat (ποιμαίνειν) (O.11.8-9):

τὰ μὲν ἀμετέρα  
γλῶσσα ποιμαίνειν ἐθέλει

---

propio acontecimiento anecdótico ha de ser mencionado ya inicialmente de manera que anuncia su papel». Cf. MARTÍNEZ MARZOSA 2011, pp. 73-74.

<sup>72</sup> Cf. WILLCOCK 1995, pp. 20-21.

<sup>73</sup> Cf. *ibíd.* p. 12.

la meva  
llengua desitja pasturar [els elogis]

L'astorament es dona també pel fet que la metàfora pindàrica, a diferència de l'homèrica, sovint es fa sobre l'ofici mateix del poeta. Schadewaldt assenyala que en Homer ja es diu alguna cosa sobre aquest i en Arquíloc es compara poeta i competidor, però es tracta de situacions rares, mentre que en Píndar sempre es torna de nou a la *qüestió de la poesia i del poeta*.<sup>74</sup> En aquests casos la metàfora no uneix elements d'igual naturalesa, sinó que es fa sobre l'ofici del cantor, de manera que, com remarca Martínez Marzoa, el poema apunta a allò que s'està esdevenint en el cant mateix, fa rellevant el λέγειν mateix com a tal, el «dir», «reunir» i «enllaçar»,<sup>75</sup> reconeixent cada irreductibilitat com a moment indispensable d'aquella unitat, «idealitzant» en el sentit que hem donat a aquest verb en 1.2.4. Sobre la diferència en el tractament de la qüestió del sempre ja suposat entre Homer, Arquíloc i Píndar, en el primer cas s'explicaria pel fet que en l'*épos* aquell es troba com a to de fons i, per tant, és allò deixat enrere, mentre que en el *mélos* correspon al que es vol conquerir, al seu caràcter artístic; i, pel que fa a Arquíloc, es justificaria pel fet que l'autor es troba en un moment incipient del camí líric.<sup>76</sup>

Un altre recurs que els filòlegs han assenyalat en l'estil pindàric és la tendència a *repetir paraules* com si fossin ecos en diferents moments del poema i, sovint, en forma anular, amb la qual cosa fets aparentment molt allunyats queden enllaçats per un tret comú. Theunissen, per exemple, troba en la *Segona olímpica* la presència del verb δύναιμι («ser capaç») tant al dissetè vers, en el qual es delimita el poder del temps, com al vers número cent, en què es pregunta per algú capaç de mostrar totes les alegries que ha proporcionat aquell a qui va destinat el cant<sup>77</sup> (O.2.16-17):

ἀποίητον οὐδ' ἄν  
χρόνος ὁ πάντων πατήρ  
δύναιτο θέμεν ἔργων τέλος·

ni tan sols  
el temps, el pare de tot,  
pot convertir en no fet un resultat clos.

<sup>74</sup> Cf. SCHADEWALDT 1989, p. 226.

<sup>75</sup> Cf. MARTÍNEZ MARZO 2006, pp. 41-42. L'autor es refereix als primers versos de la *Setena olímpica*.

<sup>76</sup> Si bé la reflexió sobre l'ofici del poeta es pot trobar també en Baquílides, en Píndar pren una dimensió fora del comú: «Perhaps Bacchylides uses traditional epic language where Pindar uses symbolic because he does not think of poetry in Pindar's terms. His duty is to praise the victor, to thank him for his hospitality, to make him well known in his immediate circle; he does not seem to envisage a broader significance to his art. But Pindar must employ metaphor to express what the traditional language cannot express: the power of the poet's imagination to bring through myth and *gnomai* lasting and universal significance to a transitory and isolated event. Even in his later works Bacchylides seems to employ metaphor less adventurously than Pindar». LEFKOWITZ 1991, p. 37.

<sup>77</sup> Cf. THEUNISSEN 2002, p. 702.



(O.2.99-100):

καὶ κείνος ὅσα χάρματ' ἄλλοις ἔθηκεν,  
τίς ἂν φράσαι δύναιτο;

i totes les alegries que aquest ha causat als altres  
qui les pot mostrar?

D'aquesta manera els mots acaben establint un lligam entre temps i poeta o poema i presentant-los com allò implicat en la possibilitat de la compareixença en general. També Nisetich troba en el mateix cant termes que constitueixen un «presagiar temàtic»: en els versos dinou i vint πῆμα i παλίγκοτον anuncien les desgràcies de Laios, Èdip i Polinices que es tractaran més endavant (vv. 35-43), enllacen Teró, vencedor dels jocs, amb el γένος dels herois i, alhora, avancen que el dolor també pot tenir un final<sup>78</sup> (O.2.19-20):

20 ἐσλῶν γὰρ ὑπὸ χαρμάτων πῆμα θνήσκει  
παλίγκοτον δαμασθέν,

car sota nobles alegries el sofriment mor,  
el maligne és vençut,

En aquest recurs estilístic veiem que el mélos tendeix a subratllar el que tenen de comú diferents coses, mentre que l'épos parla d'això i allò i allò altre, etcètera, detallant les particularitats de cada cosa.

La tendència del poema pindàric vers el tret diví que hi ha en tot el que és l'observa també Fränkel en assenyalar com en aquell es posa de manifest el que hi ha de *valuós* en la vida, el conjunt del qual es pot expressar en l'adjectiu καλός («noble», «bell») mentre que la «qualitat valuosa» es troba disseminada en una multitud de termes com ἀρετά («talent», «excel·lència», «virtut», «valor», «fama») per a les persones, κέρδος («guany»), καρπός («fruit») o μισθός («recompensa», «gratificació») per a accions, a més de κλέος i δόξα («fama», «reputació»), χάρις («esplendor», «honor», «glòria», «lluïssor», «favor», «benedicció», «gratitud», «encant», «gràcia») i τὸ τερπνόν («allò plaent»), κόσμος («ornaments») i στέφανος («corona presentada a un vencedor»), etcètera.<sup>79</sup> El cant va desgranant els diferents mots per teixir un lligam entre homes, herois i déus que remet a un element diví comú i, en una ocasió, fins i tot «penetra a través de l'especulació metafísica fins a la mare de tots els valors».<sup>80</sup> Es tracta de l'inici de la *Cinquena ístmica* (I.5.1):

A' Μᾶτερ Ἁελίου πολυώνυμε Θεία,  
Mare del sol, divina de molts noms

<sup>78</sup> Cf. NISSETICH 1989, p. 36.

<sup>79</sup> Cf. FRÄNKEL 1962, p. 555. Per a les traduccions cf. SLATER 1969.

<sup>80</sup> Cf. *Ibid.* p. 554.

Fränkel explica que Píndar treu d'Hesíode el nom molt general de Θεία, «la divina» (*Teog.* 371), sense més precisions, mare del sol, la lluna i l'aurora, i la qualifica de «rica en noms», perquè en grec no hi ha una paraula que sintetitzi la idea de «valor» (*Wert*) en tant que tal; el més proper a aquesta idea seria τίμη («honor», «dignitat», «premi»); amb tot, a diferència del que fa Hesíode, Píndar no es refereix a ella com a una titànida, sinó que la converteix en un «poder» (*Macht*), quelcom més abstracte, proper al que en llenguatge platònic seria l'εἶδος del valor.<sup>81</sup> Totes les edicions de Píndar que hem consultat posen el terme en majúscula, però potser si es deixa en minúscula es pot entendre no tant com una personificació, sinó com un adjectiu referit a allò present en tot el que és, el qual, precisament per tenir aquest caràcter, no és res en concret, sinó quelcom que es presenta en fenòmens molt diversos, que, per tant, rep molts noms; d'aquesta manera, el cant es dirigiria vers el diví sense decantar-s'hi del tot, o, dit d'una altra manera, seria en el conjunt del cant on acabaria compareixent el diví. Potser la relació que s'ha establert entre Píndar i Plató comporta també actituds similars a l'hora de tractar l'«ideal», com per exemple que, en arribar a εἶδος implicats en el fet mateix que hi hagi cosa, o, dit d'una altra manera, a noms de ἄρετή, el poema hagi de retornar cap al fet que l'ha motivat i el diàleg entri en crisi; però d'això en parlarem més específicament en propers apartats.<sup>82</sup>

Píndar presenta coses excel·lents, però no acostuma a tractar directament de ἄρετή en abstracte, perquè a diferència dels anomenats «filòsofs presocràtics» ell s'encamina vers allò present en tot, però no s'hi instal·la. El camí es fa especialment rellevant en aquell tram que els filòlegs generalment anomenen «el mite», en el qual es parla d'històries del passat més o menys remot relatives a tot allò que a l'inici del poema queda esmentat de manera breu o obviat, és a dir, el lloc on s'ha produït la victòria i el tipus de prova que s'ha superat, la pàtria i llinatge del vencedor, etcètera,<sup>83</sup> fets en els quals hi ha implicats déus o herois. Algunes lectures d'aquesta part entenen que juga un rol fonamental en el sistema social dels grecs desenvolupant múltiples funcions: ritual, religiosa, política i antropològica, com un vast repertori comú d'usos, costums, comportaments i valors. El mite estaria destinat a celebrar, a través del recompte d'esdeveniments heroics, la família del comitent o la història remota d'una comunitat, constituint un nexa amb la persona o ciutat o divinitat a celebrar, el qual hauria de resultar

---

<sup>81</sup> Cf. *Ibid.* p. 556.

<sup>82</sup> Sobre la presència de Píndar en Plató Fränkel diu: «Nirgends sonst hat Pindar Platons Ideendenken in solchem Grade vorweggenommen wie in dem Theia-Eingang. Und es wird mehr als nur ein Zufall sein, wenn auch Platon von der Idee des Guten, in der alle Ideen gipfeln, als Mutter der Sonne (des Helios) spricht: „In der Welt der höheren Erkenntnis ist das letzte, kaum noch Erkennbare, die Idee des Guten; wer sie erschaut hat, versteht dass sie von allem Richtigen und Schönen der Urgrund ist, sie die in der sinnlichen Welt das Licht gebär und ihn der des Lichtes Oberherr ist (Helios) – –,», *República* 7, 517 b-c. En una nota a peu de pàgina diu que Píndar i Plató probablement adopten idees d'Heràclit. Cf. *ibid.* pp. 556-557.

<sup>83</sup> Cf. SCHADEWALDT 1966, p. 51.

ben clar a l'auditori que en trauria un valor exemplar. Així l'interpreta Gentili<sup>84</sup> basant-se en les aportacions que ha fet l'antropologia en el terreny de la filologia.<sup>85</sup> Martínez Marzoa, per la seva banda, comenta la part «mítica» de la *Setena olímpica* en la qual el poema es va desplaçant vers el temps remot fins arribar a una mena d'origen comú a tot, subratllant que en aquest moviment s'emmarca la gesta en un rerefons diví donant-li una aura d'irreductibilitat.<sup>86</sup> Pel que fa a la ubicació del «mite» dins de l'epinici, aquell es troba generalment al centre, venint d'un passatge en què s'informa sobre les circumstàncies que motiven el cant i tornant a l'objecte de partida.<sup>87</sup>

Encara en relació amb el mite pindàric, i anant ara a l'estil de la narració, si bé Píndar pren molts dels mites, amb més o menys variacions, dels poemes homèrics, amb tot, mentre que Homer s'estén en el detall de cada situació, en la descripció dels elements que hi intervenen i, fins i tot, en els discursos i accions dels diferents personatges, Píndar acostuma a exposar les situacions de mode més resumit, sense utilitzar aquells recursos que creen una il·lusió de realitat, arribant a la història d'un heroi o un déu mitjançant una breu imatge contundent (un cop, una destrallada, una llampegada, etcètera), exposant sumàriament els fets i acabant la narració amb algun altre element brusc, donant en definitiva al «mite» un caràcter suprasensible.

Si observem en conjunt els aspectes que els diferents filòlegs han anat destacant de l'estil de Píndar, comprovarem que tant l'obertura sorprenent com la brillantor i la gosadia de les metàfores que, a més, remetent al cant mateix, poden entendre's perfectament des del moviment vers l'«ideal» que descriu Hölderlin en el poema pindàric, el qual, en efecte, per tal de no caure en «la sensible connexió i presentació», és «astorador i suprasensible en les seves figures i la composició d'elles» (*in seinen Bildungen und der Zusammenstellung derselben gerne wunderbar und übersinnlich ist*).<sup>88</sup> El mateix passaria amb l'enllaç de diversos temes mitjançant la repetició de determinades paraules, el llenguatge d'una claredat i esplendor inusitats, la tendència a manifestar el valuós i la relació d'això amb la recerca de l'εἶδος. Pel que fa a això darrer, en la comparació amb

<sup>84</sup> Cf. GENTILI 1995, pp. LXVI-LXVIII.

<sup>85</sup> Cf. *ibíd.* p. LXIII.

<sup>86</sup> Cf. MARTÍNEZ MARZO 2006, cap. 5.

<sup>87</sup> Segons Willcock l'estructura bàsica d'un epinici té cinc parts: A: obertura astoradora; B: informació circumstancial mesclada amb gnòmics; C: mite; D: informació circumstancial i gnòmics; E: tancament tranquil. Cf. WILLCOCK 1995, pp. 12 i ss.

Una altra cara de l'afany de singularitzar es troba en la varietat que caracteritza la poesia pindàrica. Així Willcock, seguint el camí obert per Bundy, insisteix que tota l'oda està bastida amb la sola raó d'elogiar el vencedor i que, malgrat la tendència dels epinicis a una estructura comuna, de la qual hem tractat més amunt, cada poema acaba essent un treball artístic individual, organitzat d'una manera particular i única en tots els aspectes que ens han arribat, és a dir, tant pel que fa als continguts com a la selecció de les paraules i a la mètrica, per tal de fer honor a la irreductibilitat de la gesta. Cf. BUNDY 1986. És aquest tret el que, segons Schadewaldt, dificulta especialment la recerca d'una «lleï» de Píndar. Cf. SCHADEWALDT, pp. 8 i ss.

<sup>88</sup> F<sub>HA</sub>, XIV, p. 369, S<sub>TA</sub>, IV, p. 277.

Plató hem vist com el cant es dirigiria vers el diví sense decantar-s'hi del tot retornant cap al fet que l'ha motivat, i això per tal de, en paraules de Hölderlin, d'una banda, no caure en el sensible, i, d'altra banda, preservar la vida íntima.<sup>89</sup> Així mateix, la part del «mite» en la qual s'ubicaria el vencedor en un marc d'irreductibilitat i que generalment es trobaria en el centre de l'epinici entre dues mencions al fet concret que el motiva es pot explicar des de la necessitat alhora d'«elevació» (*Erhebung*) i de «romandre», «demorar-se» (*verweilen*) entre el «to de fons» i el «caràcter artístic», unificant, així, «elevació i vida» (*Erhebung und Leben vereinigen*).<sup>90</sup>

Fins aquí hem vist com des de la teoria hölderlinana dels gèneres poètics no només es poden recollir diferents comentaris que els estudiosos han fet entorn el punt de partida i la forma i contingut generals del poema pindàric, sinó que, a més, les seves semblances i/o diferències respecte Homer o Sòfocles poden explicar-se des de la particular posició de Píndar dins del cercle dels gèneres. Ara volem parar atenció en com es connecten les diverses parts del cant, aquells ressorts que el mourien cap a un cantó o altre, perquè probablement ens mostraran allò més propi de Píndar. Per fer-ho anirem com abans als comentaris dels filòlegs.

La primera observació que veurem és d'època hel·lenística i està secundada per la majoria d'exegetes antics i matisada pels moderns; la fa Dionís d'Halicarnàs en el tractat *De compositione verborum*, posant de relleu les «aspreses» i les «dissonàncies» de l'estil pindàric, descrivint les seves paraules com blocs de pedra que es juxtaposen malament, ordenats de mode aparentment incompreensible.<sup>91</sup> Ja en època moderna, Schadewaldt troba en la poesia de Píndar un tret destacat i, alhora, estrany que ell anomena «Abbruchsformel» («fórmula de trencament»),<sup>92</sup> consistent en l'abrupta irrupció d'un «jo» que interromp el curs del que s'està dient al·legant que no s'ha de dur el tema massa enllà, que no és possible relatar tots els detalls de la història, que podria avorrir, etcètera, per moure el cant d'una banda a una altra, generalment del «mite» cap al «present».<sup>93</sup> A aquest tipus de recurs Willcock hi afegeix el «gnòmic de transició» o bé, simplement, l'ús enginyós d'un pronom relatiu per passar d'un passatge a un altre, amb la qual cosa s'aconsegueix que les parts del poema pindàric no siguin blocs de versos cruament separats.<sup>94</sup> Atenent a aquests tres comentaris ens trobem, alhora, que el poema pindàric està compost per blocs mal juxtaposats i per blocs engalzats a partir d'enginyosos recursos, amb la qual cosa sembla que hàgim arribat a una contradicció. Ara bé, potser

<sup>89</sup> *Ibid.*

<sup>90</sup> *Ibid.*

<sup>91</sup> Citat per GENTILLI 1995, p. LXVI.

<sup>92</sup> Cf. SCHADEWALDT 1966, p. 35.

<sup>93</sup> Cf. Schadewaldt diu que en el poema es combinen la grandesa i l'astorament gràcies al desplegament brillant de la forma i la fermesa de cada aturada. Cf. SCHADEWALDT 1989, p. 219.

<sup>94</sup> Cf. WILLCOCK 1995, p. 14.

tal contrasentit ens acabarà ajudant a trobar en què consisteix el peculiar ressort o nexa que Píndar utilitza per connectar i moure les cares del cant. Tenint a la vista aquest «engalzament sever» que els intèrprets assenyalen com tal volta el més característic de Píndar, en els propers apartats resseguirem aquells moments de la seva obra que actuïn en aquest sentit. En primer lloc, estudiarem la presència de crims, errors i oblitats en la frontera entre el fet concret que cal cantar («naïf») i els seus constitutius («ideal»), així com la permanent recerca de contrastos tant pel que fa a la fortuna humana com als continguts i selecció de paraules en general; a continuació, veurem un seguit d'elements que introdueixen una certa autoreferencialitat, si és que aquest terme pot utilitzar-se en un àmbit com el grec en el qual no hi ha subjecte ni, per tant, autoposició: la invocació en diferents moments del cant de l'element diví que ha de possibilitar-lo, la reflexió sobre l'ofici de poeta, l'abrupta aparició del «jo» com a «fórmula de trencament», la sobtada interrupció de les llistes de fets, les modificacions dels mites i, finalment, els «finals anticlimàtics»,<sup>95</sup> els gnòmics, el priamel i l'ús de les conjuncions adversatives. Finalment, buscarem els moments frontissa en la mètrica dels poemes, parant especial atenció al pas de la diversitat a la unitat i viceversa mitjançant successius trencaments. En tots els casos seguirem les observacions que n'han fet alguns dels principals intèrprets, anant també a la lectura concreta de poemes, i estudiarem si el que anem trobant pot explicar-se des de la definició hölderliniana de l'«esperit» en Píndar. Recordem que l'esperit, d'una banda, segons les paraules de Hölderlin, és allò que en principi no compareix i, per tant, més difícil de trobar, té una tonalitat heroica i un caràcter episòdic; d'altra banda, segons sembla deduir-se de la posició que l'autor li atorga en el cercle dels gèneres, és allò que probablement possibilita alhora fer una descripció del més pròpiament pindàric i interpretar-ho com la presència dels altres gèneres i, amb ells, de la categoria històrica en el poema.

---

<sup>95</sup> Cf. SCHADEWALDT 1989, p. 227.

### 1.3.2. Variabilitat de la fortuna i presentació de contraris

Els jocs representen per als grecs una parada en el transcórrer de la vida, moment en què el quefer quotidià s'interromp i la *pólis* contempla. El que se li presenta és el sorgir d'accions belles i nobles que, precisament per tenir tal caràcter, resplendeixen de mode inusitat; d'aquí ve la seva vinculació amb el diví i, per tant, amb allò present en tot el que efectivament és. En els jocs esdevé la gesta, s'arrenca de l'ocult i compareix o, dit amb termes grecs, la gesta passa de la *λήθη* a l'*ἀλήθεια*; ara bé, com que comparèixer és passar a tenir una o altra figura, uns contorns, un límit, la gesta només es mantindrà viva, bella o verdadera (*ἀλήθής*) en la mesura que conservi una relació amb l'ocult. Per això, si l'epinici vol preservar la victòria, caldrà que mantingui la tensió entre l'arrenca-se vers la presència i l'evitar la instal·lació en aquesta. La victòria en els jocs, ja ho hem vist en el punt anterior, és tractada tant en el poema homèric com en el pindàric; ara bé, si en el primer se la fa comparèixer, en el segon, degut a la seva ja efectiva presència, el que es busca de fer comparèixer són els seus constitutius i, per tant, aquella problemàtica tensió. Això en el cant es troba, per exemple, en la seva insistència en la variabilitat de la fortuna; en efecte, el cant sovint para atenció en el fet que l'atleta que avui és aclamat com a guanyador pugui caure en desgràcia en el següent certamen i adverteix que la victòria és efímera i la virtut és quelcom que s'ha de sostenir i que a voltes ni mereixent-la s'aconsegueix.<sup>96</sup> La *Tercera ístmica* canta les victòries de Melís de Tebes a l'Istme i a Nemea, però afegeix (I.3.18-18b):

αἰῶν<sup>97</sup> δὲ κυλινδομέναις ἀμέραις ἄλλ' ἄλλοτ' ἐξ  
ἄλλαξεν. ἄτρωτοί γε μὰν παῖδες θεῶν.

amb els dies que tomben la vida mudà ara així  
ara aixà. Il·lesos, en tot cas, els fills dels déus.

Igualment la *Setena olímpica* (O.7.94-95) i la *Dotzena pítica* (P.12.29-32) acaben recordant l'alternança de bé i mal en la vida humana, i la *Tercera olímpica*, després de lloar les virtuts de Teró, a qui va destinada, avisa de la impossibilitat de preveure el que vindrà (O 3.44-45):

τὸ πόρσω δ' ἐστὶ σοφοῖς ἄβατον  
κάσσοφους

<sup>96</sup> Fränkel explica que, segons el mode de pensar arcaic, tot allò que ateny la vida està sotmès a un moviment pendular; fins i tot els déus tenen en l'home el seu contraposat i en el decurs de la seves vivències moments de poder o de mancança (recordar l'exemple de Crono), però, a causa de la seva immortalitat, operen de forma segura, ferma, certa i lliure, mentre que els homes ho fan de manera insegura i sempre estan a mercè dels canvis. Cf. FRÄNKEL 1962, pp. 539 i s.

<sup>97</sup> Es tracta del temps d'una vida.

però el que hi ha més enllà és inaccessible a savis  
i insensats

Per acabar amb el recull d'exemples, la *Tercera ístmica* adverteix que la felicitat no floreix per sempre quan viu en homes de ments retortes, afegint, tal com apunta Willcock, l'altra cara de la descripció com a contrapès.<sup>98</sup>

Fixem-nos en el fet que, d'una banda, el cant faci comparèixer la victòria i, d'altra banda, recordi abruptament la possibilitat de la derrota, perquè el moviment d'arrencar vers la presència i, alhora, mitjançant la introducció d'un element dissonant, evitar la instal·lació en aquesta, és el que hem anat associant amb l'«esperit heroic» del poema. La seva tasca no és la de fer rellevant una i altra cosa (ara es venç, ara es perd), sinó la de conquerir la distància que fa que les coses siguin (la distància que va de la derrota a la victòria), per a generar la qual cal esforç, afany, persistència.

Tenint en compte que en la part del «mite» s'està especialment en terreny «ideal» és lògic que en aquesta també es tracti la variabilitat de la fortuna: en la *Desena olímpica*, per exemple, s'explica el fat del rei Àugias qui, tenint-ho tot i a causa de la seva niciesa, acabà portant el seu país opulent a un abisme de desgràcies i morint ell mateix a mans d'Hèracles,<sup>99</sup> i a la *Tercera pítica* els fills de Cadme i Peleu contraresten amb les seves desgràcies el fet que els seus pares haguessin estat uns dels homes més afortunats,<sup>100</sup> però, finalment, són compensats i poden restar entre els déus.<sup>101</sup> Anant cap al present, a la *Setena ístmica* el vencedor Estrepsíades rescabala els seus avantpassats d'una derrota immerescuda, de manera que el seu llinatge finalment rep l'honor que li pertoca.<sup>102</sup> Per acabar amb el tema de la variabilitat de la fortuna afegirem que aquesta es posa també de relleu gràcies a l'acurada selecció de les paraules; en relació amb això Willcock assenyala en la *Segona olímpica* la següent seqüència de termes distribuïts per anar passant, en aquest cas, d'una inicial mala fortuna a un balanç positiu final: καμόντες (v. 8, «havent sofert») / πλοῦτόν καὶ χάριν (v. 10, «riquesa i esplendor» o «gràcia»), πῆμα (v. 18, «sofriment», «aflicció») / ἐσλῶν (v. 18, «bons»), πένθος (v. 23, «dol», «dolor») / ἀγαθῶν (v. 24, «béns»), πόνων (v. 34, «esforços» o «penes») / εὐθυμιάν (v. 34, «alegries»), πῆμα (v. 37, «dolor») / ὄλβωι (v. 36, «fortuna», «prosperitat»).<sup>103</sup>

<sup>98</sup> Cf. WILLCOCK 1995, p. 89.

<sup>99</sup> Un dels treballs d'Hèracles consistí en netejar els estables del rei Àugias, el qual va negar-se a pagar-li la feina, per la qual cosa Hèracles li declarà la guerra. Cf. *Olímpica 10*, antístrofa i epode segons.

<sup>100</sup> Es diu que Cadme i Peleu foren els homes més afortunats i que fins i tot els déus assistiren a les seves noces amb Harmonia i Tetis, però una excessiva fortuna no correspon als mortals i per això sofriren a través dels seus fills: el fill de Peleu morí jove, mentre que les filles de Cadme tingueren un destí tràgic. En la *Tercera pítica* s'anomenen Aquil·les i Tiona (v. 96 i ss.) mentre que en la *Segona olímpica* s'anomenen Sèmele i Ino (v. 22 i ss.). Cf. WILLCOCK 1995, p. 146.

<sup>101</sup> Cf. *Olímpica 2*, vv. 24-33.

<sup>102</sup> Cf. *Ístmica 7*, de l'antístrofa segona a la tercera estrofa.

<sup>103</sup> Cf. WILLCOCK 1995, p. 143.

En els exemples anteriors hem vist com el poema mostra la concepció del ser com a ἀλήθεια presentant contraposicions, bé sigui entre derrota i victòria o bé entre dolor i alegria, és a dir, contraposant quelcom que ben bé no és res a quelcom que té una efectiva entitat (tal com passaria si parléssim del soroll per mor de la música). Amb tot, precisament perquè ser és límit, la necessitat de contraposició es dona també entre entitats efectives fins al punt d'establir-se entre el que es podria considerar la màxima encarnació de l'entitat, és a dir, els déus. Això ho trobem en tota la poesia grega, però, degut a la diferent posició dels gèneres dins del cercle, no de la mateixa manera. Així, mentre que en la *Ilíada* la generació anterior als déus olímpics actua de rerefons del que s'està esdevenint i, fins i tot, ho determina o limita, però, coherentment amb la seva posició de partida, o bé no s'anomena directament o bé apareix de forma fugissera, el poema pindàric fa comparèixer tal dualitat anant dels déus vigents als antecedents, per exemple, remuntant-se cap a mites relatius a aquests o definint-ne uns per contraposició amb els altres, i, finalment, en la tragèdia pot arribar a passar que els déus antecedents siguin, des de l'inici, portats a escena, com s'esdevé en les *Eumènides*. Aquesta diferència de matís en el grau d'entitat que els diferents gèneres donen a la generació anterior expressa un moviment en la concepció del ser i vincula el poètic a la categoria històrica. En el sorgir i perdre's de Grècia la «lírica» està més avançada que l'èpica i per això la generació anterior s'ha fet més rellevant i, alhora, s'ha igualat més, en la mesura que s'ha posat més de manifest la seva relació. Ara bé, com hem anat veient, el poema pindàric al mateix temps que es mou vers l'«ideal» evita caure en la igualació, i tant en el moviment de fer-lo sorgir com en el de vetllar per no caure en la unilateralitat hi ha implicat l'«esperit». Vegem-ho en un altre exemple: a *la Segona olímpica* trobem que la segona menció de Zeus es fa en la forma de (O.2.12):

Κρόνιε παῖ Ῥέας  
crònida fill de Rea

i la tercera menció de Crono es fa mitjançant (O.2.77):

πόσις ὁ πάντων Ῥέας ὑπέρτατον ἐχοίσας θρόνον  
espòs de Rea, la que té el tron més alt de tot

de manera que alhora que Zeus i Crono es fan presents, ni l'un ni l'altre tenen el predomini, sinó que el poema, de nou, se situa en la distància que fa comparèixer a ambdós.<sup>104</sup> Alguns filòlegs han interpretat aquest costum d'anomenar de mode al·lusiu com una forma poètica d'avançar futures aparicions<sup>105</sup> o bé com una manera d'evitar la repetició dels noms propis,<sup>106</sup> però nosaltres, sense refusar aquestes possibilitats,

<sup>104</sup> Martínez Marzoa interpreta la menció de Rea com la de la distància mateixa, allò pel que Zeus és Zeus i Crono és Crono. Cf. MARTÍNEZ MARZOÀ 2006, p. 49.

<sup>105</sup> Cf. WILLCOCK 1995, p. 144.

<sup>106</sup> Cf. NISÉTICH 1989, p. 85 i s.



ensem que no deixa de ser un recurs per assenyalar el continu arrencar-se una cosa de quelcom deixat enrere, gràcies al qual aquella cosa és.

Si el primer mode de tractar del ser que hem presentat (variabilitat de la fortuna) gira fonamentalment entorn la idea de passar del no ser al ser o viceversa, i el segon (entitats contraposades) es refereix més a la necessitat de tenir un límit per tal de ser, n'hi ha un tercer que, per mor de ressaltar el que té ser li contraposa quelcom que ben bé no té cap entitat. Es tracta d'una contraposició semblant a la de la variabilitat de la fortuna amb la diferència que, mentre en aquesta es dóna un moviment pendular en l'esdevenir d'una entitat (sigui un home, un llinatge, etcètera), ara el moviment es dóna entre la victòria d'aquell a qui va dedicat el cant i la derrota dels seus adversaris. Tractar juntament victòria i derrota és freqüent en tota la Grècia arcaica, però el que resulta més peculiar de Píndar és convertir-ho en tema de reflexió i assenyalar d'una manera tan evident la vergonya del perdedor que s'ha arribat a parlar de la «crueltat del poeta».<sup>107</sup> A la *Vuitena olímpica* diu del nen Alcimedont, destinatari de l'oda (O.8.67-69):

Δ' ὄς τύχα μὲν δαίμονος, ἀνορέας δ' οὐκ ἀμπλακῶν  
ἐν τέτρασιν παιδῶν ἀπεθήκατο γυίοις  
νόστον ἔχθιστον καὶ ἀτιμότεραν γλῶσσαν καὶ ἐπίκρυφον οἶμον,

qui en efecte amb el do d'un déu, i no havent-li mancat el coratge,  
allunyà de si mateix i passà a quatre cossos de nens  
un retorn a casa més odiós, una llengua deshonrosa i un camí amagat,

i a la *Vuitena pítica*, adreçant-se al vencedor Aristòmenes (P.8.81-87):

Ε' τέτρασι δ' ἔμπετες ὑπόθεν  
σωμάτεσσι κακὰ φρονέων,  
τοῖς οὔτε νόστος ὁμῶς  
ἔπαλπνος ἐν Πυθιάδι κρίθη,  
85 οὐδὲ μολόντων παρ' ματέρ' ἀμφὶ γέλως γλυκῆς  
ῶρσεν χάριν· κατὰ λαύρας δ' ἔχθρῶν ἀπάροροι  
πτώσσοντι, συμφορᾷ δεδαγμένοι.

I caigueres des de dalt sobre quatre  
cossos, amb propòsit hostil,  
a aquells, un retorn a casa feliç, com a tu,  
en la pitíada no els fou assignat,  
ni tampoc, havent tornat vora la mare, una dolça rialla a l'entorn  
no suscità la gràcia; sinó que, distants dels seus adversaris, pels  
[carrerons  
s'amaguen, mossegats per l'infortuni.

<sup>107</sup> Gentilli tracta aquesta qüestió en comparar els modes de poetitzar de Píndar i Simònides i diu que, mentre aquest darrer manté un to relativista, distanciat i benèvolament irònic envers el vencedor, Píndar defensa els valors purs de l'excel·lència i la primacia, coherents amb el món aristocràtic que és el seu, per la qual cosa arriba a ser desdenyós i dur amb el perdedor. Cf. GENTILLI 1995, pp. XIX i XX.

L'escarni, però, no concorda amb la contínua advertència que trobem en els cants de no caure en l'arrogància. A l'inici de la *Tercera ístmica* (I.3.1-3), per exemple, es diu:

A´ Εἶ τις ἀνδρῶν εὐτυχῆσαις ἢ σὺν εὐδόξοις ἀέθλοισι  
ἢ σθένει πλούτου κατέχει φρασὶν αἰανῆ κόρον,  
ἄξιος εὐλογίαις ἀστῶν μεμίχθαι.

Si algun dels homes, havent estat pròsper ja fos en conteses glòries  
o bé en poder d'abundància, refrena de les seves entranyes l' excés  
[insistent,  
és digne que se'l mescli amb els elogis dels ciutadans.

Anomenar el perdedor i la seva humiliació, doncs, no prové d'una voluntat d'escarnir-lo, sinó de la necessitat de contraposar quelcom al que es vol lloar, perquè la glòria de l'atleta adquireix més entitat gràcies al contrast.<sup>108</sup>

Tant la insistència en la variabilitat de la fortuna com la presentació d'entitats contraposades o d'una no-entitat al costat d'una entitat efectiva podrien ser interpretades des de la nostra època com a variacions que en el primer cas es donarien en el pla temporal i en els darrers en el lògic-conceptual. Enteses així les contraposicions no deixarien de ser, en el fons, tautològiques, perquè, en la mesura que respondrien a la concepció de les coses com a encaixables en el temps i com lògicament formulables, resultaria evident, d'una banda, que després d'una cosa en vindria una altra, perquè, sinó, no vindria res, i, d'altra banda, que això seria diferent d'allò, perquè, sinó, seria el mateix. No és així com cal entendre-les donat que per als grecs el temps («αἰών»<sup>109</sup>) és sempre quelcom finit, acotat, i, coherentment amb la relació que hi ha entre el temps i el ser, aquest darrer implica irreductibilitat. És per això que interpretem la presentació de contraris en els diferents modes en què ho fa la poesia de Píndar com un mecanisme per a mostrar que el constituir-se alhora amb i per diferenciació respecte un altre forma part d'allò en què consisteix que una cosa sigui. Amb tot, ja hem anat insistint en el fet que la mera tematització d'aquest procés acabarà duent, amb el temps, a la constitució d'un àmbit únic i reductiu, és a dir, a l'àmbit del temporal uniforme i infinit i de l'enunciatiu (i, per tant, dels contraris lògics). Així, si ens fixem en l'últim exemple que hem tractat, el de la comparació entre victòria i derrota, certament s'hi aprecia que el ser s'arrenca del no ser: la derrota constitueix el límit de la victòria o aquesta darrera s'arrenca de la derrota, i ambdues tenen naturaleses diferents (la derrota no és ben bé res i per això els camins que transita són «amagats» i la llengua que li pertoca «deshonrosa», mentre que la

<sup>108</sup> Burnett referint-se al passatge citat de P.8 diu: «They are not just another rhetorical device that allows the singers, without being sticky, to say that Aristomenes won sweet laughter from his mother. Rather, these nameless boys stand to the victor as does Aigialaos, the son of Adrastos, to Alkmaon, for they are the inevitable shadow cast by any brilliant event.», BURNETT 2005, p. 234.

<sup>109</sup> A SLATER 1969 es diu: «span», «course of life».

victòria té qualitats, figura), ara bé, en fer tema de la dualitat victòria —derrota, s'acaba donant una certa consistència al no-ser i propiciant que, tal com passa amb la contraposició ἀλήθεια-ψεῦδος no massa després, πσεῦδος ja sigui un motiu de discussió. Tornant al cercle dels gèneres, el diferent grau d'entitat que va prenent el contrari (primer en tant que λήθη i, després, en tant que πσεῦδος) expressa una determinada concepció del ser i vincula el poètic a la categoria històrica.

### 1.3.3. Errors, crims i ruïna

Si en la puntual menció de victòria i derrota l'esperit obre una distància en la qual compareix la problemàtica del ser, també en la part del «mite» (que ha de servir per emmarcar la gesta que se celebra en un fons «ideal») podem trobar una obertura semblant en connexió amb la relació de moments fundacionals, moments en què el que compareix no és una cosa o una altra, sinó quelcom relacionat amb el ser en general: sigui el naixement d'un heroi (una figura vinculada a la mediació entre déus i homes) o d'un determinat déu (que sigui portador de sabers en general), sigui la fundació d'una *pólis* (és a dir, l'explicitació del νόμος) o d'uns jocs (en els quals, com hem vist, es posa de manifest la relació entre el diví i el mortal, cf. 1.3.2). I, si en el capítol anterior la distància es generava mitjançant el xoc entre el ser (victòria) i el no ser (derrota), ara es genera a partir d'un crim o error que adverteix que el fer rellevant allò en què sempre ja s'està comporta en si algun element de violència.

Comencem veient alguns exemples sobre la fundació d'una *pólis*. A la *Setena olímpica* es parla de l'heroi Tlepòlem (vv. 27-33) i es diu que abans de colonitzar Rodes matà el seu oncle avi Licimni. Aquest crim ja apareix a la *Ilíada* (Il. 2.661-670), però mentre que Homer no diu res sobre les seves raons, Píndar parla d'ἀμπλακίαι (v. 24), «errors» que «pengen entorn els pensaments dels homes», i també de «confusions dels pensaments» (v. 30, φρενῶν παραχάϊ).<sup>110</sup> Ambdós autors posen en contacte el crim contra un avantpassat amb el viatge i la fundació, però Píndar deixa rellevantment en l'ambigüitat si l'acte respon a una confusió o a una falta, fent més evident la necessitat d'una certa violència per tal que allò en què s'està comparegui. Així mateix, el poeta mèlic introdueix la variant de Tlepòlem demanant consell al déu Apol·lo, el qual li mana fer un viatge per mar en direcció al lot (v. 33, «νομόν») que li serà assignat, Rodes, que acabarà colonitzant (οἰκίζω: fundar, poblar, colonitzar, v. 30). Tal versió es diferencia, de nou, de

<sup>110</sup> Segons Theunissen, el seu origen queda silenciada a causa de la cosa mateixa a què es refereixen, o sigui, a l'estranyament de la realitat. Cf. THEUNISSEN 2002, p. 81.

l'homèrica que atribuïa el viatge de Tlepòlem a la fugida de la família de Licimni. Ara el poema fa que l'assassí que ha provocat una distància en el si de la família mateixa vagi a preguntar al déu, de manera que aquest, en certa manera, indueix el viatge per mar que donarà la distància necessària per fer comparèixer la *pólis*, subratllant, així, que Neoptòlem no deixa d'estar relacionat amb el diví, ans al contrari, pel fet d'haver comès un crim.<sup>111</sup> Per altra banda, si al sempre ja suposat (el νόμος) li escau el sempre ja haver quedat enrere, aleshores la seva compareixença no podrà deixar de ser fugaç, besllumada més que sostinguda, de manera que no s'hi haurà d'insistir; potser aquesta és la raó que Tlepòlem no acabi restant en l'illa colonitzada i, amb tot, o precisament per això, en aquest lloc es facin uns jocs en honor seu, com a desgreuge per a les seves penes (vv. 77 i ss.).

Un moviment semblant es troba a la *Segona olímpica* que situa Peleu i Cadme a l'illa dels benaurats (v. 78). En el poema no es parla directament de crims, però qualsevol d'aquells a qui s'adreça pot recordar fàcilment, perquè coneix prou la història dels herois,<sup>112</sup> que ambdós es veieren embolicats en accions virulentes i s'hagueren d'exiliar tres vegades i ambdós fundaren o governaren ciutats però no hi restaren; d'ells el que sí que es diu és que mereixen un balanç feliç.<sup>113</sup> És rellevant que Tant Peleu com Cadme es veiessin embolicats en tres successos tràgics i participessin en el govern de tres ciutats, sense restar-hi (com anirem veient, el nombre tres serà significatiu tant en la *Segona olímpica* com en la poesia de Píndar en general), després del qual, segons Píndar, acabaren a l'illa dels benaurats. En els versos següents també Aquil·les es troba a l'illa dels benaurats i els fets que s'anomenen per caracteritzar-lo són tres crims: la mort

---

<sup>111</sup> En comentar aquest passatge Martínez Marzoa diu: «La primera historia (versos 20-33) sitúa el fundamento de la *pólis* en algo en cuyo fondo hay transgresión y desarraigo. Lo hay por cuanto el proyecto *pólis* es el de que el *nómos* (el reparto, el "lo mismo" del ya reiteradamente formulado "el que esto sea esto es lo mismo que el que aquello sea aquello etcétera" sea relevante, sea expresamente reconocido, por lo tanto es la relevancia de lo siempre ya supuesto, de aquello a lo que pertenece siempre ya haber quedado atrás, y esto último no puede significar que ello no se haga relevante en absoluto, lo cual equivaldría a que ello simplemente no tuviese lugar o no lo hubiese, sino que ha de significar que su relevancia es transgresión, *hýbris*, no con respecto a alguna ley superior, sino en sí misma.» MARTÍNEZ MARZOA 2006, p. 44.

<sup>112</sup> Peleu i Cadme pertanyen al llinatge de Teró, a qui va adreçat el cant. Cf. THEUNISSEN 2002, p. 775.

<sup>113</sup> Peleu participà, segons unes versions per error i segons altres voluntàriament, en la mort de Foco a Egina i s'hagué d'exiliar. Anà a Ptia (Tessàlia) on fou purificat pel rei Euritió, qui li donà una filla en matrimoni i un terç del seu regne. Allí governà fins que matà accidentalment el seu sogre i s'hagué d'exiliar de nou. Anà a Yolco, a la Cort d'Acast, qui també el purificà, però la seva dona el calumnià i fou abandonat a la muntanya. Ajudat per Jasó i els Dioscurs matà marit i muller. Es casà amb Tetis i governà a la seva ciutat, Ptia, però fou atacat pels fills d'Acast i foragitat. Finalment, arribà a l'illa de Cos on morí. Pel que fa al segon heroi, Cadme, ell i la seva mare Telèfasa abandonaren Tir, la seva pàtria, a la recerca de la germana i filla Europa, que havia estat raptada, i arribaren a Tràcia, on foren acollits amicalment. Morta Telèfasa, l'oracle dèlfic li manà fundar una ciutat en un determinat indret. Cadme fundà Tebes, on matà el drac d'Ares que havia esclafat els seus companys i en sembrà les dents que es convertiren en homes, els espartans; però el déu el castigà vuit anys a servir-lo, passats els quals fou rei de Tebes i es casà amb Harmonia. Més tard ambdós abandonaren Tebes i anaren cap a Ilíria.

d'Hèctor (pilar de Troia), la de Cicne (fill de Posidó) i la de Memnó (fill de l'aurora).<sup>114</sup> En això veiem que es dóna de nou tant un lligam entre l'error o el crim i la fundació o compareixença de quelcom, com entre la presència i la necessitat de límit, és a dir, de no insistir-hi (en el cas d'Aquil·les, la compareixença és precisament la de l'excel·lència, i el no restar, la mort prematura). Igualment, tal com passava en el cas de Tlepòlem, ara també es consideren benaurats els qui ho fan. Fixem-nos, doncs, que el poema pindàric, a diferència de l'homèric, assenyala especialment allò necessari per tal que quelcom comparegui, és a dir, allò constitutiu de la compareixença, però, alhora, adverteix de la necessitat de no instal·lar-s'hi (en el cas de la fundació d'una *pólis* és significatiu que l'autor sempre mostrés cert recel pel procés democratitzador).

Una cosa similar passa amb la institució dels jocs. En efecte, a la *Desena olímpica* es tracta de l'establiment dels certàmens olímpics per part d'Hèracles, fet que, de nou, es veu precedit per tres assassinats; primer es parla dels perills en què pot caure l'insolent (ὑπέρβιον, vv. 15-16), al·ludint a un antic error d'Hèracles, i de la necessària gratitud, i, a continuació, es refereixen les morts de Ctèat (v. 27), Èurit (v. 28) i Àugias (v. 41) a mans de l'heroi<sup>115</sup> per, tot seguit, i en relació directa, exposar la fundació del santuari d'Olímpia (O.10.43-55):

Γ'           ὁ δ' ἄρ' ἐν Πίσᾳ ἔλσαις ὄλον τε στρατόν  
               λᾶαν τε πᾶσαν Διὸς ἄλκιμος  
 45           υἱὸς σταθμᾶτο ζάθειον ἄλσος πατρὶ μεγίστω·  
                   περὶ δὲ πάξαις Ἄλτιν μὲν ὄγ' ἐν καθαρῷ  
               διέκρινε, τὸ δὲ κύκλω πέδον  
               ἔθηκε δόρπου λύσιν,  
               τιμάσαις πόρον Ἄλφειοῦ  
  
               μετὰ δῶδεκ' ἀνάκτων θεῶν· καὶ πάγον  
 50           Κρόνου προσεφθέγγετο· πρόσθε γὰρ  
               νώνυμος, ἃς Οἰνόμαος ἄρχε, βρέχετο πολλᾶ  
                   νιφάδι. ταῦτα δ' ἐν πρωτογόνῳ τελετᾶ  
               παρέσταν μὲν ἄρα Μοῖραι σχεδόν  
               ὃ τ' ἐξελέγχων μόνος  
               ἀλάθειαν ἐτήτυμον  
 55           Χρόνος.

<sup>114</sup> Nisetich explica que la mort d'Hèctor assenyala el punt àlgid de la saga troiana, mentre que la de Cicne, esdevinguda a l'inici de la guerra, i la de Memnó, al final, són molt menys significatives, i serveixen de contrast a la central; aquesta contraposició també té relació amb les fonts de les quals Píndar extreu les històries: *Cypria* pel que fa a Cicne, *Ilíada* pel que fa a Hèctor i *Aethiopsis* per a Memnó. Cf. NISSETICH 1989, p. 70-72.

<sup>115</sup> Ctèat i Eurit eren fills de Moliona, cunyada d'Àugias. Aquest els demanà ajuda en la seva disputa amb Hèracles, però l'heroi els matà en una emboscada. Per la seva banda, Àugias hauria pogut fugir fàcilment de les mans d'Hèracles però no ho féu.

I ell, el valent fill de Zeus, havent aplegat tota l'host  
i tot el botí a Pisa,  
mesurà un recinte sagrat per al pare més gran,  
i en haver encerclat l'Altis, el marcà en l'obert tanmateix,  
i en el pla del voltant establí  
un indret esbarjós pel banquet,  
honorà el curs de l'Alfeu

junt als dotze déus que governen, i digué  
al pujol: el de Crono. Car abans,  
sense nom, quan Enomau governava, estava amarat de molta  
neu. I a aquest ritu nounat  
van ser, del cert, properes les moires i l'únic que prova  
la veritat genuïna  
el temps.

En els versos primer es relaciona el sorgir amb l'establiment d'un límit i l'atorgament de nom: Hèracles, en assenyalar el recinte amb estaqués i anomenar el pujol fa comparèixer (instaura en l'obert) un lloc que, precisament per la seva rellevància, és sagrat; el que abans estava ocult, indistint en el camp o colgat per la neu, ara brilla. Cal destacar el fet que, tractant-se del santuari de Zeus, Hèracles apunti al qui el precedí en el tron i el limita: Crono. En el fragment el delimitar no és mai un acte imperatiu, sinó que rendeix homenatge al diví (també honora el curs de l'Alfeu i els olímpics), és a dir, està atent al ser mateix de les coses. A continuació es vincula tot això amb quelcom anterior: amb els fets i amb el temps, perquè el dir que anomena dóna destí i temps (precisament allò que aporta el  $\rho\eta\mu\alpha$ ). I tot plegat deixa enrere errors i crims, els d'Hèracles i, també, el que cometé Zeus contra el seu pare. La violència, la presència d'elements «dissonants», remet a l'esforç que cal fer per conquerir la distància necessària per fer comparèixer allò en què sempre ja s'està. En aquests exemples, a més, es passa tres vegades pel procés, accentuant així un element de no instal·lació i de trànsit també rellevantment heroic, produint la distància entre el que és i el que dóna ser.

El tercer cas de compareixença que hem esmentat a l'inici i que també comporta violència és el del naixement d'un déu o d'un heroi, especialment d'aquells que tenen alguna relació amb els sabers en general i amb la seva donació als homes com ara Atena, Dionís, Hèracles o Asclepi. La *Setena olímpica*, per exemple, relaciona l'assassinat de Licimni per part de Tlepòlem amb el naixement d'Atena. Fränkel destaca la relació que s'estableix entre l'estaca d'olivera seca amb què el primer comet el crim (antístrofa segona) i la destal amb la qual Hefest colpeja el cap de Zeus d'on surt Atena (epode segon), remarcant que, mentre en el primer cas el cop du a la mort, en el segon du a la vida.<sup>116</sup> Nosaltres, en canvi, relacionem ambdues accions amb la violència inherent

<sup>116</sup> Cf. FRÄNKEL 1962, p. 565.

al sorgir del diví, sense descuidar l'efectiva diferència entre una història i altra que, evidentment, relacionem amb la diferència entre l'home i el déu, i que ateny tant al fet que l'acció d'Hefest no provingui de παραχά, com a les distintes armes amb les quals s'executa l'acte violent: en un cas, una estaca enterca d'olivera (vv. 28-29, σκάπτω σκληρᾶς ἐλαίας, quelcom relatiu a la φύσις, però ja sec) i, en l'altre, un producte de l'art d'Hefest (v. 35, Ἀφαισίου τέχναισιν).<sup>117</sup> Pel que fa al naixement d'herois, que per la seva naturalesa estan a mig camí entre el diví i l'humà, sembla que Píndar aprofiti la relació entre l'home i el déu per, d'una banda, assenyalar la necessitat de transgressió per tal que el diví comparegui, i, d'altra banda, advertir del perill que comporta decantar-se excessivament vers el diví: A la *Segona olímpica*, per exemple, es parla del gravíssim dolor que hagué de suportar Sèmele a causa de la seva insolència (ὑβρις),<sup>118</sup> però, tot seguit es diu que viu entre els olímpics i que Pal·las se l'estima per sempre, així com les muses, Zeus pare i també el seu fill, Dionís (O.2.22-28). A la *Segona pítica* es conta el violent naixement d'Asclepi, fill d'Apol·lo i de la mortal Coronis, però, a diferència del cas anterior, aquí la desmesura va més enllà del desig d'una mortal d'aferrar el déu que l'ha estimada, arribant a menystenir-lo en favor de l'encant d'un estranger: Coronis cau en la follia (ἀμπλακίαισι φρενῶν, P.3.13) dominada per la seducció d'un estrany i desatén l'honor degut a Apol·lo, acabant anorreada per un foc diví del qual només se salvarà el fruit de l'anterior unió amb el déu, Asclepi. El diferent grau d'atenció al diví que hi ha entre una història i una altra comporta alhora un major element tràgic en la segona, tant pel destí de Coronis com pel del seu fill Asclepi.<sup>119</sup> Encara més tràgic resulta el mite d'Ixió relatat a la *Segona pítica*, l'humà que, havent matat un familiar i introduït així entre els mortals el vessament de sang dins de la pròpia raça, fou, amb tot, purificat per Zeus, però no respectà el sagrat, sinó que, amb els «sentits embogits» (μαινομέναις φρασίμ, P.2.26) per la «insolència» (ὑβρις, P.2.28), s'enamorà d'Hera. En aquest mite el desplaçament vers la falta de consideració al diví arriba fins al punt que Ixió jau amb un núvol transformat per Zeus en figura d'Hera, de la unió amb el qual en sortirà quelcom

<sup>117</sup> Theunissen estudia el «mite» de la *Setena olímpica* parant especial atenció a les ἀμπλακίαι, «faltes» que, segons diu, són actes propis dels individus, però que en el poema adopten l'aparença de quelcom estrany; segons l'autor, qui fa la falta la percep com a quelcom necessari i, alhora, com una culpa i, tot plegat, el deixa en l'estranyament. A l'hora d'aclarir-ne el sentit remet al diccionari Liddell Scott segons el qual no es tracta ni solament de faltes culpables ni tampoc de meres equivocacions, perquè en tota la Grècia arcaica i clàssica ambdós aspectes van junts. Vinculat a això hi ha l'ἀμαχανία («perplexitat», «manca de recursos») que, segons Pfeiffer, Snell i Fränkel ateny l'home grec que va de l'ἔπος a la tragèdia, per bé que Theunissen matisa tal opinió en considerar que en la mateixa lírica ja es veu una evolució i, especialment, en Píndar que està tancant el gènere. Per a ell: «Das Grundwort frühgriechischer Lyrik zielt, über das hilflos Machende hinaus, genau auf die abstoßende, zurückstoßende Fremdheit der in unserem Lied geschilderten Realität, auf die Fremdheit des um die Menschen Hängenden.» Nosaltres, com es pot veure, posem l'èmfasi en la relació que hi ha entre les faltes i la pròpia estructura de l'ens. Cf. THEUNISSEN 2002, p. 85.

<sup>118</sup> Theunissen considera que el desig de veure Zeus en tota la seva divinitat testimonia despropòsit però alhora revela un enyor sagrat pel diví. Cf. THEUNISSEN 2002, pp. 727-728. Pel que fa a ὑβρις SLATER 1969 diu: «arrogance», «violence», «offensiveness».

<sup>119</sup> En efecte, Asclepi pretindrà ressuscitar un home, perdent, a causa d'això, el favor dels déus.

monstruós, Centaure, «no honorat ni entre els homes ni entre els costums dels déus» (οὐτ' ἐν ἀνδράσι γερασφόρον οὐτ' ἐν θεῶν νόμοις, P.2.43-44). Pel que fa al destí d'Ixió, el resultat de la seva obcecació el durà al suplici de rodar sense fi encadenat a quatre radis proclamant la necessitat de recompensar al propi benefactor (P.2.24), mostrant en la seva manca de figura la transgressió dels límits.

Els mites que hem exposat tracten de la necessitat de la violència tant per tal que el que és diví comparegui com per tal d'evitar que hom s'instal·li en aquest, considerant benaurats els qui es mantenen en l'equilibri, i tenyint amb un to tràgic aquells que no saben respectar el límit. D'aquesta manera, l'epinici mostra i reflexiona sobre la necessitat i els perills de la violència; a voltes el diví sorgeix de l'ἀμαχανία («estupor», «desempament», «desesper», i també «estranyament»), però cal també buscar l'εὐμαχανία («capacitat», «recurs», I.4.2)<sup>120</sup> i envoltar-se dels bons diris: si la *Setena olímpica* començava parlant de les confusions dels pensaments que pengen enton l'home (O.7.11), al final acaba anomenant «feliç» a aquell a qui envolten els bons discursos (O.7.98).

Tot això des de Hölderlin es podria dir de la següent manera: En l'*épos* es fa el primer pas del moviment dels gèneres, es va de l'informe a les coses, però no es tracta d'allò deixat enrere; en la «lírica» s'hi apunta. Per tal d'encaminar-s'hi, es va mostrant de mode velat però persistent com tot esdevenir s'arrenca de quelcom, i que si es tracta d'allò diví present en tot el que és, aleshores comporta una violència que es concreta en elements «dissonants» com són els errors o crims. A més, el moviment *mèlic* vers els constitutius de l'esdevenir deixa entreveure també que la pretensió d'aferrar el diví acaba comportant la ruïna. En definitiva, en el *méllos* pindàric els errors, crims i ruïna compareixen breument conduint la compareixença del diví en benefici de la gesta, i aconseguint, alhora, que tant el fons «heroic» deixat enrere en l'*épos* com les morts violentes tan pròpies del «caràcter artístic» de la tragèdia estiguin presents en el poema, és a dir, que hi siguin presents els altres dos gèneres i, amb això, el cercle sencer, Grècia.

---

<sup>120</sup> A P.2.54-56 Píndar critica Arquíloc qui, en ἀμαχανία, s'enceba amb cants bruscos d'odi. Theunissen comenta al respecte que Píndar insisteix en la necessitat d'elogiar i lloar, no de recrear-se en els pecats comesos per Ixió. Aquest aspecte podria assenyalar també una diferència entre «lírica» i tragèdia.



### 1.3.4. Oblit i αἰδώς

En el punt 1.3.2 hem vist com el poema pindàric s'esforça en assenyalar allò que la victòria deixa enrere en el seu sorgir (*i.e.* la derrota) així com la constitució de tota entitat per contraposició i, fins i tot, tensió, amb quelcom altre, sigui un no res o una efectiva entitat (*i.e.* el contrast entre la figura del vencedor i la no figura del qui perd o entre diferents déus); en el punt 1.3.3 hem detectat que el mateix poema també tracta del caràcter transgressor que tenen tant la *pólis* i els jocs com el naixement del diví en la mesura que impliquen la rellevància d'allò en què sempre ja s'està, i que ho fa lligant el que en aquest assenyalar queda deixat enrere a errors i crims, i vinculant les conseqüències de fer-ho insistentment a la ruïna, o sigui, a quelcom també mancat de forma. Doncs bé, si en aquests exemples ja s'intuïa una referència a la poesia mateixa en la mesura que aquesta també mostra el que hi ha de diví en les coses, ara veurem una nova formulació que l'ateny de ple. Tornem a la *Setena olímpica* de la qual ja hem citat el crim de Tlepòlem i el brusc naixement d'Atena. A continuació d'aquest mite se n'explica un altre (vv. 39-53) sobre la colonització de l'illa de Rodes per part dels fills del sol, els hel·líades, els quals seguint el consell del seu pare erigiren un altar a la deessa Atena amb motiu del seu naixement, però oblidaren el foc per al sacrifici que havia d'endolcir el seu cor i el de Zeus; amb tot, l'oblit no els dugué la desgràcia, sinó que la deessa els envià saber fer amb les mans tota mena de coses: ἔργα δὲ ζωοῖσιν ἐρπόντεσσι θ' ὁμοῖα («obres semblants a vivents que es mouen» v. 52), i el déu una pluja daurada.<sup>121</sup> Ara la compareixença del diví no està vinculada a un crim, sinó a l'oblit per part dels fills del sol del foc per als sacrificis; els hel·líades oblidaren el seu propi pare, alhora pertanyent a la generació anterior als olímpics, i, a continuació, reberen regals d'Atena i Zeus, però no coses o habilitats concretes, sinó saber de tot en general i quelcom relatiu al diví mateix: l'or. Felipe Martínez interpreta la raó d'aquesta provinença a partir del caràcter problemàtic d'un saber de tot en el qual, precisament per tractar de la irreductibilitat de cada cosa, es fa rellevant allò sempre ja suposat, és a dir, allò a què li escau estar sempre ja deixat enrere.<sup>122</sup> Tenint aquesta interpretació present, per aprofundir en el sentit

<sup>121</sup> Theunissen considera que els finals positius del primer mite (la fundació d'una *pólis* per part de Tlepòlem) i del segon (la destresa i prosperitat dels rodies) han de fer concloure als homes que un déu té el poder de trencar la maledicció de la falta i salvar-los de les seves equivocacions. Cf. THEUNISSEN 2002, p. 92 i ss.

<sup>122</sup> «Los rodios, hijos del sol, están destinados, por sabio consejo de su padre inmortal con ocasión del nacimiento de Atena, a ser los primeros en reconocer lo divino (y esto, como ya hemos visto, quiere decir: reconocer en cada cosa su irreductibilidad, siendo esto lo mismo que el que en la presencia de cada cosa esté supuesto lo siempre ya supuesto); ello conlleva que algo se les escapa, algo olvidan. Y el resultado de todo ello es que, en efecto, la diosa les concede saber que es ciertamente «todo saber», pero que (o quizá: y que por ello mismo) tiene el peculiar carácter de que en él el *érgon* (esto es: lo que llega a presencia, lo que se hace aparecer) es “semejante a...”, pues a continuación se nos dice que debe haber un saber “mayor”, el cual “no comporta engaño»». MARTÍNEZ MARZOA 2006, p. 45.

del perill i, alhora, necessitat de l'oblit, ens fixarem en una reflexió de Heidegger que estableix una íntima vinculació entre l'oblit i la veritat. L'autor mostra com aquesta s'arrenca d'aquell apel·lant a la pertinença de mots que diuen una cosa o altra a l'arrel λαθ-, que significa «ocultar»; això és el que passa tant amb ἀλήθεια com amb els verbs λανθάνω, «estic ocult», i λανθάνομαι, «oblidar».<sup>123</sup> L'ocult i latent és una manera d'estar l'ens respecte l'home, l'oblit és un dels modes en què s'esdevé tal ocultació i, precisament per la seva mateixa naturalesa, roman ocult a aquell qui ha oblidat: «Quan oblidem quelcom ja no estem en això, sinó que n'estem fora, apartats». Ara bé, tractant-se certament d'una mancança, alhora no depèn exclusivament de l'home, sinó de la mateixa naturalesa del ser, de manera que l'oblit enclou negligència, però també pertany a la relació essencial amb l'ens. Amb tot, Heidegger diu que hi ha un altre mode d'estar vers l'ens sense que caigui en l'ocultació, el qual anomena amb una de les paraules fonamentals de la poesia pindàrica: αἰδώς («Scheu», «pudor», «respecte»),<sup>124</sup> una actitud vinculada a la previsió segons la qual l'home s'acorda amb el ser, l'atén i, d'aquesta manera, deixa que el ser s'hi refereixi. El «mite» que ve a continuació del que hem explicat en la *Setena olímpica* (vv. 54-70) no només parla d'oblit i omissió, sinó també de previsió i respecte. La història ja no se situa en el pla dels mortals, sinó en el dels immortals, concretament en el moment en què els déus es repartiren la terra, i conta que aquests s'oblidaren del sol que es quedà sense territori; quan els ho recordà, Zeus volgué fer de nou el sorteig, però ell li ho impedí, car veié del fons del mar sorgir una terra, i demanà a Làquesi, la moira, que, junt amb Zeus, jurés que un cop vinguda a la llum seria seva. Després d'això diu el poema:

τελευταθεν δὲ λόγων κορυφαὶ  
ἐν ἀλαθείᾳ πετοῖσαι. βλάσπε μὲν ἕξ ἀλὸς ὑγρᾶς  
70 νᾶσος,

De la primera frase Puech comenta la impossibilitat de traduir-la literalment.<sup>125</sup> Martínez Marzoa fa la següent versió:

Decires cimeros, acontecidos en la verdad, se  
llevan a término; creció, surgiendo de la sal húmeda,  
la isla

<sup>123</sup> Cf. HEIDEGGER 1982b, pp. 14 i ss.

<sup>124</sup> El terme apareix al vers 44 d'O.7 relacionat amb saber preveure i prevenir. SLATER 1969 el tradueix per «reverence, regard for, respect».

<sup>125</sup> «Une traduction littérale est impossible ici; Pindare dit que les *cimes des discours* (c'est-à-dire le point où ils culminent, leur sens essentiel) *tombèrent dans la vérité*; cette seconde expression est empruntée au jeu des dés; *vérité*, c'est ici la vérité *concrète*, la *réalité*.». Ell tradueix: «La condition s'accomplit; le Destin donna leur effet à ses paroles». PUECH (2003), p. 98.

La qüestió és que el poema resta ambigu sobre si Rodes sorgí de les aigües perquè els déus havien oblidat el sol, o si ho féu precisament perquè el sol advertí d'aquest oblit, però aquesta ambigüitat precisament mostra que no es tracta només d'actuar ni tampoc únicament d'acatar, sinó de la previsió respectuosa de què parlàvem més amunt, és a dir, de l'estar en una relació amb el ser en la qual aquest també es posa en relació amb... Si això és així, aleshores en l'ambigüitat del grec de Píndar trobaríem la seva determinada intenció vers el llenguatge. En el «mite» hi ha dues coses significatives: que en el repartiment hi ha algú ab-sent que acaba reclamant el seu dret, però alhora s'ab-sté (el sol, un membre de la generació anterior a la dels olímpics i vinculat a l'àmbit de la llum),<sup>126</sup> i que la llei (el νόμος, l'orgànic) prové de l'atzar (l'aòrgic) i això no es pot tocar, ressona en el que hi ha però un no s'hi pot instal·lar.<sup>127</sup> Sembla, doncs, que només si s'oblida el punt de partida i, alhora, s'hi està atent podrà aquest d'algun mode comparèixer o recordar-se, de manera que en el joc d'oblit i memòria s'esdevé Ῥρόδω, «la rosa», quelcom vinculat tant a la φύσις com a la bellesa.

Per tot el que s'ha dit aquí sembla que tant els sabers dels rodís com la compareixença de l'illa enclouen un oblit, però que, alhora, s'estableix una certa distinció entre el primer i el segon basada en αἰδώς. Aquesta diferència podria ser que en la mateixa *Setena olímpica* s'assenyalés en el gnòmic que separa ambdós mites (O.7.53):

δαέντι δὲ καὶ σοφία  
μείζων ἄδολος τελέθει.

Tanmateix, per al qui sap hi ha una destresa,  
major, sense artifici.<sup>128</sup>

Que la diferència radica en com es pren el saber d'en què consisteix ser en general, donat que aquest saber és essencialment problemàtic, es veu en la mateixa construcció dels versos. En efecte, l'enllaç de δαέντι i σοφία a través d'una partícula ambigua com δὲ,<sup>129</sup> que tant permet ser traduïda amb un «però» com amb una «i», fa que la «destresa, major, sense artifici» pugui entendre's com a diferenciada del saber dels rodís o com a referida precisament a aquest. La majoria de les versions de Píndar que hem consultat opten per la primera possibilitat, és a dir, considerar que el poema vincula la «destresa

<sup>126</sup> Willcock assenyala que en la successió dels tres mites es produeix una progressiva disminució de la responsabilitat per la falta o error comesos: en primer lloc un assassinat, en segon lloc un oblit i, finalment, una absència. Cf. WILLCOCK 1995, p. 11 i ss.

<sup>127</sup> Cf. MARTÍNEZ MARZOA 2000b, pp. 200-208.

<sup>128</sup> Martínez Marzoa tradueix ἄδολος per «sin engaño» remarcant encara més que s'està tractant de la veritat, ἀλήθεια. Cf. MARTÍNEZ MARZOA, 1998, p. 60.

<sup>129</sup> SLATER, 1969 diu: «Since δὲ is normally used in a purely connective capacity, a decision between progressive and adversative δὲ must often be arbitrary». El mateix autor dona al καὶ que acompanya δὲ en aquest passatge el significat d'«also».

major» al saber dels rodís,<sup>130</sup> però les de Schadewaldt, Willcock i Martínez Marzoa<sup>131</sup> opten per distingir-lo d'aquell saber i lligar-lo a la previsió de la qual es tracta en el següent mite, el que versa sobre el repartiment de la terra entre els déus.<sup>132</sup> En el poema la diferència entre el saber de coses i el saber d'en què consisteix ser queda oculta en un ὄε̃, permetent que es digui i no es digui el sostreure's del saber superior, la qual cosa és coherent amb el fet que el saber major sigui, precisament, saber del sostreure's. Nosaltres, per la nostra banda, hem pogut mantenir l'ambigüitat del grec amb l'expressió «tanmateix», recollint així en el dir el moviment que va del conquerir un saber de tot a que precisament això faci que aquest entri en dubte. En efecte, el peculiar mode de dir pindàric permet pensar en un primer moment que el saber dels rodís és el saber que no comporta engany, però de seguida deixa en l'ambigüitat si això queda referit a aquest o a un altre, essent aleshores aquest altre el que no comportaria engany, mentre que el dels rodís sí que ho faria, copsant, d'aquesta manera, és a dir, a través d'un determinat encuny poètic, la problemàtica del saber de tot propi de l'«artista». Aquest encuny és específicament pindàric, relatiu al fet que el *mélos* vingui després de l'*épos* recollint la meravella que aquest ha creat, i, per tant, estant-ne ja a una certa distància. En aquest sentit, només cal comparar el passatge d'O.2 en què es descriuen les creacions dels hel·líades com a «obres semblants a vivents que es mouen» (O.2.52) amb aquell d'Homer al qual molts comentaristes consideren que estaria al·ludint.<sup>133</sup> Ens referim al cant 18 de la *Iliada* en què es descriu el taller d'Hefest i, amb ell, les serventes que el mateix déu ha fabricat i l'acompanyen; d'elles es diu que són χρύσειαι ζῶησι νεήνισιν εἰοικυῖαι («daurades, semblants a joves vivents» Il.18.418). Doncs bé, si Homer ja estableix una distància entre l'art i la natura a través del participi εἰοικυῖαι

<sup>130</sup> Puech (1930) comenta que el poeta oposa l'art innocent dels hel·líades a la màgia suspecta que la llegenda atribuïa als *Telkhines* (habitants mítics de Rodes destres en el treball del metall acusats d'haver utilitzat la màgia). Cf. PUECH 2003, p. 97. D.C. Young, seguint la màxima segons la qual només l'educació aguditza les facultats innates, tradueix: «If a man has learned knowledge, his native wisdom becomes greater also» (YOUNG 1968, p. 86). Verdenius tradueix i comenta el vers 53 dient que: «'Even superior skill', i.e. even that skill which surpasses mediocrity and therefore evokes the suspicion of trickery, 'is honest'» i coincideix amb Gildersleeve en considerar que Píndar oposa una nova versió dels antics habitants de rodes com a hel·líades a l'antiga tradició dels *Telkhines*, no en el sentit que el poema es refereixi implícitament a aquests i se'n distancii (tal com interpreta BOWRA 1964, p. 339), sinó en el que un mite és reemplaçat per un altre. Cf. VERDENIUS 1972, p. 115. Race assenyala que el passatge és controvertit i l'interpreta en el sentit que Atena afegeix destresa (δᾶντι) al talent natural (σοφία ἄδολος) que ja tenien els rodís. Així mateix cita altres interpretacions com les que veuen en els versos de Píndar la defensa dels *Telkhines*. Cf. RACE 1997, pp. 128-129. En la mateixa línia van les traduccions de BALASCH 1959, ALSINA CLOTA 1988, SUÁREZ DE LA TORRE 1988, BÁRDENAS DE LA PEÑA 2002 i BONIFACIO NUÑO 2005.

<sup>131</sup> SCHADEWALDT 1997, p. 349, WILLCOCK 1995, pp. 126-127, MARTÍNEZ MARZOA 1998, p. 60.

<sup>132</sup> Willcock considera que deu tractar-se d'un comentari sobre els primitius mags que no han estat anomenats, però sí al·ludits en esmentar les destreses dels fills del sol, i diu que en parlar de la «destresa sense decepció» probablement està pensant en l'art de la poesia (σοφία). Cf. WILLCOCK 1995 pp. 126 i 127.

<sup>133</sup> Així, per exemple, Puech: «Pindare s'inspire de ce que dit Homère des oeuvres d'Héphaïstos (*Iliade*, XVIII, 418)». PUECH 2003, p. 97.

(«semblants»),<sup>134</sup> amb tot, aquest aspecte és dit de passada, enmig de la descripció detallada de l'escena; Píndar, en canvi, primer, descriu el saber dels rodís amb uns versos que són seus i, d'alguna manera, d'Homer, a continuació, anomena un saber major introduint-lo amb una partícula que genera el dubte sobre si serà referit a l'habilitat dels rodís o no, recordant que fa un moment les obres dels escultors han estat definides «com vivents», redoblant, per tant, la sospita sobre aquest saber, i impedit amb això tota possible instal·lació.

La poesia de Píndar no fa sorgir les coses com Homer, sinó que s'encamina cap a allò en què consisteix ser, remarcant que el que se'ns fa present està sotmès a alguna cosa que no se'ns fa present, de manera que el que compareix no té el caràcter de primari. En aquest apartat estem veient com això pot expressar-se a partir de l'oblit. De vegades Píndar assenyala que una cosa bona en fa oblidar una de dolenta a la qual està íntimament lligada i, com passava en alguns exemples anteriorment tractats, el bell sorgeix a partir de l'informe que, al seu torn, es reclou; a la *Segona olímpica* (O.2.18), per exemple, i a la *Desena nemea* (N.10.24) l'alegria de la victòria comporta l'oblit d'allò que ha fet sofrir:

λάθα δὲ πότημω σὺν εὐδαίμονι γένοιτ' ἄν.

Però amb destí sortós pot sorgir l'oblit

Οὐλία παῖς ἔνθα νικάσαις δις ἔ-  
σχεν Θεαῖος εὐφύρων λάθαν πόνων.

Allà, el fill d'Ulías, Teeu, havent guanyat dues vegades,  
tingué l'oblit de les sofrances endurades.

El cant de Píndar tracta expressament del fet que la compareixença deixa alguna cosa enrere a la qual li és essencial precisament quedar enrere, i que el saber «major» consisteix en tenir present això. Per aquesta raó el poema mateix es concep com un acte de memòria. Així, la *Setena nemea* (N.7.14-16) invoca Mnemòsine per recordar els treballs dels vencedors:

15 ἔργοις δὲ καλοῖς ἔσοπτρον ἴσαμεν ἐνὶ σὺν τρόπῳ,  
εἰ Μναμοσύνας ἕκατι λιπαράμπυκος  
εὐρηται ἄποινα μόχθων κλυταῖς ἐπέων ἀοιδαῖς.

Sabem d'un mirall per als actes bells en una direcció,  
sí, pel voler de Mnemòsine, de fulgent diadema,  
troben recompenses als seus fatics

[en els il·lustres cants de les paraules.

<sup>134</sup> Míguez Barciela en comentar aquest passatge diu que el terme converteix la descripció del taller d'Hefest en una fenomenologia de l'obra d'art en la mesura que preserva la distància entre art i vida, mantenint-se, així, a recer dels perills de la *mimesis*. Cf. MÍGUEZ 2008, pp. 94-98.

i la *Setena ístmica* (l.7.16-19) diu que només amb la poesia podrà reviure l'esplendor dels temps passats:

ἀλλὰ παλαιὰ γάρ  
 εὔδει χάρις, ἀμνάμονες δὲ βροτοί,  
 Β´ ὅ τι μὴ σοφίας ἄωτον ἄκρον  
 κλυταῖς ἐπέων ῥοαῖσιν ἐξίκηται ζυγέν·  
 però l'antiga gràcia dorm,  
 i els mortals són oblidadissos d'allò que no assoleixi  
 el borrissol suprem de la saviesa  
 junyit als il·lustres corrents de les paraules.<sup>135</sup>

El fet que la mateixa poesia sigui entesa, d'una banda, com un acte de memòria que no és possible sense el previ oblit (tal com ha passat amb la bella Rodes) i, d'altra banda, com una compareixença que no pot fer oblidar, subratlla que no qualsevol presència és escaient, que la presència no pot campar lliurement, i que cal un cert pudor a l'hora de fer comparèixer: un moviment de creació, però alhora d'atenció, que mantingui la tensió entre el punt de partida i aquell vers el qual es dirigeix el poema, en definitiva, un moviment regit per αἰδώς.

### 1.3.5. Aproximació al poètic per distanciament respecte l'escultor i els poetes

En el punt anterior hem vist com Píndar introdueix en el si del mite sobre Rodes una distància entre el saber dels rodís i un «saber major», la qual en aquell moment hem relacionat amb el joc entre oblit i memòria, i que, en definitiva, és distància respecte el saber de l'«artista» en tant que saber de tot en general. Tal separació no és infreqüent en la seva obra i inclou altres aspectes que tractarem a continuació atenent a les indicacions que se'ns proposen des dels mateixos cants, partint de les que es presenten de mode aparentment més ingenu per anar cap a una major complicació. A la *Cinquena nemea* el poeta critica el caràcter immòbil de l'estàtua, el qual en primera instància prové del fet que estigui ancorada en un determinat punt (N.5.1-2):

<sup>135</sup> Willcock explica que ἄωτον és una paraula especialment valorada per Píndar i que sembla indicar quelcom de la més alta qualitat. En origen significa la borrissolada superfície de la llana i també és usada per Homer, *Od.* 9.434. Cf. WILLCOCK 1995, p. 64.

A' Οὐκ ἀνδριαντοποιός εἰμ', ὥστ' ἐλινύσοντα ἐργά-  
ζεσθαι ἀγάλματ' ἐπ' αὐτᾶς βαθυΐδος ἐσταότ'.

No sóc escultor, com per crear estàtues immòbils  
dreçades damunt la pròpia base.

Alguns autors han interpretat aquesta distinció respecte l'escultor en el sentit trivial que per apreciar una estàtua cal anar al lloc on es troba assentada, mentre que la paraula poètica vola ràpida per sobre mar i terra<sup>136</sup> (N.5.2-3):

ἀλλ' ἐπὶ πάσας  
ὀλκάδος ἔν τ' ἀκάτῳ, γλυκεῖ' ἀοιδᾶ,  
στεῖχ' ἀπ' Αἰγίνας διαγγέλλοισ',

però a bord de cada vaixell i en barca, dolç cant,  
vés des d'Egina proclamant [...]

Els versos, doncs, d'entrada ens diuen que l'escultura està fixada en un lloc de l'espai, mentre que el poema, en moure's, pot tenir una major difusió. Ara bé, aquest primer avantatge del cant comportarà altres diferències de major profunditat que el faran especialment propici no només a fer comparèixer coses, sinó també a tractar del mateix procés de compareixença: En primer lloc, hi ha el fet que l'obra, anant enllà del mar, vagi tenint cada vegada un fons diferent, no només en el sentit geogràfic, sinó en el de les diverses posades en escena o interpretacions que inclouran lleugeres variacions en la combinació dels elements que hi ha en joc. En segon lloc, i lligat a això, hi ha també la peculiaritat que, com en un ritual en què es fa comparèixer el diví, l'obra es constitueix cada vegada de nou, es recrea en cada ocasió, i aquest fer-se és percebut per qui la contempla comportant un element autoreferencial; si s'està davant l'execució / interpretació / creació de l'obra, el procés es fa present. En tercer lloc, el cant conté el procés del seu constituir-se d'un mode especialment marcat en el sentit que el seu projecte conté uns moments que hauran de ser recorreguts en un determinat ordre cada vegada que s'interpreti, portant incorporat en la seva materialitat el procés que és, a diferència del que passa amb l'escultura que, essent immòbil, no inclou en si l'intern temps de l'esdevenir. L'escultura no comporta o, si més no, no ho fa de forma tant marcada, el com ha de ser recorreguda per a constituir-se.<sup>137</sup> Així, la immobilitat de què s'acusa a l'escultura és també temporal: en aquesta se'ns fa present algun estat de la cosa, però no, o en menor grau, el procés pel qual la cosa es constitueix, mentre que el cant sembla que incorpora més fàcilment aquesta dimensió. En relació amb aixòensem

<sup>136</sup> Cf. GENTILI 1995, pp. XV-XVI. L'autor afegeix: «Un primato della parola sul marmo che sarà più ampiamente discusso da Isocrate nell'*Evagora* (73-4) con l'argomento che l'immagine figurativa è statica, mentre il discorso circola nella conversazione delle persone sensibili alla gloria.», p. XVI.

<sup>137</sup> No menystenim el fet que, per exemple, els relleus dels temples estaven dissenyats per ser recorreguts en una determinada direcció. Cf. JENKINS pp. 17-42.

que la referència al mar sobre el qual es desplaça el poema ho és precisament a l'element mòbil, viu i inaferrable que també hi ha en l'esdevenir de la gesta.<sup>138</sup> Aquesta interpretació permet entendre també que, mentre els jocs estiguin vinculats al diví i l'ontològic, la victòria se celebri a través de l'epinici interpretat per un cor davant de públic, mentre que, en el moment en què els jocs es vulgaritzin perdent el seu caràcter diví (*i.e.* a l'època hel·lenística), els mitjans privilegiats per a la divulgació de la prova esportiva passin a ser els epígrafs, les inscripcions en pedra, l'estàtua de marbre o les pintures penjades en els trofeus, significativament més immòbils.<sup>139</sup> També en aquest darrer aspecte, és a dir, pel que fa als materials, trobem una quarta peculiaritat de l'obra poètica que li dóna una major mobilitat i abast en comparació amb l'escultura; en efecte, mentre que en aquesta els continguts compareixen des del treball d'un material determinat (la pedra, el bronze o d'altres) i a partir d'una tècnica concreta (la fosa, el cisellat, etcètera), el dir poètic treballa amb la paraula, els sons (de l'aulós o la forminx) i els moviments corporals, abastant en un grau major l'implicat en general en dur qualsevol cosa a presència. Aquesta diferència no s'ha d'entendre en sentit quantitatiu, és a dir, no ve determinada pel nombre de tècniques que incorpora –la separació de les tècniques no seria gens fidel a la manera de fer grega–, sinó que apunta a la capacitat que té el poètic d'integrar els diferents modes en què les coses poden comparèixer, a la facultat de constituir-se en la manera habitual en què les coses es fan presents i a la possibilitat, probablement vinculada a la naturalesa de la paraula, de convertir-se més fàcilment en autoreferencial. Per això en el poema, de forma més natural que en l'escultura, es tracta no només d'aquesta i d'aquella cosa, sinó del mateix procés que les du a comparèixer, d'allò que el mateix poema fa i és.

A la *Setena olímpica*, com hem vist, es tracta els sabers que els rodís reberen de la deessa Atena que revertiren en obres escultòriques de factura excepcional (O.7.52-53):

ἔργα δὲ ζωῶσιν ἐρπόντεσσι θ' ὁμοῖα κέλευθοι φέρον·  
ἦν δὲ κλέος βαθύ.

I els camins dugueren obres semblants a vivents i que es mouen;  
i la fama fou pregona.<sup>140</sup>

<sup>138</sup> La idea es repeteix a I.3/4. 59-60 on es diu: καὶ πάγκαρπον ἐπὶ χθόνα καὶ διὰ πόντον βέβακεν / ἐργμάτων ἀκτὶς καλῶν ἄσβεστος αἰεὶ. («i damunt la terra feraç i a través de la mar va / l'esplendor dels bells fets, per sempre inextingible.»). El poema va damunt la terra rica en fruits, el fons que recloent-se deixa sorgir el que és viu, i el mar, al sentit del qual ja ens hem referit.

<sup>139</sup> Cf. GENTILI 1995, pp. XXI-XXII.

<sup>140</sup> Citem el comentari de WILLCOCK 1995, p. 126: "Figures like living and moving things went along the roads." Such robots or androids are reminiscent of the works of Hephaistos in the *Iliad* (Il. 18.417-8). It appears that Pindar is alluding here to the Telchines, mythical craftsmen of Rhodes, who had a reputation as magicians (Diodorus 5.55, Strabo 14.2.7). De ser així, també les escultures enclourien una dimensió temporal, però se seguiria mantenint la diferència pel que fa al major grau d'autoreferència del dir poètic.



i tot seguit s'afegeix que, tanmateix, per al qui sap (δᾶντι) la destresa sense artifici o engany (ἄδολος) és major (O.7.53-54), apuntant a una saviesa superior a la de l'escultor que probablement és la que el poema pretén. Si abans hem relacionat tal superioritat amb la memòria, ara volem parar atenció en el major abast que el cant té tant temporalment com pel que fa als modes de dir, la qual cosa li dona un caràcter mòbil, no fixable, especialment adequat per a formar-se alhora amb allò que ha de tractar, allò que en el mateix procés es conforma (configura), de manera que en aquest mutu con-formar-se, en aquesta atenció del poeta (o poema) al fet que s'ha de dur a presència, s'eviti la unilateralitat del poema, garantint-se l'engalzament entre ambdós i assolint, així, la identitat entre el comparèixer i el ser, i, per tant, un dir que no comporti engany.

Fins aquí hem vist en què es podria basar una efectiva contraposició entre l'escultòric i el poètic que podria servir per caracteritzar aquest darrer per la via negativa. Ara bé, ja hem dit en el capítol anterior que la relació entre els rodís i el «saber més alt» que es produeix en la *Setena olímpica* podria interpretar-se com un toc d'alerta sobre un perill en què pot caure el mateix poema: el de comportar engany, essent aleshores la contraposició un recurs per apuntar a algun tret conflictiu que afectaria al poema mateix. Que això també és així ho corrobora el fet que Píndar reproduïx una contraposició semblant a l'interior mateix del dir poètic.<sup>141</sup> En la *Setena nemea* el dir de Píndar es distancia del dir d'Homer (N.7.20-27):<sup>142</sup>

ἔγῳ δὲ πλέον' ἔλπομαι  
 λόγον Ὀδυσσεός ἢ πάθαν  
 διὰ τὸν ἄδυεπῆ γενέσθ' Ὀμηρον·

B' ἐπεὶ ψεύδεσ' οἱ ποτανᾶ <τε> μαχανᾶ  
 σεμνὸν ἔπεστί τι σοφία  
 δὲ κλέπτει παράγοισα μύθοις. τυφλὸν δ' ἔχει  
 ἦτορ ὄμιλος ἀνδρῶν ὁ πλεῖστος. εἰ γὰρ ἦν  
 25 ἔ τὰν ἀλάθειαν ἰδέμεν, οὐ κεν ὄπλων χολωθεῖς  
 ὁ καρτερὸς Αἴας ἔπαξε διὰ φρενῶν  
 λευρὸν ξίφος·

Però penso que  
 el dir d'Odisseu és major que allò que suportà  
 degut a Homer, el de dolça paraula,

<sup>141</sup> En certes ocasions Píndar es distancia de poetes o poemes que en alguns casos podrien considerar-se objectivament inferiors a ell, com ara Simònides i Baquilides (cf. FRÄNKEL 1962, VIII), i, fins i tot, prenent una certa distància (que caldrà matisar) enfront qui és indiscutiblement el poeta per excel·lència: Homer.

<sup>142</sup> Willcock explica que el mite del suïcidi d'Aiant es relata en la *Petita Iliada* (Proclus, *Summary* p. 52, versos 3-5) i que Píndar esmenta la injustícia que comet l'assemblea contra l'heroi en tres odes: N.7, N.8 i I.3 i 4. En la darrera, però, Aiant és compensat per Homer amb fama perdurable. Cf. WILLCOCK 1995, p. 79.

ja que sobre les seves falsedats i el recurs alat  
 resta l'august; així doncs el saber<sup>143</sup>  
 enganya seduïnt amb històries. I té cec  
 el cor la més gran multitud dels homes. Car,  
 d'haver vist la veritat, enfurit per les armes  
 el poderós Aiant no hauria dirigit a les entranyes  
 la polida espasa.

És el fet que l'assemblea dels aqueus sigui seduïda per les belles paraules que Homer posa en boca d'Odisseu el que la durà a considerar, erròniament, la preeminència d'aquest en el camp de batalla, comportant la ruïna d'Aiant. Aquí la imatge dels dos herois crea el contrast: Odisseu encarna el poder que té la paraula bella de crear una figura convincent, mentre que Aiant és víctima dels perills que comporta aquesta figura.<sup>144</sup> Tant Tugendhat com Martínez Marzoa tracten d'aquest passatge i el relacionen amb O.1 on també es planteja la possibilitat que el poema menteixi. Segons ambdós autors la qüestió radica en la χάρις («encant», «bellesa»). Per a Tugendhat els fets per si sols no sobreviuen, sinó que cal el plus que donen el déu o la paraula del poeta; ara bé, en aquest plus hi ha un marge de maniobra que permet tant magnificar la gesta com mentir; la paraula té la possibilitat de no correspondre's amb l'ἔργον i seduir a través de la seva pròpia lluïssor (la χάρις), perquè en tot el que resplendeix hi ha la possibilitat del mer resplendor, és a dir, de la mera aparença: quan la paraula exagera augmentant els fets de mode desmesurat (ὑπέρ, O.1.28b), menteix. Tal argumentació parteix d'una separació entre el bell dir i els fets que sembla pressuposar la idea de l'*adequatio*. Ara bé, d'on surt aquesta separació si a Grècia, d'entrada, no hi ha la distinció entre la paraula («λόγος») i l'obra («ἔργον»)? Martínez Marzoa explica que surt de la naturalesa mateixa de la χάρις: El dir del «poeta» mostra cada cosa en la seva divinitat, deixant entreveure amb això el que tenen totes en comú, i, per aquesta via, en certa manera les iguala, amb la consegüent pèrdua de la seva rellevància; així, certament en el dir excel·lent compareix la χάρις, però amb risc que, tot seguit, es perdi, i, amb aquella, l'ἀλάθεια, de manera que, finalment, s'arribi a la possibilitat d'un dir que no digui, un dir enganyós.<sup>145</sup> En la *Setena*

<sup>143</sup> Aquí la σοφία té el sentit de «la poesia».

<sup>144</sup> Cf. TUGENDHAT 1992, p. 170.

<sup>145</sup> Cf. MARTÍNEZ MARZO 2011, cap. 11.1. El mateix autor a 2006 p. 45, i a propòsit del mite sobre els rodís, tracta del procés de separació del dir poètic respecte la veritat: «En efecto: la pretensión de relevancia de cierto "lo mismo", que hay en la pretensión de un *légein* relevante como tal, el cual, según ya hemos visto, no es distinguible de un *poiein* relevante como tal, comporta algo así como la constitución de ese "lo mismo" en cosa, por lo tanto algo así como "una sola cosa", lo cual, dado que no es posible suprimir la diferencia irreductible sin suprimir precisamente el ser, esboza la constitución de cierto ámbito uno, en cuyo tener lugar tiene lugar cuanto tiene lugar y que a la vez, puesto que la diferencia irreductible entre las cosas no puede ser suprimida, sería aquel ámbito en el que tiene lugar un "esto" que sin embargo no es en verdad esto y un "aquello" que sin embargo no es en verdad aquello; algo que quizá acabe llamándose *mimesis* o incluso produciendo otras nociones de ámbitos en los que está cada cosa sin que allí esté en ella misma».

*nemea* el que primàriament funciona és la identitat entre paraula i obra, sinó no tindria sentit que Píndar acusés Homer de mentider, però ja es va produint una separació entre el saber d'un àmbit determinat de coses i el saber de tot, que obre la possibilitat que aquest darrer no hagi de ser entès com un saber pràctic. Certament, Odisseu l'empra constantment i amb bons resultats per a ell, però les conseqüències de fer-ho duen a la ruïna d'Aiant.

El poema pindàric, doncs, estableix una certa distància entre el seu quefer i l'homèric per tal de parar atenció en i alertar sobre l'estranyesa constitutiva del saber del poeta: ara bé, ell mateix no renuncia a tal saber, perquè, en definitiva, és la bella paraula la que du a compareixença (N.4.6-8):

ῥῆμα δ' ἐργμάτων χρονιώτερον βιοτεύει,  
ὄ τι κε σὺν Χαρίτων τύχα  
γλῶσσα φρενὸς ἐξέλοι βαθείας.

Però la paraula viu més que les obres,  
la que amb el bé que s'obté de les gràcies  
la llengua extreu del pensament pregon.<sup>146</sup>

mentre que el mer fer (com el d'Aiant) resta en l'ocult (N.8.24-25):

25 ἢ τιν' ἀγλωσσον μὲν, ἦτορ δ' ἄλκιμον, λάθα κατέχει  
ἐν λυγρῷ νεΐκει·

En veritat, un sense paraula, però de cor audaç, el reté l'oblit  
en mísera disputa.

Per això, malgrat el que Píndar hagi pogut dir sobre Homer, és finalment gràcies a ell que sabem de la grandesa d'Aiant (I.3/4, 55-60):

Δ' 56 ἀλλ' Ὅμηρός τοι τετίμακεν δι' ἀνθρώπων, ὃς αὐτοῦ  
πᾶσαν ὀρθώσας ἀρετὰν κατὰ ράβδον ἔφρασεν  
θεσπεσίων ἐπέων λοιποῖς ἀθύρειν.  
τοῦτο γὰρ ἀθάνατον φωνᾶεν ἔρπει,  
εἴ τις εὖ εἶπη τι· καὶ πάγ-  
καρπον ἐπὶ χθόνα καὶ διὰ πόντον βέβακεν  
60 ἐργμάτων ἀκτίς καλῶν ἄσβεστος αἰεί.

<sup>146</sup> Heidegger, en el seu curs titulat «Parmènides» (1942-1943) cita aquest passatge per il·lustrar com en el món grec la paraula, en tant que μῦθος, ἔπος, ῥῆμα i λόγος, és allò en què l'ésser s'assigna a l'home perquè el preservi en la seva pròpia essència en tant que allò que li ha estat assignat i que, a partir d'aquesta preservació, trobi i retingui la seva essència com a home, com a λόγον ἔχειν. A més afegeix que el mite (la paraula) és més ens que qualsevol ens a causa d'aquesta relació entre l'ésser i l'home que es dona a través del mite, la qual en aquesta mesura és relació entre l'home i l'ens. Diu que, segons Píndar (N.4.8), el ῥῆμα sobrepassa tots els ἔργματα, però no perquè qualsevol paraula sigui superior a qualsevol altra «obra», sinó només quan té el favor de la χάρις, quan en la paraula apareix la gràcia favorable de l'ésser emergent. Cf. HEIDEGGER 1982b, p. 115.

Però el té honorat entre els homes Homer, qui,  
 havent alçat la seva plena excel·lència d'acord amb el seu ceptre  
 [de divines paraules  
 la declarà per a gaudi dels venidors.  
 Car això avança amb veu immortal,  
 si algú ho diu bé; i damunt la terra feraç i a través de la mar va  
 l'esplendor dels bells fets, per sempre inextingible.

Presentar-se com a diferent de... o per contraposició a... serà un tret que, com veurem al llarg d'aquesta investigació, acabarà essent comú als tres poetes que l'articularen, Píndar, Hölderlin i Celan, i que consistirà en diferenciar-se d'aquells que són en el fons iguals per intentar captar, apuntar i, fins i tot, poder dir alguna cosa que no serà l'especificitat d'allò poètic respecte les altres arts, ni tampoc, en el cas de la distància que Píndar estableix amb Homer, allò que distingeix el cant coral de l'*épos*, sinó allò implicat en que hi hagi efectiva compareixença. En els tres casos les contraposicions no tenen lloc per mor d'establir una diferència, sinó que són un recurs per a poder anomenar o assenyalar alguna cosa que, pel seu caràcter de sempre ja present, resulta especialment complicada de tractar. Pensem que el fet que aquestes contraposicions mai no siguin finalment recollides –i en algun cas acabin essent explícitament abolides– avala el seu caràcter de recurs. El recurs és necessari tant pel caràcter conflictiu que té tot arribar a presència, particularment en els casos en què aquest es fa rellevant, com per la dificultat de tractar allò sempre ja present. Aquest tractar o, si més no, apuntar al ser mateix sí que marca una diferència entre *épos* i *mélos*, la qual comportarà, també, un major risc de pèrdua del diví per part d'aquest darrer, en la mesura que, certament, la *χάρις* s'hi fa rellevant, però, com que per a això necessita contraposar-se a la possibilitat d'un dir que erri, posa en dubte aquell caràcter que abans ni se li atribuïa explícitament ni se li qüestionava, el de desocultar i constituir la cosa, de manera que pot acabar segant-se l'herba sota els peus.

El poema pindàric tracta d'en què consisteix la compareixença, i per fer-ho crea una obertura, una distància entre el que compareix i en què consisteix comparèixer, la crea mitjançant contraposicions (entre l'escultura i el poema, entre poetes, etcètera) que acabaran essent abolides, però que requeriran, tot seguit, de noves obertures per tal que l'en què consisteix ser no acabi essent fixat, obertures i contraposicions, per tant, inestables, que busquen el tancament i alhora el refusen a causa de la impossible qüestió que tenen entre mans.

### 1.3.6. Saber de coses i saber del déu

Tant Píndar com els seus contemporanis quan s'han de referir al seu ofici (és a dir, l'ofici de poeta) utilitzen expressions que serveixen també per anomenar diferents modes d'hèure-se-les amb les coses, com ara: ποίειν («fer»), λέγειν («dir», «reunir») o σοφίζειν («saber fer»), i de la seva destresa en diuen τέχνη o σοφία, mots que, en primera instància, s'apliquen a sabers concrets. Ara bé, mentre que el comú d'experts ho són en àmbits determinats (la pesca, l'ebenisteria, la medicina, etcètera), el poeta, en canvi, parla o fa de tot, fa comparèixer un món, de manera que ha de saber no d'aquestes o d'aquelles coses, sinó de tota cosa, d'allò que requereix tota cosa per tal de ser-ho, del ser en general, o, dit a la grega, del diví. Valent això per a qualsevol poeta, serà el «líric» qui, en el seu moviment vers l'en què consisteix ser, detecti aquest desplaçament i assenyali que ja no s'està en un mer saber de coses, en una τέχνη determinada a la qual es pot accedir mitjançant l'estudi o l'entrenament; concretament Píndar insisteix en el fet que el σοφός d'aquest saber general, per bé que sigui el més savi, no en té prou amb la mera habilitat i necessita la mediació del déu, de manera que, de nou, genera una distància en l'interior mateix del saber o del dir. A l'*Onzena olímpica* trobem (O.11.8-10):

τὰ μὲν ἀμετέρα  
γλῶσσα ποιμαίνειν ἐθέλει,  
10 ἐκ θεοῦ δ' ἀνὴρ σοφαῖς ἀνθεῖ πραπίδεσσιν ὁμοίως.

La meua  
llengua desitja pasturar [els elogis],  
però l'home floreix amb esperit destre gràcies al voler d'un déu,  
[de semblant manera.<sup>147</sup>

Els versos estableixen un triangle entre la victòria esportiva, el poema i el déu especialment interessant: d'una banda, deixen entendre que la victòria compareix en el dir del poeta, o sigui, que és gràcies al poema; d'altra banda, que el dir del poeta és efectivament excel·lent en la mesura en que fa comparèixer la victòria, la sap convocar i conduir pel bon camí; i, finalment, que el pas d'aquest mutu requerir-se al seu acompliment no es deixa explicar, no es deixa atrapar, que necessita el déu. Una altra manera d'expressar aquesta irreductibilitat és al·ludint la natura, φύα. A la *Segona olímpica* es diu (O.2.86-88):

<sup>147</sup> Race tradueix: «My tongue is eager / to shepherd those praises, / but with help from a God a man flourishes / with a wise mind just as well.» En una nota adverteix que altres, seguint l'escoliasta interpreten aquesta difícil sentència en el sentit que el poeta necessita l'ajuda d'un déu per a reeixir, tal com ho fa el vencedor. Cf. RACE 1997, p. 181. Aquesta és la posició de Willcock que considera que el poema sol·licita la divina assistència tant per al poeta com per a l'atleta. Cf. WILLCOCK 1995, p. 57.

σοφὸς ὁ πολλὰ εἰδῶς φυᾶ·  
 μαθόντες δὲ λάβροι  
 παγγλωσσία, κόρακες ὦς, ἄκραντα γαρούετων  
 Διὸς πρὸς ὄρνιχα θεῖον·

És savi el qui sap moltes coses per natura,  
 però els qui han après,  
 massa xerraires, grallen com corbs, en va,  
 vers l'ocell sagrat de Zeus.

Els últims versos han estat interpretats pels escoliastes i, fins i tot, per Schadewaldt, en el sentit que els «corbs» o «gralles» es referirien a Simònides i Baquilides, rivals de Píndar en la disputa pel favor dels tirans sicilians, però darrerament s'ha cregut que senzillament remetrien a les històries tradicionals de parelles de gralles;<sup>148</sup> es tractaria de la imatge de dos ocells situats davant l'ocell únic, l'àguila, els quals, a més, estarien limitats a volar per les regions més baixes del cel, mentre que l'àguila podria deslligar-se de la terra. Sigui com sigui, es tracta, de nou, d'un recurs per crear una distància en l'interior del dir, donat que l'àguila, sens dubte, es vincula al poeta i molt especialment a Píndar.<sup>149</sup> L'àguila, per la seva fortalesa, pot volar amunt vers les regions més altes del cel i també descendir arran de terra, habitant així l'espai intermedi que hi ha entre els déus i els homes, aquella obertura necessària perquè tots ells puguin comparèixer i ser (que el déu sigui déu i l'home home); per això mateix aquesta au està vinculada al diví i és un dels modes en què Zeus es manifesta als homes, que, al seu torn, només el podran interpretar a través de la màntica. Aquesta és la raó que a l'hora de traduir πρὸς no hàgim usat el «contra» amb el qual es fa habitualment, sinó l'expressió «vers», perquè no és que les gralles vagin en contra de l'àguila, sinó que, quan un es dirigeix vers allò que possibilita que les coses siguin amb els mitjans del dir vulgar, ho fa en va. En relació amb això, els primers versos distingeixen el saber que s'aprèn, saber de coses, del que es té per natura, φυᾶ, una paraula que té la mateixa arrel que φύσις, o sigui, quelcom vinculat al moviment del brotar que és alhora un recloure's (recordem la distinció que abans s'establia amb la

<sup>148</sup> Cf. RACE 1997, p. 73 i SCHADEWALDT 1997, p. 223.

Molts hel·lenistes han considerat la poesia de Simònides i Baquilides inferior a la de Píndar, d'entre els més destacats, FRÄNKEL 1969, p. VIII. Posteriorment s'ha revisat aquesta opinió amb varis arguments, com la coherència interna i la precisió mètrica de l'obra de Baquilides, i el fet que no se l'ha de llegir segons el model pindàric (Cf. Suárez de la Torre, 1988, p. 18. L'autor cita diversos estudiosos que revaloren la poesia de Baquilides, com R. Hamilton, L.T. Pearcy Jr., o F. García Romero). Amb tot, si Píndar fou triat per Hölderlin com a moment culminant de la «lírica» degué ser perquè en ell devia trobar de mode especialment rellevant les qüestions que tractem en aquest estudi, com la d'apuntar al sempre ja suposat o la de la problemàtica que això comporta. I, certament, en això tant Simònides com Baquilides resulten inferiors; entre d'altres raons, perquè Simònides, a voltes, introdueix el vituperi en el seu cant i perquè Baquilides en determinats moments «cau» en la *mimesis*, en presentar el mite de forma dramatitzada, amb escenes dialogades (cf. oda 18).

<sup>149</sup> Cf. WILLCOCK 1995, pp. 163, 164.

fixació de l'escultura). De nou, doncs, es tracta d'assenyalar que el poeta «líric» no s'està dirigint cap a les coses, com feia l'«èpic», sinó cap a allò que fa que aquestes siguin.<sup>150</sup>

Algunes lectures orientades des de la sociologia<sup>151</sup> han vist en la distinció entre el saber que s'aprèn i el que ve per natura una voluntat de subratllar el caràcter exclusiu del vencedor recolzant-se en el fet que Píndar componia per una classe aristocràtica que, a més, començava a estar amenaçada pels corrents democratitzadors que venien des d'Atenes, els quals en el pla dels jocs es podien notar en l'augment progressiu, al llarg dels segles VI i V aC., del nombre d'atletes especialitzats i professionalitzats a causa dels substanciosos avantatges obtinguts per les subvencions de les *pólis*, els premis, etcètera. Segons aquesta interpretació Píndar subratllaria el caràcter innat de les qualitats del vencedor, el qual precisament per això només es podria transmetre per llinatge. Nosaltres, en canvi,ensem que si el «per natura» ha de significar «innat», aleshores tot plegat s'ha d'entendre en el sentit que es tracta d'un origen desconegut, impossible de copsar, explicar i aprendre, i igualment impossible de transmetre per llinatge, el mateix sentit que els termes «natura» i «innat» tenen aplicats al geni kantian. En el paràgraf 46 de la *Crítica del judici* es diu:

Daß es, wie es sein Produkt zu Stande bringe, selbst nicht *beschreiben*, oder wissenschaftlich anzeigen könne, sondern daß es als *Natur* die Regel gebe; und daher der Urheber eines Produkts, welches er seinem Genie verdankt, selbst nicht weiß; wie sich ihm die Ideen dazu herbei finden, auch es nicht in seiner Gewalt hat, dergleichen nach Belieben oder planmäßige Produkte hervorzubringen. (Daher denn auch vermutlich das Wort Genie von genius, dem eigentümlichen einem Menschen bei der Geburt mitgegebenen schützenden und leitenden Geist, von dessen Eingebung jene originale Ideen herrührten, abgeleitet ist).<sup>152</sup>

Amb això no volem dir que la qüestió no tingui res a veure amb la progressiva vulgarització dels jocs i la pèrdua dels valors aristocràtics; el que diem és que la qüestió antropològica o sociològica és conseqüència de la poètica en el mateix sentit ja tractat més amunt a rel de la problemàtica de l'estàtua, és a dir, que l'actitud d'assenyalar a o fixar la irreductibilitat de la cosa acaba produint una igualació de totes les coses i una desaparició del diví. En el poema es presenten certes figures: l'escultor, Homer o els qui han après («μαθόντες»), per tal d'atribuir-los el saber que condueix a la pèrdua, és a dir, útils per assenyalar els perills que implica el saber d'allò sempre ja suposat, també el del

---

<sup>150</sup> Hölderlin utilitza també la imatge de l'àguila per referir-se als poetes en el poema *Patmos*.

<sup>151</sup> Ens referim especialment a la de GENTILI 1995, pp. XX i XXI. També Willcock relaciona el sentit de *φύα* amb la creença típicament aristocràtica en l'habilitat que ve de naixement i no de l'entrenament, si bé, diu, Píndar considera important també el benefici de l'experiència i l'esforç. Cf. WILLCOCK 1995, p. 15.

<sup>152</sup> *Kritik der Urteilskraft*, pp. 242, 243. Quan ens referim a aquesta obra l'abreujarem mitjançant Ku.

poema pindàric, per bé que aquest, en reflexionar sobre si mateix, els adverteixi i busqui de conjurar.

Aquesta distància és semblant a la que estableix Plató en el llibre X de «La república» entre la seva tasca (que ell mateix anomena ἡ διαλεκτικὴ τέχνη) i la dels poetes (inclòs Homer), la qual cosa pot facilitar la comprensió de Píndar.<sup>153</sup> L'argument del filòsof parteix de l'observació que mentre el comú d'experts ho són en qüestions concretes, en canvi aquells despleguen en el seu fer un món de déus, homes i tot el referent a ells, de manera que, en definitiva, no són experts en un tema determinat, sinó en tot. Aquest «saber de tot» ja hem dit que s'accentua en el cas del poeta; ara bé, precisament perquè a Grècia no hi ha una distinció clara de sentit entre «fer» i «dir», quan es compara el saber dels poetes amb el d'aquells que s'ocupen d'un camp específic del coneixement com ara la medicina, la pesca, etcètera, es veu que el saber d'aquests darrers és realment efectiu, perquè davant la malaltia el metge sap efectivament curar i pel que fa als peixos el pescador és qui sap pescar-los, mentre que el saber del poeta és incapaç de res d'això; d'aquesta manera Plató activa una desconfiança cap al dir («λόγος») enfront l'acció («ἔργον») que anirà en augment en el decurs del món grec.<sup>154</sup> El filòsof sembla que mira de resoldre la qüestió establint una diferència entre el saber de coses i el saber de l'εἶδος, o sigui, entre el saber d'allò que té ser i el saber del ser mateix, mirant d'atansar-se a l'εἶδος sense convertir-lo en cosa a través de la dialèctica en la qual cada pretensió de tematitzar-lo acaba fracassant, mostrant-se així el seu caràcter esmunyedís i preservant, en principi, la irreductibilitat o divinitat de les coses. En comparació amb el diàleg, el *mélos*, però, se situa una mica abans, formant part del cercle dels gèneres i, concretament, ocupant-ne el moment central, aquell en què es genera la pretensió d'apuntar al sempre ja suposat. El cant (λόγος) parteix d'una gesta (ἔργον) assolida per un home per encaminar-se cap a l'element diví que la constitueix, mentre que el diàleg reescriu el trànsit quan aquest ja ha passat, de manera que aleshores el tema és el moviment mateix i no la síntesi productiva d'un esdeveniment; per

<sup>153</sup> La influència de Píndar en Plató sembla clara: Jaegger es lamenta del fet que en les introduccions a les edicions de Plató no es dediqui ni una paraula a Píndar quan, segons diu, la relació entre ambdós autors és evident (Cf. JAEGER 2001, p. 207) i Fränkel també apunta a una vinculació entre ells (Cf. FRÄNKEL 1962, pp. 450-452). Així mateix Schadeewaldt, en repassar la influència de Píndar, para especial esment en l'aparició del poeta en l'obra de Plató, per exemple l'aparició d'I.1.2 a «Fedre» 227b, del Fr.169 a «Gòrgias» 484b o del Fr.214 a «Polític» 331a. Cf. SCHADEWALDT 1997, p. 223. Per acabar, Martínez Marzoa relaciona clarament ambdós autors en MARTÍNEZ MARZOA 2000b, pp. 200-208.

En relació amb els gèneres poètics és destacable que, mentre l'*épos* i la tragèdia eren essencials en l'educació del poble atenenc, la contribució de la lírica era mínima (cf. WILAMOWITZ 2001, pp. 96-97) i la dialèctica socràtica acabà essent acusada de corrompre la joventut; això ens fa preguntar pel que tenen de peculiar els dos gèneres rebutjats i sospitar que la resposta podria tenir a veure amb el fet que Plató a la «República» exclogui tant Homer com Èsquil de la seva *pólis* i, en general, lloï Píndar.

<sup>154</sup> Si en algun moment aquests dos termes s'aprecien com a diferents aquesta distinció és vista de manera problemàtica precisament pel fet que, d'entrada, haurien de significar el mateix. Aquesta qüestió és tractada de mode rellevant per Tucídides en el famós discurs de Pèricles (Tuc. II, 35,1), i interpretada en MARTÍNEZ MARZOA 2009.



això en el diàleg resulta arbitrari el fet puntual que l'activa (pot ser un pescador de canya o una altra cosa), mentre que en l'epinici l'aparent tret anecdòtic de l'inici (per exemple, el punt al qual arriba el priamel després d'haver passat per un seguit de temes) forma part del mecanisme que ha de potenciar el caràcter singular i irreductible de la gesta que desplega i constitueix. Aquesta diferència també explica que el gènere platònic ja no tingui la forma d'un cant, sinó que, en consonància amb la crítica que fa als poetes, assagi d'establir una marcada distància respecte allò que el configura: l'encant, la «χάρις».

Seguint amb la relació entre Píndar i Plató, tant l'un com l'altre es mouen en el saber d'allò en què sempre ja s'està, i per tal de donar-li entitat han de generar un fora, però en ambdós casos allò a què es contraposen no és res essencialment diferent del que ells fan, sinó, més aviat, el seu cantó negatiu. Per això Plató, d'una banda, critica el sofista per boca de Sòcrates i busca d'assenyalar una diferència entre un i altre posant en boca d'aquest el «jo no sé res», «jo sóc un profà», insistint en el fet que el seu tema són els εἶδη, no les coses, mentre que, per altra banda, el seu assenyalar al ser engega de tota manera una tendència a convertir-lo en cosa i, per aquesta via, a que les coses perdin la seva consistència i s'arribi al relativisme sofista; i Píndar, malgrat distanciar-se d'Homer, perquè la χάρις del seu dir obre la possibilitat de la mentida, no deixa de reconèixer que és gràcies a la seva excel·lència que les coses poden comparèixer en la seva divinitat i que també ell, Píndar, a causa del seu quefer, alimenta la possibilitat d'un dir que acabi representant un perill per al diví. Pel que fa a la distància que estableix la mediació divina, en el poema la presència del déu o la natura fa rellevant el rar discurs en què s'està en un sentit similar al que s'esdevé en el diàleg amb la presència del δαίμων que acompanya Sòcrates, la funció del qual és introduir una estranyesa que impossibilita prendre el que està dient per un saber fixable i pràctic.<sup>155</sup> De fet, en l'obra de Píndar també podem trobar mencionat el δαίμων en passatges transicionals que tant mouen el cant cap al terreny del mite com adverteixen de la necessitat de no apuntar massa enllà, de no aspirar massa al que és dels déus; així, en la *Setena ístmica* el poeta parla del diferent δαίμων que acompanya els homes, desitjant que el seu el mantingui en els justos límits (l.7.43), i en la *Vuitena pítica* adverteix al vencedor que no s'envaneixi, donat que la victòria i la derrota depenen del δαίμων.<sup>156</sup> En definitiva, i malgrat el diferent punt de vista que ocupen els dos autors respecte l'esdevenir de Grècia, tant en un com en l'altre el δαίμων apareix com a ruptura i motor. Potser perquè la qüestió que preocupa ambdós és la mateixa, essent Plató especialment crític amb els poetes i havent expulsat fins i tot Homer de la seva

<sup>155</sup> Cf. Plató, «Teetet», 150c-150d i MARTÍNEZ MARZOA 1996, cap 12.

<sup>156</sup> Sobre el δαίμων a l.7 cf. WILLCOCK 1995, p. 68 i a P.8 cf. BURNETT 2005, p. 235. Willcock el defineix com la deïtat tutelar d'una persona o el fat.

*pólis*, situa, en canvi, Píndar entre els «poetes divins», en el sentit que està vora els déus i sap dels déus.<sup>157</sup>

Al llarg del capítol hem vist reiteradament com Píndar, en el seu encaminament cap als constitutius del ser, utilitza el recurs de contraposar el que ell fa a altres maneres de dir o fer present, el qual serveix per superar l'escull de tractar d'allò implicat en tota presència, alhora que recull el caràcter internament conflictiu de tota compareixença. Concretament aquí hem tractat el punt d'inflexió que suposen paraules com θεός, φῦά o δαίμων, relacionant-les amb els *Genie* i *Geist* kantians, així com amb el δαίμων platònic, sense oblidar el diferent punt de vista que és cada autor.

### 1.3.7. Invocació del diví

Continuem amb el desplaçament respecte el saber habitual que representa el dir del poeta per veure'n un altre aspecte i una nova concreció en el poema pindàric. Començarem ampliant una mica coses ja esbossades en el punt anterior: En principi, a Grècia tota cosa que és és irreductible i, per això, la llengua grega no distingeix entre saber de coses i saber de figures belles; ho comprovem, per exemple, en el fet que les expressions gregues μῦθος i ποιητής (que posteriorment han derivat en «mite» i «poeta») en els períodes arcaic i clàssic signifiquin simplement «el dir» i «el qui sap fer» i estiguin vinculades a altres com λόγος («paraula») i ἔργον («obra», «acte», «fet»). En això darrer veiem, a més, que no hi ha una especial diferència entre dir i fer una cosa, saber dir i saber fer una cosa; ambdós mots tenen el sentit de saber tractar amb aquesta de manera que assoleixi el fi que correspon al seu ser, ja sigui, per exemple, navegar pel que fa a un vaixell, contenir vi pel que fa a un crater o contribuir a la celebració d'una victòria pel que fa a un cant. A aquest ser que ateny l'obra ben feta els grecs l'anomenen «déu», de manera que «tot [el que és] és ple de déus». Ara bé, això no implica que els grecs no diferenciïn el dir d'Homer del quotidià dir aquesta cosa o l'altra, o el saber fer d'Homer del quotidià saber fer aquesta cosa o l'altra; a Homer se li reconeix un dir o saber rellevant o excel·lent, perquè en les seves obres cel i terra, déus i homes, acaben compareixent; ara bé, per aquesta mateixa capacitat de mostrar no això o allò en concret, sinó el món, en la seva obra també ressona el diví que hi ha en tot, allò que fa dels déus déus i dels homes homes.<sup>158</sup> Aquest particular estatut a voltes es posa de manifest en la mateixa obra a

<sup>157</sup> Cf. SCHADEWALDT 1997, p. 223.

<sup>158</sup> Per tal d'entendre l'especificitat de la figura bella a Grècia ens estem servint en aquest moment de reflexions que Heidegger fa a l'«Origen de l'obra d'art» («Der Ursprung des Kunstwerkes», 1935/36), si

través de la invocació de la musa o el déu, amb la qual cosa no només el diví és directament dit o convocat, sinó que s'activa un fenomen que podríem anomenar d'«autoreferència» en l'interior del poema.<sup>159</sup> La invocació no es troba de mode igual en els tres gèneres del cercle, sinó que en l'exemple més característic de l'épos, la *Ilíada*, és molt fugissera, apareixent breument a l'inici del poema o d'una secció per anar seguidament cap a les coses, vers la narració dels fets.<sup>160</sup> De fet, aquesta fugacitat és tan característica del gènere que quan el poema allarga la invocació es considera que està essent forçat.<sup>161</sup> En el moment culminant de la lírica coral, en canvi, trobem la invocació en diferents moments del cant, sovint a l'inici i després de la part del «mite». La invocació es fa anomenant directament les muses o bé reclamant l'ajuda d'un déu concret o d'un heroi o simplement invocant el déu en general (δῖος o δαίμων);<sup>162</sup> a voltes el que s'invoca és allò fonamental pressuposat en tot esdevenir (que Fränkel anomena «poders»<sup>163</sup>) com ara la pau («ἡσυχία», P.8.1), la gràcia («χάρις», O.1.30), l'hora de la joventut («ῥα» N.8.1), etcètera, o bé una *pólis* («Αἴγινα», P.8.98), que no deixa de ser, per als seus ciutadans, allò en què sempre ja s'està. La primera invocació serveix per encaminar-se, d'entrada, cap al que es vol lloar tot anunciant-ne la seva part divina (per exemple, a N.7.1 s'invoca Ilítia, la deessa dels parts, perquè el cant es dedica a un noi molt jove<sup>164</sup>) i, un cop s'ha arribat a la victòria, a voltes mitjançant una nova invocació, es va cap a la part del «mite», de manera que, si la primera vegada la menció del déu serveix per vincular-lo a la gesta, la segona vegada actua movent el poema des del fet concret cap a un nivell superior i englobant. Al final d'aquesta part, sovint s'al·ludeix de nou al déu i es retorna al fet concret, ara emmarcat pel fons diví que s'ha fet comparèixer, subratllant-ne, alhora, la seva finitud, en la mesura que necessita la mediació divina per tal de lluir. La invocació, per tant, mou el poema d'un costat a l'altre, de l'àmbit de les coses al terreny del déu i

---

bé en l'assaig Heidegger no acaba de distingir entre l'estatut de la figura bella a Grècia i en la modernitat, permetent en alguns casos interpretar que també en la nostra època l'obra tindria el caràcter de cosa vàlida, perdent així l'estatut de mer «com si». Cf. HEIDEGGER 2003. Tal interpretació no és ni la kantiana ni la nostra. De fet, Heidegger no acaba d'elaborar la diferència Grècia-modernitat o, més exactament, no fixa un ser modern fins al final de la dècada dels trenta en l'assaig «Die Zeit des Weltbildes».

<sup>159</sup> «De entrada, el reconocimiento de que en el canto, en el poema, se dice de manera tal que en tal decir suena la entera dimensión del decir, se encuentra en el poema mismo en la forma de una cierta referencia a la propia función o vocación del cantor, cuando se invoca a la “musa” o la “diosa”;» MARTÍNEZ MARZO, 1995, p. 15.

<sup>160</sup> Latacz recompta sis aparicions de la invocació en tot el poema (1-7, 2.484-493, 2.761s., 11.218-220, 14.508-510, 16.112s.). LATA CZ 2009, p. 11. Willcock, per la seva banda, comentant I.3 i 4, compara el pas a una nova secció mitjançant una crida a les muses (I.3 i 4.43-45) amb el que passa en Homer (e.g. *Il.* 2.484). Cf. WILLCOCK 1995, p. 81.

<sup>161</sup> És el cas, per exemple, del poema de Parmènides, que versa tot sobre la dea. Cf. MARTÍNEZ MARZO 1995, p. 16.

<sup>162</sup> Cf. SCHADEWALDT 1966, cap. 2.2.

<sup>163</sup> FRÄNKEL 1962, p. 550-557.

<sup>164</sup> Cf. *Ibid.* p. 551.

viceversa, aconseguint, d'una banda, que el cant no resti ancorat en les coses, d'altra banda, que no s'instal·li en el diví. S'ha dit reiteradament que la direcció del poema mèlic és vers allò diví present en tot, però que això es manté com a tendència, sense acabar-s'hi d'instal·lar; per aquesta raó el cant parla, especialment en la part del «mite», d'aquest heroi o d'aquest altre, d'aquest déu o d'aquest altre, però rarament del diví a seques. Doncs bé, tenint en compte que la invocació pronuncia expressament el diví, és coherent amb el que hem dit que en l'epinici aquesta aparegui breument en els moments frontissa, com a motor, no destí, del cant. Respecte això resulta interessant que Hölderlin relacioni la invocació del déu amb el «to heroic» en remarcar que el primer vers de la *Iliada*, és a dir, aquell en què s'està requerint la dea, té una aparença heroica:  $\mu\eta\nu\iota\nu \acute{\alpha}\epsilon\iota\delta\epsilon \theta\epsilon\acute{\alpha}$ ,<sup>165</sup> perquè d'aquí podem deduir que també en Píndar les invocacions tenen tal tonalitat, i, per tant, que en aquestes compareix, gràcies a un «viratge de to» (cf. 1.2.3 i 1.2.7), l'«esperit» del poema. Finalment, pel que fa a la tragèdia de Sòfocles, la invocació no inicia pròpiament l'obra, el poeta no en formula cap que no sigui o bé en boca d'un o altre personatge o bé del cor, i l'heroi va forçant la compareixença del déu tot al llarg del poema fins acabar-lo trobant en el punt d'arribada, com allò terrible que per a ell coincideix amb la mort.<sup>166</sup>

Pel que hem dit veiem que la invocació apareix de mode més freqüent en l'epinici pindàric que en les obres d'Homer i de Sòfocles, tal com hem anat veient que passa amb altres elements autoreferencials com la reflexió sobre l'estatut del poema<sup>167</sup> o sobre l'esdevenir en general,<sup>168</sup> la qual cosa és coherent amb la posició de Píndar en el cercle

<sup>165</sup> Cf. STA, IV, p. 278, *Ensayos* p. 87.

<sup>166</sup> Cf. MARTÍNEZ MARZOA 1992a, cap. 3.4.

<sup>167</sup> L'excepcional rellevància de la qüestió del poema i el poeta en Píndar (i, també, la seva relació amb Hölderlin) l'assenyala Schadewaldt en el seu assaig sobre la lírica arcaica, comparant-la, entre d'altres, amb la minsa presència que té en Homer: «So kommt ein Grundmotiv bei ihm [i.e. Píndar] auf, das noch in neuester Dichtung immer wieder interessant ist: der Dichter, der über den Dichter und das Dichten dichtet. Bei Homer steht einiges über den Dichter, bei Archilochos fassen wir in seiner Selbstaussage die Doppelheit von Dichter und Krieger, aber das ist etwas, was ganz vereinzelt auftaucht. Bei Pindar wird immer wieder auf die Dichtung und den Dichter reflektiert, nicht im Sinne von Erlebnisichtung, sondern die Kraft, Bedeutung, Art und Stellung des Dichters tritt ständig ins Gedicht. Hier knüpft etwa Hölderlin stark an Pindar an, zumal in den späten Hymnen, weiter auch Stefan George, Rilke und andere. Die Weise, wie sich Dichtung in der Dichtung selbst auch geistig konstituiert, ist ein Grundelement bei Pindar, von dem man sagen kann, dass es geradezu von säkularer Bedeutung war in der Geschichte der Dichtung überhaupt. All das gehört zur pindarischen Sophia.» SCHADEWALDT 1997, p. 226.

<sup>168</sup> Wilamowitz el 1959 relaciona cant coral i tragèdia no només en el sentit que el ditirambe i les danses satíriques constituïrien la base de la segona, a la qual Èsquil afegiria el diàleg, encunyant així el gènere específicament tràgic (pp. 71-94), sinó també en el sentit que, si bé en el drama el poeta desapareix (p. 71), i el cor representa el poble, amb tot, aquell no deixa de ser també un representant del poeta, que és l'hereu de la posició pindàrica de guia (pp. 65-67). Cf. WILAMOWITZ 2001. Nosaltres volem matisar que, de moment en context grec, i ja veurem si en més endavant deixem de fer-ho, no establirem una diferència tan clara entre poeta i poema, de manera que les qüestions sobre el ser o la poesia vindrien requerides per la naturalesa mateixa del poema i no per la individualitat del poeta. També Reinhardt subratlla la particular capacitat del cor per reflexionar sobre el que s'esdevé, per exemple en comentar com aquest participa del lament d'Antígona, però des de fora, lloant la vàlua del seu comportament i, alhora, la

dels gèneres poètics, partint de la meravella assolida per Homer, dirigint-se cap als seus constitutius, però sense caure en la seva formulació explícita.

### 1.3.8. Enveja, arrogància i gelosia

En el punt 1.3.6 hem interpretat la contraposició creada a l'interior del cant pindàric entre les gralles i l'àguila com un mode d'assenyalar una diferència entre el saber de coses i el saber d'en què consisteix ser, essent aquest el que busca el poeta mèlic, i hem apuntat que la pretensió de convertir el ser en cosa és vana i perillosa. Ara veurem un tipus de contraposició semblant que serveix per insistir de mode encara més clar en el perill esmentat, la qual s'estableix tant entre homes com entre l'home i els déus, i ve donada per φθόνος («enveja» o «gelosia»)<sup>169</sup>. El motiu de l'enveja o la gelosia resulta d'especial interès a l'hora d'investigar el determinat punt de vista que representa «Píndar» en la mesura que, si bé es troba d'una manera o altra en tot el món grec, en aquell rep un tractament tan vistós que ha sigut motiu de discussió entre filòlegs a l'hora de buscar una unitat en els cants pindàrics.<sup>170</sup> Començarem observant com es dóna la qüestió de φθόνος entre homes i després veurem què passa entre l'home i el déu.

Per començar, hem de tenir en compte que a Grècia l'enveja no s'ha d'entendre com un sentiment de l'individu,<sup>171</sup> sinó, més aviat, com una determinada relació de l'home amb el diví: l'envejós veu el que hi ha de diví en un altre home com si fos una cosa que es pogués destriar d'aquell i posseir, obrint-se aleshores la possibilitat que tal home, en referir-se al que resplendeix, ja no ho tracti del mode que li correspon, no ho lloï, sinó que ho vituperi. En l'epinici a voltes es tracta de l'enveja entre atletes, entre poetes o, fins i tot,

---

justícia del seu patiment, ambdós aspectes en relació amb els déus. Cf. REINHARDT 1991, p. 119.

<sup>169</sup> Willcock dóna a la paraula grega dos sentits en funció de si es refereix als déus o als homes; quan ateny als déus la tradueix per «jealousy» mentre que si es refereix als homes la tradueix per «envy», i afegeix que la gelosia divina és especialment perillosa mentre que l'enveja humana només comporta les empipadores murmurations i el menyspreu pels actes bells. El primer cas el ressegueix en I.7.39 i el segon en N.4.36-43, O.2.95-8. Cf. WILLCOCK 1995, pp. 16-17. Slater, en canvi, dóna a la paraula un únic sentit d'«envy», «illwill». Cf. SLATER 1969. Nosaltres seguirem la distinció de Willcock perquè, com veurem, ens sembla que conté un matis lligat a l'històric.

Vallozza, sense distingir entre enveja i gelosia, desplega amb més detall aquest darrer tipus, que és el més freqüent en la poesia pindàrica, i el relaciona amb consideracions sobre l'estatut de la lloança. Cf. VALLOZZA 1989, pp. 13-30.

<sup>170</sup> Cf. KÖHNKEN 1971, pp. 9 ss.

<sup>171</sup> «[...] en griego nunca se trata básicamente de estados de ánimo o estados de la mente (ni siquiera cuando tenemos que traducir por cosas como "miedo", "lástima", etcétera)». MARTÍNEZ MARZO 2006, 31-32.

entre herois; la *Vuitena nemea*, per exemple, explica com l'enveja es fixa en aquells que sobresurten i com l'envejós se serveix de les paraules per fer-los mal, i ho exemplifica a partir del mite d'Aiant Telamoni (N.8.21-23):

ὄψον δὲ λόγοι φθονεροῖσιν,  
 ἄπτεται δ' ἔσλων ἀεὶ, χειρόνεσσι δ' οὐκ ἐρίζει.  
 κεῖνος καὶ Τελαμῶνος δάψεν υἱόν  
 φασγάνῳ ἀμφικυλίσσαις.

Però els mots són delit pels envejosos,  
 i [l'enveja] es fixa sempre en els bons, però no es baralla amb inferiors.  
 També mossegà el fill de Telamó  
 fent-lo cargolar damunt l'espasa.

L'enveja representa el cantó purament negatiu del tracte amb el diví i per aquesta raó es pot i s'ha d'evitar, mentre que la virtut consisteix en reconèixer el diví i ocupar-se'n, és a dir, pel que fa al poeta, consagrar-se a l'elogi i distanciar-se tant de l'enveja com del vituperi (N.8. 35-36):<sup>172</sup>

Γ' εἴη μὴ ποτέ μοι τοιοῦτον ἦθος,  
 Ζεῦ πάτερ, ἀλλὰ κελεύθοις  
 ἀπλόαις ζωᾷς ἐφαπτοίμαν,  
 No em permetis mai tal disposició,  
 pare Zeus, sinó que m'uneixi  
 als camins planers de la vida,

Ara bé, en tot comparèixer resplendeix el diví i si es tracta de la compareixença d'un home, inevitablement la frontera entre aquest i els déus es va diluint. Aquí ens trobem amb l'inherent desencaix que hi ha en tota presència i, per això, ja no és tan clar què cal fer. L'epinici, en la seva recerca d'en què consisteix ser, tracta la qüestió dels perills que assetgen l'home que ha assolit el diví quan cau en la ὕβρις, l'«arrogància», que el du a dissoldre l'engalzament que fa dels déus déus, i dels homes homes, allò que els grecs anomenen δίκη.<sup>173</sup> A la *Segona pítica*, després de tractar el mite d'Ixió, s'adverteix (P.2.34):

χρὴ δὲ κατ' αὐτὸν αἰ-  
 εἰ παντὸς ὀρᾶν μέτρον.

Però, d'acord amb un mateix  
 cal observar la mesura de tot

<sup>172</sup> Segons Vallozza, la concepció Pindàrica de la lloança (ἔπαινος) exigeix l'absència de qualsevol traç de φθόνος que en el cant es concretaria en la forma del blasme; el poeta ha de mantenir la δίκη, el just equilibri i reciprocitat entre el que ha de sortir a la llum i el cant, evitant la violència que exerceix l'enveja, perquè de no ser així acabarà mentint. Cf. VALLOZZA 1989, pp. 13-30.

<sup>173</sup> Segons Slater: «justice», «right».

i, a continuació, se cita el mite de Bel·lerofont i Pegàs establint-se una relació entre l'ἀδικία de l'home i la seva ruïna (42-48):

θνάσκομεν γὰρ ὁμῶς ἅπαντες·  
δαίμων δ' ἄισος· τὰ μακρὰ δ' εἶ τις  
παπταίνει, βραχὺς ἐξικέσθαι χαλκόπεδον θεῶν  
ἔδραν· ὃ τοι πτερόεις ἔρριψε Πάγασος

45 δεσπότην ἐθέλοντ' ἐς οὐρανοῦ σταθμούς  
ἐλθεῖν μεθ' ὀμάγουριν Βελλεροφόνταν  
Ζηνός. τὸ δὲ πὰρ δίκαν  
γλυκὺ πικροτάτα μένει τελευτά.

Car tots morim d'igual manera.  
Però la fortuna és desigual. Si algú atalaia coses distants  
és massa poc per assolir l'habitatge de sòl de bronze dels déus.  
L'alat pegàs llançà el seu amo Bel·lerofont  
quan desitjà anar a les habitacions del cel  
entre l'assemblea de Zeus.  
I a aquella dolcesa contra justícia  
l'espera el final més amarg.

A la *Quarta Ístmica* (l.4.8-9) es lloa els homes lliures de la sorollosa arrogància («κελαδεννάς τ' ὄρφανοί / ὕβριος», l.4.8-9) i a la *Setena olímpica* aquell que va rectament pel camí que és hostil a la desmesura («ἐπεὶ ὕβριος ἐχθρὰν ὁδὸν / εὐθυπορεῖ», O.7.90-91).<sup>174</sup> Aquesta darrera oda està dedicada a un rodi, Diàgoras, del qual Schadewaldt explica una curiosa història que pot servir per mostrar com l'aversion a l'ἀδικία s'estén pel món grec, més enllà de la poesia: Es diu que en un certamen guanyaren el mateix dia Diàgoras i dos fills seus, per la qual cosa aquests dugueren el pare sobre les espatlles davant la massa de gent que, per celebrar la victòria, li deien: «Mor, Diàgoras! El cel no el pots assolir».<sup>175</sup>

Finalment, el perill de l'arrogància també ateny el poeta que no guarda els límits amb el diví i pretén reduir-lo a unes lleis fixades; d'aquests es diu al *Fragment 209*.<sup>176</sup>

<sup>174</sup> Willcock ressegueix aquest tema que a voltes és tractat a partir dels pilars que Hèracles establí per marcar fins on podia navegar l'home (O.3.43-4, N.3.21, N.4.69, P.10.28) i a voltes a partir de la impossibilitat de fer el camí fins a l'Olimp (l.7.43-44, P.3.21, l.5.14, O.13.87-92). Cf. WILLCOCK 1995, p. 75 i 68, respectivament.

<sup>175</sup> Schadewaldt troba la història en Ciceró. Cf. SCHADEWALDT 1997, pp. 345-346.

<sup>176</sup> Race, citant Stobaeus, diu que la sentència es refereix als filòsofs de la natura. Cf. RACE 2006, p. 401. Per la seva banda Fränkel assenyala que Píndar mai no especula sobre l'ordre mecànic de la naturalesa i que, davant de fenòmens naturals com ara un eclipsi, els quals en el seu temps ja eren explicats a partir de diferents hipòtesis, es limita a interpretar-los en un sentit moral o religiós. Cf. FRÄNKEL 1962, pp. 547-548.

ἀτελῆ σοφίας καρπὸν ὄρεπ(ειν)

cultiven el fruit va de la saviesa

on ἀτελῆ assenyala que no té la capacitat d'arribar enlloc, de fructificar.

Els exemples anteriors mostren les conseqüències que l'arrogància de l'home té per al déu i per a ell mateix, apropiant-se en molts casos a la tragèdia, en la qual aquell que ha traspassat els límits és anorreat, refent-se, així, la separació entre déus i homes. D'això es podria treure la conclusió que a l'home només li cal mantenir-se dintre dels seus límits per ser virtuós; però més amunt ja hem dit que el ser només esdevé compareixent i que no hi ha compareixença sense pèrdua, de manera que la virtut resultarà ser més complicada.<sup>177</sup> A la *Tercera pítica*, després de tractar en la part del mite, primer, l'excés de Coronis i, a continuació, l'excés del fill d'aquesta i Apol·lo, Asclepi,<sup>178</sup> s'elogia Hieró, a qui es dedica el cant, per la seva mesura dient-ne (P.3.71):

71 πρᾶϋς ἀστοῖς, οὐ φθονέων ἀγαθοῖς, ξεί-  
νοις δὲ θαυμαστὸς πατήρ.

Moderat amb els ciutadans, no envejant els bons,  
i per als forasters pare admirable.

i recordant-li (P.3.81-83):

ἔν ἔσλὸν πῆματα σύνδυο δαίονται βροτοῖς  
ἀθάνατοι. τὰ μὲν ὤν  
οὐ δύνανται νήπιοι κόσμῳ φέρειν,  
ἀλλ' ἀγαθοί, τὰ καλὰ τρέψαντες ἔξω.

Junt amb un bé reparteixen als homes dos mals  
els perennes. Això els necis  
no ho poden com cal suportar,  
sinó els bons, havent exposat el bonic [de les coses].<sup>179</sup>

El cant no diu que els bons s'estalviïn el mal que envien els déus, sinó que el saben suportar com cal. Tampoc no es considera en cap moment que els déus errin en repartir mals als virtuosos, tal com ho feien els envejosos que no sabien atendre el diví que hi havia en altres. És a dir: els bons actuen bé i els déus els castiguen amb justícia. De fet, la paraula que utilitzen els grecs per anomenar la relació que tenen tant els envejosos

<sup>177</sup> De fet la tragèdia tampoc arriba a aquella conclusió.

<sup>178</sup> Martínez Marzoa interpreta aquest mite vinculant la ὑβρις d'Asclepi amb la consideració de les coses en tant que riquesa, entenent aquesta en el sentit d'acumulació de coses. Cf. MARTÍNEZ MARZO A 2011, cap. 11.

<sup>179</sup> La frase no diu que els bons veuen el cantó bonic de les coses en lloc del lleig (de fet, en grec, una cosa que efectivament ho sigui no pot ser lletja) sinó que ja en cada cas han fet sorgir en la cosa la condició del bell, la seva irreductibilitat.







Però el valor dels homes és assignat pels déus.  
 I sols dues coses tenen cura  
 del més dolç borriçol de la vida en florida prosperitat,  
 si algú gaudeix del triomf i sent el seu elogi.  
 No busquis esdevenir Zeus; ho tens tot  
 si t'ateny una part d'aquestes benediccions.  
 Als mortals correspon el que és mortal.<sup>184</sup>

i a la *Vuitena pítica* (P.8.76-78):

δαίμων δὲ παρίσχει·  
 ἄλλοτ' ἄλλον ὑπερθε βάλλων, ἄλλον δ' ὑπὸ χειρῶν,  
 μέτρῳ καταβαίνει·  
 mes un déu concedeix;  
 ara en llança un enlaire, però adés, un altre, sota les mans  
 és rebaixat a la mesura.<sup>185</sup>

i més endavant (P.8.95-97):

95 ἐπάμεροι· τί δέ τις; τί δ' οὐ τις; σκιᾶς ὄναρ  
 ἄνθρωπος. ἀλλ' ὅταν αἴγλα διόσδοτος ἔλθῃ,  
 λαμπρὸν φέγγος ἔπεστιν ἀνδρῶν καὶ μείλιχος αἰών.  
 Criatures d'un dia; mes un, què és? i un, què no és? Somni d'ombra  
 l'humà. Però sempre que vingui l'esclat que dóna Zeus,  
 sobre els homes resta una llum fulgent i un dolç arc de la vida.

Volem aturar-nos en aquests versos de difícil interpretació. La sentència es divideix en dues parts articulades a partir d'un «però», en la primera de les quals es fa una pregunta relativa a l'humà i es tracta del seu caràcter mortal, mentre que en la segona es parla de la meravella que suposa per a l'home la proximitat del déu, canviant, segons sembla, el sentit de l'inici. La majoria de lectures que s'han fet d'aquest passatge defensen que, efectivament, el «però» és molt fort i marca un canvi profund entre el que hi ha abans i el que ve després, entenent que en la primera part la referència a la mort és igualadora, en tant que es presenta com allò comú a tothom i, fins i tot, a tota cosa creada, mentre que la segona part obre la possibilitat que la vida es carregui de sentit si el déu ho vol. Amb tot, és possible també una altra lectura segons la qual ja la manera de plantejar la qüestió en la primera part pressuposa el que ha de venir després, que quedaria com una exegesi. De fet ja la traducció de la mateixa pregunta pot inclinar la interpretació d'un costat o de

<sup>184</sup> Schadewaldt associa aquests versos amb la dita dèlfica «Pensa coses mortals!» o «Coneix-te!» com a mortal. Així mateix considera que Píndar, en moure's en el contrast entre l'alçar-se cap al que és diví i el davallar cap a la mortalitat, esdevé un precursor de Plató. Cf. SCHADEWALDT 1997, pp. 229, 230.

<sup>185</sup> Race explica que l'exemple prové de la lluita l'objectiu de la qual és restar a dalt mentre es llança l'adversari sota les pròpies mans. Cf. RACE 1997, p. 345.

l'altre:<sup>186</sup> Així, un seguit de filòlegs han traduït el vers de mode que s'iguali tot home en la seva transitorietat insubstancial, tant el que ha estat algú com el que no ho ha estat, lligant la pregunta amb la descripció de tot com a «somni d'una ombra». En les seves versions el τί fa la funció de subjecte, mentre que el τις fa la de predicat nominal, de tal manera que la pregunta es fa relativament a un «què», una determinada entitat, de la qual es vol saber quina part és algú i quina part és ningú; així Race: «What is someone? What is no one?» (1997 p. 347), Burnett: «What is man, and what is no man?» (2005, p. 236), Gentili: «che cosa è mai qualcuno / che cosa è mai nessuno?» (1995, p. 229), Nagy: «What is a someone? What is a no one?» (1990, p. 195). La versió de Fränkel (1962, p.637): «Was ist man, und was nicht?» que, segons sembla, segueix la hölderliniana,<sup>187</sup> amb tot, deixa en l'ambigüitat, d'una banda, si el *man* de la primera pregunta fa de subjecte o de predicat nominal, en la mesura que no té marca de cas i, d'altra banda, si, en cas que efectivament fes de subjecte, també tindria aquesta funció en la segona pregunta. La traducció de Hölderlin: «Was aber ist einer? Was aber ist einer nicht?», en canvi, no deixa lloc al dubte en posar el *man* amb marca de cas: *einer*, deixant clar que es tracta del subjecte, i repetint-lo en ambdues preguntes, de manera que del mateix τις es vol saber què és i què no és. Ens sembla especialment interessant que la traducció posi èmfasi en la idea d'unitat: «einer», subratllant que ens trobem davant d'una cosa que no té contrari, de manera que l'absència d'unitat no seria ben bé res, tal com, seguint un exemple que ja hem posat abans, el contrari de la música no tindria cap entitat. El poema «líric» faria, doncs, una segona pregunta que simplement serviria per establir una certa perspectiva o distància per tractar d'en què consisteix la figura, la unitat, referida a la vida de l'home. Essent així, la referència a la mort no tindria un sentit igualador sinó que, en tant que donadora de límit i, per tant, de figura, prepararia ja la resposta a la pregunta per l'essència de l'humà. Abans d'abordar-la, però, volem atendre encara al fet que la possible doble lectura de la pregunta inicial afecta també al que ve a continuació en la mesura que el «somni d'una ombra», que efectivament es refereix a la condició mortal de l'home, pot ser una forma d'al·ludir a la banalitat de la vida de tot home i tenir un sentit clarament negatiu<sup>188</sup> o bé ser una referència a la condició de mortal que ja contingui la idea que només mor de veritat qui viu de veritat. Sembla clar que l'expressió

<sup>186</sup> Bona part de les opcions citades són tractades per BURNETT 2005, p. 236.

<sup>187</sup> Others follow the more expansive version of FRÄNKEL (1962) 637: "Was ist man, und was nicht?" (cf. Hölderlin's "Was aber ist einer? Was aber ist er nicht?") so that man is potentially all things in succession. BURNETT 2005, p. 236.

<sup>188</sup> Gianini, per exemple, insisteix en la vanitat de l'humà: «Ma rapido volge il destino degli uomini, esseri che mutano ogni giorno (v. 95), sottoposti al divenire del tempo. L'uomo è il sogno di un'ombra, ovvero ombra di ombra, o nulla, è qualcuno e nessuno per la precarietà e l'inconsistenza della sua condizione. È «qualcuno» se lo illumina la luce divina nel compimento delle sue azioni, e allora consegue il successo e la fama. La consapevolezza della provvisoria quotidianità dell'uomo, che muta in rapporto all'oggi, non era estranea al pensiero greco arcaico. Ma quale allora il senso dell'esistenza? Nel divenire fenomenico che è nulla, la sola certezza è il giorno nel quale il dio dà valore all'agire umano.» Dins de GENTILI 1995, p. 214.

«somni d'una ombra» es refereix al determinat mode en què homes morts, mai déus, s'apareixen als vius en somnis; es tracta d'ombres en el sentit que no són els homes mateixos, sinó la mera projecció sense vida que n'ha quedat després de la mort, tal com, per exemple, Aquil·les s'apareix a Odisseu a Od.11.487-91, si bé en aquesta ocasió Odisseu no somnia, sinó que ha baixat a l'Hades.<sup>189</sup> Allò que projecta ombra en ser il·luminat és l'esdevenir humà, el seu desplegament; el que en resta és visió d'ombra en la mesura que el sorgir s'ha acabat i aquell o allò que sorgia ja no hi és. És a dir, l'home, des d'un cert punt de vista, és ombra. Ara bé, és precisament la mort prematura d'Aquil·les enmig de la batalla i la voluntat de Zeus (o les paraules d'Homer) el que li confereix un límit tal que l'esdevenir de la seva vida acaba essent extremadament lluminós i irreductible. Això no es diu abans del «però», sinó que es descobreix a continuació, però el que introdueix la conjunció no és un refús de l'anterior, sinó que, de cop, allibera la mort del que podia tenir de negatiu i igualador passant a ser constitutiva de l'humà, ontològica. En definitiva, és dubtós si la referència inicial a la mort ja conté un element positiu vinculat a la figura irreductible o si d'entrada només és negativa i igualadora i cal esperar a després del «però» per a canviar-ne les connotacions; nosaltres ens decantem per pensar que la relació entre mort i irreductibilitat ja funciona abans de la conjunció, però només compareix després d'aquesta. Si la nostra interpretació és vàlida, aleshores sembla corroborar la idea defensada més amunt de la necessitat de no decantar-se vers el diví, de la importància de mantenir la diferència entre l'home i el déu, tant pel bé de l'un com pel de l'altre, és a dir, la importància de la mortalitat per a la compareixença d'uns i altres.

---

<sup>189</sup> En somnis podien aparèixer tant déus com homes, i aquests darrers podia ser que estiguessin vius o ja morts, però les ombres es refereixen a l'Hades. Entorn aquestes aparicions en somnis ja en els poemes homèrics Dodds explica: «En la mayor parte de sus descripciones de sueños los poetas homéricos tratan lo que se ve en ellos como si fuera "realidad objetiva". El sueño suele adoptar la forma de una visita hecha a un hombre o una mujer dormidos por una sola figura onírica (la palabra misma *oneiros* significa casi siempre en Homero figura onírica, no experiencia onírica). Esta figura onírica puede ser un dios, o un espíritu, o un mensajero onírico preexistente, o una "imagen" (*eídolon*) especialmente creada para la ocasión; pero en cualquier caso existe objetivamente en el espacio y es independiente del que sueña. Efectúa su entrada por el ojo de la cerradura (los dormitorios homéricos no tienen ventanas ni chimeneas); se planta a la cabecera de la cama para transmitir su mensaje, y una vez hecho esto, se retira por donde ha venido». DODDS 1986, p. 105.

### 1.3.9. La mort i la figura bella

Al final de l'apartat anterior hem vist com la finitud humana permet ser tant a l'home com al déu i que, pel que fa a l'home, la mort és el límit gràcies al qual el seu arc de la vida pot esdevenir i lluir. En aquest capítol aprofundirem més en el concret tractament que Píndar dóna a la relació entre la mort i la figura, atenent al moviment que amb aquest es pogués generar en la concepció del ser.

En la *Segona pítica* es diu al vencedor Hieró (P.2.65-67):

βουλαὶ δὲ πρεσβύτεραι  
ἀκίνδυνον ἔμοι ἔπος σὲ ποτὶ πάντα λόγον  
ἐπαινεῖν παρέχοντι.

I els teus madurs determinis  
em permeten lliurar-te, sense perill, el discurs d'elogiar  
vers el càlcul enter.

presentant-se el poeta com aquell que sap veure la figura en una vida que encara no ha estat tancada, i, que, per tant, sap del futur, de l'incert. I en la *Setena nemea* es parla dels savis, que són els poetes, en els següents termes<sup>190</sup> (N.7.17-20):

σοφοὶ δὲ μέλλοντα τριταῖον ἄνεμον  
ἔμαθον, οὐδ' ὑπὸ κέρδει βλάβεν·  
ἀφνεὸς {τε} πενιχρὸς τε θανάτου παρά  
20 σᾶμα νέονται. 5

Però els savis conegueren el vent destinat al tercer dia  
i no foren malmesos pel guany;  
pletòrics i indigents van tots ells, per la mort,  
vers la tomba.

Dels dos fragments podem concloure que el savi és aquell que sap preveure com es tancarà la figura, quelcom que en el segon és anomenat μέλλοντα i que aquí hem traduït per «destinat». Es tracta d'un participi neutre singular que Slater i LSJ també tradueixen per «future» i «be about to be» i Schadewaldt per «Zeit des Zögerns», en tots els casos expressions que signifiquen quelcom que se situa sempre més enllà de l'experiència i la

<sup>190</sup> Schadewaldt explica l'ús de σοφία per part de Píndar: «Es ist charakteristisch, dass er sich nicht mit dem Wort bezeichnet, das im Attischen üblich ist: *poietés*, der „Macher“, wenn auch ein Machen im höchsten Sinne, was dann keine Technik ist, sondern eben Dichtung. Pindar nennt sich nicht *poietés*, sondern *sophós*. Auch dies Wort kommt zunächst aus dem Bereich des Handwerklichen und bedeutet noch nicht „der Weise“, sondern der Sachkundige, Geschickte, der Fachkundige wie der Steuermann, der Zimmermann oder überhaupt der Handwerker. Es ist der Fachmann, wie wir sagen können, der ein bestimmtes Sach- und Fachwissen hat. So noch bei Platon, während *epistéme* kein Fachwissen ist, sondern ein Grundwissen. *Sophós* ist zunächst der Geschickte, der ein bestimmtes Handwerk gelernt hat, hier das Dichten, und der mit den mannigfaltigen Formen des Dichterischen, Metrischen und Musikalischen Bescheid weiß und sie sicher handhabt.» SCHADEWALDT 1989, p. 223.

certesa. Martínez Marzoa en fa una exegesi aprofundint en la mateixa línia; parteix del participi neutre substantivat τὸ μέλλον, que traduït dóna «la condició de l'advenir», és a dir, allò que per la seva mateixa naturalesa no podrà ser mai quelcom present, amb la conseqüència que, aleshores, no pot tractar-se d'altra cosa que de la mort. Aquest caràcter sempre venidor de la mort determina el mode en què l'hem d'interpretar, car «cualquier cosa que digamos a propósito de la muerte no la decimos acerca de algo que alguna vez vaya a ocurrir, sino acerca de la muerte como fenómeno en el asumir o reconocer la muerte».<sup>191</sup> Els versos citats més amunt dirien que el poeta és aquell capaç de preveure «el recompte total» (P.2.67) perquè pot conèixer «el vent destinat al tercer dia» (N.7.17), allò que en la metàfora marinera durà l'onada de la mort,<sup>192</sup> i que gràcies a aquesta capacitat pot evitar els perills de l'abundància (N.7.18); ara cal veure quin seria el mode pindàric d'assumir o reconèixer la mort.

Un fragment de tren pindàric citat per Plutarc (Fr. 131b, Plut. *Consol. ad Apoll.* 35.120C) diu el següent:

σῶμα μὲν πάντων ἔπεται θανάτῳ περισθενεῖ,  
ζῶν δ' ἔτι λείπεται αἰῶνος εἶδωλον· τὸ γάρ ἐστι μόνον  
ἐκ θεῶν· εὐθεὶ δὲ πρᾶσσόντων μελέων, ἀτὰρ εὐ-  
δόντεσσιν ἐν πολλοῖς ὄνειροις  
δεῖκνυσι τερπνῶν ἐφέρποισαν χαλεπῶν τε κρίσιν.

El cos de tothom segueix la mort abassegadora,  
però resta encara una imatge vivent de la vida; car per si sola  
és dels déus; dorm mentre els membres estan actius, però  
quan dormen, en múltiples somnis  
mostra una decisió venidora de coses plaents o doloroses.

La imatge, εἶδωλον, és la ψυχή («ànima») de l'home, la figura que resta de la seva vida un cop ha quedat tancada, i d'aquesta es diu que és dels déus, tal com a la *Vuitena pítica* es vinculava la compareixença de l'arc de la vida amb el déu, i, si bé tal imatge d'entrada només compareix en somnis o després de la mort, curiosament resulta «vivent». Dodds relaciona aquest fragment amb la idea aristotèlica que l'activitat psíquica és màximament

<sup>191</sup> MARTÍNEZ MARZOA 2006, pp. 46-47.

<sup>192</sup> «Wise men recognize the uncertainty of the future (*i.e.* the third day's wind), which eventually ends in death, and do not hoard their gain (cf. *Ol.* 2.56, *Nem.* 1.31-33, and *Isth.* 1.67-68).» Race 2006, p. 73.

Afegim també la interpretació de Bårdenas de la Peña i Bernabé que vincula la metàfora amb l'ofici de mariner: «La expresión "el viento que ha de venir al cabo de dos días" contiene un profundo significado: la amenaza del soplo de la muerte a la que todos estamos sometidos (cf. la expresión "ola de la muerte" en el verso 31) que puede sobrevenir en un futuro. El hecho de que el viento llegue "al cabo de dos días" es, con bastante seguridad, una muestra del argot marinero de Sicilia que aparece corroborada en Estrabón (6.2.10), consistente en que los marineros sabían interpretar los fenómenos volcánicos para predecir los vientos que habrían de soplar después de ese tiempo.» BÅRDENAS DE LA PEÑA, BERNABÉ 2002, pp. 233-234. Com es pot veure ells han traduït μέλλοντα τριταῖον ἄνεμον per: «el viento que ha de venir al cabo de dos días» mentre que nosaltres ho hem fet per: «el vent destinat al tercer dia», car ens

animada quan el cos està adormit i, sobretot, quan està a punt de morir,<sup>193</sup> afegint que la polaritat entre cos i esperit, apareguda en un determinat moment de l'esdevenir grec que ell vincula al pitagorisme, en Píndar es decanta en favor de l'esperit, iniciant-se una cultura del puritanisme.<sup>194</sup> Així mateix, basant-se en fragments com el citat per Plató en el «Menó» (Fr. 133, Plat. *Men.* 81B), veu en la seva poesia una figuració de la doctrina de la immortalitat de l'ànima i la reencarnació:<sup>195</sup>

οἴσι δὴ Φερσεφόνα ποινὰν παλαιοῦ πένθεος  
 δέξεται, ἐς τὸν ὕπερθεν ἄλιον κείνων ἐνάτω ἔτει  
 ἀνδιδοῖ ψυχὰς πάλιν, ἐκ τᾶν βασιλῆες ἀγαυοί  
 καὶ σθένει κραιπνοὶ σοφία τε μέγιστοι  
 ἄνδρες αὖξοντ'· ἐς δὲ τὸν λοιπὸν χρόνον ἦροες ἀ-  
 γνοὶ πρὸς ἀνθρώπων καλέονται.

Però d'aquells de qui Persèfone accepti en cada cas ja la retribució per l'antic dolor, en el novè any ella en retorna les ànimes, amunt, vers el sol; d'ells s'alcen reis il·lustres i homes ràpids en força i els més grans en saviesa; i, durant el temps que resta, són anomenats herois sagrats pels homes.

Segons la interpretació de Dodds, en aquests passatges es tractaria de la possibilitat d'instal·lar-se efectivament en el més enllà i, fins i tot, de reencarnar-se en diferents vides, perdent-se el sentit de μέλλοντα que hem donat més amunt i quedant Píndar desplaçat de la concepció del ser habitual en el seu temps; ara bé, potser des de Hölderlin podria interpretar-se tot plegat d'una altra manera. Vegem-ho: En el *Fragment 133* es parla d'una retribució a Persèfone per un antic dolor, el qual s'ha identificat amb el que li causaren els titans en devorar el seu fill Dionís, i que quedà associat als homes que nasqueren de la terra ensutjada amb la sang d'aquells quan foren anorreats pel llamp de Zeus.<sup>196</sup> Així, la culpa per la ὕβρις que dugué els titans a oblidar els límits del diví acaba pertanyent també a l'home. Amb tot, Persèfone va acceptant la retribució a determinats homes, «aquells», retribució que sovint s'ha interpretat com la mort mateixa. Nosaltres seguirem aquesta interpretació, però cenyint-nos a la idea que no tota mort és igual en la mesura que morir del tot és un privilegi de qui ha viscut del tot, de qui efectivament en el seu esdevenir ha traçat una figura. D'aquests, en el novè any, Persèfone en retorna les ànimes vers el sol.

---

interessa, per les raons que ja veurem, subratllar el nombre tres.

<sup>193</sup> Cf. DODDS 1986, 137.

<sup>194</sup> Cf. *Ibid.* p. 134-144.

<sup>195</sup> Cf. *Ibid.* p. 133.

<sup>196</sup> Cf. NISÉTIKH 1989, pp. 51 i 52. Lloyd-Jones recull el mite segons el qual Dionís nasqué de la unió de Zeus i la seva germana Persèfone, fou devorat pels Titans restant-ne només el cor; aquest fou recollit per Atena i portat a Zeus qui l'engolí i, poc després, tingué relacions amb Sèmele, per la qual cosa Dionís nasqué de nou. Cf. LLOYD-JONES 1984, p. 261.



És significatiu que es comptin nou anys abans de concedir-los la llum, perquè el nou està format per tres períodes de tres i el nombre tres és aquell que permet tancar la figura,<sup>197</sup> de manera que podria passar que l'enviament vers la llum tingués a veure amb sostenir determinada condició tres voltes i, fins i tot, que no es tractés de dues coses sinó d'una mateixa.<sup>198</sup> Fixem-nos en que una naturalesa semblant a la que aquí recau sobre els homes també atenya els fills d'Heli en la *Setena olímpica*, els quals igualment traginaven una culpa que en aquell cas consistia en haver oblidat la part deguda als déus i haver fet sacrificis sense foc; amb tot, dèiem, precisament perquè no hi ha fundació sense ὕβρις foren obsequiats amb sabers en general i una pluja daurada. Igualment, si en la *Setena olímpica* s'establí una diferència entre els hel·líades i qui té «el saber major», ara sembla que s'estableixi una distinció entre els homes que paguen la retribució i aquells que han sostingut el deute durant nou anys, els quals, precisament per haver-se conduït en tant que mortals (sense oblidar la mort), saben dels déus i de la ὕβρις, i, en definitiva, de la naturalesa de la figura, i, així, l'ànima és retornada a la llum i compareix, concretament en forma de reis, atletes i savis (aquests darrers, tenint en compte la forma d'anomenar pindàrica, podrien associar-se amb els poetes). Aquí, de nou ens trobem amb el nombre tres i, en aquest cas, amb una tríada d'homes que podrien recordar els tres tipus que presenta Hölderlin en la seva versió antropològica de la tríada de tons, perquè els ἀγαυοί, en tant que «notables» i «brillants» recorden la figurativitat de l'home «naïf», els σθένει, «forts», «enèrgics», «resistents», recorden l'home «heroic» i, finalment, els que destaquen per la seva σοφία recorden l'home «ideal». Segons aquesta lectura, en cap moment es parlaria de reencarnació, sinó de compareixença, i no de la de qualsevol, sinó de la d'aquells que acaben essent anomenats herois. Potser aquí es troba la clau de l'honor que se'ls ret, si tenim en compte que els herois, per la seva naturalesa, estan a mig camí entre el déu i l'home, salvant la diferència i alhora sostenint-la. En relació amb els altres poetes, Homer no parla ni del pas per diverses vides ni del viatge d'un món a l'altre, excepte en el cas d'Odisseu, el πολύτροπος (Hom. Od.1.1), és a dir, «l'arterós», «el de molts canvis» o «girs», el qual sembla ser una figuració de l'artista (també en Píndar quan en tracta les «mentides» i els «recursos alats», N.7.22), que en un moment donat pot viatjar al regne dels morts (Od.11). Que això sigui així és coherent amb el fet que l'épos tot just dugui a la llum les coses, no els seus constitutius, de mode que en ell la mort com a donadora de límit (especialment la mort d'Aquil·les) roman a l'ombra. Sòfocles tampoc no fa desplaçaments d'aquell tipus, sinó un únic moviment d'esqueixament entre els déus i el mortal, entre la compareixença de la figura divina i la mort efectiva de l'heroi. Píndar, en canvi, para atenció en allò que fa de la presència presència, per la qual cosa ha d'assenyalar l'altra banda, τὸ μέλλον. El seu excurs cap a l'ànima o la mort és coherent

<sup>197</sup> En la filosofia pitagòrica el nombre tres constitueix el tancament, en el sentit que tres punts tanquen una figura. Cf. MARTÍNEZ MARZOA 1995, p. 29.

<sup>198</sup> Lloyd-Jones tradueix per «after eight years» però ho relaciona amb l'exili de nou anys que, segons Hesíode, *Teog.* 793 ss., han de suportar els déus que han comès perjuri. Cf. LLOYD-JONES 1984, p. 266.

amb el punt de vista que representa dins del moviment que Grècia és, però ni pretén donar la preeminència a l'ànima per sobre del cos, ni ser una doctrina de la reencarnació i la transmigració, perquè el poema està fet per mor d'uns determinats fets que no ha d'oblidar, «altres preeminències jauen al fons». Des d'aquest punt de vista es pot entendre que la ψυχή, en comparèixer en somnis (Fr.131b.4), mostri una «decisió venidora», ja que, d'una banda, és allò que està sempre per venir (al qual es dirigeix el poema «líric»), però, d'altra banda, en la mesura que només es constitueix amb la mort, està estretament lligada a allò deixat enrere en el sorgir de les coses, allò que constitueix el punt de partida del poema «èpic», i, en aquest sentit, ja està decidida.

Amb els fragments 131b i 133 hem iniciat una investigació sobre el particular mode pindàric d'assumir i reconèixer la mort comparant-lo especialment amb l'épos. A continuació farem el mateix atenent al passatge més important que ens ha arribat entorn la qüestió de τὸ μέλλον, el qual s'estén al llarg dels versos 57-83 de la *Segona olímpica* ocupant el lloc que generalment correspon al «mite», i ho farem afegint a la comparació tant el punt de vista de Plató, una mica posterior, però encara dins del projecte Grècia, com el de la modernitat. La majoria de les lectures que s'han fet d'aquestes línies també entenen que es tracta d'una figuració de la «vida del més enllà» a la qual efectivament s'arribaria després de la mort,<sup>199</sup> però nosaltres mirarem d'entendre-les sense canviar el sentit de τὸ μέλλον en tant que allò que resta sempre més enllà de l'experiència. El passatge en qüestió ve precedit per uns versos sintàcticament ambigus en què, en connexió amb la victòria de Teró, es parla de «la riquesa adornada d'excel·lències» com del bé més gran que hom pot tenir, consistint, segons sembla, les virtuts que acompanyen la riquesa en el coneixement de τὸ μέλλον<sup>200</sup> (O.2.53-56):

<sup>199</sup> Així ho fan, per exemple, GALIANO 1994, NISÉTICH 1989, TUGENDHAT 1992, WILLCOCK 1995, RACE 1997 i THEUNISSEN 2002. Davant la proliferació de lectures que vinculaven Píndar amb l'orfisme i el pitagorisme, Schadewaldt, en el curs sobre Píndar de 1963, considerava que, si bé O.2 certament gira entorn el destí de l'ànima després de la mort, no es disposava de prou informació sobre aquells corrents com per veure-hi una influència clara, afegint, a més, que l'escena pindàrica està configurada d'una manera completament única. Cf. SCHADEWALDT 1989, p. 302. Per acabar, Lloyd-Jones compara el cant de Píndar amb les tauletes trobades en tombes i recollides per Zuntz (ZUNTZ, G.: *Persefone*, Oxford 1971) i explica l'aparent contradicció entre els passatges sobre la vida del més enllà i la recurrent insistència de Píndar en que la mort és el final, argumentant que el poeta en O.2 hauria adaptat creences òrfiques del seu comitent. A més, afegeix que els grecs no creien en els seus mites en el mode literal en què ho fa el cristianisme o el romanticisme, sinó que el poeta podia usar imatges sense cenyir-se a una sinceritat plena. Cf. LLOYD-JONES 1984, pp. 261- 279.

<sup>200</sup> Theunissen exposa amb detall els tres possibles modes d'interpretar la frase i considera que, en comptes d'haver de triar entre alternatives, sembla més sensata la hipòtesi que es tracti d'una construcció en què totes són presents, i afegeix: «Die Worte bekommen aber, prospektiv gesehen, allein dann einen Sinn, wenn wir ihnen die Intention zuschreiben, *alles* in der eschatologischen Passage Folgende vorwegzunehmen.» THEUNISSEN 2002, p. 743.

Martínez Marzoa, per la seva banda, diu: «Ya sea que el “si...” despliegue lo indicado en “adornada con excelencias”, ya añada una condición en la misma línea, ya simplemente exprese en general una relevante “excelencia”, lo que en todo caso se añade y se contempla ahora como la posibilidad o cualificación introducida por el “si...” es un cierto saber, en el cual se sabe τὸ μέλλον.» MARTÍNEZ MARZOA 2006, p. 46. I, més endavant, un cop ha analitzat l'expressió grega i conclòs que, precisament per referir-

ὁ μὲν πλοῦτος ἀρεταῖς δεδαιδαλμένος  
 φέρει τῶν τε καὶ τῶν  
 καιρόν βαθεῖαν ὑπέχων μέριμναν ἀγροτέραν,  
 55 ἀστήρ ἀρίζηλος, ἐτυμώτατον  
 ἀνδρὶ φέγγος· εἰ δὲ νιν ἔχων τις οἶδεν τὸ μέλλον,

La riquesa adornada d'excel·lències  
 dóna ocasió a això i allò,  
 sostenint una atenció profunda i que recerca,  
 estel fulgent, l'esplendor genuí  
 per a l'home; si hom, tenint-la, coneix [la condició de] l'advenir,

El primer que es diu és que allò desitjable (*i.e.* «la riquesa adornada d'excel·lències») va lligat amb sostenir «una atenció profunda i que recerca»,<sup>201</sup> amb la qual cosa es posa en contacte el que ha d'assolir tot home per ser-ho (en aquest cas, Teró) amb la tasca del poeta, en la mesura que el mot ἀγροτέραν, que aquí presenta una rara dificultat, s'utilitza freqüentment com a epítet d'Àrtemis i està associat a ἀγρός («camp») i ἄγρα («cacera»), i cultivar, pasturar i caçar són activitats relacionades amb preservar, conduir i atendre, i, així mateix, lligades a l'actitud que Píndar atribueix al poeta. Tot plegat ens porta, com passava amb els passatges anteriors, a la vinculació entre la vida, l'ànima i el poema.

En iniciar el passatge dedicat a la mort ens trobem amb la idea que, un cop l'home ha mort, es jutja el recompte de les seves faltes sense concessions, donat que la justícia no pot entendre's d'altra manera que com a discerniment (O.2.57-60):<sup>202</sup>

---

se a la mort, no pot significar quelcom que en tal o qual moment s'esdevindrà, diu que potser això és el que permet entendre que el «si...» no tingui una ulterior apòdosi. *Ibid.* p. 46.

<sup>201</sup> Schadewaldt interpreta la relació entre la riquesa i l'adorn de la següent manera: «*daidállo*, verziern, geht eigentlich auf Einlegearbeiten, etwa in Holz aus Metall oder Elfenbein, wobei das Eingelegte immer wertvoller ist als der Stoff, in den es eingelegt wird.» SCHADEWALDT 1989, p. 301.

Segons Willcock es tracta del vers més difícil de Píndar; ell l'interpreta en el sentit que exhorta a fer un bon ús de la riquesa, la qual es pressuposa en Teró donades les despeses que implicava tenir un estable amb cavalls i entrenar-los. WILLCOCK 1995, pp. 150-154.

Martínez Marzoa interpreta el passatge en relació amb l'aplanament i la dissolució que comporta la consideració del diví en tant que cosa: «[...] contentémonos de momento con que la “riqueza” sean las cosas en la medida en que se tiende a considerarlas como suma de ellas y con que las “excelencias” “adornan” la “riqueza” en cuanto que ellas son aquello por lo cual esa reducción a suma, de todos modos, no puede cumplirse.» MARTÍNEZ MARZOA 2006, p. 46.

<sup>202</sup> Nisetich, citant Rohde (ROHDE, E. *Psyche. The Cult of Souls and Belief in Immortality Among the Greeks*. Translated from the Eighth Edition by W. Hillis. London, 1925) assenyala la relació entre les ἀπάλαμνοι φρένες i les homèriques ἀμενηνὰ κάρηνα, «personalitats impotents (o indefenses) dels morts»: «mere ciphers of their former selves, without strength, without consciousness, such as we meet them in the pages of Homer.» Afegeix que «The usual interpretation, however, makes ἀπάλαμνοι synonymous with ἄδικοι or βίαιοι», així, per exemple, de les versions que hem consultat nosaltres Slater tradueix «lawless», «violent» i Theunissen «übelgesinnten» (THEUNISSEN 2002, p. 749), mentre que Nisetich, seguint H. Lloyd-Jones, considera que: «Pindar will, in a moment, distinguish between different

ὄπι θανόντων μὲν ἐνθάδ' αὐτίκ' ἀπάλαμνοι φρένες  
 ποινὰς ἔτεισαν—τὰ δ' ἐν τᾷδε Διὸς ἀρχᾷ  
 ἀλιτρὰ κατὰ γᾶς δικάζει τις ἔχθρᾷ  
 λόγον φράσαις ἀνάγκη·

que, tanmateix, havent mort, les ànimes desvalgudes  
 al moment pagaren la retribució – i pels delictes [comesos]  
 en aquest regne de Zeus sota terra algú jutja,  
 havent exposat el recompte,<sup>203</sup> amb hostil necessitat;

La imatge del judici i la retribució pagada al moment recorda molt la del fragment 133 que hem comentat més amunt i, com veurem, les similituds no s'acaben aquí. De moment volem destacar que el recompte es faci sobre el fet en el regne de Zeus i que aquest s'acompanyi del pronom τᾷδε («aquest») indicant que es troba aquí (i no allà), que, en definitiva, és el món on són el cor i el públic, el món de les coses i aquell en què es basa el poema (el seu «to de fons naïf»), establint-se així una diferència d'àmbits (el d'«allà» i el d'«aquí», present també en aquells cants en què hi ha clarament l'anomenada part del «mite») que de per si no formen part del mateix territori en la mesura que un és el sentit de l'altre, tal com passa amb els nivells que assenyala Hölderlin en la seva anàlisi del poema. Per tal d'explicar el significat d'aquest moviment resulta útil la interpretació que fa Martínez Marzoa de la «topologia platònica» en tant que instrument per explicitar el que s'està fent en el mateix diàleg. En efecte, mitjançant la topologia Plató pot mencionar allò pertinent al món de l'εἶδος (*i.e.* l'ontològic) com si es tractés de coses, situant-ho en un «allà» diferent de l'«aquí», «allà» i «aquí» que esdevenen en un viatjar de la ψυχή que enllaça i alhora distingeix ambdós llocs. Amb aquest mecanisme l'autor aconsegueix crear un estranyament que mostra l'aberració de pretendre tematitzar l'εἶδος mateix, i, així, referir-s'hi en el mode del refusar-se.<sup>204</sup> Segons això, el moviment «aquí» i «allà» que apareix en determinades històries narrades per Plató,<sup>205</sup> tampoc no s'ha d'entendre com una doctrina de la reencarnació de l'ànima. Fins aquí les semblances entre Plató i Píndar, ara bé, amb tot, pensem que en Plató l'«aquí» i l'«allà» tenen un caràcter més topològic i extravagant que no pas en Píndar, en la mesura que són més un recurs del diàleg que no pas una efectiva presència de quelcom. Possiblement aquesta diferència ve de la diversa ubicació d'ambdós respecte l'esdevenir de Grècia, és a dir, del fet que Píndar estigui apuntant a la qüestió del ser en preguntar-se per la victòria concreta i alhora vacil·li en la

---

allotments in the next life; but that is still to come. Here is not a question of rewards and punishments for personal conduct but rather of what all men, in virtue of their being men, must suffer: death itself» NISSETICH 1989, pp. 50-51.

<sup>203</sup> També podria traduir-se per: «havent dictat sentència».

<sup>204</sup> Cf. MARTÍNEZ MARZOA 1996a, p. 114-115.

<sup>205</sup> *Gòrgias* 523e-524a, *Menó* 81b, *Fedó* 70c, mite final de la *República* i *Fedre* 248e-249c.

consecució d'aquest pas o el demori, mentre que Plató reculli ja les conseqüències dels intents de resposta, i estableixi un muntatge per recórrer el procés sencer, ubicant en diferents posicions allò que en Homer o en Píndar es construeix, i presentant, a causa d'això, un caràcter més fortament topològic. En definitiva, pensem que entre els moviments «aquí–allà» pindàric i platònic es dona la coincidència que en aquell, per tal de mostrar la meravella de la victòria, s'apunta vers una altra cosa (a voltes el diví, a voltes τὸ μέλλον) que, en tant que sentit de la cosa i no cosa, s'ha de mantenir en un «allà» si no es vol acabar amb l'un i l'altra, i en el platònic, per tal de mostrar la inadequació del que es pretén fer en el diàleg (*i.e.* formular els constitutius d'allò suposat en tot ser), s'exposa en la forma d'un extravagant viatge des del món de les coses cap al món diví, però que, alhora, també es dona la diferència que en Píndar allò diví que hi ha en tot és més presència del ser que no pas recurs, mentre que en Plató forma part d'una estratègia.

Després d'aquest excurs platònic per entendre l'«aquí» i «allà» pindàrics, retornem al curs de la *Segona olímpica*. Un cop tancada la vida, aleshores es passa, de mode molt semblant a com es fa en Homer i en Hesíode,<sup>206</sup> a la descripció dels justos, però no de cap eternitat, sinó de βίοντος i αἰῶνα, és a dir, de la seva vida, del seu arc de la vida, i, tal com passava en el fragment 133, el que s'hi veu és equilibri,<sup>207</sup> proximitat als déus i la saviesa que, precisament perquè ho és, sap extreure el fruit del mar o la terra sense vexar-los (O.2.61-67):

Δ' ἴσαις δὲ νύκτεσσιν αἰεὶ,  
 ἴσαις δ' ἀμέραις ἄλιον ἔχοντες, ἀπονέστερον  
 ἔσλοι δέκονται βίοντος, οὐ χθόνα τα-  
 ράσσοντες ἐν χερρὸς ἀκμῆ  
 οὐδὲ πόντιον ὕδωρ  
 65 κεινὰν παρὰ δίαίταν, ἀλλὰ παρὰ μὲν τιμίους  
 θεῶν οἴπινες ἔχαιρον εὐορκίαις  
 ἄδακρυν νέμονται  
 αἰῶνα, τοὶ δ' ἀπροσόρατον ὀκχέοντι πόνον.

<sup>206</sup> A Od.4.561-69 es diu que els déus duran Menelau a un lloc on la vida és més fàcil, on no hi ha neu, ni hivern, no hi plou i el vent de l'oest sempre bufa portant frescor als homes. També a Od.11 es descriu la Plana de l'Elisi i, Hesíode, a *Erga* 169, diu que Crono regeix en les illes dels benaurats, cosa que, com veurem, també apareix en O.2. Cf. NISÉTICH 1989, pp. 59-66.

<sup>207</sup> Theunissen relaciona aquest estat amb l'inici de la primavera i la tardor i, citant Woodbury (WOODBURY, L., 1966: >Equinox at Akragas: Pindar, *Ol.* 2.61-62<. TAPA 97, p. 597-616.) afegix que l'equinocci és símbol de les relacions jurídiques ordenades, i que aquí Píndar sembla inspirar-se en el pensament de la *isonomia* del seu segle, que tant es troba en Hesíode com en Parmènides. Concretament els qui són feliços essent fidels als juraments apareixen també en Hesíode, *Erga* 190 i *Teog.* 231-232. Cf. THEUNISSEN 2002, p. 756. Nosaltres afegim que aquesta mateixa imatge es trobarà en el poema de Hölderlin *Andenken* que, com veurem més endavant, busca trobar també el punt d'equilibri (vv. 20-21): «Zur Märzzeit, / Wenn gleich ist Nacht und Tag».

però en nits sempre iguals  
 i en dies sempre iguals,  
 els bons reben una vida sense esforç,  
 no vexant la terra amb el vigor de la mà  
 ni l'aigua del mar  
 per a dur-ne una de vana, sinó que  
 vora els honorats  
 déus, aquells que gaudien amb la fidelitat als juraments,  
 passen una existència sense llàgrimes,  
 mentre que els altres carreguen una pena que no es pot mirar.

D'aquests versos volem destacar que els homes bons, en mantenir els seus juraments, «ἔχαιρον» («gaudien»), perquè de seguida veurem que serà a través d'aquest mode de prendre les coses que s'establirà la diferència o distància que ja hem anat trobant al llarg de la lectura de Píndar. Abans, però, tancant l'estrofa, es diu una cosa que corrobora el fet que s'estigui parlant d'allò que amb la mort pot veure's en perspectiva i que, eventualment, pot donar una figura, però que també pot no fer-ho, perquè mentre que als que haurien tingut una vida complerta se'ls anomena «ἔσλοϊ» («nobles»), els que no l'haurien tinguda resten sense nom; el dir està vinculat a l'ésser i aquests no han esdevingut res. En el mateix sentit resulta rellevant que el moviment assolit fins al moment de morir no es pugui contemplar, perquè el que no fa figura tampoc no es pot mirar. La mateixa idea la trobem en un fragment de Píndar que cita Plutarc per il·lustrar el lloc on van les ànimes d'aquells que han viscut impius i criminals (130 Plut. *De lat. Vid.* 7.1130C):

ἔνθεν τὸν ἄπειρον ἐρεύγονται σκότον  
 βληχροὶ δνοφερᾶς νυκτὸς ποταμοὶ

des d'allí eructen la tenebra il·limitada  
 rius monòtons d'obscura nit

Com es pot veure, aquí també resulta impossible el discerniment de cap figura en la mesura que tant la «tenebra» «il·limitada» que eructen els rius, com el fet que aquests siguin «monòtons» i d'«obscura nit», són el contrari del límit que tanca tota figura i de la lluisor que irradia la bellesa.

Passem ara a observar la distància que hem dit que s'obriria entre tipus d'home en la *Segona olímpica*; l'antístrofa diu (O.2.68-72):

ὄσοι δ' ἐτόλμασαν ἔστρις  
 ἐκατέρωθι μείναντες ἀπὸ πάμπαν ἀδίκων ἔχειν  
 ψυχάν, ἔτειλαν Διὸς ὄδον παρὰ Κρό-  
 νου τύρσιν· ἔνθα μακάρων  
 νᾶσον ὠκεανίδες  
 αὔραι περιπνέουσιν·

però tants com tingueren el coratge,  
 havent estat tres cops a cada banda,  
 de preservar l'ànima de qualssevol fets  
 injustos, perferen el camí de Zeus vers  
     la torre de Crono; allà  
 brises oceàniques oregen entorn  
 l'illa dels benaurats;

El passatge comença amb una conjunció adversativa que trenca tant amb uns homes com amb els altres: «Però aquells que enduraren en cada cas ja...» o «tingueren en cada cas ja el coratge de...», presentant un altre tipus de virtuós, si bé, com hem observat, del primer se n'ha destacat la justícia, la saviesa i la proximitat als déus, cosa que sembla deixar la seva noblesa fora de tot dubte. Essent així, què diferencia aquest segon tipus de virtuós? Nisetich destaca que aquell hagi sigut fidel a la seva paraula sense sentir cap mena de pressió, renúncia o dubte: «ἔχαιρον», subratllant que la pura naturalitat de tot està en fort contrast amb l'«ἐτόλμασαν»,<sup>208</sup> un aorist que suggereix un acte que en cada cas ja s'està duent a terme, o, com diu ell, «suggests a single act of endurance, the difficult keeping of the soul free of all taint of something negative, injustice (ἀδίκον)». I a continuació assenyala que les idees exposades en l'estrofa poden ser rastrejades en Homer, mentre que la introducció de «vides successives» en l'antístrofa s'allunya totalment d'Homer.<sup>209</sup> Tal com passava en el *Fragment 133*, aquí també es tracta de sostenir tres voltes la relació amb l'altra banda, i si allà es vinculava l'esforç amb els herois, aquí el verb «ἐτόλμασαν» expressa exactament l'endurar «in spite of any natural feeling», és a dir, en termes hölderlinians, malgrat la tendència natural a restar en el naïf o la possibilitat que, en anar vers l'«ideal», el poema s'instal·li en aquella banda, demorant-se en l'obertura: *verweilen*.<sup>210</sup> En el poema el «regne de Zeus» i el «camí de Zeus» es correspondrien amb l'àmbit de les coses, el «naïf», mentre la «torre de Crono», en la mesura que aquest és el pare de Zeus que ell mateix tragué del poder, fa referència a l'altra banda, allò deixat enrere en el sorgir de les coses.<sup>211</sup> El reialme de Crono és una

<sup>208</sup> Cf. NISÉTICH 1989, p. 67. Donada la relació que tindrà ἐτόλμασαν amb la teoria hölderliniana dels gèneres, citem les definicions que es troben en Middle Liddell (que inclouen la de Slater): «I- to undertake, take heart either to do or bear anything terrible or difficult, to hold out, endure, be patient, submit. II- to have the courage, hardihood, effrontery, cruelty, or the grace, patience, to do a thing in spite of any natural feeling, to venture, dare to do.»

<sup>209</sup> Cf. NISÉTICH 1989, p. 67.

<sup>210</sup> Les connotacions heroiques d'aquest passatge fan considerar a Lloyd-Jones la distància que el separa de l'orfisme: «If the beliefs about the after-life which figure in this poem can properly be called "Orphic", then Orphism as Pindar has presented it is as far from the vulgar Orphism of the practitioners described by Plato as the Christianity of Paul Claudel or T.S. Eliot is removed from that of the vulgar practitioners of that religion. His depiction of the highest bliss is couched in heroic terms; where Empedokles thought of it as reward for purity, Pindar prefers to think of as a reward for heroism». LLOYD-JONES 1984, p. 278.

<sup>211</sup> Cf. MARTÍNEZ MARZOA 2006, pp. 48-49. A diferència de la interpretació que defensem, Theunissen considera que en aquest punt el *Chronos* que havia aparegut en el primer gnòmic del cant, i que ell

torre, quelcom que, en tant que fortalesa, es reclou i, a més, està envoltada per les «brises oceàniques», perquè, com veurem, es troba en una illa, és a dir, un promontori envoltat de mar i, per tant, de difícil accés o, dit d'una altra manera, al qual només es pot accedir a través de l'àmbit inaferrable i litigiós que és el mar.<sup>212</sup> Nisetich assenyala que, si bé la descripció de la vida dels justos, en la mesura que té paral·lelismes amb les que fan tant Homer com Hesíode, devia semblar coneguda a l'auditori, mentre que l'aparició de les estades successives a una banda i altra havia de resultar-li extraordinàriament xocant, la descripció que es fa a continuació de l'illa dels benaurats podia tornar a ser-li familiar.<sup>213</sup> De fet l'autor diu que hi bufen les brises oceàniques com en Homer, la terra madura floreix com en Hesíode, i, en definitiva, l'escena està descrita «amb colors èpics» (O.2.72-74):<sup>214</sup>

ἄνθεμα δὲ χρυσοῦ φλέγει,  
τὰ μὲν χερσόθεν ἀπ' ἀγλαῶν δενδρέων,  
ὔδωρ δ' ἄλλα φέρβει,  
ὄρμοισι τῶν χέρας ἀναπλέκοντι καὶ στεφάνους·  
  
i flors d'or s'abrusen,  
unes, en terra ferma, des d'arbres radiants,  
mentre a d'altres les nodreix l'aigua;  
amb aquestes trenen garlandes per a les mans i corones;<sup>215</sup>

Ara bé, afegeix que la immaterialitat, bellesa i lluïssor de l'escena, juntament amb les actituds dels benaurats, donen al conjunt un caràcter exclusivament epiníctic.<sup>216</sup> Nosaltres

---

interpreta com a temps històric, se supera i transforma en *Kronos*. THEUNISSEN 2002, p. 773. Nosaltres com es veurà donarem un altre sentit a *kronos*. Pel que fa a la relació entre Crono i el lloc on es dirigeixen els benaurats, Theunissen explica que la paraula que s'utilitza per a indicar «torre», τύρσις, està etimològicament relacionada amb τύραννος i dóna a entendre que Crono, segons una tradició que ve d'Hesíode, regeix sobre aquell indret (*Erga* v. 169). THEUNISSEN 2002, p. 771.

<sup>212</sup> De nou remetem al poema *Andenken* de Hölderlin en el qual el mar també podria tenir connotacions heroiques.

<sup>213</sup> Cf. NISSETICH 1989, pp. 66-67.

<sup>214</sup> «Apart from the desire to achieve such an effect of climax, I can think of two reasons why Pindar speaks of reincarnation in this particular way. On one hand, treating a theme for which could find no precedent in any poetry known to the world at large, he may well have looked for support close to home, in the resources available to him specifically as an epinician poet. In favor of this, we may note that the description of reincarnation itself occupies scarcely a breath more than two lines (68-70), after which the attractions of paradise known from epic poetry begin to accumulate again, making Pindar's Island seem, like the underworld paradise of the strophe, a familiar abode. It is as if, once he has got past the statement of the striking idea, he can continue imagining paradise much as Homer and Hesiod had done». NISSETICH 1989, pp. 67-68. La brevetat amb què apareix el tema de l'estada a ambdues bandes nosaltres l'associem al fet que es tracti, tal com hem defensat més amunt, d'una figuració del moviment que en termes hölderlinians fa l'«esperit heroic», al qual per la seva mateixa condició no li escau comparèixer.

<sup>215</sup> Hem seguit la puntuació de Race, que acaba la frase aquí, i no la de Snell – Maehler, que inclou βουλαίς, perquè aquella ens sembla més coherent.

<sup>216</sup> «Pindar, however, has made of this earthly scene something different, something more miraculous and less utilitarian. In the first place, he thinks of flowers, not of food. Whereas in Hesiod produce springs



interpretem aquestes similituds i variacions entenent que el cant en aquella part que generalment correspondria al «mite» no es limita a assenyalar a allò en què consisteix ser, sinó que ho tematitza (les anades i tornades, les tres voltes, etcètera), fent un excurs vers l'«ideal» tan extraordinàriament explícit que arriba a sobrepassar el que seria propi del *mélos*, apropant-se a la tragèdia o, en llenguatge hölderlinià, esdevenint «lírico-tràgic». A 1.2.7 ja hem dit que tals variacions podrien estar vinculades al fet que tot l'epinici tingui com a punt de partida i motiu no una victòria entre d'altres d'un home entre d'altres, sinó la victòria amb la quadriga (la cursa més difícil i prestigiada) a Olímpia (el santuari més important) assolida per Teró, tirà d'Akragas, qui havia fet de la seva *pólis* una de les més esplèndides de la Magna Grècia;<sup>217</sup> a això s'hi afegiria el fet que en el moment en què Píndar compon el cant Teró es trobi greument malalt i, per tant, assetjat pel rerefons de la mort. Així, el poema partiria quasi ja d'allò en què consisteix ser una figura, per la qual cosa tindria un «to de fons» virat cap a «ideal» i, en fer-ne l'exegesi, combinaria passatges més propis de l'*épos* i altres més propis del *mélos*, prenent una tonalitat «heroica». Una cosa semblant passa amb el següent fragment de tren, és a dir, un lament dedicat a un home de qui ja s'ha tancat la figura (Fr.129, 1-10, tren 7):

τοῖσι λάμπει μὲν μένος ἀελίου  
 τὰν ἐνθάδε νύκτα κάτω,  
 φοινικορόδοις <δ'> ἐνὶ λειμώνεσσι προάστιον  
 αὐτῶν  
 καὶ λιβάνων σκιαρᾶν < >  
 καὶ χρυσοκάρποισιν βέβριθε <δενδρέοις>  
 καὶ τοῖ μὲν ἵπποισι γυμνασίοισι <τε -- >  
 τοὶ δὲ πεσσοῖς  
 τοὶ δὲ φορμίγγεσσι τέρπονται, παρὰ δὲ σφισιν  
 εὐανθῆς ἄπας τέθαλεν ὄλβος·  
 ὁδμὰ δ' ἔρατὸν κατὰ χῶρον κίδνεται  
 αἰεὶ . . θύματα μειγνύντων πυρὶ τηλεφανεῖ  
 <παντοῖα θεῶν ἐπὶ βωμοῖς>

A ells els llueix la força del sol, tanmateix,  
 a baix, durant la nit d'aquí,  
 i en prats de roses roges del seu veïnatge,  
 hi ha l'encens ombrívol

---

from the earth, in Pindar wondrous flowers grow not only from the trees, but even from the water. The flowers themselves differ from any that grow in the everyday world, being made of gold. The most significant change, however, occurs in the use to which they are put. Pindar's flowers are exotic, but they appear in a familiar epinician setting. It is a garlands wreathing the hands and crowning the heads of the blest that we see them last. Surely they belong, in the next world as in this, both to worshippers and to celebrants. They belong, in other words, to the just in triumph.» NISSETICH 1989, p. 69.

<sup>217</sup> «Theron became tyrant of Akragas around 488 and conquered Himera in 482. In 480 he and Gelon of Syracuse defeated the Carthaginians at the battle of Himera, spoils from which helped make Akragas one of the most splendid cities in Western Greece». RACE 1997, p. 60.

i arbres llastats de fruits d'or,  
 i uns es complauen en cavalls i exercicis gimnàstics,  
     altres en el joc de dames,  
 altres en forminxs,<sup>218</sup> i vora d'ells  
     la florent benaurança creix plena;  
 un aroma s'estén per l'amable indret,  
 sempre mesclant ofrenes de tota mena amb foc conspicu  
 sobre els altars dels déus.

El tracte explícit amb la mort força una distància que quasi ho és respecte el cercle dels gèneres complert. En efecte, el passatge que estem comentant d'O.2 no només està relacionat amb la tragèdia (és «líric-tràgic»), sinó que tant la seva forma com el seu contingut especialment filosòfic l'apropen també a Plató. Per justificar-ho compararem el passatge amb el mite d'Er que s'explica a la «República» (613e i ss.). El mite relata el que ha vist Er, un home que es qualifica d'ἄλκιμος («robust», «resistent», «valent»), a qui s'ha permès retornar de la mort havent vist el més enllà sense oblidar-lo (és a dir, sense prendre l'aigua del riu de la plana de l'oblit, 621b).<sup>219</sup> Er conta com els homes, un cop morts, s'encaminen cap a un lloc meravellós on són jutjats, i els que han dut una vida pietosa poden anar, per un període de mil anys, cap al cel, on passen una estança benaurada, mentre que els impius són condemnats a prendre un camí de baixada que els condueix, també per mil anys, a rebre els patiments merescuts pels seus actes. Després d'això retornen a la prada, excepte aquells «incurables» o que encara no han purgat la culpa, que són refusats per l'obertura de sortida amb un braol més insuportable que les pitjors tortures. Fins aquí trobem ja que la caracterització del qui pot veure tot això és molt semblant a la dels coratjosos que han estat tres cops a cada banda (O.2.68-69) i que la recompensa per als bons i el bramul insuportable per als impius s'assembla molt a l'estat d'equilibri i el patiment que no es pot mirar (O.2.61-67). A continuació explica com les ànimes retornades són conduïdes fins al fus de la necessitat, al peu del qual hi ha les parques, i allà, seguint un torn establert per sorteig, han de triar d'entre un gran nombre de vides possibles de tot tipus, fins i tot d'animals, la que voldran viure. El més sorprenent és que, de les ànimes d'aquells que havien viscut una vida pietosa, n'hi ha que escullen viure la d'un tirà, la qual cosa s'explica dient que havien participat de la virtut per ἔθος («hàbit») i no per φιλοσοφία («amor al saber») (619c-d). En aquest punt, doncs, s'estableix una distinció entre virtuosos, i això recorda molt la continuada diferència que marca Píndar, no només en O.2, sinó, com hem anat veient, en moltes altres ocasions, entre el saber de coses i el saber que ell busca, el saber del ser. Er no diu, com Píndar, que calgui mantenir-se tres cops a banda i banda, però sí que diu que, tant en la vida

<sup>218</sup> Tal com passava en el *Fragment 133*, ens trobem amb tres tipus d'home que recorden els hölderlinians.

<sup>219</sup> El mite ha estat comentat insistint en el joc ocultació–desocultació per Heidegger a *Parmènides*. Cf. HEIDEGGER 1982b, pp. 175-193.

present com en la futura, cal saber triar la que queda al mig dels dos extrems i no deixar-se enganyar per les ànsies de poder o de riquesa, perquè així és com l'home arriba a la màxima felicitat, a estar beneït per un bon δαίμων (619a-b). Tals semblances, com hem anat dient, podrien respondre al fet que ambdós autors efectuïn un moviment similar des de les coses cap allò en què consisteix ser, dos moments que, per tal que no es perdin, mantenen en plans diferenciats. Amb tot, també hi ha diferències. Una primera discrepància ateny al tipus de descripció dels llocs per on es passa, en tots dos casos certament sorprenents, però d'una gran brillantor, plenitud i, en definitiva, bellesa en la *Segona olímpica*, i molt més tècnica, quasi evitant el poètic, i «extravagant» en el mite d'Er.<sup>220</sup> Una segona diferència es refereix a les distincions que estableixen un i altre autor entre savis: així, segons Píndar, el savi comportar-se de qui no es manté contínuament en el record de la finitud, en la *Segona olímpica* queda només relegat en la mesura que no assoleix la torre de Crono, però no s'arriba al fet que un home just esculli la vida del pitjor dels tirans, o que es pugui passar d'una vida d'home a una d'animal. La darrera diferència que apuntarem afecta a la sensació de veritat que traspuen un i altre mite: així, mentre que el poema pindàric va fent sorgir sense entrebancs la visió del més enllà, al mite d'Er s'hi arriba a través d'un seguit de recursos artificiosos, com el fet que se situï dins d'una conversa, o que l'expliqui algú que l'ha sentit d'algú altre, o la poca versemblança de les escenes, qüestions lligades al fet que un es dediqui a compondre un cant, mentre que l'altre es posi a escriure un diàleg. En definitiva, en Plató es desprèn una ironia que no hi ha en Píndar.<sup>221</sup>

Ens disposem ara a veure a través de quins elements mediadors es fa en la *Segona olímpica* el pas a l'estat superior, i la relació que té la mediació amb la particular concepció grega del ser. Píndar presenta els qui mereixen anar a l'illa dels benaurats en un context epiníctic mitjançant les «garlandes per a les seves mans» i «corones», i, tot seguit, n'anomena tres (Peleu, Cadme i Aquil·les) i els envolta de figures de mitjancers, de tal manera que el comparèixer a través del nom s'acaba duent a terme gràcies a alguna mena de mediació (O.2.75-80):

βουλαῖς ἐν ὀρθαῖσι Ῥαδαμάνθου,  
ὄν πατήρ ἔχει μέγας ἐτοῖμον αὐτῷ πάρεδρον,  
πόσις ὁ πάντων Ῥέας  
ὑπέρτατον ἐχούσας θρόνον.  
Πηλεὺς τε καὶ Κάδμος ἐν τοῖσιν ἀλέγονται·  
Ἀχιλλέα τ' ἔνεικ', ἐπεὶ Ζηνὸς ἦτορ  
λιταῖς ἔπεισε, μάτηρ·

<sup>220</sup> Sobre l'estil platònic en aquest passatge i la seva significació cf. MARTÍNEZ MARZOA 1996a, cap. 11.

<sup>221</sup> Potser aquesta sigui la raó que Plató atorgui a l'ànima d'Odiseu, l'arterós, el darrer lloc en el torn d'escollir vida, i que, malgrat això, després d'una estona buscant, trobi arraconada i ignorada per tothom l'única que desitja després d'una vida ambiciosa, però, a parer seu, plena de penalitats: la vida d'un home ἰδιώτων («plebeu» o «aliè als afers públics» o «que no és un coneixedor professional») i ἀπράγμων («sense maldecaps»).

dins el recte consell de Radamant,  
 a qui el gran pare manté assegut aprop seu,  
 l'espòs de Rea, la qui té el tron més alt de tot.  
 Peleu i Cadme es compten entre ells,  
 i Aquil·les l'envià la mare, després que persuadís  
 el cor de Zeus amb súpliques;

Per començar es cita Radamant, heroi famós per la seva prudència i justícia, a qui s'atribuïa l'organització del codi cretenc que havia servit de model a diverses ciutats gregues, per la qual cosa podem suposar que era poeta, i que, segons l'Odissea, viu a les illes dels benaurats (Od.4.564) mentre que segons altres tradicions jutja a l'Hades.<sup>222</sup> En el cant Radamant aconsella els benaurats en la justícia i fa d'intermediari entre aquests i els déus. La segona figura mitjancera que apareix és Rea. Segons Martínez Marzoa, si Zeus representa el món de la llum i les coses i Crono és allò deixat enrere en el sorgir de tal món, Rea, en tant que mare d'un i esposa de l'altre, representa la mediació o remissió d'un a l'altre i, per tant, l'obertura necessària perquè ambdós se sostinguin.<sup>223</sup> La tercera figura ve precedida per la menció de tres mortals que han estat acceptats en «aquell» món: Peleu i Cadme, pertanyents al llinatge de Teró, i Aquil·les. I aquí, precisament en el moment en què s'anomena l'heroi més brillant de la Ilíada, apareix l'element mediador trencant amb el possible catàleg (que seguiria si ens trobéssim en un poema èpic), i alhora tancant la «llista» en el nombre tres, constituint una figura d'herois.<sup>224</sup> La mediació en qüestió la du a terme Tetis, deessa de la generació anterior a Zeus i mare d'Aquil·les, que intercedí davant del déu en favor d'aquest perquè se li retés l'honor degut. Theunissen subratlla que l'accent caigui sobre la mare, la qual representa allò altre enfront el pare, i que en tant que principi matern aporta el favor amorós. El seu prec a Zeus ve de l'amor i a això el déu no s'hi pot negar.<sup>225</sup> Nosaltres afegim que, tal com

<sup>222</sup> Cf. THEUNISSEN 2002, p. 769.

<sup>223</sup> «Lo que hemos dicho de que la presencia, a la vez que es insistencia y, por lo tanto, abandono de *tò méllon*, sólo sigue siendo presencia en cuanto que se apoya en *tò méllon*, eso se dice en el canto como la relación de Zeus a Crono. Quien ha sido capaz de aquella ida y vuelta ha asumido esa relación. No ha pasado de Zeus a Crono, simplemente ha asumido la dependencia; no está Crono por encima de Zeus, ni éste por encima de aquél, sino que algo o alguien está por encima de ambos, algo o alguien que, coherentemente, no es sino la mediación que remite de cada uno de ellos al otro, aquella mediante la cual Crono es padre de Zeus y que es, en efecto, la misma mediante la cual Zeus arrojó del poder a Crono, a saber, Rea, "la que tiene el más alto trono de todo" (verso 77).» MARTÍNEZ MARZOA 2006, p. 49.

<sup>224</sup> Theunissen diu al respecte. «Genau genommen, konzentriert sich das personalisierende Ende unserer Passage nicht auf Achilleus selbst, sondern auf die um ihn kreisende Zwiesprache zwischen Thetis und Zeus. Die Erzählung von ihr flicht in den Katalog eine Geschichte ein, die, in krassem Gegensatz zum Gestus der Inventarisierung, Pindars gesamte Eschatologie zu einem dramatischen Abschluss bringt». THEUNISSEN 2002, p. 774.

<sup>225</sup> Theunissen afegeix que en el passatge es donaria preeminència a l'element matern perquè es consideraria que «Crono, el pare de tot» i tots els pares (també Peleu, pare d'Aquil·les) haurien desfalcant l'herència a través dels seus fets injustos. Cf. THEUNISSEN 2002, p. 777. Nosaltres ens quedem amb l'obertura vers el diví que representa sovint l'element femení en la tradició grega (per exemple, en algunes tragèdies com *Antígona*) i interpretarem Crono d'una altra manera.

passava amb Heli a la *Setena olímpica*, que demanava ésser tingut en compte sense que s'hagués de tocar el sorteig, aquí s'està demanant el reconeixement de la figura sense que calgui tocar el seu desenllaç, car la mort no es pot desfer, i alhora, com hem dit reiteradament, en tant que límit possibilita la figura. Segons això, si Aquil·les destacà de mode tan especial en vida fou a causa de la seva sostinguda relació amb una mort que li havia estat anunciada, i, si un cop desaparegut la seva presència seguí lluint, fou gràcies a la mediació de Tetis que en demanà el reconeixement (així com dels poetes que el saberen reconèixer)<sup>226</sup> (O.2.81-83):

Ε' ὄς Ἴκτορα σφᾶλε, Τροίας  
ἄμαχον ἄστραβῆ κίονα, Κύκνον τε θανάτῳ πόρεν,  
Ἄοῦς τε παῖδ' Αἰθίοπα.

Ell abaté Hèctor, de Troia  
rotund pilar invencible, i donà a la mort Cicne  
i l'Etíop fill de l'Aurora.

En resum, és gràcies a aquests mitjancers entre els fets d'una vida i el seu límit que la pluralitat d'accions acaba compareixent en la forma d'una figura unitària. Això podria donar una via per entendre el difícil gnòmic que trobàvem a l'inici del cant (O.2.16-17):

ἀποίητον οὐδ' ἄν  
χρόνος ὁ πάντων πατήρ  
δύναιτο θέμεν ἔργων τέλος·

ni tan sols  
el temps, el pare de tot,  
pot convertir en no fet un resultat clos;

perquè χρόνος, en sentit grec, és obertura i lapse, i, en aquesta mesura, d'una banda possibilita tota compareixença, en el cas d'Aquil·les, per exemple, el seu esdevenir constituint-se en figura, i per això se l'anomena ὁ πάντων πατήρ (com passa amb Rea, «la qui té el tron més alt de tot»), mentre que, d'altra banda, no ho pot tot, en el sentit que tant el temps com la figura tenen un límit i per això mateix aquesta no sorgeix d'una voluntat absoluta, sinó que només pot venir del desplegament del seu εἶδος. Aquest, de nou en el cas d'Aquil·les, contenia un tancament prematur (ἔργων τέλος), i això no es pot

<sup>226</sup> Theunissen també relaciona el passatge sobre Tetis amb aquest gnòmic, però ho interpreta de diferent mode: «Achilleus ist, wovon damals jedermann überzeugt war, gefallen, und diese Tatsache kann niemand aus der Welt schaffen. Pindar setzt sie denn auch voraus. An seiner schlichten Erzählung greift besonders ans Herz, daß Thetis ihren Sohn eigenhändig ins Elysium trägt; sie trägt einen Toten. Aber Zeus scheint Achilleus zum Leben zu erwecken. Genau dieses durch den Tod hindurchgegangene Leben mobilisiert unsere Kurzgeschichte gegen die Herrschaft einer alles beim Alten befassenden Zeit. So wenig solch Leben dagegen vermag, daß einmal vollbrachte Taten uns bis zum Tod verfolgen, so scharf markiert es doch die Grenzen der Sphäre, in der eine irreversible Zeit jede Wiedergutmachung

desfer.<sup>227</sup> En definitiva, la concepció grega de χρόνος en el sentit de «lapse de temps», «obertura», «distància» o àmbit en el qual el que és esdevé, permet entendre que, tractant-se de quelcom delimitat i, per això, no podent desfer el consumat, alhora sigui «pare de tot». La vinculació de la possibilitat amb l'omnipotència apareix en un moment posterior al del poema, lligada a les idees romanes d'*imperium* («comandament») i *imperare* («ocupar per endavant i, per tant, tenir com a territori el que s'ha ocupat i d'aquest mode manar-hi») així com a les pròpies de les religions monoteistes (també el Déu de l'Antic Testament és un déu que comanda), damunt les quals es fundarà la concepció moderna del saber en tant que domini científic-tècnic.<sup>228</sup> La modernitat concep el ser de mode reductiu, entenent per «reducció» el passar quelcom d'un nivell de resolució x a un de més fi, més definit, concretament, descrivint-lo en termes numèrics i integrant-lo en un temps i espai uniformes i infinits, i assolint, així, el seu domini (*i.e.* la possibilitat de fer amb aquell tant una cosa com la contrària). Però Heidegger ja ha mostrat a *Sein und Zeit* com aquesta noció de temps entra en crisi en plantejar la qüestió de la mort, en la mesura que es tracta d'un fenomen que mai no podrà ser entès dins de la tira infinita d'ares que és el nostre temps: ni com un ara, ni com un ara que ja no, ni com un ara que encara no.<sup>229</sup> Tal trencament ha tingut com a resultat que en Heidegger el temps acabi designant l'obertura i coincidint amb la idea grega de ser i de temps. La mort o el límit són indispensables per a la compareixença i per això el qui ha sabut restar entre una i altra per tal de conquerir tant l'una com l'altra i alhora no oblidar-ne cap, està, en algun grau, en una posició més alta que el qui «alegremment» ha sabut tractar amb les coses; dit amb les paraules de la *Setena olímpica*, ha assolit un «saber major».

Que el relat de τὸ μέλλον acabi amb la menció d'Aquil·les, és a dir, d'un que mor, indica que no es tracta tant d'un paradís per als immortals, com d'una presència dels qui han viscut sostenint-se en aquesta obertura. Això podria explicar que la història no encaixi amb les d'Homer i Hesíode, que situaven els supervivents de Troia, i no un mort, en l'Elisi:<sup>230</sup> sense esmentar un «altre lloc» per a determinats herois, i, alhora, corroborar el

---

ausschließt, eben der Sphäre todverfallenen Daseins. Es begrenzt das Chronos-Prinzip durch eine Gegeninstanz.» THEUNISSEN 2002, pp. 776-777.

<sup>227</sup> Potser podria corroborar la relació d'Aquil·les en tant que mortal amb la compareixença del diví, el mite que s'explica en la *Vuitena pítica* (estrofa cinquena), composta dos anys després de la *Segona olímpica*, segons el qual la decisió dels olímpics que Tetis s'unís a un mortal fou motivada per l'oracle de Temis (Θέμις, «poder de l'ordre correcte») que havia vaticinat la supremacia del fill de Tetis sobre Zeus i els seus germans en el cas que aquesta engendrés un fill amb algun d'ells. Segons això, Aquil·les havia de morir per tal que el diví present no se sostragués a la presència.

<sup>228</sup> Cf. HEIDEGGER 1982b, pp. 57-63.

<sup>229</sup> Cf. HEIDEGGER 1977a i MARTÍNEZ MARZOA 1999a.

<sup>230</sup> «Hesiod, and Homer too, describes a special place set aside for a special group of people: so favored are they by the gods that they escape death itself. Achilles, however, is, of all Greek heroes, precisely the one who dies. [...] His presence on Pindar's Island makes it a completely different phenomenon from Homer's Elysian plain, and even from Hesiod's Islands of the Blest. A paradise both open to the dead and painted in epic colors needs someone like Achilles if it is not to be a mere imitation.» NISSETICH 1989, p. 64.

que hem anat dient reiteradament, és a dir, que el *mélos* és ja un pas més enllà de l'*épos*. De fet, que es tracti d'un que ha mort i que, per tant, sap de la mort, el vincula especialment a l'obertura vers la qual es dirigeix el cant. El cant es fa per mor d'un home i una gesta i per tal de mostrar-ne la seva excel·lència es mou vers un marc ideal que en la *Segona olímpica* l'ocupa una digressió sobre la condició de l'advenir; el cant busca continuadament i ja des del principi la figura que s'assoleix en el nombre tres (O.2.1-2, Ἀναξιδόρμιγγες ὕμνοι, / τίνα θεόν, τίς ἦρωα, τίνα δ' ἄνδρα κελαδήσομεν; «Himnes que governeu la forminx, / quin déu, quin heroi, quin home celebrarem?») recorrent el camí del «naïf» a l'«ideal», però a través de diferents mites i trencaments adverteix que el tracte amb el diví exigeix coratge («τόλμα»), virtut o excel·lència («ἀρετή»), donat que només gràcies a això podran lluir la riquesa («πλοῦτος») de la gesta: ὁ μὲν πλοῦτος ἀρεταῖς δεδαιδαλμένος φέρει τῶν τε καὶ τῶν / καιρόν βαθεῖαν ὑπέχων μέριμναν ἀγροτέραν («La riquesa adornada d'excel·lències dóna ocasió a això i allò, sostenint una atenció profunda i que recerca», O.2.53-54).

Per acabar aquest apartat sobre l'aproximació pindàrica a τὸ μέλλον compararem alguns aspectes dels elements mitjancers pindàrics de nou amb elements semblants que es troben en Plató. Quan al principi d'aquest capítol hem traduït ἀφνεὸς τε πενιχρός (N.7.19) per «pletòrics i indigents» en comptes d'usar la forma més habitual de «rics i pobres», deliberadament volíem acostar-nos a la parella de termes contraposats que utilitza Plató per designar els pares d'ἔρωσ en el «Convit»: πόρος («pas», «recurs») i πενία («pobresa», «indigència») i això pel que expliquem a continuació: En el diàleg la «descripció d'ἔρωσ» acaba constituint una «fenomenologia del desarrelament»,<sup>231</sup> possibilitant aquest l'obertura necessària perquè comparegui el diví: ἔρωσ és el δαίμων que regeix Sòcrates capacitant-lo per saber de l'εἶδος sense convertir-lo en cosa, sostenint la diferència de plans i mantenint així el caràcter diví, irreductible i desarrelant del que efectivament és. D'ell se'n destaquen dues cares molt vinculades, segons ens sembla, al motor pindàric: d'una banda, per ser fill de πόρος, la seva capacitat de trobar sempre sortida, d'altra banda, per ser-ho de πενία, la seva permanent falta dels elements que donin una posició estable. En la *Segona olímpica* les deesses mitjanceres Rea i Tetis, a causa de la seva condició d'amants i mares, també es troben sota l'influx d'ἔρωσ i, gràcies a això, poden fer comparèixer l'ànima dels qui estimen; igualment el temps en tant que obertura és el que fa comparèixer tot el que és, i, per tot plegat, el poeta també ha de cercar aquesta posició intermèdia entre la presència i la no presència, car, com passa amb el temps, no ho pot tot, sinó que ha d'atendre al que roman ocult per tal que pugui sorgir en figura. Ara bé, mentre que en Píndar ἔρωσ (i χρόνος) queden com expressions

<sup>231</sup> MARTÍNEZ MARZOA 1996a, p. 129.

fugisseres que intervenen en el decurs de les coses, però ni se'n fa tema ni esdevenen personificacions,<sup>232</sup> en Plató es basteixen diàlegs sencers entorn d' ἔργος (i el temps).

Com hem anat veient reiteradament, en l'obra de Plató trobem la influència de Píndar tant pel que fa al plantejament general com als temes concrets que tracta, per exemple: l'establiment d'un «aquí» i un «allà» per tal de separar els plans «naïf» i «ideal», les vides successives ençà i enllà de la mort o la descripció del món del més enllà i, finalment, la menció d'ἔργος com allò que, desarrelant, possibilita la compareixença del diví. De fet, la coincidència temàtica entre Plató i Píndar és tan gran que ens ha permès implícitament aplicar el concepte de traducció plantejat per Szondi en el seu estudi sobre la traducció celaniana del Sonet 105 de Shakespeare<sup>233</sup> en el qual mostra com la coincidència de continguts fa més rellevant que les distintes obres responen a una diferent intenció vers el llenguatge i com aquesta diferent intenció és un determinat punt de vista sobre la història del ser. Així, el fons al qual respondria el fenomen d'una figura irreductible seria el recollir des d'una determinada ubicació el sorgir-i-pèdre's de Grècia o, si es vol, la qüestió Grècia — Modernitat. La comparació entre Píndar i Plató ens ha permès veure en la determinada intenció vers el llenguatge que Píndar és el seu paper en la generació i alhora avortament d'un tram de l'esdevenir grec, valent-nos de la caracterització que fa Hölderlin d'aquest procés en la seva teoria dels gèneres poètics grecs, mentre que en la intenció vers el llenguatge de Plató no hem trobat la generació d'un tram de l'esdeveniment, sinó un recórrer allò ja generat i, per tant, una ubicació una mica més distanciada o externa.

---

<sup>232</sup> ἔργος apareix en els següents passatges de Píndar amb significats que, segons Slater, poden oscil·lar entre «passió», «amor», «desig» i «anhel»: P.10.60, N.3.30, N.8.5, N.11.48, I.8.29, fr.122.4, fr.123.1, fr.127.1, fr.128.1.

<sup>233</sup> Cf. SZONDI 1978a.



### 1.3.10. Modificació del mite

Si unes línies més amunt hem aplicat el concepte de traducció de Szondi a la relació que s'estableix entre determinats passatges de Píndar i Plató per tal de veure com la diferent intenció vers el llenguatge és un cert punt de vista sobre l'esdeveniment «Grècia» i una determinada manera de recollir-lo, ara farem el mateix amb Homer i Píndar; concretament, veurem com aquest modifica certs passatges provinents de la tradició èpica i mirarem d'explicar-ne el perquè. Ens centrarem en la *Setena nemea* i el *Sisè pean* que, precisament per un determinat tractament del mite, han resultat extraordinàriament polèmics.

La *Setena nemea* glorifica Sògenes d'Egina, vencedor en el pentatló infantil, emparentant-lo en la part «mítica» amb Aiant Telamoni, Aquil·les i Neoptòlem,<sup>234</sup> deturant-se especialment en aquest darrer heroi del qual es parla també en el *Sisè pean*. Els poemes èpics que ens han arribat no li donen gaire protagonisme i quan en parlen el tracten com a mirall del seu pare,<sup>235</sup> mentre que Píndar el converteix en el centre de la narració mítica, al·ludint al seu paper en la caiguda de Troia i relatant la seva mort violenta a Delfos, amb algunes diferències significatives respecte el que en diu al *Sisè pean*. En efecte, pel que fa a l'actuació en la desfeta de Troia, al *Sisè pean* (*Pean* 6. 104-120) es narra l'impietós assassinat de Príam a mans de Neoptòlem al peu d'un altar, i a la *nemea* no; en quant a la mort de Neoptòlem, en el *pean* ve de la voluntat d'Apol·lo per l'acte comès a Troia, mentre que a la *Setena nemea*, si bé s'estableix alguna mena de connexió entre la presència de Neoptòlem a Delfos i la seva actuació a Troia, només s'esmenta la baralla en què s'hauria vist embolicat per unes carns (N.7.34-42).<sup>236</sup> Aquestes modificacions han dut alguns autors a veure diferències clares entre el *Pean sisè* i la *Setena nemea* i a buscar justificacions per a un i altra. Nosaltres mirarem d'analitzar, seguint Hölderlin, quin sentit podria tenir que el *mélòs* modifiqui un mite èpic,

<sup>234</sup> Tots ells pertanyen al mateix llinatge: de la unió de Zeus amb Egina en neix Èac, pare de Telamó, qui, al seu torn ho serà d'Aiant, i de Peleu, del qual descendiran Aquil·les i el seu fill Neoptòlem. Cf. RACE 1997, p. 398.

<sup>235</sup> «He will, of course, have been know to Pindar's audience through a multitude of poems and stories that are lost to us, but from what survives of the literary and painted materials a single strong delineation emerges, and it is positive. Neoptolemos, 'he who went young to war', was the son who, having inherited Achilles'task and his wrath, finished what his father had begun. When Odysseus described him in Hades, where only the truth could be told (*Od.* 11.505-37), he made him point by point the son who was all that a father could wish [...]. The Neoptolemos of the Cycle was much the same, as far as one can see, a boy who followed Odysseus from Skyros to Troy, received the arms of Achilles, spear included, and heard the instructions of his father's ghost (*Il. Parv.* Enar. 12-14 D). And it is notable that this epic taker of Troy was not much more than a child (*Kypria* fr. 16 D = Paus.10.26.4); indeed, taken literally, the *Kypria* would force one to imagine a conqueror barely 10 years old, since in that poem his conception came only after the wounding of Telephos (*Enar.* 38-42 D.)» BURNETT 2005, p. 188-189.

<sup>236</sup> «[...] la idea de que es un castigo por su conducta impía al haber matado a Príamo suplicante, en un templo, aparece aquí por primera vez en nuestras fuentes». SUÁREZ DE LA TORRE 1988, p. 364.

que en els dos llocs on es recull (*Pean sisè* i *Setena nemea*) presenti diferències significatives i que, a més, en ambdós casos versis sobre esdeveniments violents, podent fins i tot arribar a semblar deshonrós en un dels poemes.

Tenint en compte que, en primera instància, el canvi es produeix en relació amb la tradició èpica, una clau per entendre'n el sentit la podrien donar uns versos que ja han estat comentats al punt 1.3.5 sobre la seducció que exerciren les paraules que Homer posà en boca d'Odisseu donant-li el favor de l'assemblea d'Aqueus, en lloc d'atorgar-lo a aquell que el mereixia, Aiant Telamoni (N.7.20-27). Allà interpretàvem tal crítica en el sentit que Píndar (o el *mélos*), en sorgir en un moment posterior a Homer (o l'*épos*), adverteix quelcom pertanyent a aquest consistent en que, precisament a causa de la seva rellevància, pot quedar-se en un mera aparença sense connexió amb la veritat. Píndar no dubta que el poema homèric assoleixi la presència del mode més meravellós, només adverteix que, precisament per això, s'allunya de la seva provenença amb risc de perdre-la; i és que la llúïssor en Homer es basta per si sola en el mateix sentit en què ho fa la rosa en els versos d'Angelus Silesius,<sup>237</sup> però, tan bon punt ha estat conquerida, deixa de ser suficient. Aquest moviment no és exclusiu d'Homer i Píndar, sinó inherent a tota recerca del ser. Així, per exemple, Descartes inicia l'ontologia moderna conquerint la «claredat i distinció», però, precisament perquè ha estat conquerida, el filòsof que vingui a continuació haurà de qüestionar-la com si es tractés de quelcom òntic, passant a preguntar-se com pot un estar segur que la seva percepció és «clara i distinta», deixant, aleshores, la «claredat i distinció» de bastar-se per si sola. Per això Leibniz haurà de construir un muntatge ontològic molt més complicat que, a més, quedarà obert en diferents punts.<sup>238</sup> La relació que s'estableix entre ambdós autors és un exemple que l'en-què-consisteix-ser només pot ser-ho quan se'l tracta, però amb això se li dona un cert caràcter de cosa, deixant de ser l'en-què-consisteix-ser, i requerint un nou moviment per tal d'explicitar la radical diferència entre l'òntic i l'ontològic. En posar aquest exemple no estem pressuposant que Homer faci ontologia; Homer mostra cada cosa en la seva irreductibilitat, en la seva *χάρις*, però aquesta irreductibilitat que en ell basta per tal que la cosa sigui, immediatament després de produir-se ja deixa de ser suficient. Píndar ja dubta de la mera *χάρις* i per això, per tal de mostrar la gesta en la seva irreductibilitat, no es dedica a descriure-la amb detall, sinó que ha de construir tot el que hi ha darrera d'aquest acte bell, el fons des del qual sorgeix, el diví. Així, doncs, la resposta pindàrica a la constatació dels perills de la *χάρις* serà la seva exegesi (certament dins del mode de dir grec que no és el de l'anàlisi lògica). Potser aquesta és la raó que la *Setena nemea* no s'iniciï amb una mera invocació a la «musa» o la «dea», sinó invocant, d'una banda, una

<sup>237</sup> «Die Rose ist ohne warum; / sie blühet weil sie blühet. / Sie achtet nicht ihrer selbst, / fragt nicht, ob man sie siehet.»

<sup>238</sup> Mai no disposarem del coneixement complet de cap substància, perquè mai no podrem fer tot el procés de deconstrucció-reconstrucció ni tan sols d'una idea i, a més, no sabrem damunt quina classe de substàncies recau el caràcter d'existent.

deessa clarament implicada en tot sorgir a la vida que, per això mateix, enllaça l'informe amb la figura: Ilítia, protectora dels parts (N.7.1) i, d'altra banda, una mica més tard, la deessa que, també de forma rellevant, rescata de l'oblit allò que havent tingut una figura podria caure en l'informe: Mnemòsine, protectora del cant (el poema és l'únic mirall per als nobles fets, si Mnemòsine ho vol, N.7.14-16). Igualment al cap de poc, assenyalant de nou l'horitzó que dona sentit a la figura, es reconeix com a savi aquell que sap de la mort (N.7.17.20, cf. 1.3.9) i, a continuació, es passa a tractar l'efecte destructiu de la χάρις abandonada a si mateixa, fent referència a l'episodi esmentat més amunt sobre el dir d'Odisseu / Homer<sup>239</sup> i a la ruïna d'Aiant (N.7.20-23), el qual és qualificat del millor en la batalla després d'Aquiles (N.7.27, és a dir, després de precisament aquell que a la líada és presentat la major part del temps en tant que absent) implicat en la desgràcia també la bellesa d'Helena (car l'heroi creuà el mar vers la ciutat d'Ilios per tal de retornar-la al seu espòs, N.7.28-30). Llavors es reprèn el tema de la mort i de la possibilitat que, pel voler d'un déu, els nobles fets perdurin (N.7.30-32) i els membres del cor (o el cant, o el poeta) es presenten com a ajudants («βοαθόων», N.7.33) al centre ombrós de la terra (desplaçant-se a Delfos, perquè ara la història s'esdevindrà allà). Aleshores s'introdueix la figura de Neoptòlem enterrat al santuari, es recorda el seu saqueig de Troia, el posterior retorn per mar, errant la ruta, i la curta regència a Molòssia on la seva descendència encara en reté l'honor (N.7.34-40), és a dir, tot de fets que vinculen la compareixença amb la no instal·lació, l'error i, fins i tot, la violència (recordem que a 1.3.3 hem tractat de crims i errors implicats en la conquesta del ser). En el mateix sentit, la figura de l'heroi queda tancada quan, havent arribat a Delfos per a oferir-hi el botí més excels de Troia, es veu involucrat en una baralla per les carns del sacrifici i un home el travessa amb una daga (N.7.40-42). Els delfis hospitalaris se'n dolien molt, però ell ha pagat el seu deute al destí, perquè calia que un eàcida reial restés al temple com a legítim vigilant de les processons que honoren els herois amb molts sacrificis (N.7.43-47). Aquí ens volem aturar en una de les modificacions que la versió pindàrica fa respecte el mite homèric. En efecte, Burnett considera que la descripció de la mort de Neoptòlem degué resultar xocant a l'audiència, tant pel trencament que suposava amb el cicle èpic com pel mode en què apareixia i es relatava, i que la imatge de l'heroi enfilat amb una espasa devia associar-se amb la d'Aiant travessat pel glavi.<sup>240</sup> Així mateix, assenyalava que tant l'un com

<sup>239</sup> La barra (/) que hem utilitzat per connectar Homer i Odisseu estableix una relació d'identitat entre poeta i creació perquè, efectivament, sembla que Píndar atribueix indistintament l'habilitat enganyosa del dir tant al personatge com a l'autor.

<sup>240</sup> Una cosa semblant passaria amb el suïcidi d'Aiant. Nisetich ha observat que la diferència principal entre la versió d'Homer (Il.2.768, Od.11.469-564) i la de Píndar (N.7.24-30, N.8.23-32) és que aquest darrer descriu el suïcidi amb una imatge impactant. Cf. NISETICH 1989, pp. 9-10. A la semblança entre un i altre heroi afegim que Neoptòlem també se sentí ultratjat al no obtenir la part (aquí de carns) que considerava pròpia, morint a causa d'això, que, segons la tradició, Aiant tampoc no fou incinerat com era costum, sinó col·locat en un fèretre i sepultat, i que els atenencs li tributaven honors divins a Salamina anualment. A més, tant l'un com l'altre s'han comparat amb Aquiles en la mesura que sigui possible una comparació amb l'heroi més excel·lent de Grècia.

l'altre són herois infravalorats per la poesia èpica i rescatats pel cant pindàric i que la història del repòs de Neoptòlem a Delfos s'explica com una prova que un epinici pot descobrir una glòria que l'*épos* ha ignorat.<sup>241</sup> Tals observacions ens proporcionen una via per a fer una interpretació hölderliniana del passatge. Recordem que venim de la crítica a la *χάρις* del dir homèric que, desvinculada de la veritat, porta Aiant a la ruïna. Ara Aiant i Neoptòlem són rescabats amb el que això comporta: valorar la veritat per sobre de la lluïssor o només aquella lluïssor que estigui vinculada al ver. Així, el mite pindàric ja no s'entreté en Odisseu, l'heroi que llueix contínuament en el dir homèric, sinó que es dedica a aquells que, essent model de virtut (especialment Aiant, el que mai no perd la calma, lacònic, bondadós i temorós dels déus), resten en el dir d'Homer en una grisa mitja llum. Amb tot, o precisament perquè no ha de caure en allò que critica a Homer, el cant mèlic tampoc no es recrea en les vides d'Aiant i Neoptòlem, sinó que les recorre en pocs versos passant per moments significatius enllaçats entre si amb episodis abruptes com l'assassinat o la mort violenta.

La relació entre la «grisor» d'Aiant i Neoptòlem i el cant pindàric es pot veure també en el mode en què aquest insisteix en la necessitat de laconisme. El vers que ve a continuació del relat de l'esdevenir de Neoptòlem diu (N.7.48):

εὐώνυμον ἐς δίκαν τρία ἔπεα διαρκέσει·

pel que fa al seu dret a un bon nom,  
[bastarà amb tres paraules;

Aquí la volguda sobrietat sembla contrastar amb l'abundor de detalls homèrica; si en Homer l'excessiva presència del discurs d'Odisseu desviava l'assemblea del recte camí, aquí, per deixar constància d'una figura bastaran tres paraules. A continuació es diu que el cantor (o el cant) és un testimoni verdader (N.7.49-53):

οὐ φεῦδῖς ὁ μάρτυς ἔργμασιν ἐπιστατεῖ,  
50 Αἴγινα, τεῶν Διός τ' ἐκγόνων. θρασύ μοι τόδ' εἰπεῖν  
φαινεναῖς ἀρεταῖς ὁδὸν κυρίαν λόγων  
οἴκοθεν· ἀλλὰ γὰρ ἀνάπαι-  
σις ἐν παντὶ γλυκεῖα ἔργω· κόρον δ' ἔχει  
καὶ μέλι καὶ τὰ τέρπν' ἄνθε' Ἀφροδίσια.

El testimoni que presideix els fets,  
Egina, dels teus descendents i de Zeus,  
no és un falsari. Sóc audaç per dir:  
el camí sobirà de les paraules per a virtuts radiant  
[és traçat] des de casa. Però el descans  
en tot treball és dolç; i fins i tot du tedi  
la mel i les flors delitoses d'Afrodita.

<sup>241</sup> Cf. BURNETT 2005, pp. 191-192.

Burnett remarca la relació entre ἐπιστατεῖ («presideix») i ἐπίστημα («fita funerària») conclouent que el testimoni que assenyala les gestes dels descendents d'Egina i Zeus és la tomba de l'heroi. Nosaltres ens servim d'aquesta relació per apuntar una possible referència a la necessitat del límit en tota compareixença, sigui la fita funerària o bé el cant verdader que, per a ser-ho, ha de ser contingut. Així, en els versos citats s'alertaria dels perills de l'encant que, sense límit, arriba a provocar el tedi. Si les paraules d'Homer es van desviar de la veritat, ara la reflexió del cor el manté allunyat de l'excés en la justa mesura (N.7.64-69):

Δ' ἐὼν δ' ἐγγύς Ἀχαιοὺς οὐ μέμψεταιί μ' ἀνήρ  
65 Ἴονίας ὑπὲρ ἀλδὸς οἰ-  
κέων, καὶ προξενία πέποιθ', ἔν τε δαμόταις  
ὄμματι δέρομαι λαμπρόν, οὐχ ὑπερβαλῶν,  
βίαια πάντ' ἐκ ποδὸς ἐρύσαις· ὁ δὲ λοιπὸς εὐφρων  
ποτὶ χρόνος ἔρποι. μαθῶν δὲ τις ἀνερεῖ,  
εἰ πὰρ μέλος ἔρχομαι ψάγιον ὄραρον ἐννέπων.

Mes havent-hi un home aqueu que habita  
enllà de la mar Jònica, no em censurarà,  
i confio en l'hospitalitat; entre els ciutadans  
sóc vist amb la mirada resplendent,  
no havent sobrepassat la marca,  
apartant tot el violent del meu assumpte immediat;  
que el temps que ha de venir avanci  
favorable. Algú que ha après dirà<sup>242</sup>  
si vaig fora del cant dient un so torçat.

Aquesta mesura no és fàcil d'assolir i només s'aconsegueix amb una actitud «heroica». D'aquí el símil amb les cinc proves del pentatló que ha hagut de passar el jove atleta celebrat (N.7.70-73):

70 Εὐξέनिδα πάτραθε Σώγενες, ἀπομνύω  
μὴ τέρμα προβαίς ἄκονθ' ὥτε χαλκοπάρραον ὄρσαι  
θοὰν γλῶσσαν, ὃς ἐξέπεμψεν παλαισμάτων  
αὐχένα καὶ σθένος ἀδῖαν-  
τον, αἶθωνι πρὶν ἀλίω γυῖον ἐμπεσεῖν.

Sògenes, del llinatge Euxènida, juro  
no haver impel·lit com javelina de galtes de bronze  
la rabent llengua, passant de llarg el final,  
la que alliberà de la lluita  
coll i braó, no amarat de suor, abans d'exposar el cos  
al sol que abrusa.

<sup>242</sup> En el sentit que només algú savi dirà.

El passatge ha estat interpretat per alguns estudiosos en el sentit que el cor no ha tingut cap tipus de victòria primerenca, sense suor, sinó que ha trobat múltiples opositors (poetes que han seguit cegament Homer i els cantors del cicle èpic) i ha hagut de lluitar fins a la darrera prova.<sup>243</sup> Nosaltres trobem que la dificultat al·ludida rau en que per mostrar la bellesa de l'acció humana no n'hi ha prou amb dir-la, sinó que cal fer-ho tenint en compte allò diví deixat enrere i com a tal (N.7.77-79):

εἴρειν στεφάνους ἔλαφρόν, ἀναβάλεο· Μοῖσά τοι  
κολλᾷ χρυσὸν ἔν τε λευκὸν ἐλέφανθ' ἀμᾶ  
καὶ λείριον ἄνθεμον ποντίας ὑφελοῖσ' ἔέρσας.

Trenar corones és cosa fàcil, lliura-te'n; mira, la musa  
lliga en or i vori blanc, ensems  
la flor liliàcia del rou marí, havent-la dut de sota.

El cant ha de tenir en compte tant el que surt a la llum (or i vori blanc) com allò que recloent-se resta al fons (la flor del rou marí –el corall– submergit en l'aigua), perquè només així podrà mantenir viva i verdadera la gesta que celebra. La mateixa idea d'enllaçar un cantó i altre torna a aparèixer unes línies més avall, de nou vinculada a Teró i ara referida al lloc on se situa el seu habitatge, entre dos recintes dedicats a Hèracles, tal com queda inserida la llança en el jou de la quadriga (93-94).<sup>244</sup> En el passatge el cor es refereix a l'heroi i diu:

ἐπεὶ τετραόροισιν ὤθ' ἀρμάτων ζυγοῖς  
ἐν τεμένεσσι δόμον ἔχει  
τεοῖς, ἀμφοτέρας ἰῶν χειρός.

car, com el jou d'un carro de quatre cavalls,  
ell, anant a una o altra mà,  
té la casa entre els teus recintes.

La lectura recolzada en la teoria hölderliniana possibilita també una via d'interpretació pels darrers mots de l'epinici que han dut alguns estudiosos a veure-hi una referència apologètica al dur tractament que suposadament el *Pean sisè* hauria donat a Neoptòlem i d'altres a trobar-hi una discussió amb la tradició èpica (N.7.102-105), és a dir, en tots dos casos, a buscar una explicació per la matisació que Píndar faria o bé a la pròpia narració dels fets en un altre cant o bé a la modificació d'un mite èpic:

<sup>243</sup> «The pentathlon could be won with enough victories in earlier events such as the javelin throw, thereby obviating the deciding wrestling match in the heat of the day. The implication is that Pindar will spare no effort in praising the victor.» RACE 2006, p. 79.

«And what the chorus says (with a characteristically negative expression) is that they have not had this kind of early success; they have met multiple opponents (all those poets who would blindly follow Homer and the singers of the Epic Cycle) but they have not completely outdistanced the competition.» BURNETT 2005, p. 198.

<sup>244</sup> Cf. RACE 2006, p. 81.

105 τὸ δ' ἔμὸν οὐ ποτε φάσει κέαρ  
 ἀτρόποισι Νεοπτόλεμον ἔλκύσαι  
 ἔπεισι· ταῦτά δὲ τρὶς τετράκι τ' ἀμπολεῖν  
 ἀπορία τελέθει, τέκνοι-  
 σιν ἄτε μαψυλάκας 'Διὸς Κόρινθος'.

El meu cor mai no dirà  
 haver rossegat Neoptòlem amb mots  
 inflexibles; remoure tres i quatre cops  
 el mateix esdevé va,  
 com un que lladra als nens "Corint, de Zeus".

Abans de comentar aquest final, exposarem breument algunes de les principals interpretacions que se n'han fet. Schadewaldt (1928), que veu en la problemàtica *Setena nemea* un bon exemple per mostrar la unitat de l'epinici, considera que el cant certament al·ludeix al *Pean sisè* i que ho fa puntualitzant que allí ja s'havia honorat Neoptòlem, però que fou mal interpretat per un públic sense judici. Respecte les diferències que es poden trobar en un i altre poema, l'autor argumenta que en Píndar no regeix la noció de veritat moderna i que, malgrat no dir el mateix, això no exclou la veracitat tant en un cas com en l'altre. Tugendhat (1960 *Hermes* 88:385-409, 1992) considera que ambdós poemes tenen com a centre Neoptòlem i que narren pràcticament el mateix, però subratllant dos moments diferents de la història: així, mentre que el *Pean sisè* s'atura en el fet vergonyós i impietós de l'assassinat de Príam al peu d'un altar i el consegüent càstig d'Apol·lo, la *Setena nemea* tracta la mort de l'heroi a Delfos com si fos un fet casual i remarca que allà hi és reconegut com a vigilant del temple. En quant a la possible referència d'un a l'altre cant i en contradicció amb l'opinió de Schadewaldt, Tugendhat considera que en la *Setena nemea* el poeta no defensaria l'acció de Neoptòlem narrada en el *pean*, sinó la seva grandesa malgrat certes ombres de la seva vida, que aquí no explicitaria. Igualment en discussió amb altres autors, interpreta que les últimes línies de la *nemea* no neguen haver ensulsiat Neoptòlem amb paraules poc elegants (tal com defensa Dornseiff) ni amb paraules que no quadren (com apunta Wilamowitz), perquè ἄτροπος no té mai aquest sentit, sinó el de «tossut», «impiu», «no conciliador» o «invariable», i, basant-se en això, conclou que Píndar al *Sisè pean* s'avingué a fer una presentació poc elogiosa de Neoptòlem degut a les circumstàncies que el motivaven (*i.e.* elogiar Apol·lo), mentre que en la *nemea* l'ha hagut lloar a causa dels seus lligams amb Egina. Així el cant conclouria que no es pot subjectar res de mode completament inflexible, perquè cap mortal no és mai del tot unitari, uniforme, pur i feliç. Bundy (1962, reeditat el 1986) cita el final de la *Setena nemea* com un exemple de gnòmic que expressa la relació del poeta amb el seu assumpte creant un contrast, aquí concretament per la via d'expressar la seva impaciència davant la possibilitat d'una major elaboració del tema. D'aquesta manera reforça l'afirmació que l'himne a Neoptòlem ha fet justícia al seu heroi i als altres lloats en l'oda. L'autor, a més, cenyint-se a la idea que el motiu principal del cant és elogiar el

vencedor i no autojustificar-se, afegeix que la referència al *Peàn sisè* és falsa.<sup>245</sup> Köhnken (1971) tampoc segueix aquesta connexió, al·legant que l'opinió de l'escoliasta és només una entre d'altres, sense la qual no s'haurien relacionat mai ambdós cants. L'autor atribueix les diferències entre el tractament dels mites d'Aiant i Neoptòlem en un cas i altre als diferents destinataris, i interpreta el polèmic passatge (vv. 98 ss.), que alguns consideren exculpatori, en el sentit que l'exposició del mite de Neoptòlem és un regal per a Tearió i fet de tal mode que cap descendent de l'heroi podria criticar-lo. Slater (1977), seguint l'estela de Bundy, refusa la idea que la *Setena nemea* tingui cap relació amb el *Peàn sisè*,<sup>246</sup> considera que els polèmics versos expressen no haver retrocedit a l'hora de tractar el seu tema, i afegeix que l'audiència devia conèixer prou bé la figura de Neoptòlem a través del cicle èpic, el qual molt probablement ja connectava la seva mort amb el seu sacrilegi a Troia, i que Píndar, com fa en molts altres cants, utilitza aquestes històries provinents de la tradició com a contrast per a fer una lloança de l'heroi i per a mostrar que el sentit de l'epinici és elogiar. Burnett (2005) no només posa en dubte que en aquest poema Píndar s'estigui retractant del que va dir, sinó també l'anterioritat del *Peàn sisè* respecte la *Setena nemea*<sup>247</sup> i, abandonant la idea que es pugui trobar una referència d'aquesta a l'altre, passa a entendre l'epinici com una extensa i inventiva celebració de Sògenes per a la qual el poeta se serveix del mite de Neoptòlem. Segons l'autora, el cor acabaria conclouent que ha escollit bé el motiu del mite i que ha lluitat amb aquest d'una nova manera: no lloant l'home equivocat com havia fet Homer, no exagerant ni violentant la veritat, ni prenent el camí fàcil, sinó explicant una història verídica sense estalviar suor ni esforç. Burnett para atenció en el fet que la majoria d'intèrprets hagin entès ἐλκύω («dur arrossegant», «atreure», «persuadir») en el sentit d'ἐνυβρίζω («maltractar», «ultratjar») i afegeix que, si bé el verb abasta les accions de «recollir» i «arrossegat», només rarament significa «maltractar un cos» i mai en Píndar, per a qui més aviat està associat a l'atracció que produeix la captivadora força del so o bé l'acció que du a terme un tímid esperit agafant un home de la mà i estirant-lo fora del que és correcte (cf. N.11.32).<sup>248</sup> Nosaltres seguirem aquest sentit d'ἐλκύω.

Tenint presents les interpretacions dels versos finals de la *Setena nemea* que hem presentat més amunt, mirarem d'esbossar-ne una des de la peculiar posició de Píndar en

<sup>245</sup> Cf. BUNDY 1986, p. 28-29.

<sup>246</sup> L'autor addueix que: 1) no es pot confiar ingènuament en els escoliastes hel·lenístics; 2) si es tractés d'una apologia pel pean, el final del poema no seria gens diplomàtic; 3) en cas que continguéssim un explícit refús a defensar-se pel dit en el pean, encara resultaria més ofensiu; 4) si el que diguéssim és que no va ser ofensiu i que no repetirà el ja dit, i llavors es posés a explicar un mite molt diferent, quedaria com un mentider; si, en canvi, no hi ha contradicció entre les dues versions, no s'entén perquè amb la nemea els eginetes no s'haurien de sentir ofesos si abans s'hi havien sentit. Cf. SLATER 1977, pp. 203-205.

<sup>247</sup> «It cannot be proved that Paian 6 preceded this ode; nor can any part of that Delphic song, whatever its date, be read as necessarily offensive to Aiginetans; nor finally can anyone explain why the islanders, if they were angry, continued to give Pindar commissions.» BURNETT 2005, pp. 185-186.

<sup>248</sup> Slater, concretament a N.7.103, li dona un sentit metafòric lligat a la lluita.



el cercle dels gèneres, recollint la problemàtica que el poeta troba en Homer. Des del *mélos* es veu com el cant és, precisament per la seva excel·lència, seductor i instaurador d'engany, però el cor pindàric diu que no ha «rossegat Neoptòlem amb mots inflexibles» (recordem el sentit que Tugendhat dona a ἄτροπος), és a dir, que no ha apartat (ἐλκύω) la figura de Neoptòlem fora de la justa via.<sup>249</sup> Per aconseguir-ho ha passat per un mite conegut qüestionant-lo (el d'Homer) i n'ha elaborat un de nou, evitant, alhora, insistir en la presència (inflexibilitat) que podria venir d'un elogi excessiu (Bundy parla de la impaciència a l'hora d'una elaboració massa llarga del tema). En efecte, ha assenyalat la mort violenta de dos herois potser menystinguts en l'*épos* i recordat que tota presència té un límit que se sostreu i gràcies al qual pot ser-ho. Més amunt hem relacionat les qualitats d'Aiant i Neoptòlem amb les del *mélos*, especialment el pindàric, consistents en la sobrietat i la brusca articulació, i també hem comentat la vinculació entre el poema com a testimoni i la tomba de Neoptòlem. Doncs bé, si el laconisme es busca per evitar caure en la mentida, aleshores la coratjosa i, alhora, convulsa trajectòria de l'heroi fins morir assassinat a Delfos podria justificar que, finalment, mereixi el sepeli allà com a vigia de les processons.<sup>250</sup>

Fins aquí hem mirat d'entendre per què Píndar modifica el mite homèric i per què en basteix un de nou molt més abrupte i lacònic. El mateix argument sobre la necessitat de no insistir en la presència serveix per justificar el fet que Píndar en el *Pean sisè* construeixi el mite d'una manera i en la *Setena nemea* d'una altra. De fet, cap poeta explica el mite tal com l'ha rebut, sinó que, en més o menys grau, introdueix modificacions per tal de mantenir-lo viu.<sup>251</sup> En això no hi ha cap greuge, car, com diu Schadewaldt, a

<sup>249</sup> Que l'ἀτροπία no convé al diví es pot trobar també en els poemes homèrics, on l'heroi especialment estimat pels déus perquè sap tractar amb ells com els escau és Odisseu, el πολύτροπος. Aquí, però, Odisseu representa el naif per excel·lència i els perills de la mera presència.

<sup>250</sup> «En todo caso, allí está Neoptólemo, para cuya muerte, ocurrida allí mismo, se sugiere una relación con su actuación en el saqueo de Troya. El coro no se retira de esta última afirmación; y mantiene que a Neoptólemo le tocó lo que le tocaba; sólo que de ello se da en los mismos versos una interpretación doble (o, al menos, para nosotros doble): no de cualquiera se requiere que sea muerto precisamente en Delfos y allí, en cuanto muerto, permanezca.» MARTÍNEZ MARZOA 2011, p. 81.

<sup>251</sup> Citarem tres interpretacions sobre la modificació del mite. Shadewaldt detecta la correcció del mite ja en Homer i Hesíode (els quals haurien partit de mites pre-grecs), citant també els casos de Xenòcrates i Eurípides, en un procés en què la idea dels déus aniria evolucionant fins arribar a la crítica i el dubte. Pel que fa al cas de Píndar, l'autor para especial atenció en la modificació del mite de Pèlops narrat a la *Primera olímpica*, assenyalant-ne com a causa la necessitat que té el poeta de cenyir-se a l'essència virtuosa dels déus. SCHADEWALDT 1989, pp. 316-317. Gentilli fa una explicació sociològica i fins psicològica de la modificació del mite. Segons l'autor, era habitual que els grecs sotmetessin els mites al judici de veritat o falsedat; així, un determinat mite o una variant del mateix podien ser considerats certs o falsos segons la ideologia de qui el valorés o segons les exigències culturals o polítiques dels auditoris destinataris de la narració o els precisos requeriments del comitent. Pel que fa al primer cas, Gentilli compara el tractament del mite per part de Simònides, Píndar i Baquilides comentant que, en el primer té un sentit irònic i distanciat, en el segon serveix per subratllar la figura idealitzada, heroica i aristocràtica del vencedor, i, en el tercer, per ressaltar aspectes més humans i realistes de l'atleta. En una direcció diferent, Martínez Marzoa apunta a la necessitat de no caure en la trivialitat que mataria el diví com una de les causes de la modificació del mite: «En el caso de cada poeta del que nos consta que trabaja

Grècia no regeix la noció de veritat moderna i el poema pro-dueix la cosa. Ara bé, el que caracteritza el mode de fer pindàric és l'explicitació de la necessitat d'aquest canvi, sigui qüestionant el procedir del poeta més indiscutible (*i.e.* Homer), sigui explicitant que el seu propi mode de poetitzar no podrà caure en la repetició. Potser així pot entendre's el final de la *Setena nemea* que, després d'haver elogiat Egina i Sògenes i haver-los vinculat als déus, acaba amb la referència a una anècdota graciosa amb la qual s'il·lustren els perills de la repetició:

El meu cor mai no dirà  
haver rossegat Neoptòlem amb mots  
inflexibles; remoure tres i quatre cops  
el mateix esdevé va,  
com un que lladra als nens "Corint, de Zeus."<sup>252</sup>

Recapitulant: Píndar recull el moviment que du a terme l'épos reconeixent-se com a punt de vista diferent i produint, al seu torn, un nou desplaçament. Això ho hem trobat en la crítica a Homer, en la tria d'uns personatges que més aviat han sigut víctimes de la χάρις de l'épos (no només de la d'Odisseu, sinó també de la d'Helena), en els trànsits abruptes per la vida d'aquests personatges (períodes errabunds, mort violenta) i en el volgut laconisme (explicitat en gnòmics que insisteixen en la necessitat de brevetat per ajustar-se a la veritat). Ara ja no s'està en l'immediat sorgir de les coses, sinó en la construcció del com aquest sorgir té lloc (recordem que ja la invocació es fa a les deesses del naixement i la memòria), en termes hölderlinians, en el pas del «naïf» a l'«ideal», per la qual cosa pot discutir-se el mode en què s'ha tractat un determinat tema i, fins i tot, tractar-lo més d'una vegada i posant l'accent en aspectes diferents (tal com hem vist que passa amb la figura de Neoptòlem en el *Pean sisè* i en la *Setena nemea*), col·locant així també en el centre de la qüestió la relació entre la cosa i el poeta (o el cant). Si Homer és el pur fer sorgir les coses, Píndar, sense deixar d'estar en la pretensió de fer sorgir i brillar el que hi ha, ho fa parant esment en el mateix procés de sorgir. Així, al tractar de mode diferent i més d'una vegada un mite, fa rellevant que la cosa canvia en ser dita, que la cosa es fa en el dir del poeta.

---

sobre cierto material ya dado, siempre podemos constatar que modifica ese material, podemos incluso rastrear una dirección global de esa modificación, e incluso podemos aventurar-nos a decir algo sobre por qué en general el poeta no puede dejar el material como está» I més endavant: «[...] el que todo esté lleno de dioses ha caído siempre ya en la trivialidad de la yuxtaposición de este dios y aquel dios y aquel otro dios, en la cual, precisamente porque es trivialidad, se ha perdido lo divino mismo; hace falta siempre de nuevo que alguien diga cada cosa de la manera no trivial.» MARTÍNEZ MARZO 1995, pp. 32-33.

<sup>252</sup> «El refrán citado, según el escolio, proviene de un episodio de las relaciones entre Mégara, colonia de Corinto, y esta última ciudad, cuyos embajadores hicieron uso de forma arrogante ante la asamblea megarensis de la expresión "Corinto, el de Zeus", aludiendo a este origen divino, y sólo consiguieron acabar apedreados.» SUÁREZ DE LA TORRE 1988, p. 280.

### 1.3.11. Final anticlimàtic, abreujament del «mite», interrupció del catàleg i priamel

En introduir el bloc dedicat a l'«esperit heroic» en Píndar (cf. 1.3.1) hem assenyalat com un dels trets destacats de la seva poesia una certa rudesia, a voltes present ja a l'inici del cant, sovint en l'engalzament de diferents parts (succeint que una digressió s'interromp bruscament per passar a una altra cosa) i altres vegades acabant-lo sobtadament. Ja en aquell moment hem comentant que, si bé algun autor ha trobat a faltar una connexió entre les parts, altres han detectat elements d'enllaç típicament pindàrics com l'anomenada *Abbruchsformel*. En aquest apartat mirarem de resseguir els diferents moments frontissa i d'aclarir en quina direcció van movent el cant i, amb aquest, el gènere mèlic, però d'entrada ja remarquem que el mateix fet de produir una interrupció brusca (fomentant un cert laconisme), fins i tot sense importar de què, comporta ja un distanciament respecte el discurs del poema, és a dir, respecte el dir bell (la χάρις), així com una explicitació del moviment i el canvi, confirmant-se com un segell poètic de Píndar.

Començarem parant atenció en una fórmula que sovint serveix per introduir els elements de trencament i que, pel seu caràcter abstracte, sintetitza especialment bé la persistència en la ruptura. Es tracta de l'ús de les partícules μέν i ὃς quan tenen un sentit adversatiu<sup>253</sup> i de la conjunció adversativa ἀλλά.<sup>254</sup> Tals expressions es troben de mode recurrent en l'obra de Píndar i tenen una diversitat de significats, tots amb una connotació de gir, canvi o negació. Les trobem interrompent tant la part del «mite», com llistes d'excellències, victòries, avantpassats, etcètera, i fent de punt d'inflexió en les introduccions a la qüestió que es vol lloar. La *Quarta ístmica*, per exemple, comença dient al vencedor que la seva victòria li proporciona l'ocasió de cantar les proeses dels avantpassats, però un ὃς trenca aquest primer moment esclatant introduint un gnòmic que anuncia les llums i ombres pròpies de les vicissituds de la fortuna (l.4.5-6):

<sup>253</sup> Slater adverteix que «Since ὃς is normally used in a purely connective capacity, a decision between progressive and adversative ὃς must often be arbitrary». El ὃς adversatiu té el següent sentit: «**a.** opposing one sentence to what precedes. **b.** opposing one part of a sentence to the preceding negative part.» Cf. SLATER 1969, pp. 118-119.

<sup>254</sup> «**A.** Not combined with another particle. **1.** following a negative sentence, clause; clarifying a previous denial. **2.** without preceding negative; modifying a previous statement. **3.** introducing imperative, simm. **a.** imperative proper. **b.** where the imperative denotes a climax. **c.** where the following sentence has imperative force. **d.** introducing a wish, prayer. **4.** in various minor uses. **a.** introducing statement of intent by poet. **b.** introducing oracular utterance. **B.** compounded with other particles. **1.** ἀλλά γάρ, ἀλλά – γάρ. **a.** where both particles preserve their original force: *yet since*. **b.** emphasising a main point in contrast to preceding: *yet*. **c.** emphasising a maxim, breaking off narrative. **2.** ἀλλά τοι, ἀλλά – τοι. Emphatic *yet*. **3.** ἀλλά – μέν: opposing what precedes.» SLATER 1969, pp. 30-32.

ἄλλοτε δ' ἄλλοις οὔρος  
πάντας ἀνθρώπους ἐπαΐσσων ἐλαύνει.

Però en una direcció i una altra un vent  
que va de pressa empeny tots els homes.

Com que tals conjuncions es troben incrustades en els girs típicament pindàrics en moments i amb funcions diferenciades que estudiarem en aquest capítol, no en donem més exemples i ja les anirem detectant quan les trobem en passatges que il·lustren aquells girs.

Un altre element present també en molts moments de canvi és el que podríem anomenar «abrupta irrupció d'un jo», sovint acompanyat d'una partícula adversativa com ara ἄλλά: ἄλλ' ἐγώ. Schadewaldt ho considera una típica *Abbruchsformel* que assenyala inequívocament l'arribada d'un passatge d'idees, després del qual sovint s'abandona el passat mític per tornar cap al vencedor.<sup>255</sup> Bundy, en estudiar el priamel, un recurs típicament *mèlic* que, com ja hem vist (cf. 1.3.1), connecta el general amb el particular, diu que els seus punts climàtics sovint estan coronats amb ἔγω δέ.<sup>256</sup> Pel que fa a la identitat d'aquest «jo», Schadewaldt considera que correspon a un dels tres punts que articulen tot cant de Píndar, concretament el que ell anomena «subjectiu», i que, efectivament, es tracta del poeta Píndar.<sup>257</sup> Segons l'autor, la seva aparició en el cant ens mostra l'alt valor que el poeta dóna al seu ofici, sense oblidar mai el seu deute amb la victòria, sinó, més aviat, entenent-lo com el seu correlat necessari.<sup>258</sup> La majoria d'estudiosos pensen que els cants eren interpretats per un cor, de manera que el «jo» aniria en general tant referit al poeta com als membres d'aquell, però Lefkowitz, basant-se en les semblances que troba entre l'epinici i els cants bàrdics,<sup>259</sup> i en les diferències que detecta entre les declaracions personals de l'epinici i les de la poesia coral (peans, parteneus, cors de la tragèdia i cors de la comèdia), arriba a la conclusió que els epinícis de Píndar eren cantats exclusivament per ell.<sup>260</sup> Sense adherir-nos a la seva tesi, trobem

<sup>255</sup> SCHADEWALDT 1966, pp. 14 i 35.

<sup>256</sup> Cf. BUNDY 1986, pp. 5-6. També Race diu que l'adreça a si mateix i l'ús de la primera persona es troba, en general, en els punts climàtics o transicionals de l'oda. Cf. RACE 1997, pp. 46-47.

<sup>257</sup> Cf. SCHADEWALDT 1966, p. 3.

<sup>258</sup> Cf. SCHADEWALDT 1966, pp. 20-21.

<sup>259</sup> Lefkowitz assenyala que els bards quasi invariablement obren els seus preludis als déus amb declaracions en primera persona, informant que el «jo» és un aede ocupat en recordar els grans fets del passat. Així mateix, el poeta apareix indicant un canvi de tema i, finalment, en acabar el cant, fa una nova declaració del mateix tipus, parant atenció en les seves habilitats professionals. Cf. LEFKOWITZ 1991, pp. 3-7.

<sup>260</sup> L'autora considera que en les formes corals esmentades: a) Sovint les declaracions en primera persona serveixen al cor per revelar la seva identitat, per descriure el seu aspecte físic, etcètera, mentre que en l'epinici serveixen al poeta per parlar sobre els seus deures oficials i sobre el seu art (és a dir, sobre aspectes més metafísics); b) El cor parla en un mateix paper tot al llarg del cant; c) El cant sembla haver estat pensat per un propòsit comunal, mentre que els poemes influïts per la tradició monòdica i èpica com l'epinici, estan escrits per a l'elogi d'un home individual. L'única aparent excepció a aquesta

significatives les diferències que detecta tant entre el «jo» de l'epinici i el de la majoria dels cants corals, com entre aquell i el «jo» bàrdic: D'una banda, el «jo» coral té una tendència a descriure els propis trets físics i la concreta actuació i una continuïtat molt definida com a actor,<sup>261</sup> mentre que l'epiníctic no fa aquest tipus de descripcions, resta en un pla més dessensibilitzat, i sovint apareix de forma abrupta i discontinua. Pel que fa a l'altre gènere, en el poema homèric un «jo» és esmentat breument i esporàdica precedint la descripció de fets (tal com passava amb la invocació a la dea cf. 1.3.7) i també tancant-la, mentre que en el pindàric ho és de forma molt més freqüent i abrupta, com un ressort sobtat que mou del passat mític al present, i viceversa, distanciant de forma més evident del dir mateix. Aquesta distància es veu augmentada, a més, pel fet que sovint la irrupció del «jo» vagi acompanyada de reflexions sobre el mode en què vol abordar el cant.<sup>262</sup> A N.8.38, per exemple, després de tractar la paraula calumniadora d'Homer, es diu:

ἐγὼ δ' ἀστοῖς ἀδῶν καὶ χθονὶ γυῖα καλύψαι,  
αἰνέων αἰνήτᾳ, μομφὰν δ' ἐπισπείρων ἀλιτροῖς.

però jo [prego] ésser plaent als meus ciutadans fins que cobreixi els  
[meus membres de terra,  
lloant el lloable, però semblant el blasme en els malvats.

Un element molt proper al «jo» pel seu caràcter autoreferencial i que sovint apareix introduït per aquest actuant també com a punt d'inflexió o frontissa és el gnòmic, ja sigui de transició o final. A diferència del «mite», que desplega històries d'humans, herois i déus, el gnòmic parla de l'humà i el diví en abstracte, il·lustrant-ho per analogia o contrast i sempre de manera lacònica, creant, amb això, un efecte pertorbador. Es tracta d'un recurs que pot trobar-se en diferents tipus de cant, però molt present en la lírica coral i de forma rellevant en Píndar. Bundy els classifica segons la seva funció en dos tipus:

1) Aquells que van seguits d'un particular: Són habituals en proemis i transicions, tot i que també es poden trobar en conclusions. Posen de relleu un tema prospectiu; el particular corrobora el gnòmic i n'obté lluïssor. Un exemple d'aquest tipus, que actua de transició entre la part del «mite» i la menció del vencedor, es troba a la *Novena pítica*, anunciant el final de la història d'Apol·lo i Cirene i transitant cap a Telesícrates (P.9.67-68).<sup>263</sup>

ὠκεῖα δ' ἐπειγομένων ἤδη θεῶν  
πρᾶξις ὁδοί τε βραχεῖαι.

Però ràpid és l'acompliment dels déus que s'apressen  
i curts els camins

regla és la paràbasi en la comèdia primerenca, on el poeta sembla parlar per si mateix. Cf. LEFKOWITZ 1991, p. 23.

<sup>261</sup> Cf. LEFKOWITZ 1991, pp. 12-25.

<sup>262</sup> Lefkowitz diu que quan Píndar parla de si mateix amb aparent subjectivitat sembla trencar completament amb la tradició bàrdica. Cf. LEFKOWITZ 1991, p. 7.

<sup>263</sup> Cf. BUNDY 1986, p. 2.

També a la *Segona pítica 2* un gnòmic fa de transició entre el mite d'Íxion i la lloança d'Hieró, el guanyador (P.2.56):

τὸ πλουτεῖν δὲ σὺν τύχῃ  
πτότμου σοφίας ἄριστον.

Però del destí, l'ésser ric per mitjà de la fortuna  
és el millor de la saviesa.

2) Aquells que segueixen un particular: Són més habituals en conclusions, tot i que també poden tenir altres usos com el de relaxar la tensió entre dos pics d'interès. En general, amplien la perspectiva en lloc de constrènyer-la, aportant saviesa en algun sentit al valor del particular.<sup>264</sup> Tant si el gnòmic activa el pas de la menció del vencedor al «mite», com si, després que l'atleta sigui anomenat per darrer cop, finalitza el cant, porta el particular cap a l'àmbit del general; quan es troba en l'interior del «mite», després d'un pic dramàtic, trenca amb la impressió de realitat. Quan el gnòmic es troba acabant el poema li dóna un «final anticlimàtic». Schadewaldt el considera un dels elements principals de la *Stimmungsform* de Píndar caracteritzada pel moviment ascendent i descendent (*Stimmungskurve*): Sovint l'epinici comença de mode esplendorós, s'alça cap al terreny «ideal» dels déus i hi vincula el vencedor, però acaba de mode abrupte, restant en un punt indecís. Segons l'autor, així sona el final pindàric gairebé sense excepció, no amb un so de trompetes, sinó amb un acord que s'extingeix deixant-lo obert.<sup>265</sup> Així, per exemple, a la *Setena olímpica*, després que s'enumerin els triomfs atesos pel boxador Diàgoras (vv. 81-87), una conjunció adversativa trenca la llista (v. 87) i es passa a fer un prec a Zeus (vv. 87-94) perquè honori tant l'himne com l'home que ha reeixit (vv. 88-89) i, demanant-li que no amagui la «llavor comuna», perquè la pòlis està de festa (v. 94), es trenca l'esplendor del moment dient (O.7.94-95):

95 ἐν δὲ μιᾷ μοίρᾳ χρόνου  
ἄλλοτ' ἄλλοῖαι διαιθύσσοισιν αὔραι.

Però en un mateix lapse de temps  
els vents es mouen de pressa, ara uns, adés uns altres.

També la *Vuitena pítica*, ja comentada a 1.3.9, va fent contínuament un moviment pendular per acabar amb una de les sentències més cèlebres de la poesia pindàrica, aquell «gnòmic anticlimàtic» que tracta sobre la condició mortal dels homes (vv. 95-97), demanant finalment el favor d'Egina (divinitat que encarna la pàtria del vencedor) perquè

<sup>264</sup> Cf. BUNDY 1986, pp. 28 s.

<sup>265</sup> Cf. SCHADEWALDT 1989, pp. 230-233. L'autor detecta la influència d'aquesta forma en els darrers himnes de Hölderlin. Al respecte comenta que, si bé l'estil abrupte d'aquests himnes s'havia atribuït a l'inici de la malaltia, Hellingrath ja mostrà que calia interpretar-lo a la llum de l'antic concepte de *harte Fügung*, un tipus de construcció en què els elements s'encadenen durament, el màxim exponent de la qual és Píndar. Els lírics monòdics com Safo, en canvi, construeixen el cant de mode molt més suau, en l'anomenada *glatte Fügung*, i diuen les coses planerament. Cf. SCHADEWALDT 1989, p. 255.

protegeixi la seva ciutat, juntament amb Zeus i un seguit d'herois eginetes que el cant va enumerant tancant-se amb Aquil·les (vv. 98-100). Així, la menció sobtada, al marge del discurs, d'una breu reflexió sobre l'esdevenir, provoca, tal com diu Schadewaldt, que el cant acabi en un «acord que s'extingeix», és a dir, en una obertura que evita el predomini de cap de les notes que la conformen.

Bundy retreu als qui troben que el gnòmic pindàric crea transicions abruptes que hagin atès poc als aspectes convencionals de la comunicació coral,<sup>266</sup> però, tot i acceptant que el públic entengués bé el seu significat dins l'obra, és indubtable que el seu paper és el de trencar i moure, i que en el poema pindàric es vol especialment així. En relació amb això Schadewaldt mostra com la presència del gnòmic resulta més brusca com més madur és l'ofici de Píndar i que si al principi està subordinat al programa, al final quasi pertorba la ideal connexió.<sup>267</sup> Potser la raó de tot plegat sigui la peculiar posició de Píndar, culminant la lírica coral i, al final de la seva vida, observant ja els perills d'una formulació massa manifesta del diví.

En els casos anteriors hem anat trobant una explicitació del moviment i la introducció d'una distància respecte el dir mateix que no es troba (o, almenys no en igual grau) en l'épos. Aquesta distància en un altre moment era la que permetia reconèixer en el dir homèric una lluor excessiva que donava ocasió a l'engany; aleshores establíem una connexió entre això i el fet que en alguns epinicis es modifiqués determinat relat homèric orientant-lo cap a aspectes menys brillants i exposant-lo d'un mode més lacònic (cf. 1.3.10); doncs bé, el mateix recel vers l'excés de presència farà que en construir el seu «mite» el poema pindàric eviti allargar-se massa. A N.4.32-33, per exemple, el poeta interromp la història de Timasarc, antic heroi egineta, a través d'un gnòmic:

Ε' τὰ μακρὰ δ' ἔξενέπειν ἐρύκει με τεθμός  
ῶραί τ' ἐπειγόμεναι

Però la llei [del cant] em priva de contar les coses llargues,  
i les hores que s'apressen.

El poeta addueix que s'ha de cenyir a la llei («τεθμός») del cant i a un temps determinat, i va cap al present.<sup>268</sup> A P.9.76-79, la narració mítica també s'interromp amb un gnòmic:

<sup>266</sup> Cf. BUNDY 1986, pp. 1 i 14.

<sup>267</sup> Cf. SCHADEWALDT 1966, pp. 31-32.

<sup>268</sup> «The convincing modern explanation of all this is that lines 33–5 are a common kind of “break-off formula”, exactly similar to lines 68–72 of this same ode, a means of returning from the myth to immediate concerns; 36–43. [...] The question is why Pindar should break off in this way from a myth which he has just begun, especially as he returns to the Aiakidai immediately after 43. The answer seems to be that he favoured, especially in these regular Aeginetan odes, a modification of the simple five-part structure. He starts a myth, then on whatever excuse breaks it off, moralises a little, and moves into his main myth.» WILLCOCK 1995, p. 99. Quan arribem a les qüestions mètriques analitzarem la unitat a què s'arriba en l'epinici però, de moment, ja ens interessa subratllar la idea que es vulgui trencar amb una unitat regular.

ἀρεταὶ δ' αἰεὶ μεγάλαι πολύμυθοι·  
 βαιὰ δ' ἐν μακροῖσι ποικίλλειν  
 ἀκοὰ σοφοῖς· ὁ δὲ καιρὸς ὁμοίως  
 παντὸς ἔχει κορυφάν.

Les grans esdevinences són sempre riques en mites;  
 però brodar uns pocs fets d'entre els dilatats  
 és l'oït pels entesos,<sup>269</sup> car la justa mesura  
 sosté d'igual mode la més destacada de tot.

En aquest cas es fa referència al tedi que caldrà evitar cenyint-se a la brevetat (βαιὰ) i la varietat (ποικίλλειν), afegint que amb una selecció i tractament sensats es pot transmetre l'esperit del tot (παντὸς) d'igual manera.<sup>270</sup>

Seguint amb la comparació de l'epinici amb l'*épos* i, especialment, amb Homer, ens fixarem ara en les modificacions que experimenta el recurs del catàleg, un dels més representatius de l'encuny naïf o detallat de què parlàvem a 1.2.3 i 1.2.4, propi de la poesia arcaica. En Homer hi ha els catàlegs de vaixells (Il. 2.494-759), de nereides (Il. 18.39-49), etcètera, i també es troben catàlegs en Hesíode o en l'Antic Testament;<sup>271</sup> en aquests es desplega una determinada categoria de coses fent que l'oïent gaudeixi amb els detalls de l'especificació i finalitzant quan el poeta ha enumerat tots els elements o quan, senzillament, s'atura.<sup>272</sup> El catàleg s'adiu amb el mode èpic d'anar fent sorgir aquesta cosa i l'altra i l'altra en la seva bellesa, perquè es recrea en el detall del món, i perquè en estar les coses connectades unes amb les altres amb una «i» resulten igualment rellevants; la «i» no remet una cosa a una altra, no crea una estructura, no explicita l'enllaç entre això i allò. Píndar recull aquest recurs i sovint l'empra en la narració del passat mític. A N.4.69-72, per exemple, el poeta desplega el catàleg dels eàcides, avantpassats del vencedor, situant-se en el passat mític, però interromp la llista amb un gnòmic seguit de la pròpia irrupció:

70 Γαδεῖρων τὸ πρὸς ζῶφον οὐ περατόν· ἀπότηρεπε  
 αὔτις Εὐρώπην ποτὶ χέρσον ἔντεα ναός  
 ἄπορα γὰρ λόγον Αἰακοῦ  
 παίδων τὸν ἄπαντά μοι διελθεῖν.

El que hi ha vers el ponent de Cadis no és navegable; gira  
 els aparells de la nau cap a la terra ferma d'Europa;  
 car m'és impossible passar per la història  
 completa dels fills d'Èac.<sup>273</sup>

<sup>269</sup> En el sentit que els savis aprecien la narració mesurada.

<sup>270</sup> Cf. BUNDY 1981, p. 18.

<sup>271</sup> Cf. SCHADEWALDT 1989, p. 302. L'autor diu que la poesia acredita els catàlegs, en els quals es mostra la realitat de la vida, conferint-los duració.

<sup>272</sup> RACE 1982, p. 26.



El poeta, doncs, adverteix d'una impossibilitat que ve d'allò mateix que s'està narrant, i passa a qüestions immediates i a lloar la victòria present. A P.8.29-32 es diu que Egina és famosa per les gestes dels eàcides, pels seus herois i també pels homes que han sobresortit en els jocs, però, en comptes d'anomenar-los, el poeta irromp:

30 εἰμὶ δ' ἄσχυλος ἀναθέμεν  
 πᾶσαν μακραγορίαν  
 λύρα τε καὶ φθέγματι μαλθακῶ,  
 μὴ κόρος ἐλθῶν κνίση.

Però no em vaga dedicar  
 tot el llarg relat  
 a la lira i la veu suau,  
 no sigui que, havent vingut l'excés, afligeixi.<sup>274</sup>

i va cap al vencedor. Aquí retrobem la qüestió del tedi o fàstig provocat per l'excés que havíem vist una mica més amunt en observar les interrupcions de narracions mítiques. Al final de la *Segona olímpica* ni tan sols s'arriba a iniciar el catàleg, sinó que, havent retornat al vencedor Teró, el poeta o el cor diuen que, en almenys cent anys cap ciutat no ha tingut un home més generós i liberal amb els amics que ell i, en comptes de justificar-ho exposant el que ha fet, un gnòmic conclou que l'excés d'elogi atipa i que l'humà no pot recomptar totes les meravelles (O.2.95-100):

100 ἄλλ' αἶνον ἐπέβα κόρος  
 οὐ δίκᾳ συναντόμενος, ἀλλὰ μάργων ὑπ' ἀνδρῶν,  
 τὸ λαλαγήσαι θέλον  
 κρυφὸν τιθέμεν ἐσλῶν καλοῖς  
 ἔργοις· ἐπεὶ ψάμμος ἀριθμὸν περιπέφευγεν,  
 καὶ κείνος ὅσα χάρματ' ἄλλοις ἔθηκεν,  
 τίς ἂν φράσαι δύναιτο;

Però sobre l'elogi venia l'excés tediós,  
 el que no s'acompanya de la mesura, sinó que,  
 sota l'influx d'homes àvids, desitja garlar  
 amagant els bells assoliments  
 dels nobles; perquè l'arena escapa al nombre,  
 i tots els delits que aquest féu als altres  
 qui els podria mostrar?

<sup>273</sup> Èac és fill de Zeus i Egina. Té dos fills, Telamó, pare d'Aiant, i Peleu, pare d'Aquil·les i avi de Neoptòlem. Cf. RACE 1997, p. 398.

<sup>274</sup> Comentant la darrera estrofa d'aquest cant, Schadewaldt assenyala que Píndar evita la mera enumeració pròpia dels catàlegs, la qual pot servir per unir punts internament discontinus, i, en lloc d'això, construeix una unió associativa: mort d'Aquil·les – mort de Nicocles (parent del vencedor) – Nicocles (el vencedor), aconseguint, així, una rotunda transició. Cf. SCHADEWALDT 1966, p. 28.

En aquest cas els arguments que es donen per trencar el catàleg uneixen tant la qüestió del tedi com la de la impossibilitat mateixa de relatar donada la naturalesa del que s'està tractant. A través d'aquests exemples veiem que Píndar recull el recurs homèric del catàleg, però que, tal com ha passat amb altres aspectes de l'épos, no l'empra de la mateixa manera, no l'estén, ni molt menys, com pot fer-ho Homer al llarg de més d'un centenar de versos, potser perquè ja observa en les llargues llistes de riqueses un excés que dissol.

Per mirar d'entendre la tensió que es dona entre la presentació de les coses d'un mode naif a través del catàleg i la recerca de la llei que en doni raó pròpia de l'epinici, passarem per dues situacions semblants, una ubicada en la modernitat i l'altra present en la dialèctica platònica. Començant per l'època moderna, és característic de la lògica actual distingir entre el procedir amb predicats de mode extensional i de mode intensional. L'extensió d'un predicat és el llistat de tots els casos que el satisfan, mentre que la seva intensió és el criteri o regla de construcció que determina si una situació donada el satisfà o no. Vist això, la presentació en forma de catàleg del procedir homèric recorda la presentació extensional d'un predicat, mentre que la recerca pindàrica d'en què consisteix el ser recorda la presentació intensional. Tal semblança es dona perquè en l'épos es duen a presència coses, mentre que el seu ser queda ocult en el lloc d'on provenen, i en el *mélōs* aquest ser de les coses és el que cal conquerir. Amb tot, no es tracta del mateix, perquè en la pretensió positivista d'establir un continu entre la lògica i les matemàtiques, el que acaba important és que quedi definit si determinat cas satisfà o no un predicat, i perquè això pugui ser així cal que en la regla de construcció hi hagi implicat el continu, de mode que, en el fons, sempre es procedeix extensionalment (de fet, el primer axioma de la teoria de conjunts és l'«axioma d'extensionalitat» que estableix l'extensió com la identitat d'un predicat), perdent-se la diferència ontològica i, amb aquesta, el ser.<sup>275</sup> A Grècia, en canvi, aquesta diferència no deixa mai de ser present, però la sospita que amb la sola pluralitat no n'hi ha prou, sinó que cal trobar la llei que la regeix, serà una qüestió més o menys present tant en els gèneres poètics com en fenòmens col·laterals com ara el diàleg platònic. Anem ara, doncs, a veure què passa en Plató. L'autor planteja de diverses maneres la qüestió de la unitat i la pluralitat; en el «Fedre», per exemple, ho fa a través de tres discursos en què es pretén fer una presentació d'ἔρωτες: 1) discurs de Lísiades, 2) primer discurs de Sòcrates i 3) segon discurs de Sòcrates. 1) (230e...). El discurs de Lísiades, llegit per Fedre, comença enumerant el que els passa a enamorats i indiferents en una llista de fets separats per punts o bé expressions del tipus ἔτι δὲ i καὶ μὲν, seguint un estil retòric però també proper a la llista èpica. Es tracta d'una

<sup>275</sup> En la lògica anomenada «aristotèlica» i fins a Leibniz, com que es procedeix per sil·logismes (de mode intensional), el predicat (o el concepte) encara no és del tot buit, mentre que en la lògica actual l'extensió és la que defineix el predicat, amb la conseqüència que els conjunts poden ser arbitraris: l'únic important és que quedin definits, i si dos predicats diferents abasten la mateixa extensió, aleshores són el mateix predicat, amb la conseqüència que no hi ha altra cosa que l'extensió.

mena de recompte de beneficis i perjudicis de seguir l'enamorat i l'indiferent (que resulta a favor de l'indiferent), que recorda el mode d'exposició extensional, no només perquè no parteix de l'ἔϊδος d'ἔρωζ, sinó també perquè, procedint així, sembla pressuposar alguna mena de continu com ara un «jo» desqualificat que executi el càlcul i actuï així de criteri. Sòcrates li critica (234e) la dispersió i la repetició, i l'efecte general que «es tracta del discurs d'un home jove que vol demostrar la seva capacitat de dir, del mateix tema, ara això, ara allò, i cada vegada de manera excel·lent»<sup>276</sup> («naïf»). 2) El primer discurs de Sòcrates (237a...), posat en boca d'un que està enamorat però fingeix no estar-ho, comença dient que en tota reflexió sobre quelcom cal haver-ne determinat bé l'ἔϊδος (237b), per la qual cosa començarà exposant l'ἔϊδος d'ἔρωζ. En acabar aquesta part, diu sentir que el seu parlar no és massa lluny dels ditirambes (238d), és a dir, dels cants dedicats a Dionís que donaren lloc a la tragèdia, i, sense perdre de vista la definició feta, va deduint el detall del dany que causarà l'enamorat a l'estimat (238e-241d) d'un mode proper a l'intensional. Tant és així que, quan Fedre reclama l'exposició dels aspectes positius de l'indiferent, Sòcrates s'excusa al·legant que, amb tant detall, semblaria declamar poemes èpics i no ditirambes (241e), i que només cal pensar en el contrari d'allò que s'ha censurat a l'enamorat per saber els béns de l'altre. Fixem-nos que, segons això, el que Sòcrates ha vituperat de l'enamorat (és a dir, quelcom negatiu) hauria de servir per trobar els aspectes positius de l'indiferent, la qual cosa pressuposa que hi ha una constitució del negatiu. Però precisament perquè a Grècia això no és així, la cosa no pot acabar aquí; potser aquesta és la raó que el δαίμων s'aparegui a Sòcrates (242b) acusant-lo d'impúdic («ἀναιδῶς», 243b) en vituperar quelcom diví, per la qual cosa ha de començar un segon discurs, 3) (244a...) entorn ἔρωζ. Ara ho farà en un estil del tot estrany al del diàleg, i abans de començar ja plantejarà la diferència ontològica dient que, gràcies a la folia divina d'ἔρωζ, la profetessa de Delfos i les sacerdotesses de Dodona han fet grans béns, mentre que en estat normal, quasi res en absolut (244b). A més, afegirà que, per dir allò que és diví caldria una exposició totalment divina i molt llarga, mentre que dir a què s'assembla és cosa humana i més breu, per la qual cosa parlarà així (246a), és a dir, metafòricament o topològica. En definitiva succeeix que en l'ἔϊδος d'ἔρωζ hi ha implicat el reconeixement general d'allò en què sempre ja s'està, i no és res òntic, per la qual cosa el mode correcte d'hèure-se-les amb aquest ἔϊδος no podrà consistir en instal·lar-s'hi per anar deduint coses. Tornant a la distinció extensional / intensional, podríem dir que en el *Fedre* es produeix una pugna entre una presentació d'ἔρωζ més extensional (discurs de Lísiades) i una de més intensional (primer discurs de Sòcrates), per acabar trobant que un no pot quedar-se ni amb les coses soles ni amb la llei sola, sinó que és la impossibilitat de tematitzar aquesta la que remet a la consistència d'aquelles (segon discurs de Sòcrates). Així, en comentar el mode com cal tractar aquestes qüestions, Sòcrates diu que és un enamorat de les distincions (διαίρεσεων) i de les

<sup>276</sup> Traducció de Manuel Balasch, PLATÓ, 1988, P.57.

reunions (συναγωγώ), i que a aquell capaç de veure la unitat (l'u, el singular, ἕν) i la pluralitat (molts, πολλά) li segueix les petjades com si fos un déu i l'anomena «dialèctic» (διαλεκτικός) (266b). Comparem ara això amb els exemples pindàrics que estem tractant aquí: D'entrada, Píndar també comença utilitzant el recurs del catàleg per tal de tractar el diví que hi ha en la victòria, però en cap cas desplegant una llista de virtuts i defectes, car, tal com s'ha comentat més amunt, d'una banda, el catàleg va fent comparèixer el que és, no el que no és, i, d'altra banda, la funció de l'epinici és lloar (cf. 1.3.8). Igualment, en comptes d'allargar el catàleg al mode èpic, l'interromp mitjançant mecanismes com la brusca aparició d'un gnòmic (precedit o no per un pronom personal) a través del qual sembla expressar alguna cosa relativa a l'ἔϊδος, però no definint-lo per la via negativa, sinó, sovint, referint-se a la dificultat de relatar el diví. Finalment, en Píndar també es fa un gir cap a les coses, en concret, cap a la particular gesta a la qual es dedica el cant. En definitiva, en Píndar s'abandona la relació naïf de les coses per dirigir-se cap a quelcom relatiu a l'ἔϊδος en general; aquest assenyalar en certa manera ja activa la possibilitat que hi hagi el que no és res (recordem el cas de la falsa aparença, cf. 1.3.5), possibilitat que, com em vist, recull Plató; però Píndar en cap cas es posa a formular explícitament en què consisteix l'ἔϊδος, mentre que Plató fins i tot arriba a dir expressament que està tractant de la unitat i la pluralitat. Això també té el seu correlatiu en la forma general de les obres. Així, Plató, malgrat la plasticitat de les seves imatges, és molt més abstracte; aquelles no deixen de formar part d'un muntatge per fer l'experiència d'en què consisteix l'ἔϊδος, és a dir, del moviment dialèctic, que és el veritable tema; en Píndar, en canvi, les imatges estan íntimament lligades al ser de la victòria, i el moviment del cant es va construint a partir d'aquest singular. Finalment, en Plató l'explícita formulació d'en què consisteix l'ἔϊδος s'acaba enfonsant, mentre que en Píndar allò diví que es construeix com a rerefons de la gesta no s'enfonsa, perquè el cant no n'arriba a formular la llei general, sinó que persisteix en l'obertura entre una cosa i altra. Aquestes diferències mostren la distància ontològico-històrica que hi ha entre ambdós autors, distància que, com hem anat veient, també es troba entre Homer i Píndar, i és, segons ens sembla, la constitutiva del poètic. Píndar assumeix el bell fer sorgir una cosa i l'altra i l'altra, etcètera, del catàleg homèric, però precisament perquè ja és una cosa assolida no pot quedar-se aquí i l'ha de qüestionar. Per això, mentre que Homer a l'hora d'abordar el catàleg, després de demanar la indispensable ajuda de la musa no dubta a relatar-lo, Píndar, per molt inspirat que estigui acaba recelant que el que és diví permeti que se'l desplegui en tota la seva presència. En definitiva, des del particular punt de vista que és Píndar, l'épos, i també la tragèdia, queden recollits com a «perill», i d'aquí que el seu més propi encuny poètic sigui la lluita per evitar un extrem i altre, persistint en l'entremig, i, d'aquesta manera també, movent el cercle, mentre que, des del particular punt de vista que és Plató, el moviment sencer del cercle queda recollit en una construcció *ad hoc*, la qual explica el particular tret poètic del diàleg, com ara l'abstracció, l'artificiositat, etcètera.

Per acabar amb la interrupció pindàrica del catàleg i apreciar com cada lloança pren una forma particular adequada a la particular cosa que celebra, atendrem al final de la *Desena nemea* en el qual no es passa, com en els exemples anteriors, del trencament del catàleg a través d'un gnòmic a la lloança del vencedor, sinó a la narració d'un altre mite amb què es tanca el cant. Partirem dels versos 19-20, en el moment en què el poeta o el cor irromp trencant un catàleg de fets mítics dels argius adduint que els herois vinculats a la ciutat proveeixen massa material al lloador per a relatar-los tots i a l'audiència per a escoltar-los tots:<sup>277</sup>

B'        βραχὺ μοι στόμα πάντ' ἀναγή-  
                  σασθ', ὅσων Ἄργεϊον ἔχει τέμενος  
20        μοῖραν ἐσλῶν· ἔστι δὲ καὶ κόρος ἀνθρώ-  
                  πων βαρὺς ἀντιάσαι·

La meua boca és massa petita per relatar-ho tot,  
la part de tantes benediccions que té el recinte  
sagrat d'Argos; però, a més, és greu  
enfrontar l'empatx dels homes;

A continuació, passa a desplegar un nou catàleg, ara d'assoliments del vencedor Teeu i el seu clan (vv. 21-45), però, de nou, l'interromp dient (N.10.45-46):

ἀλλὰ χαλκὸν μυρίον οὐ δυνατὸν  
ἐξελέγχειν—μακροτέρας γὰρ ἀριθμῆσαι σχολᾶς—  
  
Però no és possible determinar l'innombrable  
bronze<sup>278</sup> (perquè cal molt lleure per calcular-lo)

Finalment passa a relatar la part del «mite» que en aquesta ocasió no ocupa el centre del cant, sinó que el tanca (versos 49-90). Nosaltres hem interpretat el desplaçament en direcció al passat mític en el sentit que mouria el cant cap als constitutius divins de la victòria esportiva i, per tant, en els termes que estem utilitzant aquí, l'hem vinculat a una recerca més intensional, i més amunt hem dit que el poema pindàric (com el diàleg «Fedre») no es pot tancar amb això; ara ens trobem amb un cant que acaba amb el mite, cosa que podria invalidar el que anàvem dient; però, com veurem, la seva evolució porta a mantenir-se entre un cantó i altre. El cas és que s'hi tracten les vicissituds de Càstor i Polideuces, acabant amb la decisió d'aquest de renunciar a la plena condició d'immortal i compartir-ho tot a parts iguals amb el seu germà mortal per tal de salvar-lo de la mort, podent viure la meitat dels seus dies entre els olímpics, però havent de restar l'altra meitat a la terra. Aquest final, que ve després que el «mite» sigui tallat per un gnòmic sobre la finitud humana, se situa, precisament, entre el diví i el mortal, de manera que el cant ja no

<sup>277</sup> Segons Bundy, es tracta d'un tema retòric propi de la lírica coral que en Píndar assoleix una varietat astoradora i una expressió d'una originalitat que sorprèn. Cf. BUNDY 1986, p. 12.

<sup>278</sup> Es refereix als trofeus de bronze guanyats en certàmens.

cal que trenqui amb l'àmbit més general del «mite» anant cap a la situació concreta del present, i en té prou amb col·locar com a darrer mot el nom de l'heroi mortal, ara tornat a la llum i la paraula gràcies a la donació de l'altre cantó immortal (v. 90). El desenllaç il·lumina el que dèiem abans sobre la diferència entre les concepcions gregues i modernes del ser, perquè des del punt de vista modern no pot admetre's la solució que Polideuces sigui la meitat del temps mortal i l'altra immortal. La impossibilitat de representar-se la situació fa evident que cap dels dos temps del poema (ni el finit ni l'infinít) són el temps continu de la modernitat, sinó constitutius ontològics lligats a l'esdevenir de l'home i del déu, és a dir, al diferent mode de ser de l'home i el déu. En el cant, la relació de proeses d'uns mortals (Teeu i el seu clan) és interrompuda per la irrupció del poeta, passant-se a relatar un «mite» que, al seu torn, després d'una falca gnòmica, acaba en la persistència entre el temps del déu i el del mortal.

Un recurs semblant a la interrupció del catàleg, però amb major complexitat i riquesa, que hem tractat més amunt advertint que en tornaríem a parlar (cf. 1.3.1) el trobem molt sovint a l'inici dels epinícis en el priamel. Es tracta d'una forma retòrica que fàcilment pot confondre's amb el catàleg tot i no ser-ho,<sup>279</sup> i, si bé ambdós poden trobar-se tant en l'épos com en el *méllos* (de fet, hi ha pocs autors de la literatura grega i romana que no composin un priamel<sup>280</sup>), mentre el primer és un dels segells més característics de l'estil homèric, el segon és probablement el recurs retòric més important de la lírica coral.<sup>281</sup> El concepte «priamel» no existeix en la literatura antiga, sinó que s'encunya al segle XX per aplicar-lo a un fenomen que es troba en la poesia i prosa antigues.<sup>282</sup> Recordem que és un recurs d'enfocament en el qual varis termes serveixen de contrast per al punt d'interès particular del qual partirà el cant (cf. 1.3.1). Race n'assenyala cinc trets essencials:<sup>283</sup> 1) un context o categoria general (per exemple l'èxit, la recompensa o les necessitats humanes); 2) una indicació de quantitat o diversitat (en els «priamels sumaris» en què no es desplega una llarga llista); 3) un element rematador o que culmina («*capping*»), freqüentment una partícula adversativa (δέ, ἀλλά,...) o asíndeton; 4) a voltes, una indicació de mèrit relatiu; 5) el subjecte de l'interès últim. En definitiva, en el priamel es passa per diverses coses que participen d'un tret comú per arribar, contrastant-lo, a un element que, participant del mateix tret comú, per la raó que sigui es vol destacar. La relació de diverses coses proveeix el context en què l'*hic et nunc* emergeix com la

<sup>279</sup> Race explica que de catàlegs n'hi ha de «final obert» (quan en detallar un punt ja donat podrien continuar indefinidament) i de «final tancat» (quan es completen retòricament o lògica en assolir l'últim terme), i que, si bé aquests darrers poden confondre's amb els priamels, en els catàlegs de final tancat l'últim element serveix per posar un punt final a la llista, mentre que en el priamel la selecció del darrer element es fa per convertir-lo en el punt d'interès. Cf. RACE 1982, p. 25.

<sup>280</sup> Cf. RACE 1982, p. X.

<sup>281</sup> «[...] it is a frequent manifestation of perhaps the most important structural principle known to choral poetry, in particular to those forms devoted to praise.» BUNDY 1986, p. 5.

<sup>282</sup> Cf. RACE 1982, p. X.

<sup>283</sup> Cf. RACE 1982, p. 13-15.

concreta manifestació de l'universal.<sup>284</sup> Vegem-ne un dels exemples pindàrics més coneguts, el principi de l'*Onzena olímpica* (O.11.1-15):

- ἔστιν ἀνθρώποις ἀνέμων ὄτε πλείστα  
 χρήσις, ἔστιν δ' οὐρανίων ὑδάτων,  
 ὀμβρίων παίδων νεφέλας.  
 εἰ δὲ σὺν πόνῳ τις εὖ πράσσοι, μελιγάρυες ὕμνοι  
 5 ὑστέρων ἀρχὰ λόγων  
 τέλλεται καὶ πιστὸν ὄρκιον μεγάλαις ἀρεταῖς.  
 ἀφθόνητος δ' αἶνος Ὀλυμπιονίκαις  
 οὗτος ἄγκειται. τὰ μὲν ἀμετέρα  
 γλῶσσα ποιμαίνειν ἐθέλει:  
 10 ἐκ θεοῦ δ' ἀνήρ σοφαῖς ἀνθεῖ πραπίδεσσιν ὁμοίως.  
 ἴσθι νῦν, Ἀρχεστράτου  
 παῖ, τεᾶς, Ἀγησίδαμε, πυγμαχίας ἔνεκεν  
 κόσμον ἐπὶ στεφάνῳ χρυσέας ἐλαίας  
 ἀδυμελῆ κελαδήσω,  
 15 Ζεφυρίων, Λοκρῶν γενεὰν ἀλέγων.

Hi ha temps en què pels homes és de vents la més gran necessitat; mes en altres és de les aigües celestes, les filles pluvials del núvol; però si amb esforç a algú li va bé, himnes melodiosos són l'origen de posteriors paraules de fama i promesa fidel de grans excel·lències. Sense límit aquest elogi està reservat als vencedors olímpics. La meua llengua desitja pasturar [els elogis], però l'home floreix amb esperit destre gràcies al voler d'un déu, de semblant manera.<sup>285</sup>

Ara sàpigues, fill d'Arquèstrat,<sup>286</sup>  
 Hagesídam, que, a causa del teu pugilat,  
 cantaré un adorn entorn la corona d'olivera daurada  
 tesat amb dolcesa,  
 honorant el llinatge dels locris epizefiris.

L'oda comença (vv. 1-6) amb un priamel culminat amb un clímax gnòmic, cosa que suggereix als oients que seguirà un clímax concret,<sup>287</sup> i, en aquest primer passatge, sembla dir el següent: pel que fa als homes, en un determinat moment (*i.e.* en tant que

<sup>284</sup> Cf. RACE 1982, p. 73.

<sup>285</sup> Interpretem el passatge com ho fa RACE 1997, p. 181. L'autor diu: «Others, following a scolon (10c), interpret this very difficult sentence to mean that a poet needs a god's help to succeed just as (ὁμοίως) the victor does».

<sup>286</sup> Hagesídam, el vencedor.

<sup>287</sup> Cf. BUNDY 1986, p. 10.

navegants) el seu ser es mostra com a necessitat de vents, en un altre (en tant que agricultors), de pluja, en un altre (en tant que vencedors<sup>288</sup>), de cants; o sigui, la necessitat que el navegant té dels vents mostra què és el navegant, la que té l'agricultor de pluja, què és l'agricultor, la que té el vencedor de cants, què és el vencedor. Així, en definitiva, la seva copertinença amb vents, pluges i cants, respectivament, mostraria el ser d'uns i altres; i, com que tot això és dit des del context general de l'humà, vents, pluja i cants acaben parlant del context general de les «necessitats humanes», quedant navegants, agricultors i vencedors igualats en tant que homes. Això és el que passa si ens quedem amb la mera unió paratàctica dels tres blocs, amb el mer catàleg. Ja en aquesta primera part del priamel s'aprecien algunes particularitats respecte la definició de Race, d'una banda perquè, en comptes de consistir en una llista de coses qualssevol, ho és de «coses» relacionades amb l'ἀρετή, en la mesura que navegants, agricultors i vencedors són homes savis, i, d'altra banda, perquè cada bloc té una estructura interna dual (navegants–vent, agricultors–pluja, vencedors–cants), amb l'afegit que el darrer conté allò en què s'està: els cants. L'estructura d'aquest priamel desborda, doncs, la més habitual, anant en la direcció d'apuntar cap a allò sempre ja suposat. Seguint amb la qüestió de l'aparença de catàleg, ja hem vist com aquest recurs en Homer era suficient per fer comparèixer cada cosa en la seva irreductibilitat, però ara això no és així. Potser per aquesta raó el priamel en comptes d'unir els tres motius amb una coma o una «i» introdueix una conjunció adversativa, δὲ, un punt d'inflexió amb el qual separa el darrer bloc, o sigui, la victòria i els cants, remarcant que el que cantarà (el que desplegarà en el «mite»), serà l'εἶδος d'aquella cosa i no cap altra, és a dir, la concreta manera d'excel·lir aquella cosa respecte les altres. Aquesta diferència que s'estableix enfront el model èpic es veu reforçada pel fet que el priamel en cap cas acaba destacant coses com ara l'agricultor i les pluges, sinó, d'entre les coses, l'excel·lent: el vencedor i el cant.<sup>289</sup>

Un moviment semblant el trobem en la segona part del priamel que, de nou, té un clímax gnòmic (v. 10). Ara es parteix de la necessitat que tenen les victòries de cants i el focus s'estreny més per anar cap als vencedors d'Olímpia. El cor diu que desitja «pasturar aquells elogis» i que la lloança no té restriccions («ἀφθόνητος», v. 7) per, tot seguit, introduir una conjunció adversativa, δὲ (v. 7), i declarar que, amb l'ajuda del déu («ἐκ θεοῦ», v. 10), floreix l'home savi («σοφαῖς»)<sup>290</sup>. Tenint en compte que a continuació

<sup>288</sup> «The audience know that the laudator is thinking of athletic success, but the language still permits them to apply it universally.» BUNDY 1986, p. 11.

<sup>289</sup> «Passing over a host of minor conventions that implement the force of this opening priamel, we may note that the foil is employed to establish a relation between song and achievement in which song sets a permanent seal on high deeds.» BUNDY 1986, p. 11.

<sup>290</sup> «Lines 7-10, which consists of summary foil (lines 7-9) capped by a gnomic crescendo (line 10), have never been properly explained, because they contain verbal elements that have, in combination, a conventional meaning not easily deduced from their individual meanings. The most important of these elements are ἀφθόνητος, informing the audience that the laudator is preparing a second priamel, and ἐκ θεοῦ (line 10),



anomena el vencedor (v. 12), afegint que ell, *i.e.* el cor, igual com respecta els avantpassats (l'estirp dels locris epizefiris, v. 15) cantarà la concreta victòria d'Hagesidam (vv. 13-14), sembla que amb el «però», de nou, es refusi parlar dels vencedors olímpics *en general* per passar a parlar d'un vencedor i *el seu* εἶδος.

Que el mode de dir «naïf» no basta a Píndar a l'hora de fer sorgir les coses se'ns mostra també en els primers versos de la *Setena ístmica*. El cant comença amb un llarg priamel (vv. 1-22) en què es pregunta a Tebes per la seva glòria més preuada, desplegant un catàleg de fets vinculats a herois i déus (vv. 1-15), però, en comptes de triar-ne algun i desenvolupar-lo, s'interromp la llista amb un gnòmic (vv. 16-19):

ἀλλὰ παλαιὰ γάρ  
εὖδει χάρις, ἀμνάμονες δὲ βροτοί,  
B' ὅ τι μὴ σοφίας ἄωτον ἄκρον  
κλυταῖς ἐπέων ῥοαῖσιν ἐξίκηται ζυγέν·

però és que l'antiga gràcia dorm,  
i els mortals són oblidadissos d'allò que no assoleixi  
el borriçol suprem de la saviesa  
junyit als il·lustres corrents de les paraules.

I, tot seguit, s'abandona el catàleg i es para atenció en el guanyador, Estrepsíades, per al qual es desplegarà el «mite» que li correspon, partint d'un oncle homònim (v. 23-25) i anant cap a guerrers heroics (v. 26-36). En definitiva, després de dir que per tal que la gràcia perduri cal que s'uneixin paraules («ἔπος») i saviesa («σοφία»), sembla que es conclogui que ara ja no n'hi ha prou amb anomenar les coses, sinó que cal bastir el seu ser.

Si en el primer exemple comentat es detallaven les necessitats de diferents tipus d'home (vents, pluja i cants), quedant aquests merament al·ludits (mariners, agricultors, vencedors), en altres ocasions passa al revés, és a dir, s'expliciten els tipus d'home, deixant sobreentès el detall concret en què es desplega el context general. A la *Primera ístmica*, per exemple, s'anomenen el pastor, el llaurador, el caçador d'aus i el pescador, mentre que les recompenses que agraden a cadascun queden eludides (ramats, collites, cacera i pesca en abundància); el que es manté és el que ve després del *però*: la victòria i el cant (l.1.47-51):

μισθὸς γὰρ ἄλλοις ἄλλος ἐφ' ἔργμασιν ἀνθρώποις γλυκύς,  
μηλοβότῃ τ' ἀρότῃ τ' ὄρνιχολόχῳ τε καὶ ὄν πόντος τρέφει:  
γαστρὶ δὲ πᾶς τις ἀμύνων λιμὸν αἰανῆ τέταται:  
50 ὃς δ' ἀμφ' ἀέθλοισι ἢ πολεμίζων ἄρηται κύδος ἀβρόν,  
εὐαγορηθεὶς κέρδος ὑψιστον δέκεται, πολιατᾶν καὶ ξένων γλώσσης  
ἄωτον.

informing them that his praise will be brief, but heartfelt and to the point.» BUNDY 1986, p. 12.

Perquè un pagament diferent per a tasques diferents és dolç als homes,  
sigui a un pastor, a un llaurador, un caçador d'aus  
[o un a qui manté el mar,  
doncs cadascú està resolt a guardar el seu ventre  
[de la fam turmentadora.  
Però aquell que es guanyi esplèndida glòria en conteses  
[o fent la guerra,  
havent estat lloat rep el més gran benefici, la part més escollida  
[de les llengües de ciutadans i estrangers.

A N.3.6-8 la primera part no es detalla en absolut, sinó que tan sols es fa una indicació de diversitat (*diferents...diferents...*), mentre que després del *però* s'anomenen, de nou, victòria i cant:

διψῆ δὲ πρᾶγος ἄλλο μὲν ἄλλου,  
ἀθλονικία δὲ μάλιστα' ἀοιδᾶν φιλεῖ,  
στεφάνων ἀρετᾶν τε δεξιωτάταν ὀπαδόν·

Una acció anhela diferent d'una altra,<sup>291</sup>  
però la victòria en els jocs estima per sobre de tot el cant,  
la companyia més apta de l'excel·lència coronada.

Com es pot veure, l'estructura va essent sempre la mateixa: dues parts (a i b) separades amb un *però* que diferencia i destaca la part b. La inserció d'aquesta conjunció adversativa que, d'entrada, no tindria per què ser-ho, crea una ruptura que, com hem vist en capítols anteriors, s'anirà mantenint al llarg de tot el poema, comportant que la vinculació de l'epinici amb la gesta acabi essent el tema del poema, que s'abandoni el mer fer comparèixer les coses propi de l'*épos* per anar a fer comparèixer un εἶδος indestriable del del poema. De fet, l'estructura anteriorment esmentada s'aprecia a partir de l'anàlisi dels diferents priamels, però cadascun arriba a seleccionar el seu tema per un procediment diferent: en un cas partint de vents i pluges (O.11), en un altre de l'aigua i el foc (O.1, cf. 1.3.1), o de déus, herois i homes (O.2, cf. 1.3.9), etcètera, anunciant el desenvolupament que es farà d'aquell singular. Al respecte, recordem, per exemple, que a 1.3.9 relacionàvem el sorprenent inici d'O.2 amb el desenvolupament «virat a to heroic» de la part tradicionalment ocupada pel «mite» que en aquesta olímpica versa sobre τὸ μέλλον, i, tot plegat, amb el fet que el particular que motiva el cant sigui el d'una figura (Teró d'Agrigent) pràcticament perfeta. En la concreta manera en què en el priamel una cosa excel·leix respecte les altres s'arriba a l'en què consisteix el ser d'aquesta cosa, i, en fer-ho, s'està construint el ser en general, quelcom de què també en participen els particulars respecte els quals el singular havia excel·lit. Aquest moviment de distinció d'una cosa respecte les altres per tal de veure més el ser en la primera que no pas en les altres, però que, en definitiva, acaba mostrant l'essència general de les coses, és el

<sup>291</sup> Es refereix a anhelar recompenses.

mateix que hem trobat entre el poeta i l'escultor (cf. 1.3.5) i, com veurem, serà també el que trobarem en la distinció que farà Celan entre «els camins del poema» i «els camins de l'art», amb la diferència que en ell només servirà per aproximar-se a l'artístic, mentre que en Píndar ateny a tot el que és, perquè a Grècia ser és ser irreductible.

En presentar el priamel hem dit que, si bé es pot trobar tant en l'*épos* com en el *mélos*, es tracta probablement del recurs retòric més important de la lírica coral. En aquest hem detectat, per una banda, un moviment de distinció d'una cosa i el seu εἶδος que acaba remetent a l'εἶδος de l'εἶδος, i, d'altra banda, un moviment del singular a la unitat i d'aquesta al singular semblant al de la dialèctica platònica, amb la diferència que en Píndar el moviment es va construint damunt d'un contingut rellevant, per la qual cosa és essencial per on es comenci. Tot plegat va assenyalant el determinat punt de vista que és Píndar. En aquest sentit, resulta especialment xocant i, alhora, revelador, que, essent un recurs tan lligat al «caràcter artístic» «ideal», amb tot, dos priamels pertanyents a la Ilíada siguin dels passatges més famosos de l'antiguitat.<sup>292</sup> Potser l'explicació es troba en el fet que en ambdós casos siguin paraules d'Aquil·les: uns versos del discurs en què l'heroi refusa els regals d'Agamèmnon, en els quals diu que res no es comparable al que podria saldar el deute de l'ultratge (Il.9.379-391), i uns versos del moment en què exposa les seves preocupacions entorn la mort, en els quals diu que els béns més preuats es poden robar o comprar, però l'ànima no (Il.9.406-409); tots els casos, com es veu, vinculats al tema de «la riquesa agençada amb virtuts» (cf. 1.3.9). Ho trobem significatiu i, alhora, coherent, perquè Aquil·les, essent un element clau en el poema homèric i, a més, l'heroi amb més encant, amb prou feines hi apareix, com si d'aquesta manera acomplís la fita tan buscada per Píndar: assolir l'ideal sense perdre el singular.<sup>293</sup> Potser per això és un dels herois més apreciats per Píndar.

### 1.3.12. La persistència en el canvi en la mètrica pindàrica

En plantejar la problemàtica de l'accés a «Píndar» (cf. 1.1) hem assenyalat l'avantatge que podia tenir el caràcter abstracte de la teoria hölderliniana del canvi dels tons per abordar una matèria (els gèneres poètics grecs) que ens ha arribat de forma irremissiblement fragmentària, no només perquè ens falta la relació de gestos, música,

<sup>292</sup> Cf. RACE 1982, p. X.

<sup>293</sup> Que la figura d'Aquil·les podria interpretar-se en termes hölderlinians com la *impossible* síntesi entre el «naïf» i l'«ideal», fou apuntat per Felipe Martínez Marzoa en una conversa amb l'autora d'aquest treball.

etcètera, que acompanyaven el text, sinó perquè hem perdut la possibilitat de copsar per la via sensible el seu ritme. Així mateix, hem apuntat que una anàlisi estructural de la situació lingüística a la qual pertanyen els textos permet inferir certes estructures relatives a la part perduda que semblen corroborar l'anàlisi hölderliniana. Aquest seria el cas, per exemple, de l'estructura rítmica que la filologia recull en l'anàlisi mètrica del poema. Ja s'ha dit que Hölderlin no es trobava en condicions de fer tal anàlisi, perquè les edicions del seu temps encara seguien modes d'estructurar el text que no eren de Píndar, sinó dels editors alexandrins.<sup>294</sup> En efecte, a l'època hel·lenística dividiren els passatges lírics en frases mètriques relativament curtes (κῶλα) basant-se en criteris molt diversos, com les divisions del rotlle de paper o el fet que les mateixes frases es trobessin en diferents cants, mentre que la filologia actual agrupa diferents còlons en versos més llargs, els períodes, i, al seu torn, els períodes en conjunts majors, les estrofes. D'uns i altres en tractarem més endavant; ara només volem remarcar que Hölderlin considerà que l'entitat constitutiva de la poesia pindàrica era l'estrofa i no aquells versos curts.<sup>295</sup> Però no és de l'anàlisi mètrica que Hölderlin pogués fer dels poemes de Píndar del que tractarem en aquest capítol, sinó de com encaixen i mútuament s'il·luminen la teoria dels gèneres poètics de Hölderlin (i la seva particular concreció en Píndar) i l'anàlisi mètrica dels textos grecs (especialment de Píndar) que fa la filologia actual.<sup>296</sup>

Comencem per exposar alguns aspectes de la mètrica grega.<sup>297</sup> En la poesia grega antiga el ritme és quantitatiu, és a dir, es basa en una combinació reglada de llocs (punts de l'esquema mètric) que poden ser ocupats per una síl·laba llarga (-),<sup>298</sup> una de breu (u), o tant per una de llarga com per una de breu (x, «anceps»). Tals síl·labes queden perfectament definides a partir de la distinció de vocals llargues i vocals breus i la relació d'aquestes amb les consonants.<sup>299</sup> Així, una síl·laba és llarga si és «tancada» (i.e. acaba en consonant) o si conté una vocal llarga o diftong; altrament és breu. Una síl·laba és ambivalent si la mateixa vocal per alguna raó admet diferent còmput o si una consonant que segueix la vocal pot ser ubicada alternativament a la mateixa síl·laba o a la

<sup>294</sup> Per a la traducció dels epinicis de Píndar Hölderlin utilitzà la millor edició que li podia oferir la filologia contemporània, la de 1798, a càrrec de Christian Gottlob Heyne. Per als fragments, en canvi, usà la d'Henri Estienne de 1560.

<sup>295</sup> Sattler, per exemple, comenta el següent sobre la traducció que fa Hölderlin de la *Segona olímpica*: «Die Zeilenbrechung anzeigenden Einzüge im Heyneschen Text werden erst von der zweiten Strophentriade an und auch später nicht immer nachgebildet, oft auch nur durch Kleinschreibung am Zeilenbeginn angedeutet.» Dins de HÖLDERLIN 2004, vol. 7, p. 197.

<sup>296</sup> Seguirem, com hem fet fins ara, l'edició de SNELL - MAEHLER 1997.

<sup>297</sup> Les línies generals del que direm les hem tret de SNELL 1957.

<sup>298</sup> Afegim els símbols mètrics segons Snell qui, al seu torn, segueix MAAS, P.: *Griechische Metrik*, Munic, 1923 i ss.

<sup>299</sup> El ritme grec no es basa, com passa amb el nostre, en la distinció de síl·labes tòniques i febles, un tipus de mesura molt menys ferm.

següent.<sup>300</sup> La prosòdia s'ocupa d'aquestes qüestions, així com de determinar què és final de paraula en el sentit de la mètrica i quan hi ha hiat.

Fins a finals del s. V a.C. el vers es basa regularment en un esquema que parteix d'una unitat mínima, el metre, que conté llocs en què està determinat si han de ser ocupats per una síl·laba llarga o una breu, alternativament per dues breus o una llarga, o indiferentment per una llarga o una breu. Una successió de metres està coordinada amb una altra a través de pauses i la fila de metres fins a la pausa s'anomena «període». El tancament del període ve determinat pel fet que s'exigeix final de paraula, es permet hiat i es prohibeix l'elisió entre dues paraules, i l'últim element és anceps<sup>301</sup> (el final de període l'assenyalem amb: |). La repetició de la seqüència mínima que és el metre genera certs models mètrics dels quals ens ocuparem a continuació.

Els versos grecs poden estar construïts «segons metre» (κατὰ μέτρον) o «no segons metre». En el primer cas el període es genera per la repetició d'un determinat metre, mentre que en el segon el període conté metres diversos. Un període fet a partir de metres iguals pot arribar a tenir fins a sis metres. A aquesta distinció se n'afegeix una altra: la figura que és el poema pot sorgir a partir de la repetició d'un mateix període o recurrent períodes diferents. Amb això podem definir els dos tipus de composició que trobem en la poesia grega, els «versos parlats» (*Sprechverse*) i els «versos cantats» (*Singverse*). El vers pròpiament parlat és bastit segons metre i de tal manera que hi ha un únic període que es repeteix a voluntat. D'aquesta composició se'n diu estíquica, feta κατὰ στίχον, és a dir, en forma de files. En el vers cantat, en canvi, ens trobem amb diferents períodes, cadascun dels quals pot estar construït segons metre o no, i que acaben constituint una unitat, l'estrofa, que es va repetint un nombre indeterminat de vegades (el final d'estrofa l'assenyalem amb: ||).

Els versos parlats més antics que es coneixen són els hexàmetres dactílics de la poesia homèrica que pertanyen al gènere èpic, compostos, tal com el seu nom indica, per sis dàctils (–υυ). Ens hi aturarem una mica per anar-nos encaminant cap a la teoria del canvi dels tons. En la poesia grega, el període del vers parlat no només és regulat a través del canvi descrit de llargues i breus, sinó també pel fet que en determinades posicions el final de paraula sigui evitat, prohibit, buscat o exigit, que es determini la posició de la cesura (final de paraula a l'interior del metre) o de la dièresi (final de paraula entre dos metres), i que en aquestes darreres l'hiat sigui permès i l'elisió prohibida. A més, en el dàctil la síl·laba llarga i les dues breus tenen el mateix valor en el sentit que dues curtes quasi sempre poden ser substituïdes per una llarga, però el que no pot passar és que una llarga sigui ocupada per dues curtes. El sisè dàctil de l'hexàmetre és

<sup>300</sup> Cf. WEST 1982a, p. 6.

<sup>301</sup> «In metrical schemes it is usual to show the final position as long in all cases (whether the pattern calls for a long or not).» WEST 1982a, p. 5.

catalèctic (falta el darrer element). Per tot això veiem que els versos compostos segons aquest model mètric no només es basen en un únic metre (dàctil) i idèntics períodes (hexàmetres), sinó que estan sotmesos a una regulació molt exigent. Ara bé, tenint en compte el marge estret en què Homer es mou, aconseguix el grau de variabilitat major, amb una freqüència prou alta com perquè es puguin percebre figures diverses en unitats de l'ordre del període.<sup>302</sup> Aquest és un tret característicament Homèric, bastint ja Arquíloc l'hexàmetre de manera més rígida.<sup>303</sup> Pel que fa a les normes del fraseig verbal, en general no s'exigeix que els segments sintàctics hagin de coincidir amb els segments mètrics, però hi ha una forta tendència a que això passi. Les unitats de significat en Homer són relativament curtes i independents, donant peu a una composició paratàctica. I, amb tot, el poeta també pot introduir certs desplaçaments entre el fraseig verbal i el mètric, deixant, per exemple, que la seva frase vagi dues o tres paraules més enllà del període. D'aquesta manera, també per la banda verbal, el poema s'arrenca de la uniformitat de la composició estíquica.<sup>304</sup>

Resumint: en la poesia homèrica es parteix d'una base sempre igual (sempre el mateix metre, sempre els mateixos períodes i poc marge per a les variacions mètriques i sintàctiques), per anar cap a una gran diversitat de solucions formals. Recordem ara que els tons que atribueix Hölderlin a aquest gènere són l'«heroic» per al «fonament» i el «naïf» per al «caràcter artístic». La relació entre aquest darrer i la solució mètrica homèrica resulta clara: la diversitat de solucions, la pluralitat de matisos i detalls que van recorrent els períodes homèrics, la claredat amb què es distingeixen els uns dels altres i, fins i tot, la diversitat en el fraseig, és quelcom «naïf». Potser resulta més difícil veure en quin sentit la gran uniformitat de fons és «heroica». Recordem que Hölderlin associa el «to heroic» amb allò «aòrgic» i, per tant, sense forma, subjacent a tot el que compareix i l'essència del qual consisteix en restar en l'ocult. Doncs bé, tant el dàctil com l'hexàmetre i la composició estíquica, per la seva regularitat, per la falta de variació i, per tant, de distinció, no fan figura, no són res orgànic; són, dit en termes musicals, «soroll» i, en aquest sentit, tenen un to «heroic».<sup>305</sup>

<sup>302</sup> STEINRÜCK 2003, p. 4.

<sup>303</sup> Snell dedica un capítol a la diversitat de solucions que es poden trobar en la poesia homèrica, anotant en quines posicions el dàctil acostuma a tenir dues o tres síl·labes (– o – UU) i on se solen col·locar les dièresis i cesures, afegint la periodicitat amb què es troba una determinada solució i l'efecte que aquesta crea en l'interior del poema. L'autor comenta que la història de l'hexàmetre dàctilic més aviat sembla mostrar que la gran severitat formal fou només adquirida gradualment. Cf. SNELL 1957, pp. 6-8. També West tracta de la variació mètrica en Homer, detallant, a més, el grau major de llicències prosòdiques que hi ha en la seva poesia. Així passa, per exemple, que en l'hexàmetre dàctilic l'equivalència entre una llarga i dues curtes acaba essent molt menys exacta que en altres formes mètriques pròpies del cant coral o del drama, i aquesta variabilitat posa el ritme sota una particular pressió. Cf. WEST 1982a, p. 35-39 i p. 20.

<sup>304</sup> Cf. WEST 1982a, p. 25.

<sup>305</sup> Tant el seu caràcter repetitiu com el fet que es tracti de quelcom deixat enrere, es relacionen també amb les formes més rudimentàries de vers. West explica que les frases musicals, els moviments de la

En tot això hem vist que és contraposant-se a la uniformitat de l'hexàmetre dactílic, arrencant-se d'ella i, per tant, distanciant-se del que sempre ja s'espera, que el poeta va traçant les figures, les unitats diverses i irreductibles, de manera que es podria dir que el poètic en Homer no rau en l'estrictament mètric (l'hexàmetre dactílic repetit a voluntat) sinó en l'allunyar-se d'ell. Com veurem, en Píndar passarà una cosa diferent. Recordem que els «versos cantats» de la poesia grega poden ser bastits segons metre o no, essent aquest darrer el cas de Píndar; a més, en el poema es van recorrent períodes diferents fins a constituir una estrofa, que es repeteix. En el cant monòdic (Safo i Alceu) es va repetint la mateixa estrofa, mentre que en la lírica coral es compon en tríades, donant-se la tripartició en estrofa, antístrofa i epode, estructura que pot anar-se repetint un nombre indeterminat de vegades (el final de la tríada l'assenyalarem amb: |||).<sup>306</sup> La mètrica de l'antístrofa es correspon amb la de l'estrofa, mentre que l'epode té una estructura mètrica diferent (a || a || b |||, a || a || b ||| ...). Segons sembla, l'estrofa tenia a veure amb el girar de la dansa dibuixant un cercle, l'antístrofa amb el contragir, el tornar a la posició inicial desfent el cercle, mentre que no és clar quin devia ser el moviment de l'epode.<sup>307</sup> En la lírica coral cada poema ha de tenir una nova forma mètrica i no coneixem cap composició en què es torni a utilitzar una estrofa ja donada.<sup>308</sup> Els poetes, a l'hora de compondre, obren segons principis molt diversos que duen a figures mètricament complicades en les quals s'ajunten versos de diferents tipus o parts de vers, a voltes combinant versos bastits segons metre i no segons metre, a voltes mesclant diversos gèneres de vers –masculins i femenins– (per bé que en Píndar no acostuma a passar<sup>309</sup>). Per tal d'establir categories mètriques, els filòlegs acostumen a organitzar la mètrica d'aquests cants en els còlons (aquelles unitats majors que el metre, però menors que el període, que antigament s'havien confós per períodes mateixos), els quals poden reconèixer-se en diferents poemes (per exemple, «glicònics», «perecrateus», etc.).<sup>310</sup> Les estrofes de Píndar, ja des

---

dansa i el cant de l'home paleolític, probablement tenien un caràcter obsessiu i reiteratiu. Els versos més elementals no tenien una longitud o forma fixada, però l'hàbit de repetir frases o afegir variants emfasitzava les seves fronteres i creava un equilibri rítmic entre aquelles. Cf. WEST 1982a, p. 1-2.

<sup>306</sup> Dels poemes coneguts de Píndar amb estructura triàdica, els més curts tenen una sola tríada i el més llarg en té tretze.

<sup>307</sup> Cf. SNELL 1957, p. 13.

<sup>308</sup> Cf. SNELL 1957, p. 25.

<sup>309</sup> Píndar només mescla gèneres de vers en una ocasió, a O.13, visiblement influït per la tragèdia àtica. Cf. SNELL 1957, p. 33.

<sup>310</sup> «A *colon* is a single metrical phrase of not more than about twelve syllables. Certain types of colon are capable of being uses as verses (short periods), but in general cola are subdivisions of periods. What gives them their identity is primarily their reappearance in other contexts, either in the same or in other compositions. It is a characteristic of Greek poetry that it is based on a stock of common cola. Although in some styles of sung poetry nearly every period is metrically unique, an original *ad hoc* construction, it is usually possible to recognize familiar types of colon in it, and to assign it on this basis to one of several established categories. Sometimes the poet himself demarcates the cola by means of regular word-end (caesura) and relatively frequent syntactic division; in other cases he integrates them seamlessly in the larger structure of his period.» WEST 1982a, pp. 5-6.

dels temps primerencs, van molt més enllà que les dels seus predecessors, essent les formes també més ricament desenvolupades que les del seu contemporani Baquilides. És probable que Píndar fos el gran innovador en el tractament de determinats tipus de vers,<sup>311</sup> com els dàctilo-epífrits (categoria en la qual còlons dactílics estan combinats amb iambo-troqueus d'una rara forma estereotipada i altres elements apareixen només esporàdicament) o les formes eòliques (caracteritzades pel paper donat a còlons asimètrics),<sup>312</sup> variant-ne l'estructura elemental amb tanta llibertat que no se'n poden trobar regles.<sup>313</sup> Així, cada poema és mètricament únic i requereix una interpretació pròpia. Snell arriba a la conclusió que en la poesia pindàrica el període no és una formació que pugui delimitar-se i definir-se fermament per si sola, sinó que només es clarifica per la seva relació i connexió amb els altres períodes del poema. Així, uns períodes remetent a uns altres per ser iguals o semblants, per estar ampliat o escurçats, variats en la solució d'una llarga o una breu, etcètera. Píndar perfecciona el joc de respostes i variacions que havia iniciat l'antiga composició coral duent-lo a una grandiositat agosarada i aconseguint una textura ornamental semblant a la del tapís, cosa que s'adequa extraordinàriament al mode en què apareixen i desapareixen els continguts en el cant, en què s'entrellacen en jocs de correspondències i contrastos.<sup>314</sup> Tals relacions fan que puguem prendre la totalitat de l'estrofa com un conjunt en el qual cada element individual s'entén com un membre,<sup>315</sup> anunciant l'organització pròpia de l'època clàssica, si bé, en la mesura que cap de les parts està plenament subordinada al tot, no acaba de ser-ho.<sup>316</sup>

Un cop exposats els trets generals del *mélos* pindàric, veurem els aspectes que correspondrien al seu «to de fons», que, segons Hölderlin, ha de ser «naïf», i al seu «caràcter artístic», que ha de ser «ideal», perquè, segons la teoria del cercle dels gèneres, allò que en Homer és punt d'arribada en Píndar és punt de partida d'un moviment que anirà cap a l'oposat. Essent així, el fonament del qual parteix el cant coral haurà de ser la gran varietat de detalls, la distinció entre uns elements i altres, la successió de coses molt diverses, pròpies de la presència homèrica, i això efectivament

---

<sup>311</sup> Cf. SNELL 1957, p. 36.

<sup>312</sup> Cf. WEST 1982a, pp. 61-70.

<sup>313</sup> Cf. SNELL 1957, p. 37.

<sup>314</sup> Cf. SNELL 1975, pp. 89-91.

<sup>315</sup> Cf. SNELL 1957, p. 37.

<sup>316</sup> «Auch beim nackten menschlichen Körper ist jedes Organ für sich vollkommen, in schönen Konturen abgesetzt gegen seinen Nachbar. Jedes dieser tatenfrohen Glieder strahlt eine intensive Lebendigkeit aus, aber sie sind nicht einbezogen in ein ponderiertes Gesamtspiel des Körpers; es wirkt weder Druck und Zug der anderen Körperteile noch Last und Widerstand von außen. Pindar ist dieser archaischen Art treu geblieben bis in die Mitte des 5. Jahrhunderts hinein. Der ornamentale Charakter der pindarischen Dichtung kommt vollends zur Geltung in der metrischen Form. Wohl nie wieder in der Welt hat eine Dichtung so sehr wie diese weitausschweifende Variationen streng durch Maß und Zahl gereget, und so hohe Anforderungen an die poetische Meßkunst, die Metrik, gestellt.» SNELL 1975, p. 90.



és el que trobem en el punt de partida de la poesia de Píndar: tal diversitat de metres i períodes que no deixa explicar-se fàcilment segons una llei general, amb l'afegit que mai no es torna a utilitzar un mateix esquema mètric en un altre cant. I el punt d'arribada d'aquest recorregut és la figura unitària, l'estrofa, que es va repetint un nombre indeterminat de vegades, és a dir, una composició organitzada els diversos detalls de la qual en són membres. Aquesta regularitat i unitat es veu reforçada pel següent: si en Homer vèiem que es buscava una gran varietat de solucions, de manera que, partint de l'hexàmetre dactílic, en uns casos l'anceps es resolvia amb llarga, en altres amb breu, es variaven les posicions de la cesura en els diversos períodes, etcètera, en Píndar, en canvi, el responsori és força estricte, és a dir que, en general, una solució determinada es va repetint en les mateixes posicions, per exemple, una posició anceps serà habitualment ocupada per una síl·laba de la mateixa quantitat en cada estrofa.<sup>317</sup> Fixem-nos en el fet que ara la combinació de diversos metres («naïf») va fent un dibuix, una figura que, un cop assolida (*i.e.* un cop tancada l'estrofa), es repeteix, remetent, d'aquesta manera, a una llei o estructura comuna (el mètric). Així, doncs, mentre que en Homer la figura apareixia per distanciament respecte el simple hexàmetre dactílic que consideràvem «aòrgic» o «soroll», aquí el mètric sí que fa figura. Dit d'una altra manera, mentre l'*épos* homèric deixa enrere un fons mètric sempre igual i, per tant, informe, per anar cap a una pluralitat de formes, l'epinici pindàric deixa enrere la diversitat i variació per apuntar cap a la unitat mètrica de l'estrofa, és a dir, la forma. Més endavant veurem quin sentit pot tenir que després de la primera antístrofa vingui l'epode; de moment parem atenció en que no només es repeteix la figura de l'estrofa, sinó també la de la tríada un nombre indeterminat de vegades. Si recordem que, segons Hölderlin, el caràcter «ideal» és «sorprenent i suprasensible en les seves figures i la composició d'elles»<sup>318</sup> i mostra una tendència a l'elevació, l'organització i la unitat, ens adonarem de la precisió amb què tots aquests trets descriuen el punt d'arribada de la poesia de Píndar. Igualment, el fet que la figura es vagi construint a partir del mode més complex d'anar recorrent períodes diversos s'adiu amb que per la banda dels continguts el poema no s'encamini cap a les coses sinó cap al sentit d'aquestes, quelcom que té el caràcter d'unitat. Cal notar que la unitat és tendència, direcció del poema, res en què pròpiament s'estigui; en aquest sentit, Snell distingeix la unitat de l'estrofa de Píndar de la de la tragèdia dient que, en el primer cas la unitat és nova, mentre que en el segon és quelcom ja donat.<sup>319</sup>

La tragèdia, doncs, també per la banda mètrica, parteix de quelcom donat, quelcom que s'ha assolit en el pas per l'*épos* i el *méllos*. En efecte, sembla que el seu origen es

<sup>317</sup> Cf. WEST 1982a, pp. 60-61.

<sup>318</sup> STA, IV, p. 277.

<sup>319</sup> Només amb la tragèdia s'assolirà la construcció plenament orgànica d'una estrofa. Cf. SNELL 1957, p. 39. Això mateix passa també en l'apartat dels continguts, de manera que: «[...] jede Szene, ja, jeder Satz von dem Ziel her bestimmt ist, dem die Handlung zustrebt, – sei es fördern oder hemmend.» SNELL 1975, p. 90.

troba en el ditirambe (Aristòtil, *Poèt.* 1449 a), és a dir, una forma de cant coral del qual haurien sorgit, en una escissió, els protagonistes. El resultat és que el gènere combina el vers cantat, que es correspon amb les paraules del cor, amb el vers parlat, que és el dels protagonistes, quedant ambdós discursos perfectament delimitats pel seu ritme. El contrast entre aquests dos tipus de vers dóna a l'obra la seva tensió característica, superior a la que trobàvem en l'interior del vers cantat del *méllos* (entre el punt de partida tan divers i la unitat que va adquirint-se) i del vers parlat de l'*épos* (entre el fons sempre igual i l'aparença tan variada). Tal contrast ve donat pel mode en què es constitueixen les dues formes rítmiques que configuren la tragèdia: Així, d'una banda, el vers cantat recull el llegat de la lírica coral, però, en comptes d'estar construït a base de tríades, habitualment presenta les estrofes per parelles a mode de responsoris (a || a || b || b || ...);<sup>320</sup> d'aquesta manera, si bé es dóna una aparença de confrontació (per exemple, entre a i b), alhora s'accentua la impressió que cada estrofa respon a una idea reguladora. Igualment, les formes mètriques de les parts cantades de la tragèdia són encara més riques i variades que les de la gran lírica coral, però els diversos còlons estan connectats entre si mitjançant transicions lliscadores («*Gleitende Übergänge*») mètricament ambivalents, de manera que aquells acaben essent plenament membres de la gran unitat orgànica de l'estrofa.<sup>321</sup> D'altra banda, pel que fa a les parts recitades, és a dir, bastides amb composició estíquica, la mesura de vers utilitzada és el trímetre iàmbic, un vers provinent del iambe primerenc que en la tragèdia fa la impressió d'assolir un grau de llibertat molt major per les moltes variacions que es donen en la concreció de les diverses possibilitats mètriques. Amb això, el trímetre s'emmotlla fàcilment a la forma habitual de parlar, creant un efecte naturalista.<sup>322</sup> Dit amb unes altres paraules, la inflació de les variacions s'apropa a la falta de rellevància del parlar comú.<sup>323</sup> D'aquesta manera, a diferència del que passava en l'*épos*, ja no és tant que es conquereixin figures diverses i irreductibles, sinó que la gran varietat de figures pot acabar dissolent-les, donant una impressió de «soroll».<sup>324</sup> Així, tant a causa de la pèrdua d'independència de les diverses

<sup>320</sup> Com a molt aquestes parelles podrien ser tancades per una forma no responsori, «*astrofon*».

<sup>321</sup> Cf. SNELL 1957, p. 39-40. Nosaltres hem relacionat la unitat de l'estrofa amb allò que sempre ja està en tot, o sigui, el diví. Essent així, aquest predomini del diví sobre el particular encaixaria amb la «infidelitat divina» que Hölderlin troba en la tragèdia: «[...] el dios y el hombre, para que el curso del mundo no tenga laguna y la memoria de los celestes no se pierda, se comunican en la forma, que todo lo olvida, de la infidelidad, pues la infidelidad divina es lo que mejor hay que guardar.» *Ensayos*, 155. *Anmerkungen zum Oedipus*.

<sup>322</sup> Cf. SNELL 1957, p. 11. En la mateixa pàgina: «Immerhin gilt soviel, dass der Vers des Epos feierlichen Klang besaß und deshalb zur kunstvollen Ausfeilung reizen konnte, während sich der Iambus – nach ARISTOTELES *Rhet.* 3,1,1404 a 30 und 3,8,1408 b 34 das Maß, das sich am leichtesten in der Prosarede unwillkürlich einstellt – bei bürgerlich-naturalistischen Tendenzen am bequemsten dem erstrebten Sprachstil angleichen ließt.»

<sup>323</sup> Igualment, aquí es tractaria de la «infidelitat de l'home».

<sup>324</sup> Hölderlin diu del moment en què Èdip expressa la seva voluntat de saber qui és (vv. 1076-1085): «Precisamente en este buscarlo todo, este interpretarlo todo, consiste también el que su espíritu, al final, sucumba al rudo y simple lenguaje de sus servidores.» *Ensayos*, 154.

mesures de vers dins l'estrofa, com per la desvinculació entre cadascuna de les variacions del trímetre iàmbic i el seu sentit, la síntesi entre el *Singverse* del cor i l'*Sprechverse* dels protagonistes resulta impossible, i el punt d'arribada de la tragèdia acaba essent la «dissonància».

En aquesta primera aproximació als aspectes mètrics dels gèneres poètics grecs ja s'ha pogut apreciar el diferent punt de vista que representen sobre l'esdeveniment Grècia. A continuació aprofundirem en la «lírica» per observar amb més detall com s'hi presenta el caràcter històric del poètic. Començarem atenent a la *Setena olímpica*, d'una banda, perquè està considerada com un dels epiníctics més perfectes, d'altra banda, perquè està composta en versos dàctilo-epítrits, la mesura que acostumen a usar Píndar i Baquilides per lloar homes,<sup>325</sup> és a dir, la que, pel que sembla, resulta més adequada a l'epiníctic, i, finalment, perquè en tractar-se d'un poema amb un inici «lírico-èpic» (cf. 1.2.7) el punt de partida «naïf» aflora a la superfície del poema (*i.e.* al seu «caràcter artístic»), fent-se més evident el moviment «naïf → ideal».

La mètrica de la *Setena olímpica* està composta, doncs, amb una mesura de vers en la qual apareixen tractats conjuntament dàctils (– u u) i membres epítrits (– u – – o bé – – u –, és a dir, passatges en els quals les parts es comporten com a 3:4). Per tal d'operar més còmodament i detectar més fàcilment relacions entre les parts del cant, utilitzarem la distribució mètrica ideada per Maas i seguida per Snell.<sup>326</sup> Els dos grups elementals són: D= – u u – u u – i e= – u –. Sovint e es troba repetit unit amb un anceps: E= e x e. És menys freqüent trobar la primera part de D: d<sup>1</sup>= – u u – o la segona part: d<sup>2</sup>= u u –.<sup>327</sup>

L'anàlisi mètrica és la següent:<sup>328</sup>

Estrofa i antístrofa:

(1) d<sup>2</sup> – e – D | (2) e u E | (3) – e | (4) u E – D – D | (5) D – e – D | (6) d<sup>2</sup> – e – D – ||

1) u u – – – u – – – u u – u u – |

2) – u – u – u – u – |

3) – – u – |

4) u – u – u – u – – – u u – u u – – – u u – u u – |

5) – u u – u u – – – u – – – u u – u u – |

6) u u – – – u – – – u u – u u – – ||

<sup>325</sup> Cf. SNELL 1957, p. 34.

<sup>326</sup> MAAS, P.: *Griechische Metrik*, Leipzig – Munich, 1929.

<sup>327</sup> «It should be appreciated that this is merely a convenient method of notation, not an “etymological” analysis. The “link-syllable” is a false concept as far as the process of creation is concerned. Greek poets compose with cola and need no mortar to join them. –D, –D– are cola in their own right». Cf. WEST 1982a, p. 70.

<sup>328</sup> Cf. SNELL - MAEHLER 1997, p. 23 i WILLCOCK 1995, p. 113.

- El primer període de l'estrofa comença amb  $d^2$  seguit de llarga, e, llarga i D.
- El segon període recull e del primer i, mitjançant un anceps que només és breu en la primera estrofa ( $\underline{u}$ ), enllaça amb E.
- El tercer període és molt curt. Hi ha un únic element epítrit que repeteix el final del segon, però canviant x per – ( $--u-$ ).
- El quart és el període més llarg; s'inicia amb anceps que només és breu en la primera estrofa ( $\underline{u}$ ) i potser a la primera antístrofa, i a continuació recull els membres E del segon període i D del primer, sempre units mitjançant una llarga. Aquest darrer element es repeteix dues vegades enllaçat amb llarga.
- El cinquè pren l'últim element de l'anterior, D, i l'uneix amb e, que ja havíem trobat als tres primers períodes, amb una llarga. A continuació llarga de nou i D que hem vist al primer i al segon. En longitud s'assembla molt al quart, però desapareix l'anceps inicial i en comptes d'E s'escurça en e.
- El sisè és pràcticament igual que el primer amb l'única diferència que s'afegeix – al final del període.

Epode:

(1)  $D - D - e \mid$  (2)  $E - D e \mid$  (3)  $d^1 \underline{uu} e d^2 d^2 - D \mid$  (4)  $E - \mid$  (5)  $D \underline{u} \underline{uu} e - D \mid$  (6)  $d^2 D - e \mid$   
 (7)  $E - e - \parallel\parallel$

1)  $-uu-uu- \quad \quad \quad -uu-uu- \quad \quad \quad -u- \mid$   
 2)  $\quad \quad \quad -u-u-u- \quad \quad \quad -uu-uu- \quad \quad \quad -u- \mid$   
 3)  $-uu-uu \quad \quad \quad -u- \quad \quad \quad uu- \quad \quad \quad uu- \quad \quad \quad -uu-uu- \mid$   
 4)  $\quad \quad \quad -u-u-u- \underline{u} \mid$   
 5)  $-uu-uu- \quad \quad \quad \underline{u} uu \quad \quad \quad -u- \quad \quad \quad -uu-uu- \mid$   
 6)  $\quad \quad \quad uu- \quad \quad \quad -uu-uu- \quad \quad \quad -u- \mid$   
 7)  $\quad \quad \quad -u-u-u- \quad \quad \quad \quad \quad \quad -u- \quad \quad \quad \parallel\parallel$

- El primer període de l'epode en lloc de començar amb  $d^2$  com fa l'estrofa, ho fa amb D, la repeteix després de – i acaba amb – e. De fet, juga amb els mateixos elements que el cinquè de l'estrofa ( $D - E - D$ ) però canviant-los de posició.
- El segon comença amb E i repeteix el final de l'anterior traient una llarga.
- El tercer comença amb un element que encara no havíem trobat,  $d^1$ , sembla que s'hagi d'ampliar fins a D, però després de  $uu$  apareix e, a continuació  $d^2$ ,  $d^2$ , llarga i D.

- El quart comença amb E com el segon i a continuació té, segons Snell, un anceps que només és breu en el primer epode, i, segons West, sempre síl·laba llarga.
- El cinquè reprèn D, que hem trobat als tres primers, i s'uneix a E – D mitjançant  $\underline{u} \ u \ u$  que té la forma d'un dàctil excepte, potser, en el vers 74, al penúltim epode. Si no fos per aquest darrer element el període seria igual al cinquè de l'estrofa i l'antístrofa.
- El sisè recorda molt al primer, però en lloc de D comença amb  $d^2$  i li falta una llarga d'unió. Pel que fa a la longitud i als elements amb què juga s'assembla molt al sisè de l'estrofa.
- L'epode, a diferència de l'estrofa, té un període més. El setè comença com el quart, però s'allarga amb un altre e i –.

El poema comença amb una successió de diversos períodes formats a partir de membres dactílics i epítrits, de tal manera que l'oient devia percebre una diversitat mètrica que hem associat al «caràcter artístic naïf». L'aparença naïf es veu reforçada pel fet que el cant comenci amb elements dactílics (propis de l'*épos*) i anomenant un objecte: Φιάλαν («copa»). Es tracta de la paraula clau de la primera part d'un símil que es desplega exactament al llarg de l'estrofa. Aquesta descriu amb detall l'ofrena d'una copa d'or plena de vi que fa un home al seu gendre com a regal de noces. Tant la primera part del símil (cf. 1.2.7) com la diversitat mètrica recullen el llegat homèric. Píndar es troba amb una riquesa de formes i les desenvolupa, si bé, a diferència del que fa Homer, dóna a entendre una certa connexió entre aquestes (mitjançant supressions, ampliacions, etcètera), com si aquesta i aquella i l'altra cosa pel fet de ser belles apuntessin a quelcom comú. Aquesta sensació es veu corroborada pel següent: després del darrer element del sisè període es produeix un canvi significatiu consistent en que no hi ha canvi, sinó repetició del primer període i del segon, etcètera, un moviment que, per tant, trenca amb la variació anterior, duent el poema cap a la identitat mètrica de l'estrofa i l'antístrofa. Ara els versos es perceben com a membres d'una unitat englobant, l'estrofa, i el record dels períodes sentits anteriorment fa que es pugui preveure cada línia de l'antístrofa. El trencament coincideix, pel que fa al contingut, amb la irrupció del poeta (καὶ ἐγὼ, v. 7), que més amunt hem considerat «heroica» (cf. 1.3.11), i que aquí introdueix la segona part del símil, aquella per a la descripció de la qual s'havia elaborat la primera imatge. L'element que ara ocupa el lloc de l'ofrena de la copa daurada de vi és el propi ofici del cantor, cosa que, segons Martínez Marzoa, essent allò en què sempre ja s'està, estableix una inesperada diferència («rompe violentamente») amb el símil homèric.<sup>329</sup> Aquesta part es desenvolupa al llarg de l'antístrofa, de manera que, com es pot veure, el pas a l'«ideal» es dóna tant a nivell mètric com de contingut. Amb tot, en acabar el sisè període de l'antístrofa un canvi brusc trenca amb la dinàmica esperada, és a dir, amb la repetició

<sup>329</sup> Cf. MARTÍNEZ MARZOA 2006, pp. 41 i ss.

del primer període de l'estrofa, introduint un ritme diferent, i un altre, i un altre, movent el poema cap a la diversitat de l'epode. El pas d'un model a l'altre per la banda del contingut ve donat per una sentència gnòmica (cf. 1.3.11) al final de l'antístrofa (vv. 10-12) i un adverbí temporal (*kaí nun*) al principi de l'epode (v. 13), passant a presentar el motiu del cant: el vencedor, Diàgoras de Rodes. Si el primer canvi ha dirigit la diversitat de les coses cap a una sorprenent («suprasensible») unitat que els dóna sentit, el segon retorna a la diversitat, a la «vida». Ara durant uns períodes s'està, de nou, en el «naïf», però un altre canvi mètric torna el cant a la figura del principi recomençant la mètrica de l'estrofa, l'antístrofa i l'epode, de manera que es crea una figura més englobant, la tríada, que s'anirà repetint unes quantes vegades, mantenint així el poema en una «tendència a l'elevació». Aquest trencament amb una determinada situació (la victòria present) també el trobem en l'expressió en primera persona d'un desig del poeta just en començar la segona tríada (ἐθελήσω, v. 20), mentre que la voluntat de dirigir-se cap a l'«ideal» es veu en el fet que es desitja contar des de l'origen (ἐξ ἀρχᾶς, v. 20) el dir comú (ξυνὸν... λόγον, v. 21). Les tres tríades centrals desenvolupen mites relatius a Rodes i mètricament podria semblar que ja s'està en la gran construcció que ho emmarca tot i, per tant, en l'«ideal», si no fos perquè, en primer lloc, no està determinat quan ha d'acabar el poema i, en segon, el poeta se les enginya per situar els diferents elements trencadors del contingut cada vegada en un moment diferent de la tríada. Així, si en la primera trobàvem un gnòmic de transició al final de l'antístrofa, en la segona en trobem dos: un a cavall entre l'estrofa i l'antístrofa i l'altre en els dos últims versos de l'antístrofa; en la tercera tornem a trobar-ne un entre l'estrofa i l'antístrofa, però el segon és a la meitat de l'epode; finalment, en la quarta hi ha un únic gnòmic en els dos últims versos de l'antístrofa. Igualment pel que fa a les tres històries (se n'ha parlat a 1.3.3, 1.3.4, 1.3.5) la de Tlepòlem s'exposa a la meitat de la primera tríada (vv. 27-34), mentre que la dels hel·líades comença al tercer període de l'epode i s'allarga fins ben entrat l'epode següent (vv. 34-53), i la que tracta del repartiment originari comença a mig epode i les seves conseqüències arriben fins al tancament de la quarta tríada (vv. 54-76). Tot guarda una relació i les tres històries es desenvolupen en trams pràcticament iguals, però hi ha lleugeres variacions respecte l'emmarcament mètric. La part del «mite» abasta les tríades centrals, tres, com correspon al tancament d'una figura, i al final de la darrera ja es va tornant cap al present, de manera que al final del quart epode ja s'anomenen els néts del sol i en la cinquena estrofa es passa de Tlepòlem a Diàgoras, desplegant-se l'enumeració de les seves gestes fins a la meitat de l'antístrofa. Aquí, un ἀλλὰ (v. 87) gira el cant cap a l'estatut de l'himne i amb aquests elements trencadors s'acaba l'antístrofa. En l'epode es recullen un seguit de consells insistint en la necessitat del respecte i la mesura, i en els dos últims versos un «gnòmic anticlimàtic» estronca la successió de tríades que hauria pogut seguir indefinidament.

Com hem anat veient, en el moviment global del cant es passa del «naïf» a l'«ideal», cosa que implica que al principi s'estigui més aviat en el «naïf» i al final en l'«ideal». En relació amb això és significatiu que en la primera tríada s'acumulin la major part de variacions mètriques respecte el model general. Per exemple, als períodes segon, quart, desè i setzè, un anceps que tendeix a resoldre's en llarga es fa en curta, i al quinzè un final de paraula molt requerit es passa per alt. Una variació així només es tornarà a trobar, i no és segur que passi, al vers setanta-quatre. Recordem que, mentre Homer aprofita tant com pot les poques possibilitats que té d'introduir variacions en l'hexàmetre dactílic per tal de conformar unitats irreductibles, Píndar, en canvi, repeteix la solució de l'estrofa i més endavant de la tríada de forma força estricta. Tal regularitat no es fa evident a l'inici del poema, sinó que es va apreciant a mesura que avança. En relació amb això és destacable que, més enllà de la primera tríada, l'únic trencament amb l'esquema mètric general es produeixi, i no és clar que passi, a l'epode de la quarta, és a dir, de la penúltima. Si s'esdevingués a l'última podria quedar en suspensió el que fins aleshores s'havia percebut com a regla general, mentre que en trobar-se a la penúltima i ser desmentit a l'última es remarca que es tracta d'un trencament.

Volem recalcar que el trànsit pluralitat — unitat no és unidireccional, sinó que es va recorrent vàries vegades en una direcció i una altra: a grans trets, de la varietat mètrica de l'estrofa a la fixació que es dona amb l'antístrofa, d'aquesta, a la nova diversitat de l'epode, i d'aquesta, a la unitat de la tríada. Es tracta d'un moviment que també es pot apreciar en la textura més fina del poema, com, per exemple, en el fet que cada període de l'estrofa s'origini a partir d'alguns elements precedents i d'alguns elements nous (supressions, ampliacions, canvis de posició, etcètera) i que en l'epode es trobin ressonàncies de i trencaments amb l'estrofa.

Tot poeta recull l'esdeveniment des d'una determinada ubicació, però amb tota la problemàtica de l'esdeveniment; el fet que hi hagi poemes virats cap a un cantó o un altre és una certa prova d'això. En la *Setena olímpica*, un poema amb el «caràcter artístic» virat a «naïf», hem pogut apreciar especialment bé la fase inicial del moviment mètric: com la recepció de l'épos homèric du al pas cap a l'«ideal». Doncs bé, és significatiu que Píndar també composi cants amb els «tons» del «fonament» i de l'«aparença» virats a «ideal» i «heroic», respectivament, que s'apropen més a la problemàtica associada a la consumació del moviment que trobem en la tragèdia. Es tracta d'alguns cants bastits amb una mesura de vers especialment usada per a lloar els déus, l'eòlica. Tant Píndar com Baquilides l'empren especialment en els peans dedicats a Apol·lo,<sup>330</sup> però Píndar l'usa també en cants dedicats a homes. De fet, aquesta mesura, usada de forma molt original, es troba en els inicis d'algunes olímpiques (1, 4, 5, 9, 13, 14) i pítiques (5, 6, 7, 8, 10, 11)

<sup>330</sup> Cf. SNELL 1957, p. 35 i RACE 1997, p. 24.

que Snell qualifica de «colpidors».<sup>331</sup> D'entre tots els cants triem la *Primera olímpica*, que ja al capítol 1.2.7 hem considerat «lírico-tràgica» perquè en la seva obertura en comptes d'apuntar a allò sempre ja suposat ho formula explícitament (així mateix hem justificat en quin sentit el punt de partida del cant, el seu «to de fons», s'apropa a l'«ideal»):

A' Ἄριστον μὲν ὕδωρ, ὃ δὲ χρυσοῦς αἰθόμενον πῦρ

El millor és l'aigua, mentre que l'or, com un foc resplendint

Ara veiem que l'impacte produït per la banda del contingut té una correlació amb la sorprenent estructura rítmica. A continuació estudiarem alguns aspectes mètrics del cant per veure si es va corroborant aquest desplaçament vers el tràgic:

El primer període està compost amb còlons glicònics (o o<sup>332</sup> – uu – u –, gl) i perecrateus (o o – uu – –, per): 1) gl per:

1) u – – uu – u – – u – uu – – ||

El que ve després només pot aclarir-se si, en comptes de mirar-ho aïlladament, s'entén com a variació del que hi ha hagut primer;<sup>333</sup> per exemple, amb el segon període passa el següent:

2) u uu – u – – uu – uu – uu – – ||

És quasi igual que el primer, només que els elements uu – són traslladats des de la meitat del glicònic fins a tocar el perecrateu, i que la base d'aquest passa de – u a ampliar-se fins a – uu. Podria interpretar-se també que el segon període eixampla el perecrateu amb dos dàctils: – u – uu – – → –uu –uu – uu – –, i que la primera part del glicònic s'ha transformat en un crètic, partint la penúltima llarga: u – → u uu –. El resultat quedaria: cr per<sup>2d</sup>.

Per aquest procediment van apareixent altres mesures de vers; per exemple al tercer període es pot trobar un iambe per la via d'ampliar l'inici del segon fins a fer un dímetre que només es diferenciaria del glicònic pel fet que en comptes de dues síl·labes breus en té una:

3) – u – u – u – || cr ia.

En relació amb el contingut d'aquest vers resulta interessant que el ritme iàmbic, tan vinculat a la tragèdia, aparegui en el moment en què es pronuncia γάρυεν («cantar»), en un moviment autoreferencial que hem considerat «heroic» per la dislocació que crea. En

<sup>331</sup> Cf. SNELL 1957, p. 36-37. Buscant alguna mena de lligam entre els epinícis, hem trobat que, o bé estan dedicats a personalitats políticament molt importants o a esportistes excepcionals, o bé, el cant se centra especialment en una divinitat o heroi més que no pas en el vencedor.

<sup>332</sup> Dos *ancipitia* on rarament apareix doble curta.

<sup>333</sup> Cf. SNELL 1957, p.38 i WEST 1982a, p. 63.



aquest cas, serà el punt d'inflexió que durà cap a Olímpia (v. 7) i, uns versos més endavant, cap a Hieró, el vencedor (v. 11).

L'anàlisi de la resta del cant seguiria en la mateixa línia.<sup>334</sup> La conclusió que en podem treure és que els còlons glicònic i perecrateu presentats en el primer període van essent desenvolupats dels modes més diversos (fins i tot transformant-se en crètics, iambes o altres mesures de vers), en una relació semblant a la que en una peça musical es pot donar entre l'obertura i la composició que segueix, la qual cosa dóna la impressió que en el primer vers ja hi ha en potència tot el cant, allò que s'haurà de desenvolupar en un procedir genètic, articulat, orgànic, tal com passa també per la banda del contingut. Snell comenta que en aquests versos eolicitzants de Píndar és encara més clar que en els dàctilo-epítrits i en els iàmbics no bastits segons metre que la unitat és l'estrofa i que les parts individuals només tenen sentit com a membres;<sup>335</sup> això els apropa a la part mèlica de la tragèdia. Ara bé, en cap cas els cants pindàrics acaben de tenir una forma plenament orgànica; no hi ha, per exemple, les transicions lliscadores típiques dels cors tràgics, sinó tan sols petites variacions que apropen una mesura de vers a una altra, mantenint-se en major o menor grau la *harte Fügung*. Així mateix, pel que fa als continguts l'inici astorador sovint té relació amb que en el cant es tractin els perills de l'excés, per exemple, a la *Primera olímpica* el mite explica la història de Tàntal i Pèlops per advertir que l'excés de bellesa pot foraviar.<sup>336</sup>

Si la *Primera olímpica* ja té una certa tendència al tràgic, a continuació veurem un cas extrem en la intenció d'instal·lar-se en allò que fa de les coses coses, en la mesura que la pretensió ara serà tractar directament la mort. Ens referim a la *Segona olímpica*, una peça tota composta amb uns versos tan rars que els filòlegs no s'acaben de posar d'acord a l'hora de classificar-los, i que a causa del seu contingut també hem considerat «lírico-tràgica» (cf. 1.3.9). De la seva mètrica diu Willcock que és tan única com la seva escatologia.<sup>337</sup> Amb el mateix tipus de vers només ens ha arribat el *Fragment 108* de Píndar (un hiporquema<sup>338</sup>), el cant 17 de Baquilides (un ditirambe) i el *Fragment 541* de

<sup>334</sup> Per a la descripció mètrica del cant cf. SNELL 1957, p. 37 i ss.

<sup>335</sup> Cf. SNELL 1957, p. 39.

<sup>336</sup> La *Tretzena olímpica* comença amb un perecrateu ampliat a l'inici amb una síl·laba curta. El primer període està ocupat per un únic mot compost: Τρισολυμπιονίκαν, («"trice victorious at Olympia"»), an imposing compound coined for the occasion», RACE 1997, p. 44. Aquest començament impactant du a esmentar personatges relacionats amb la ὕβρις i el tràgic com Sísif (v. 52) i Medea (v. 53) i a contar el mite de Bel·lerofont i Pegàs (vv. 63-92), però l'element tràgic roman no dit, i, en canvi, es destaquen les seves capacitats en diferents àmbits. L'*Onzena pítica* comença també amb còlons eòlics citant les filles de Cadme, Sèmele i Ino. El mite central del poema s'ha anomenat «petita *Orestíada*» per tractar de la història de Clitemnestra, assassina d'Agamèmnon (vv. 17-37). En aquest cas sí que es descriuen els esdeveniments tràgics però, significativament, el poeta acaba preguntant-se si no s'haurà desviat del recte camí (vv. 38-40) i recordant a la musa que el seu deure de poeta és elogiar.

<sup>337</sup> Cf. WILLCOCK 1995, p. 140.

<sup>338</sup> Cant de dansa.

Simònides, el contingut del qual Henry relaciona amb O.2.86-8.<sup>339</sup> Tant Snell com West<sup>340</sup> segueixen Wilamowitz en considerar el vers com a derivat del iambe (x – u –), si bé Snell aclareix que la seqüència dels elements s'assembla tant als versos iàmbsics com als crètic-peònics (crètics repetits), amb la particularitat que els períodes no inclouen cap metre complert, concloent que la influència dels versos no construïts segons metre ha estat tan forta sobre els iambs lírics que s'ha acabat perdent el lligam entre les síl·labes. Willcock, en canvi, seguint Merckelbach,<sup>341</sup> s'inclina per entendre'ls com a peònics (crètics senzills i expandits: – u –, – u – u –, – u – u – u –), concedint que algunes de les frases (per exemple el final de l'epode) tenen una forma molt iàmbsica.<sup>342</sup> Sigui com sigui, es tracta de versos únics, d'una especial dificultat i amb ressonàncies iàmbsiques. Això darrer, i el fet que un dels cants sigui un ditirambe (Baqu. 17), acosten aquestes peces a la tragèdia tant pel protagonisme que en aquesta tenen els iambs com per procedir del ditirambe. Pel que fa a la seva singularitat i dificultat, veurem quin efecte pot tenir això en el desenvolupament del cant.<sup>343</sup> Per començar, hi ha tres períodes amb una especial complicació mètrica que també per la banda del contingut crearan un gran impacte, trobant-se, alhora, en posició d'obertura i tancament: el primer i últim de l'estrofa (1 i 7) i el darrer de l'epode (6).

El primer període del cant és especialment esclatant, tant pel que fa a la mètrica com al contingut: Comença amb una seqüència de metres tan rara que no sona ni gaire iàmbsica ni gaire peònica,<sup>344</sup> i ho fa dirigint-se als himnes que governen la lira, és a dir, a la tasca mateixa que s'està posant en marxa: ἀναξιφόρμιγγες ὕμνοι. A continuació es pregunta per quin déu, quin heroi i quin home es cantarà, i la resposta que segueix podria tocar la ὕβρις en igualar Teró, el vencedor, amb Zeus i Hèracles. West descriu aquesta part com un «trícolon expansiu», en què es dediquen tres paraules a Zeus, sis a Hèracles i setze a Teró. Això podria matisar la insolència d'incloure aquest darrer entre els altres, per la diferència que s'establiria entre la menció mesurada del més alt i la descripció més detallada de l'humà. A més, l'estrofa acaba referint-se a Teró amb el mot ὀρθόπολιν (qui fa la *pólis* segura i recta) que, per la banda mètrica, acaba amb una forma u u –, és a dir, amb la inesperada aparició de dues síl·labes breus quasi al final del vers que recorden la mesura dàctilo-epítrita d<sup>2</sup>. En aquesta mateixa posició es troba, al vers 54, la que segons

<sup>339</sup> «The braggart's chatter is ineffective, and the man of genuine worth retains his pre-eminence (3f.), for truth is all-powerful (5): a similar thought at Pi. O.2.86–8 μαθόντες δὲ λάβροι || παγγλωσσία, κόρακες ὡς ἄκραντα γαρούετον || Διὸς πρὸς ὄρνιχα θεῖον.» HENRY 1998, pp. 303-304.

<sup>340</sup> Cf. SNELL 1954, p. 34, WEST 1982a, pp. 68-69.

<sup>341</sup> MERCKELBACH 1973, pp. 45–55.

<sup>342</sup> Cf. WILLCOCK 1995, p. 140.

<sup>343</sup> En el que ve hem seguit en gran mesura el comentari de WILLCOCK 1995, pp. 138-166.

<sup>344</sup> «That it is no accident is shown by the fact that the same sequence opens fr.108». WILLCOCK 1995, p. 141.

Willcock és la paraula més difícil del cant: ἀγοτέραν, «ambiciós» (cf. 1.3.9), dins d'un «gnòmic de transició» que motivarà el pas de la descripció dels triomfs de Teró a l'exegesi sobre τὸ μέλλον. Pel que fa a la singularitat mètrica de l'epode, volem destacar la simplicitat del seu ritme, molt semblant a un dímetre iàmbic catalèctic, que trenca amb l'esplendor inicial i dóna al darrer vers del poema un moviment tranquil, d'acord amb la frase anticlimàtica: τίς ἄν φράσαι δύναιτο; («qui les podria comptar?»). De tot això ens interessa destacar dues coses: d'una banda, que, segons sembla, quan s'arriba a forçar tant el contingut d'un epinici la mètrica respon de mode coherent fins al punt de fer-se irecognoscible, i, d'altra banda, que el cant no deixa de ser mèlic: trenca amb la possible dissolució retornant a la mesura ferma i pausada.

En definitiva, el poeta aconsegueix fer present la problemàtica sencera que l'esdeveniment és, però ho fa assenyalamment des de la seva ubicació. En els exemples precedents hem constatat, també en l'aspecte mètric, com els girs cap al tràgic, cap a la problemàtica final de l'esdeveniment Grècia, queden avortats: tant en la *Primera olímpica* (no completant del tot la dissolució del període que convertiria l'estrofa en orgànica), com en la *Segona* (amb el final «anticlimàtic» i el retorn a la mètrica més naïf). Així, també queda comprovat en els aspectes mètrics, d'una banda, que el poètic, és a dir, la bellesa, és sempre una certa perspectiva sobre l'esdeveniment que alhora recull i mou el ser entès com a històricament esdevingut, i, d'altra banda, que la presentació de la particular intenció vers el llenguatge que Píndar és a partir de la teoria hölderliniana del canvi dels tons no va en absolut en detriment de Píndar, sinó que, al contrari, essent aquesta intenció un efectiu moviment del ser (tal com havíem suposat que havia de ser en la introducció), la seva singularitat queda recollida en l'estructura hölderliniana –que, de fet, genera–.

Segona part  
HÖLDERLIN



## 2.1. Primera transició i introducció a Hölderlin

Amb el conjunt d'aquest treball volem aproximar-nos al poètic des de la pressuposició de la vinculació essencial entre aquest i el caràcter històric del ser, on «històric» no té el sentit d'ubicat en la tira de fets que sempre ve d'abans i sempre continua, ni tampoc el de successió d'èpoques que sorgeixen i s'enfonsen, sinó el de relatiu a la història (*Geschichte*) entesa com a esdeveniment (*i.e.* sorgir i perdre's) de Grècia. Es pressuposa aquesta història subjacent en cada poema, bé sigui generant-la i movent-la, bé sigui recollint-la des d'una certa perspectiva, de manera que no és que cada poema estigui al servei de la història (del ser), sinó que aquesta es troba en el poema.

La pregunta pel poètic ens ha portat a Hölderlin per tractar-se probablement del primer en adonar-se de la historicitat del poema. Així, en la primera part d'aquest treball hem mirat d'aprofundir en la concepció del poètic que es fa present en la teoria hölderliniana dels gèneres poètics grecs. Del que s'ha dit, ara ens interessa destacar-ne les següents consideracions:

Primerament, tal teoria planteja una divisió essencial dels gèneres poètics, de mode que dels talls o particions en diverses parts se'n deriva una concepció del ser que ha estat així tallat. En segon lloc, allò que separa i diferencia els gèneres en tres, alhora els fa participar d'una estructura comuna: la combinació de tres nivells («tríada formal») i tres tons («tríada qualitativa»), la qual, per ser comuna, ens diu alguna cosa del poètic en general. A més, tal estructura comuna desplega un moviment que és alhora del poema i del ser (el moviment d'un punt al seu contrari, o, dit amb unes altres paraules, la transposició metafòrica que implica tot sortir a la llum), de manera que cada poema recull la història i, alhora, la mou. Finalment, el sistema que permet diferenciar els tres gèneres a partir del mateix –i trobant en aquest mateix una vinculació amb l'històric–, els engalza d'una única manera (*épos* → *mélòs* → tragèdia), quedant aleshores el poètic no només vinculat a l'històric i fins i tot movent-lo, sinó convertit en l'històric. En relació amb això, s'ha dit que la resta de formes literàries adjacents (elegia, monodia, comèdia, diàleg, etcètera) només pot entendre's pel seu lligam amb aquella, i, per tant, que el que aquestes formes tinguin de poètic va lligat de mode indestriable al moviment que és la història i al sentit del ser.

Ara volem veure què passa amb l'intent de Hölderlin de formular una teoria semblant aplicada no ja als gèneres poètics grecs, sinó al poètic en general, però centrant-se particularment en el modern. L'intent es troba en l'assaig que en l'edició de Beißner es titula *Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes* («Sobre el mode de procedir de l'esperit poètic»), que forma part del conjunt de textos en què s'inclouen els estudis sobre els gèneres poètics grecs, tots fragments escrits entre 1798 i 1800, que no

van arribar a prendre una forma destinada a la publicació. Com veurem, el text gira entorn la problemàtica relació entre poeta i obra, és a dir, entorn quelcom molt proper a la qüestió cabdal de la filosofia moderna: la problemàtica identificació entre ponent i posat (o entre subjecte i objecte). Hölderlin començarà presentant la figura del poeta com la de qui ha de dominar el procés de creació, explicant la relació entre poeta i obra a partir de les mateixes ternes que utilitza per explicar el cercle dels gèneres poètics grecs, plantejant, així, una mena de moviment en tres temps (to de fons —caràcter artístic—esperit, naïf—ideal — heroic, *épos* — *mélos* — tragèdia, o, introduint una nova nomenclatura, estat d'infantesa—estat de solitud—edat adulta), amb la qual cosa semblarà trobar en el poema modern el ser grec que en la modernitat s'ha perdut. Ara bé, com veurem, el moviment triàdic que, en principi, hauria de permetre assolir la unitat buscada, anirà trobant-se amb successius impediments que només podran superar-se mitjançant una contraposició, amb la qual cosa el pas a un o altre gènere i, en definitiva, el cercle, s'anirà veient retardat.

D'una banda, l'avançar per contraposicions en lloc de fer-ho per la via sintètica (genètica) suposarà un distanciament essencial de Hölderlin respecte els companys amb els quals pocs anys abans ha redactat l'anomenat «Projecte» (sovint subtitulat «El més antic programa de sistema de l'idealisme alemany»), en el qual es diu que «la *veritat* i el *bé* tan sols en la *belleza* estan agermanats».<sup>1</sup> Per això ens caldrà tenir present, encara que sigui breument, la forma en què es desenvolupa aquest projecte, la pretensió de superar Kant i, concretament, la solució hegeliana, en aparença semblant a la hölderliniana, de resoldre la problemàtica identificació ponent—posat fent que la reflexió s'autosuprimeixi a partir d'un moviment dialèctic en tres temps: tesi—antítesi—síntesi, o posició—negació—negació-de-la-negació, moviment que ho abasta tot.

D'altra banda, el retardar successivament la consecució del cercle suposarà un distanciament essencial entre el poema en la modernitat i el cercle dels gèneres poètics a Grècia, impedint establir una simetria entre un moment i altre. Si, tal com hem vist en l'apartat anterior, la teoria dels gèneres poètics grecs mostra com els poemes grecs generen i mouen la *Geschichte*, la no consecució del cercle en la modernitat potser indicarà que ara la tasca del poema ha de consistir en recollir i assumir aquella *Geschichte*. Tal volta la deriva que prendran les coses en el decurs de l'assaig s'entendrà millor atenent a la posterior evolució intel·lectual i artística de Hölderlin, qui, deixant els escrits d'aquest període inacabats, passarà a dedicar-se exclusivament a la poesia. El 1800 compon *Wie wenn am Feiertage, das Feld zu sehn*, en el qual abandona el to purament idealista per passar a aplicar els viratges de to; de 1801 és la carta a Böhlendorf que hem comentat a 1.2.8, en la qual es defineix el camí grec com aquell que es recorre en l'*épos* i el modern com el que es fa en el *mélos*, que, en la seva direcció

<sup>1</sup> El text fou probablement redactat per Schelling el 1795, i copiat per Hegel el 1796.

vers l'ideal, coincideix amb l'idealisme, camí que es recorre, però que no és un final, perquè el poeta sembla anar concloent que no ha de compondre a la manera grega, que, en tot cas, la tasca consisteix en assumir la diferència entre Grècia i la modernitat; i els poemes posteriors ja no seguiran la teoria dels gèneres poètics grecs, sinó que pertanyeran del tot al seu temps.

Tornant a *Über die Verfahrungsweise*, que fracassi el moment de la síntesi, quedant aleshores tan sols un moviment de contraposició en dos temps del tipus posició — negació, apropa Hölderlin al moviment de construcció—fracàs que segueixen els diàlegs platònics, per la qual cosa haurem d'anar a Plató, especialment a aquells diàlegs que tracten de mode rellevant la bellesa. Més enllà de la influència que positivament rebé Hölderlin de la filosofia platònica, la coincidència entre ambdós és coherent amb el fet que Plató se situï dins de Grècia, però fora o al marge del cercle dels gèneres, i el segon acabi contraposant la modernitat a aquest mateix cercle; amb tot, haurem de tenir cura en destriar, també, les diferències que per força s'hauran de trobar entre dos autors que, partint de situacions essencialment contraposades, no podran atènyer el mateix punt d'arribada.

Finalment, tant els impediments que es van trobant a *Über die Verfahrungsweise...* cada vegada que sembla assolir-se la síntesi, com el caràcter ontològic que en el conjunt de textos d'aquest moment es dona al poema, remetent la investigació hölderliniana a un pensador una mica anterior i ben conegut per l'autor, Kant, que caldrà tenir en compte doblement en aquesta investigació. En efecte, d'una banda, la finitud és el tret distintiu de la filosofia kantiana i allò que l'idealisme pretén superar; d'altra banda, la figura bella juga un paper clau en la seva sistemàtica, essent aquella el fenomen en què es constata la *possibilitas* (i.e. la constitució) del ser modern, és a dir, la necessària adequació del sensible a concepte, no perquè en la figura hi hagi concepte, sinó precisament perquè no s'hi troba, i apuntant, sense dir-ho, amb aquest caràcter irreductible, a aquell moment en què la unitat que no es deixa explicar tenia efectiva entitat (i.e. Grècia). Amb això queda assenyalat també per on haurà d'anar la diferència entre Hölderlin i Kant, en la mesura que aquest no deixa mai de fer filosofia, investigant en què consisteix la validesa moderna, i arribant per aquest camí a la figura bella, mentre que Hölderlin busca d'entrada el ser en el poema, deixa la resposta sense tancar, i passa a fer exclusivament poesia. Ja hem vist en el bloc anterior, i més amunt hem recordat, que la seva teoria estètica detecta el caràcter històric del poema grec; ara mirarem d'aclarir què passa amb el poema modern i les conseqüències que tot plegat pugui tenir sobre el mode d'accedir a cada poema.





## 2.2. Els escrits d'Homburg

En el nostre intent d'aproximació al poètic triem estudiar els assajos d'Homburg, amb especial atenció a aquell que tracta de l'esperit poètic, és a dir, *Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes*, per la particular posició que ocupen dins de l'evolució intel·lectual de Hölderlin, posició que mirarem d'aclarir tot seguit. De 1798 fins a la primavera de 1800 Hölderlin redacta un conjunt de notes en què exposa la seva teoria estètica, les quals representen l'últim intent de l'autor de formular en què consisteix el poètic; significativament, no acaben de prendre una forma publicable i moltes ens han arribat inacabades o mutilades. Les notes formen part del conjunt d'escrits de l'anomenat «període d'Homburg», en el qual, a més, Hölderlin abandona la seva pretensió d'escriure una tragèdia moderna, *La mort d'Empèdocles*, i la poesia d'influència schilleriana.<sup>2</sup> Entre desembre de 1800 i aproximadament març de 1801 el poeta tradueix a l'alemany poemes de Píndar. En aquest moment es produeix «el gran viratge»,<sup>3</sup> que el durà a una nova concepció sobre el grec i el modern ja visible en la «Carta a Böhlendorf del 4 de desembre de 1801», i característica de l'obra de maduresa, és a dir, de les notes que acompanyen les seves traduccions d'«Èdip» i «Antígona» de Sòfocles i els fragments de Píndar, i dels himnes escrits fins a 1804 o, a tot estirar, 1805. Es tracta d'himnes en ritme lliure que, junt amb odes i elegies, Hölderlin escriu aproximadament dels trenta als trenta-cinc anys, i d'entre els quals destaquen *Wie wenn am Feiertage das Feld zu sehn...* («Com quan en dia de festa, a veure el camp...»),<sup>4</sup> *Friedensfeier* («Festa de la pau»), *Der Einzige* («L'únic»), *Patmos* i, finalment, *Andenken* («Record») i *Mnemosyne*. Peter Szondi justifica la preeminència dels himnes sobre odes i elegies amb l'argument que en la cronologia interna del poetitzar pertanyen a una època posterior, i malgrat la joventut del poeta els considera *Spätwerk* («obra tardana») en la mesura que el seu llenguatge, a diferència del dels poemes de la bogeria, participa de la paradoxal combinació de resolució extrema i timidesa pròpia dels artistes «que no han volgut dur la seva obra a una madura serenitat, sinó que, amb una obstinació ja despresa del món, han intentat saltar per sobre de la seva ombra que és la de la seva època».<sup>5</sup>

La tasca d'investigació més important que s'ha fet sobre Hölderlin gira entorn la seva obra tardana. Ja Norbert von Hellingrath la considera el nucli i cim de l'obra hölderliniana i Martin Heidegger pretén il·luminar el conjunt d'aquesta a partir dels himnes tardans i dels

<sup>2</sup> Els poemes a què ens referim sovint giren entorn d'un concepte abstracte com ara l'amor (*Hymne an die Liebe*, 1790), la llibertat (*Hymne an die Freiheit*, 1791), l'amistat (*Hymne an die Freundschaft*, 1792), etc. i tenen un to exaltat i ideal.

<sup>3</sup> Cf. MARTÍNEZ MARZOA 1995b, pp. 69-70.

<sup>4</sup> En aquest poema encara es pot apreciar l'intent d'aplicar la teoria del canvi dels tons a la «lírica» moderna, intent que després Hölderlin abandonarà.

<sup>5</sup> Cf. SZONDI 1978a, pp. 289 i ss.

fragments, fent-la entrar en l'àmbit de la filosofia després que altres pensadors hagin tractat més aviat la relació de les etapes anteriors amb la filosofia del seu temps.<sup>6</sup> De les *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* se n'han dit moltes coses, sovint en sentit negatiu. S'ha dit, per exemple, que Heidegger en interpretar Hölderlin s'està llegint a si mateix. Aquest tipus de crítica ens sembla inconsistent en la mesura que tot pensador que ho sigui s'està llegint sempre a si mateix.<sup>7</sup> En canvi, sí que tenim en compte la crítica a la falta de rigor en les qüestions de detall a l'hora d'analitzar obres concretes,<sup>8</sup> i, especialment, la crítica a determinada inconseqüència en el procedir interpretatiu heideggerià. En efecte, Allemann assenyala el fet paradoxal que, si bé en l'obra tardana de Hölderlin sembla haver-hi «una mena de superació de la sobirania de la metafísica» que enllaçaria amb el pensament heideggerià, essent, a més, probablement la causa de l'atracció que Heidegger sentia per aquesta poesia, en canvi l'anàlisi heideggeriana acaba caient en una interpretació idealista que no abandona del tot la possibilitat de l'efectiva instal·lació en el «sentit del ser».<sup>9</sup> En aquesta mateixa línia, Martínez Marzoa para l'atenció en el fet que Heidegger no detecti el moviment filosòfic que du Hölderlin a distanciar-se internament de l'idealisme, el qual és especialment rellevant en la mesura que obre una bretxa al si de la modernitat que fa present el caràcter secundari, derivat, d'aquesta, i que seria paral·lel al moviment que du de la crisi de *Sein und Zeit* a la formulació de l'època moderna que es troba a *Die Zeit des Weltbildes*.<sup>10</sup> Probablement aquests problemes provinguin d'un defecte de plantejament que Szondi troba en l'aproximació que fa l'hermenèutica filosòfica al poema singular vinculat a la relació d'aquest amb el poètic i l'històric, consistent en interpretar el poema no per si mateix, sinó per la funció que juga en la història del ser, en comptes d'entendre'l com una singular manera de recollir-la.<sup>11</sup>

L'evolució que s'esdevé en el pensament i poesia de Hölderlin està directament lligada a l'estudi dels textos grecs que el du al progressiu augment de la consciència de la distància entre Grècia i la modernitat, distància que ho és també de la possibilitat d'assolir l'u-tot idealista que pretendria deduir una època o altra com a moments d'un únic sistema.<sup>12</sup> El 1795 l'autor ja planteja en el text *Urtheil und Seyn* que la reflexió no pot ser

---

<sup>6</sup> D'entre els més destacats, Wilhelm Dilthey assenyala l'aportació de Hölderlin als pensadors del seu temps, especialment al jove Hegel, així com la relació de la seva obra lírica amb la renovació de la poesia moderna, mentre que Ernst Cassirer estudia el paper de Hölderlin en la història de l'idealisme alemany. Cf. HÜHN 1997, pp. 16 i s.

<sup>7</sup> Per exemple, Böschenstein considera que els «Aclariments de Hölderlin són, en primera instància, autoaclariments». BÖSCHENSTEIN 1989, p. 97.

<sup>8</sup> Per exemple, Adorno critica a Heidegger descuidar qüestions formals de la poesia hölderliniana com la tendència a la parataxi que s'aprecia en la mètrica dels himnes tardans. Cf. ADORNO 2003.

<sup>9</sup> Cf. ALLEMANN 1954, pp. 149-150.

<sup>10</sup> Cf. MARTÍNEZ MARZO 1992a, p. 105.

<sup>11</sup> Cf. SZONDI 1975a, pp. 172-191.

l'absolutament primer del qual es generi tota la resta,<sup>13</sup> i en la darrera versió de l'«Hiperió» (en les dues últimes cartes a Bellarmin, que no apareixen en la versió de 1797, sinó en la de 1798<sup>14</sup>), en què el protagonista expressa la seva resolució de restar vora els alemanys, és a dir, entre els moderns, suportant l'absència dels déus.<sup>15</sup> Amb tot, poc després els assaigs del «període d'Homburg» encara participen en certa manera de la pretensió idealista i contenen moltes expressions d'encuny idealista; és per això que, alhora que podem llegir-los com a punt d'arribada de l'aportació de Hölderlin a l'idealisme, podem detectar-hi l'inici del pensament posterior. Dos dels intèrprets més destacats del pensament hölderlinià, Dieter Henrich i Lawrence Ryan, entenen Hölderlin merament com un moment dins la història de l'idealisme, i és des d'aquest punt de vista que analitzen els textos d'Homburg. Així, Henrich<sup>16</sup> considera que la interpretació del pensament de Hölderlin s'ha d'afrontar tenint en compte el context en el qual sorgeix per, partint d'aquí, buscar l'accés a la seva poesia, i en aquesta línia l'analitza atenent especialment al seu paper en el desenvolupament de l'idealisme alemany.<sup>17</sup> Amb això en destaca la seva rellevància filosòfica, cosa que anteriorment s'havia tingut poc en compte, però el seu punt de partida barra el pas a la interpretació de l'evolució hölderliniana al marge de l'idealisme, impeding valora-la correctament.<sup>18</sup> Ryan, per la seva banda, fa importants

---

<sup>12</sup> «La historia de la filosofía moderna bien puede entenderse como la historia de una recurrente constitución de sí misma guiada por el propósito, expreso o no, de conseguir que eso infinito barruntado como presupuesto gane el estatuto de concepto. Pero de ese camino resulta ineludible que la filosofía se apropie de sí misma, es decir, se apropie de su pasado para despejar cualquier limitación: en efecto, no se trata sólo de concebir que la naturaleza (el espacio y el tiempo) es infinita, sino que la propia historia, y para empezar, la historia de la filosofía, tiene que ser concebida igualmente como infinita. De cara a eso, Grecia tendrá que ser comprendida como un momento más, quizás inaugural, pero sólo un momento más de la historia filosófica y de la historia mundial, de la Weltgeschichte.» Cf. LEYTE 2004, p. 714.

<sup>13</sup> En el text l'autor formula una crítica al projecte idealista de Fichte de considerar que la reflexió, entesa com a autoreferència («A=A»), representa un principi absolut. Hölderlin, igual que Fichte, considera que només la reflexió pot estar al principi i, també, que l'autoreferència és una expressió de la reflexió, però assenyala que aquella ja pressuposa desdoblament i, per això, ja és quelcom derivat que remet a alguna cosa anterior en la qual, per altra banda, un no s'hi pot instal·lar, perquè tot instal·lar-se en..., tot tractar de..., ja és la reflexió. Per això, certament, només la reflexió pot estar al principi, però, alhora, no pot estar-hi.

<sup>14</sup> Cf. HÖLDERLIN, 2004, vol. V (de 1796 a 1797) i vol. VI (de 1797 a 1799).

<sup>15</sup> Cf. MARTÍNEZ MARZOA 1992a, cap. 3.3. Helena Cortés en el seu estudi sobre *Hiperió* entén que el protagonista al final resta entre els alemanys per dur a terme, com a poeta, la missió pedagògica que hauria de portar a una nova època. Cf. CORTÉS 1996, pp. 252 i 246.

<sup>16</sup> HENRICH 1986.

<sup>17</sup> HENRICH, D.: «Hegel und Hölderlin», dins de *Hegel im Kontext*, Frankfurt, 1971, citat per LÖNKER 1989.

<sup>18</sup> Respecte aquest mode de procedir, en referir-se a un estudi sobre el paper de Hölderlin en l'evolució de l'idealisme, Martínez Marzoa diu que, el fet de tematitzar la figura de Hölderlin cenyint-la als anys 1794–1795 comporta ja incloure els esborranys d'aquesta època en una altra història que la que condueix als grans poemes d'entre 1800–1805, amb la qual cosa es redueix en el fons a tautologia allò que l'assumpció de Hölderlin pogués aportar a la comprensió d'aquesta altra història, és a dir, a l'idealisme. L'autor s'està referint a l'obra de HENRICH, D.: «*Der Grund im Bewusstsein*». *Untersuchungen zu Hölderlins Denken (1794-1795)*, Stuttgart, 1992. Cf. MARTÍNEZ MARZOA 1995b, p. 14.

aportacions a la interpretació dels textos d'Homburg, especialment a la teoria hölderliniana del canvi dels tons, però comprèn *Über die Verfahrensweise...* com una mena de teoria de l'esperit en clau idealista, és a dir, entenent les diferents dualitats o ternes com una forma d'aparició d'allò espiritual, com a moments del desplegament de l'esperit, de manera que no acaba de destriar el camí de Hölderlin del de l'Idealisme.<sup>19</sup> Posteriorment Fred Lönker,<sup>20</sup> en un assaig sobre els textos d'Homburg i molt especialment sobre *Über die Verfahrensweise...*, analitza el pensament hölderlinià partint del propòsit inicial de l'«Hiperió» d'assolir estèticament el ser, és a dir, allò en què «subjecte» i «objecte», «un mateix» i «el món», es troben units íntimament, per la qual cosa entén que la tasca de la poesia és portar a la intuïció la unió originària. En interpretar *Über die Verfahrensweise...* diferencia la tesi de Hölderlin de les dels seus contemporanis pel fet que, per a ell, l'autoreferència de l'esperit ha de produir-se en la intuïció, i ja no interpreta tan directament l'assaig partint dels anys de l'*Stift* de Tubinga, sinó més aviat en connexió amb les cartes i textos teòrics del període d'Homburg, però és significatiu que l'enfoc principal vingui d'una lectura de l'«Hiperió» que no té en compte la rectificació final que hem apuntat més amunt, és a dir, que potser sí que en la bellesa hi compareix allò perdut (Grècia, *die Natur*), però, en la interpretació que defensarem, ni el deixat enrere és l'u-tot, ni és la fita que s'ha de perseguir. En una altra direcció hi ha un seguit de pensadors que, sense descuidar la relació de Hölderlin amb l'Idealisme, han tractat els textos d'Homburg atenent al que en aquests s'està gestant i en relació amb la *Spätwerk*. D'entre ells volem destacar Peter Szondi i Beda Allemann.<sup>21</sup> La lectura de Szondi situa en una posició especialment rellevant els textos d'Homburg, tant per la importància que dona a la teoria dels gèneres poètics grecs, que supera les classificacions tradicionals,<sup>22</sup> com perquè, segons l'autor, els textos prefiguren el distanciament respecte la filosofia idealista que es produeix en l'obra tardana. Szondi explica detalladament en els seus *Hölderlin-Studien* l'evolució intel·lectual que es

---

<sup>19</sup> «Obwohl nun der Stoff mehrmals „materiell“ genannt wird, ist er nicht etwa als „tote“ Materie aufzufassen, die in der Bewegung des Geistes passiv aufgehen Würde. Im Gegenteil, es wohnt ihm eine „Tendenz“ inne, ja ein „Streben“, das unter Umständen den Geist sogar „irreführen“ kann. Und in seiner Bestimmung der verschiedenen Stoffarten charakterisiert Hölderlin den Stoff nach geistigen Kategorien, voraus hervorgeht, dass dieser in keinem absoluten Gegensatz zum poetischen Geist steht, sondern vielmehr eine andere Erscheinungsform des Geistigen bildet. Diese – typisch idealistische – Relativierung des Stofflichen passt durchaus zu jenem Grundgedanken Hölderlins, den wir unserer Interpretation zugrunde gelegt haben: wenn nämlich die Trennung von Subjekt und Objekt, von Geist und Stoff nur ein „Zustand des Ursprunlicheinigen“ ist, dann können die Gegensätze nur „dem Grade nach“ verschieden sein.» RYAN 1960, p. 34.

<sup>20</sup> LÖNKER 1989.

<sup>21</sup> ALLEMANN 1954, p. 140 i ss.

<sup>22</sup> «Indem Hölderlin die drei Dichtarten nicht den drei Tönen zuordnet, sondern sie durch deren je verschiedene Konstellation bestimmt, stehen die Dichtarten nicht mehr, wie in der traditionelle Klassifikation, unvermittelt nebeneinander, sondern schließen sich zu einem System zusammen, dessen Deduktionsprinzip – das, woraus und wonach die drei Dichtarten sich ableiten – die Reihe der drei Töne ist», SZONDI 1978a, p. 384.

produeix al llarg d'aquests textos i conclou que les teories d'Homburg no són pas refutades pels «poemes tardans», sinó que més aviat s'han d'entendre com allò que disposa el terreny per al que ha de venir, no en el sentit que ho abastin programàticament, sinó en el que preparen la seva realització mitjançant l'anàlisi de l'estadi ja assolit.<sup>23</sup> En la mateixa línia, Allemann considera que la contínua complicació del punt de partida per tal d'evitar una síntesi definitiva que es troba a *Über die Verfahrensweise...* no té res de negatiu, com ha pensat una part de la crítica, sinó que respon a una autèntica perplexitat en el pensar; i, si bé en aquest text Hölderlin encara participa d'alguna manera de l'aspiració idealista a la síntesi, el fet que l'anomeni exageradament «la hipèrbole de totes les hipèrboles» ja indica que s'està més enllà de l'esquema idealista i prefigura el retorn a allò propi («la sobrietat hespèria», «la nit sense déus») i l'abandó de les categories idealistes que s'esdevé en l'obra tardana.<sup>24</sup>

En definitiva, durant el període d'Homburg Hölderlin abandona la poesia d'encuny idealista, deixa inacabada una tragèdia moderna i fa l'últim intent d'exposar en forma d'assaig en què consisteix el poètic, restant això darrer també inacabat. Els assajos d'Homburg contenen moltes expressions de la filosofia idealista, la qual cosa permet inscriure'ls dins del projecte de recerca de l'u-tot, cosa que fan autors com Henrich, Ryan o Lönker; però, alhora, contenen un moviment per contraposicions que no s'acaba de tancar mai i que du a altres intèrprets a veure-hi l'experiència d'una incomoditat o inestabilitat; és el cas d'Allemann, Szondi o Martínez Marzoa. Pensem que la problemàtica que comporta aplicar la terna hölderliniana, que funciona tan bé per a explicar el cercle dels gèneres poètics grecs, a la definició d'una poètica que hauria d'abastar també l'època moderna, problemàtica que trobem en la contínua remissió a una contraposició, sembla fer pressentir la distància amb Grècia. Aquesta inestabilitat durà Hölderlin a un major aprofundiment en la relació amb els textos grecs a través de la traducció, i a la renúncia a la teoria. Es tracta, doncs, dels últims textos teòrics de Hölderlin abans d'iniciar un camí poètic que es fonamentarà en aquella distància alhora que la fonamentarà.

---

<sup>23</sup> Cf. SZONDI, *ibíd.* p. 402.

<sup>24</sup> ALLEMANN 1954, p. 147 i ss.



### Comentari d'*Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes*

En començar l'assaig l'autor estableix dos moments en el camí que ha de recórrer el poeta, el que consisteix en fer-se amo de l'esperit i del material, i aquell que, segons sembla, consistiria en l'efectiva producció del poema; d'ambdós només n'assenyala explícitament un, el primer, quedant indeterminat, per les causes que sigui, quin seria el segon, però mirarem de mostrar que Hölderlin tracta vastament també d'aquest darrer i que potser els dos moments no s'han d'entendre en sentit diacrònic, o, fins i tot, siguin dos modes diferents d'explicar el mateix.

## 2.3. Primer moment: el poeta s'ha fet amo de l'esperit i del material

### 2.3.1. Aproximació a la qüestió: un encreuament de dualitats

En plantejar allò que ha de dominar el poeta per tal d'assolir el seu fi Hölderlin comença referint-se a l'esperit («*Geist*»). Assenyala com en aquest, d'una banda, hi ha un element de permanència i unitat (*gemeinschaftliche Seele, die allem gemein und jedem eigen ist*, «ànima comunitària, que és comuna a tot i pròpia de cadascú») així com una tendència a restar en el comú (*der ursprünglichsten Forderung des Geistes, die auf Gemeinschaft und einiges Zugleichseyn aller Theile geht*, «l'exigència més originària de l'esperit, el qual s'encamina a la comunitat i a l'unitari ser-a-la-vegada de totes les parts») i, d'altra banda, un element de canvi i pluralitat (*freie Bewegung, harmonische Wechsel, Fortstreben*, «lliure moviment», «harmònic canvi» i «esforç continuat») junt amb la tendència a anar cap a allò altre (*die andere Forderung*, «l'altra exigència», *welche ihm gebietet, aus sich heraus zu gehen, und in einem schönen Fortschritt und Wechsel sich in sich selbst und in anderen zu reproduzieren*, «la qual li ordena [a l'esperit] sortir de si i en un bell progrés i canvi reproduir-se en si mateix i en altres», F<sub>HA</sub>, XIV, p. 303).<sup>25</sup> De seguida ens adonem que l'obertura traçada és la mateixa que en altres assajos s'estenia entre *la Grundstimmung* i el *Kunstcharakter* del poema, obertura que l'esperit s'encarregava de realitzar. Aquesta naturalesa dual de l'esperit i les exigències de cada costat enclouen un conflicte que cal mantenir fermament i dur més enllà, vers l'acompliment. Ara bé, el que fa que les dues cares compareguin és la relació amb quelcom altre que ja no serà espiritual,

<sup>25</sup> S<sub>TA</sub>, IV, p. 251, *Ensayos*, p. 59.



sinó *sinnlich*, «sensible», *materiell*, «material». Així, la comunitat de totes les parts (segons sembla, vinculada a la *Grundstimmung*) que Hölderlin, introduint una nova expressió, anomena també *geistig Gehalt*, «contingut espiritual», pot sentir-se gràcies a que les parts són diverses segons el *sinnlich Gehalt*, «contingut sensible», i el canvi harmònic pot sentir-se pel fet que les parts canviant romanen iguals a si en la *sinnliche Form*, «forma sensible». El «contingut sensible» es contraposa, doncs, al «contingut espiritual», aportant la diversitat necessària per que es pugui fer rellevant la seva unitat, i la «forma sensible» fa notar la diversitat pròpia de l'altra cara de l'esperit gràcies a l'element d'identitat que aporta. De moment plantejarem la hipòtesi que la «forma sensible» sigui la possible constitució del material, allò a què ha d'atendre el poeta per dur a la llum el que li és més propi al determinat material que té entre les mans, i que el «contingut sensible» sigui ja la figura realitzada, la concreció a poema, i a mesura que avancem en el text veurem si aquesta interpretació es corrobora. Si tenim en compte que una mica més endavant apareix l'expressió «forma espiritual» per referir-se al canvi de totes les parts, obtenim dues parelles d'elements, una sensible (també anomenada «material»), l'altra espiritual, que es contraposen entre si internament i amb l'altra: contingut espiritual, forma espiritual, forma sensible, contingut sensible. Pel que fa al que pugui ser la «forma espiritual» de moment treballarem amb la hipòtesi que sigui la possibilitat que té l'esperit de conduir els materials amb què es troba el poeta vers la figura, és a dir, vers el contingut material. Fixem-nos en el fet que, a les parelles d'oposats permanència—canvi, esperit—matèria, se n'hi afegeix una altra que també es creua amb les anteriors, constituint una tercera dimensió: contingut—forma.

## (I)

	ESPIRITUAL	SENSIBLE (MATERIAL)
PERMANÈNCIA	Contingut espiritual	Forma sensible
CANVI	Forma espiritual	Contingut sensible

El quadre configura l'estructura d'allò de què s'ha de fer amo el poeta per tal de fer el que li és propi. En això trobem un conflicte entre permanència i canvi tant en el cantó espiritual com en el cantó material que es posa de manifest gràcies a l'altra banda, però aquest manifestar-se no du encara a l'aprehensió del conjunt, sinó a una tríada de possibilitats alternatives en què pot presentar-se **1)** o bé resolent-se, **2)** o bé no resolent-se, **3)** o resolent-se i no resolent-se alhora.

En el primer cas **1)** el conflicte que hi ha entre permanència i canvi, tant si atenem al costat material com si ens fixem en l'espiritual, es resol per la via d'apel·lar a l'altre costat que compensa la possible pèrdua de canvi o de permanència aportant l'element que

manqui<sup>26</sup>. Hölderlin en aquest punt afegeix alguns termes i caracteritzacions que van definint les quatre posicions del quadre: la forma del material és el contingut objectiu (pensem que es refereix a aquells determinats «continguts» que té com a punt de partida el poeta per a fer l'obra i als quals haurà de donar forma) i el seu caràcter unitari dóna la plena significació a la forma espiritual, que, sense aquest contrapunt estable, entraria en contradicció amb la unitat del contingut espiritual (*i.e.* la forma espiritual s'ha de cenyir al contingut objectiu si no vol, en la seva llibertat, caure en la pura diversitat). En el mateix sentit, el contingut material és la forma objectiva (*i.e.* la forma que s'haurà donat al contingut objectiu un cop s'hagi assolit el poema), i, gràcies a la seva diversitat, fa de

---

<sup>26</sup> F<sub>HA</sub>, XIV, 303-304, S<sub>TA</sub> IV, pp. 252, 253, *Ensayos*, pp. 60, 61. La separació del text en punts és nostra:

- «wenn er eingesehen hat, das *jener Widerstreit zwischen geistigem Gehalt* (zwischen der Verwandtschaft aller Theile) und *geistiger Form* (dem Wechsel aller Theile), zwischen dem Verweilen und Fortstreben des Geistes, *sich dadurch löse, daß eben beim Fortstreben des Geistes beim Wechsel der geistigen Form die Form des Stoffes in allen Theilen identisch bleibe*, und daß sie eben so viel erseze, als von ursprünglicher Verwandtschaft und Einigkeit der Theile verloren werden muß in harmonischen Wechsel, daß sie den objektiven *Gehalt* ausmache im Gegensatze gegen die geistige Form, und dieser ihre völlige Bedeutung gebe,»

- «daß auf der anderen Seite, der *Materielle Wechsel des Stoffes*, der das Ewige des geistigen Gehalts begleitet, die Mannigfaltigkeit desselben die Forderungen des Geistes, die er in seinem *Fortschritt* macht, und die durch die *Forderung der Einigkeit und Ewigkeit in jedem Momente* aufgehalten sind, befriedige, daß eben dieser materielle Wechsel die objective Form, die Gestalt ausmache im Gegensatze gegen den geistigen Gehalt;»

La contradicció present en allò espiritual entre la permanència pròpia del contingut espiritual i el canvi propi de la forma espiritual aquí es resol per la via d'apel·lar al costat sensible o material.

- «wenn er eingesehen hat, daß anderer seits *der Widerstreit* zwischen dem *materiellen Wechsel*, und *der materiellen Identität*, dadurch gelöst werde, daß der Verlust von materieller Identität (des geahndeten Totaleindrucks) vom leidenschaftlichen, die Unterbrechung fliehenden Fortschritt ersetzt wird durch den immerforttönenden allesausgleichenden *geistigen Gehalt*,»

- «und der Verlust an materieller Mannigfaltigkeit, der durch das schnellere Fortstreben zum Hauptpunct und Eindruck, durch diese materielle Identität entsteht, ersetzt wird, durch die immerwechselnde idealische geistige Form;»

Paral·lelament al que passava en el cas anterior, la contradicció que es planteja en allò sensible entre la permanència pròpia de la forma sensible i el canvi propi del contingut sensible es resol per la via d'apel·lar al cantó espiritual.

- «cuando ha entendido que aquel conflicto entre contenido espiritual (el parentesco de todas las partes) y forma espiritual (el cambio de todas las partes), entre el persistir y el continuado esfuerzo del espíritu, se resuelve por el hecho de que en el mismo esfuerzo continuado del espíritu, en el cambio de la forma espiritual, la forma del material permanece idéntica en todas las partes y que ella suple exactamente tanto como del originario parentesco y unidad de todas las partes tiene que ser perdido en el cambio armónico; que ella constituye el contenido objetivo en contraste con la forma espiritual, y da a ésta su plena significación».

- «que, por el otro lado, el cambio material del material, que acompaña a lo eterno del contenido espiritual, la multiplicidad del material, satisface las exigencias que el espíritu hace en su progreso, las cuales mediante la exigencia de la unidad y eternidad son detenidas en cada momento; que precisamente este cambio material constituye la forma objetiva, la figura, en contraste con el contenido espiritual;»

La contradicció present en allò espiritual entre la permanència pròpia del contingut espiritual i el canvi propi de la forma espiritual aquí es resol per la via d'apel·lar al costat sensible o material.

- «cuando ha entendido que, por otra parte, el conflicto entre el cambio material y la identidad material es resuelto por el hecho de que la pérdida de identidad material, de apasionado progreso que huye de la interrupción, es suplida mediante el contenido espiritual, que continuamente suena e iguala

contrapunt al contingut espiritual, que, pel fet de contínuament sonar i igualar-ho tot, entraria en contradicció amb el caràcter canviant de la forma espiritual. El paral·lelisme que s'estableix entre la forma del material i el contingut espiritual ens permet pensar que aquest dóna la significació al contingut material (de fet, abans ja hem relacionat el contingut espiritual amb la *Grundstimmung* del poema), amb la qual cosa el costat «permanència» del quadre anterior donaria la *Bedeutung* («significació») de la tasca poètica.

A continuació desplegarem el quadre anterior amb els detalls que s'han anat incorporant:

## (II)

	ESPERIT (espiritual)	MATERIAL (sensible)
PERMANÈNCIA <i>(Bedeutung)</i>	<b>Contingut espiritual</b> Ideal Etern Ànima comunitària Parentesc de totes les parts Contínuament sona i iguala tot en la multiplicat del contingut sensible / persistir	<b>Forma del material</b> = Forma sensible Identitat material Contingut objectiu Esforç de progressió idèntic Significació <i>(Bedeutung)</i> de la forma espiritual
CANVI	<b>Forma espiritual</b> Ideal Lliure moviment Canvi de totes les parts Harmònic canvi / esforç continuat	<b>Contingut material</b> = Contingut sensible Canvi material del material Multiplicitat del material Forma objectiva, figura

Tornant a la tríada de possibilitats, en el segon cas **2)** l'apel·lació a l'altre costat no resol el conflicte, al contrari, en la mesura que, fent-lo present també allí, l'evidència, però, alhora, el mostra com a inherent a allò que és, de manera que el contingut espiritual i la forma espiritual se senten com les dues cares del mateix: l'esperit, i el contingut

---

todo»

• «y la pérdida de multiplicidad material, que, por el avance más rápido hacia el punto principal y la impresión, en virtud de esta identidad material, tiene lugar, es suplida por la ideal forma espiritual siempre cambiante;»

Paral·lelament al que passava en el cas anterior, la contradicció que es planteja en allò sensible entre la permanència pròpia de la forma sensible i el canvi propi del contingut sensible es resol per la via d'apel·lar al cantó espiritual.

sensible i la forma sensible com les dues cares del mateix: el material.<sup>27</sup> En el tercer cas **3)** els conflictes presents en ambdues bandes s'uneixen en «els punts de calma i moments principals», cosa que hem trobat en el primer cas en què un cantó compensa l'altre i, alhora, en la mesura en què no poden unir-se, per tant, en la mesura en què compareixen com a dos, són sentits com a conflictes, cosa que hem vist en el segon cas, de manera que el tercer cas aplega els dos primers, però no a la manera de síntesi, és a dir, superant-los, sinó extensionalment: un i altre.<sup>28</sup> Volem parar atenció en el fet que «resoldre» vulgui dir descompondre una cosa reduint-la a elements més simples, separar, per la qual cosa «no resoldre» s'ha d'entendre en el sentit de mantenir unit, i «resoldre-i-no-resoldre» en el sentit de separar-i-unir. Aquesta és la triple forma en què es presenta allò de què s'ha de fer amo l'esperit poètic, i, tal com veurem més endavant, és la mateixa en què es despleguen els gèneres poètics grecs, perquè els seus termes es corresponen amb els tons naïf, ideal i heroic (cf. 2.3.2), i, també, l'estructura de la triple naturalesa del jo poètic: conegut, cognoscent, coneixement d'ambdós, perquè els seus termes es corresponen amb la seva triple propietat: contraposant, unificant, contraposant-i-unificant (cf. 2.3.7). Amb això es pot veure que, d'entrada, Hölderlin es desmarca dels tres moments del procedir dialèctic, mantenint-se, en canvi, en una multiplicitat de tríades de l'estil de les que es troben en la teoria del canvi dels tons que aplica als gèneres poètics grecs. Més endavant veurem si aquesta tríada més «grega» s'acaba mantenint.

---

<sup>27</sup> F<sub>HA</sub>, XIV, 304-305, S<sub>TA</sub>, IV, p. 253, *Ensayos*, p. 61:

- «wenn er eingesehen hat, wie umgekehrter weise eben der Widerstreit zwischen geistigem ruhigem Gehalt und geistiger wechselnder Form, so viel sie unvereinbar sind,»
- «so auch der Widerstreit zwischen materiellem *Wechsel und materiellem identischem* Fortstreben zum Hauptmoment, so viel sie unvereinbar sind, das eine wie das andere fühlbar macht»
- «cuando ha entendido cómo, de manera inversa, precisamente el conflicto entre tranquilo contenido espiritual y cambiante forma espiritual, en la medida en que son imposibles de unir,»
- «e igualmente el conflicto entre cambio material y progresión material idéntica hacia el momento principal, en la medida en que son imposibles de unir, hace sensible lo uno como lo otro;»

<sup>28</sup> F<sub>HA</sub>, XIV, p. 305, S<sub>TA</sub>, IV, p. 253, *Ensayos*, p. 61:

- «wenn er endlich eingesehen hat, wie der Widerstreit des geistigen Gehalts und der idealischen Form einerseits»
- «und des materiellen Wechsels und identischen Fortstrebens andererseits sich vereinigen in den Ruhepunkten und Hauptmomenten, und so viel sie in diesen nicht vereinbar sind, eben in diesen auch und ebendeßwegen fühlbar und gefühlt werden,»
- «cuando, finalmente, ha entendido cómo el conflicto del contenido espiritual y la forma ideal, por una parte,»
- «y del cambio material y el esfuerzo de progresión idéntico, por otra parte, se unen en los puntos de calma y momentos principales, y, en la medida en que no pueden unirse en éstos, también precisamente en ellos y por ello se hacen sensibles y son sentidos;»

### 2.3.2. Necessitat de la concreció per tal que l'estructura comparegui (I)

La comparació de l'esperit amb el material fa rellevants les tres possibilitats en què es presenta el conflicte entre permanència i canvi, però ja hem dit que aquest manifestar-se no du encara a l'aprehensió del conjunt. Per a assolir el conjunt cal transitar entre esperit i material, però no en general, sinó segons una determinada relació entre ambdós.<sup>29</sup> Si en el punt anterior vèiem que la presència de canvi i permanència en el material i en l'esperit es feia rellevant gràcies a l'altre costat, ara veiem com el triple mode en què es presenta el conflicte només es pot copsar de forma unitària amb la concreció de l'estructura general a una determinada relació entre les parts, és a dir, que allò general només es fa present en allò concret.<sup>30</sup> Aquesta necessitat de la determinació per tal que l'estructura comparegui recorre, tal com s'anirà veient, tota la teoria hölderliniana.

L'aparició de la concreció fa entrar més clarament en joc, si bé sense explicitar-ho del tot, la teoria del canvi dels tons que Hölderlin exposa en altres escrits i, amb aquesta, el cercle dels gèneres poètics grecs. Per això afegirem, entre parèntesi, una correlació entre el que es diu aquí i conceptes que apareixen en l'assaig *Canvi dels tons* («*Wechsel der Töne*»)<sup>31</sup> que veurem si és confirmada o desmentida a mesura que avancem en la lectura del present escrit.

Per tal que el material sigui receptiu a l'esperit ha d'estar constituït d'una d'aquestes tres maneres: pot tractar-se de **a**) una sèrie de sensacions, intuïcions, realitats, que cal pintar (*naiver Ton*), o de **b**) una sèrie de fantasies, possibilitats a les quals cal donar forma (*idealischer Ton*), o **c**) una sèrie d'afanys, representacions, pensaments o passions, necessitats, a designar (*heroischer Ton*).<sup>32</sup> Això és el que passa quan hi ha un fonament autèntic (*ein echter Grund*, F<sub>HA</sub>, XIV, 304, S<sub>TA</sub>, IV, p. 254), en el cas **a**) quan procedeix de

<sup>29</sup> Un cop el poeta s'ha fet amo de l'esperit i del material, «so kommt ihm alles an auf die Receptivität des Stoffs zum idealischen Gehalt und zur idalischen Form», «entonces para él todo depende de la receptividad del material para el contenido ideal y para la forma ideal.». F<sub>HA</sub>, XIV, 305, S<sub>TA</sub>, IV, 253, *Ensayos*, p. 61.

<sup>30</sup> Szondi diu que Hölderlin, com Hegel, pensa que la totalitat, que és allò vertader, només ho és com a totalitat concreta. Allò viu és allò concret: la idea entrelaçada amb la realitat (en relació amb la necessitat dels dos tons: ideal, naïf). Cf. SZONDI 1978a, p. 374.

<sup>31</sup> Cf. F<sub>HA</sub>, XIV, 340 ss., S<sub>TA</sub>, IV, 248 ss., *Ensayos*, p. 55 i ss.

<sup>32</sup> F<sub>HA</sub>, XIV, p. 305, S<sub>TA</sub>, IV, 254, *Ensayos*, p. 62.

- a. «oder Anschauungen Wirklichkeiten subjectiv oder objectiv zu beschreiben, zu mahlen,»
- b. «oder er ist eine Reihe von Bestrebungen Vorstellungen Gedanken, oder Leidenschaften Nothwendigkeiten subjectiv oder objectiv zu bezeichnen»
- c. «oder eine Reihe von Phantasien Möglichkeiten subjectiv oder objectiv zu bilden.»
- a. «o bien es una serie de acontecimientos o de intuiciones, realidades efectivas a describir, a pintar, subjetiva u objetivamente»
- b. «o bien es una serie de afanes, representaciones, pensamientos o pasiones, necesidades a designar subjetiva u objetivamente»
- c. «o bien una serie de fantasías, posibilidades, a las que hay que dar forma subjetiva u objetivamente.»

justos afanys, quan és un fi més pròpiament tal (*Grundstimmung heroisch*), en el **b**) quan procedeix d'una sensació bella (*Grundstimmung naiv*), en **c**) quan procedeix d'una cosa justa, d'una intuïció intel·lectual (*Grundstimmung idealisch*)<sup>33</sup>. El resultat de tractar el material amb un fonament escaient serà, pel que fa a **a**) una presentació sensible (*Kunstcharakter naiv*), en **b**) figurativa (*Kunstcharakter idealisch*), en **c**) passional (*Kunstcharakter heroisch*). Hölderlin encara afegeix quin serà el tractament espiritual en cadascun dels casos; nosaltres ja hem plantejat en el punt 1.3.1 de l'apartat de Píndar la relació d'aquest «tractament espiritual» amb l'«esperit» de la teoria del canvi dels tons i n'hem fet una interpretació, per la qual cosa aquí només exposem breument la relació d'un text amb els altres: **a**) «metafòric»: es tracta de l'esperit de l'èpica (*épos*), de la *Iliada*, i per tant el seu to és ideal (*Geist idealisch*); **b**) «es mostra episòdicament»: es tracta de l'esperit de la lírica (*méllos*), dels himnes de Píndar, i per tant el seu to és heroic (*Geist heroisch*); **c**) «es mostra en l'estil»: es tracta de l'esperit de la tragèdia, de les obres de Sòfocles, i per tant el seu to és naïf (*Geist naiv*). Les anteriors caracteritzacions donen el següent quadre en què hi hem afegit els gèneres als quals correspondria cada concreció:

---

Lawrence Ryan assenyala el caràcter complet d'aquesta classificació, comparant-la amb la taula de categories: «Aus den hier auftretenden Umschreibungen der drei Töne – insbesondere aus der Gegenüberstellung der Kategorien von „Wirklichkeit“, „Notwendigkeit“ und „Möglichkeit“ (jeweils an letzter Stelle in der Reihe, darum wohl in bewusster Entsprechung zueinander) – wird ersichtlich, dass die drei Stoffarten als grundlegend und erschöpfend gedacht sind und dass die Unterscheidung auf fundamentalen Grundlagen beruht.» RYAN 1960, p. 36.

<sup>33</sup> Lawrence Ryan refereix a l'esperit («Geist») el to («Stimmung») naïf de la sensació («Empfindung»), el to heroic dels afanys («Streben») i el to ideal de la intuïció intel·lectual («intellektuelle Anschauung») perquè, certament, és la part de la fonamentació que cau del cantó espiritual (cf. 2.3.3), però nosaltres preferim referir-los al to de fons («Grundstimmung») per tal de no confondre'ls amb els tons que correspondrien a l'esperit en l'assaig *Wechsel der Töne*. Cf. RYAN 1960, p. 40.

(III)

	POSSIBLE CONSTITUCIÓ DEL MATERIAL  <b>Forma del material / Contingut objectiu</b>	FONAMENT AUTÈNTIC <i>Echter Grund</i> SIGNIFICACIÓ <i>Bedeutung</i>  <b>Contingut espiritual (Grundstimmung)</b>	EXPRESSIÓ <i>Ausdruck</i> ALLÒ PRESENTAT <i>Dargestellt</i> MATERIAL SENSIBLE <i>Sinnlicher Stoff</i> <b>Contingut material / Forma objectiva (Kunstcharakter)</b>	ESPERIT <i>Geist</i> TRACTAMENT IDEAL <i>Idealische Behandlung</i>  <b>Forma espiritual (Geist)</b>
<b>A</b> (ÈPICA)	Una sèrie de sensacions, intuïcions, realitats, que cal pintar	Un fi més pròpiament tal <i>ein eigentlicherer Zweck</i> ( <i>heroisch</i> ) vivent	Sensible <i>sinnlich</i> ( <i>naiv</i> ) individual	Metafòric <i>metaphorisch</i> ( <i>idealisch</i> ) ideal
<b>B</b> (LÍRICA)	Una sèrie de fantasies, possibilitats a les quals cal donar forma	Sensació <i>Empfindung</i> ( <i>naiv</i> ) individual	Figurativa <i>bildlich</i> ( <i>idealisch</i> ) ideal	Es mostra episòdicament <i>episodisch</i> ( <i>heroisch</i> ) vivent
<b>C</b> (TRAGÈDIA)	Una sèrie d'afanys, representacions, pensaments o passions, necessitats, a designar	Intuïció intel·lectual <i>intellektuelle Anschauung</i> ( <i>idealisch</i> ) ideal	Passional <i>leidenschaftlich</i> ( <i>heroisch</i> ) vivent	Es mostra més en l'estil <i>im Stil</i> ( <i>naiv</i> ) individual

<b>a èpica</b>	ESPERIT	MATERIAL
PERMANÈNCIA	Un fi més pròpiament tal <i>ein eigentlicherer Zweck</i> ( <i>heroisch</i> ) vivent	Una sèrie de sensacions, intuïcions que cal pintar
CANVI	Metafòric <i>Metaphorisch</i> ( <i>idealisch</i> ) ideal	Sensible <i>sinnlich</i> ( <i>naiv</i> ) individual

<b>b lírica</b>	ESPERIT	MATERIAL
PERMANÈNCIA	Sensació <i>Empfindung</i> ( <i>naiv</i> ) individual	Una sèrie de fantasies, possibilitats a les quals cal donar forma
CANVI	Es mostra episòdicament <i>episodisch</i> ( <i>heroisch</i> ) vivent	Figurativa <i>bildlich</i> ( <i>idealisch</i> ) ideal

c tragèdia	ESPERIT	MATERIAL
PERMANÈNCIA	Intuïció intel·lectual <i>intellektuelle Anschauung</i> ( <i>idealisches</i> ) ideal	Una sèrie d'afanys, representacions, pensaments o passions a designar
CANVI	Es mostra més en l'estil <i>im Stil</i> ( <i>naiv</i> ) individual	Passional <i>leidenschaftlich</i> ( <i>heroisch</i> ) vivent

En el pas a la concreció es pot veure de mode més clar que en el punt anterior que aquí Hölderlin encara pretén trobar per a l'esperit poètic en general un mode de procedir molt proper al grec.

### 2.3.3. La fonamentació com a punt de contacte entre matèria i esperit

Hölderlin diu que el pas entre l'expressió (el material sensible) i l'esperit (el tractament ideal) es fa gràcies al fonament del poema (*Grund des Gedichts*), la seva significació (*Bedeutung*). Aquí cal destacar la posició que ocupa el fonament del poema en aquest assaig mentre que en altres escrits és l'esperit qui fa de mediador entre el *Grundton* (o *Grundstimmung*) i el *Kunstcharakter*.<sup>34</sup> A l'hora d'interpretar els termes cal tenir en compte que en tot l'assaig hi ha una ambigüïtat de sentit en les expressions *Grund des Gedichts* i *Bedeutung* que poden tenir un abast més general o més concret. En un sentit general les dues primeres es refereixen a tota la franja de la permanència (forma del material i contingut espiritual), la banda alta del quadre que, complet, dóna l'estructura del poema; però quan Hölderlin utilitza l'expressió «un fonament autèntic» (*ein echter Grund*), aleshores s'està referint concretament al contingut espiritual, o sigui, a allò que en el text *Canvi dels tons* s'anomena el «to de fons» del poema (*die Grundstimmung*):

<sup>34</sup> «[...] was den Grundton und den Kunstcharakter eines Gedichts vereinigt und vermittelt, der Geist der Gedichts ist [...]» en «Über den Unterschied der Dichtarten», F<sub>HA</sub>, XIV, p. 370, S<sub>TA</sub>, IV, p. 278. «aquello que unifica y media el tono fundamental y el carácter artístico de un poema es el espíritu del poema», *Ensayos*, p. 88.



## (IV)

	<b>Esperit</b>	<b>Material</b>
<i>Bedeutung</i> <i>Grund des Gedichts</i>	Fonament autèntic <i>Grundstimmung</i> contingut espiritual	Possible constitució del material forma del material
	lliure tractament ideal forma espiritual	Expressió <i>Kunstcharakter</i> contingut material

Una mica més endavant Hölderlin reprèn el tema del fonament insistint en el fet que material i esperit s'uneixen en la *Bedeutung*.<sup>35</sup> Es tracta d'allò deixat enrere en el traçat de la figura que dona seriositat i fermesa tant a aquesta com al lliure tractament ideal, assegurant que el poema no caigui unilateralment del costat del canvi. En tant que punt mig la *Bedeutung* s'assenyala per ser arreu contraposada a si mateixa: separa tot l'unitari, fixa tot allò lliure, universalitza tot el particular.<sup>36</sup> Dit amb els termes de la teoria del canvi dels tons, en el cantó «permanència» es fa el pas del to heroic al naïf, del naïf a l'ideal i de l'ideal a l'heroic, on el primer terme de cada parella correspon a la *Grundstimmung* i el segon al mode com serà pres el material. Per bé que en el text la *Grundstimmung* coincideixi amb el cantó permanència de l'esperit no hem de pretendre trobar en aquest punt el to que correspondria al *Geist* en la teoria del canvi dels tons:

## (V)

<sup>35</sup> «Zwischen dem Ausdrücke (der Darstellung) und der freien idealischen Behandlung liegt die Begründung und Bedeutung des Gedichts. Sie ists, die dem Gedichte seinem Ernst, seine Festigkeit, seine Wahrheit gibt, sie sichert das Gedicht davor, dass die freie idealische Behandlung nicht zur leeren Manier, und Darstellung nicht zur Eitelkeit werde. Sie ist das Geistigsinnliche, das Formalmaterielle, des Gedichts.» F<sub>HA</sub>, XIV, p. 306, S<sub>TA</sub>, IV, p. 256.

«Entre la expresión (la presentación) i el libre tratamiento ideal reside la fundamentación y significación del poema. Ella es lo que da al poema su seriedad, su firmeza, su verdad, ella asegura el poema frente a la posibilidad de que el libre tratamiento ideal se vuelva en vacía manera y la presentación en vanidad. Ella es lo sensible espiritual, lo material formal del poema.» *Ensayos*, p. 64.

Sobre el caràcter contraposat de la fonamentació Kalász diu: «Tatsächlich entspricht die in diesem Begründungsverfahren gestiftete spiegelbildlich gegensätzliche Analogie von Geist und Stoff in ihrer gegenläufigen Symmetrie der zweiastigen Figur der Hyperbel. Sie ist das Bild einer Vermittlung, welche die Eigenständigkeit ihrer Momente nicht aufhebt». KALÁSZ 1988, p. 87.

<sup>36</sup> F<sub>HA</sub>, XIV, p. 307, S<sub>TA</sub>, IV, p. 256, *Ensayos*, p. 64.

		Esperit	Material
<i>Bedeutung</i> <i>Grund des Gedichts</i>	Fixa tot el lliure	Heroic	Naïf
	Universalitza tot el particular	Naïf	Ideal
	Separa tot l'unitari	Ideal	Heroic

Hölderlin explica amb més detall la diferència entre el cantó material i l'espiritual de la *Bedeutung* introduint l'adjectiu «subjectiu» per a allò espiritual, confirmant la impressió que ja s'havia tingut al principi que el costat espiritual o ideal es correspon, almenys a cert nivell, amb el poeta. En la figura de la *Bedeutung* allò ideal, espiritual, és el *fonament subjectiu* del poema (fonament del qual es parteix i al qual es retorna).<sup>37</sup> Hölderlin torna a exposar la idea anterior referint-la ara a aquests conceptes:<sup>38</sup> allò subjectiu, la «interior vida ideal», en tant que vida pot ser captat en diferents temperaments, o bé **a**) com quelcom fixable («Festsetzbares»), acomplible («Erfüllbares»), o **b**) com quelcom universalitzable («Verallgemeinbares»), o bé **c**) com quelcom separable («Trennbares»), realitzable («Realisierbares»), i en funció de com sigui pres s'obté un o altre tipus de

<sup>37</sup> Cf. FHA, XIV, p. 307, STA, IV, p. 257, *Ensayos*, p. 65.

<sup>38</sup> «Das Idealische in dieser Gestalt ist der subjektive Grund des Gedichts, von dem aus, auf den zurückgegangen wird, und da das innere idealische Leben in verschiedenen Stimmungen aufgefaßt, als Leben überhaupt, als ein Verallgemeinbares, als ein Festsetzbares, als ein Trennbares betrachtet werden kann, so gibt es auch verschiedenen Arten des subjektiven Begründens; entweder wird die idealische Stimmung als Empfindung aufgefaßt, dann ist sie der subjektive Grund des Gedichts, die Hauptstimmung des Dichters beim ganzen Geschäfte, und eben weil sie als Empfindung festgehalten ist, wird sie durch das Begründen als ein *Verallgemeinbares* betrachtet, –oder sie wird als Streben festgesetzt, dann wird sie die Hauptstimmung des Dichters beim ganzen Geschäfte, und daß sie als Streben festgesetzt ist, macht, daß sie als *Erfüllbares* durch das Begründen betrachtet wird, oder wird sie als intellektuale Anschauung festgehalten, dann ist diese die Grundstimmung des Dichters beim ganze Geschäfte, und eben daß sie als diese festgehalten worden ist, macht, daß sie als *Realisierbares* betrachtet wird. Und so fordert und bestimmt die subjektive Begründung eine objektive, und bereitet sie vor. Im ersten Fall wird also der Stoff als Allgemeines *zuerst*, im zweiten als Erfüllendes, im dritten als Geschehendes, aufgefaßt wird.», FHA, XIV, p. 307, STA, IV, p. 257.

«Lo ideal en esta figura es el fundamento subjetivo del poema, fundamento del cual se parte y al cual se retorna, y, puesto que la interior vida ideal puede ser captada en diversos temperamentos, puede ser considerada como vida en general, como algo universalizable, como algo fijable, como algo separable, así hay también diversos modos de la fundamentación subjetiva; o bien el temperamento ideal es comprendido como sensación, y entonces es él el fundamento subjetivo del poema, el temperamento principal del poeta en todo el negocio, y, precisamente porque es firmemente mantenido como sensación, resulta mediante la fundamentación considerado como un *universalizable*, –o bien es fijado como aspiración, y entonces llega a ser él el temperamento principal del poeta en todo el negocio, y el hecho de que esté fijado como aspiración hace que mediante la fundamentación sea considerado como *cumplible*; o bien es firmemente mantenido como intuición intelectual, y entonces es ésta el temperamento fundamental del poeta en todo el negocio, y precisamente el hecho de que haya sido firmemente mantenido como intuición intelectual hace que sea considerado como *realizable*. Y así la fundamentación subjetiva exige y determina una fundamentación objetiva y la prepara. En el primer caso, pues, el material será comprendido *primeramente* como universal, en el segundo como cumpliente, en el tercero como aconteciente.» *Ensayos*, pp. 65-66.

fonamentació subjectiva: en el primer cas, el temperament ideal és entès com a aspiració («Streben»), en el segon com a sensació («Empfindung») i en el tercer com a intuïció intel·lectual («intellectuale Anschauung»).<sup>39</sup> Dit en els termes de la teoria del canvi dels tons, en funció de com es prengui allò subjectiu, la *Grundstimmung* tindrà un o altre to: naifitzable, idealitzable, o heroïtzable. D'aquesta manera, diu Hölderlin, la fonamentació subjectiva exigeix i determina una *fonamentació objectiva* i la prepara. Aquesta fonamentació objectiva ateny al material, que en el primer cas serà entès primerament com a quelcom que s'acompleix (*Erfüllendes*), en el segon com a universal (*Allgemeines*), en el tercer com a quelcom que s'esdevé (*Geschehendes*), és a dir, com a naïf, com a ideal, com a heroic. De tot això se'n dedueix el següent esquema de la banda permanència:<sup>40</sup>

## (VI)

FONAMENTACIÓ SUBJECTIVA (Contingut espiritual)	FONAMENTACIÓ OBJECTIVA (Forma del material)	(GÈNERE)
Temperament ideal, temperament principal del poeta en tot el negoci, fermament mantingut (en escrits del mateix període equivaldria a la <i>Grundstimmung</i> ).	El material pot ser pres de tres maneres diferents (el resultat d'aquest «ser pres» en escrits del mateix període equivaldria al <i>Kunstcharakter</i> ):	
Aspiració ( <i>heroisch</i> ) / Acomplible	Quelcom que s'acompleix ( <i>naiv</i> )	<b>a)</b> Èpica
Sensació ( <i>naiv</i> ) / Universalitzable	Universal ( <i>idealisches</i> )	<b>b)</b> Lírica
Intuïció intel·lectual ( <i>idealisches</i> ) / Realitzable	Quelcom que s'esdevé ( <i>heroisch</i> )	<b>c)</b> Tragèdia

L'esperit poètic fixa la lliure vida poètica ideal donant al seu negoci el to (*Ton*) o temperament (*Stimmung*) i, amb aquest, la seva significativitat, de manera que si el to és naïf serà idealitzable, si heroic, naifitzable, si ideal, heroïtzable. La significativitat lliga el

<sup>39</sup> Ryan explica aquest passatge de la següent manera: El to subjectiu s'entén com a sensació (naïf), com a aspiració (heroic) o com a intuïció intel·lectual (ideal); com a sensació és quelcom universalitzable, perquè en si és quelcom limitat i particular, com a aspiració heroica és acomplible, perquè en si és incomplet, i com a intuïció intel·lectual és realitzable, perquè s'interpreta segons la seva receptivitat per a la contraposició corresponent. Cf. RYAN 1960, p. 39.

<sup>40</sup> Ryan considera que «Erfüllendes», «Allgemeines», «Geschehendes» ja és el caràcter artístic, perquè, certament, el to que apareix aquí és el del *Kunstcharakter*; ara bé, nosaltres preferim distingir entre el mode en què pot ser pres el material i el resultat d'aquest ser pres, perquè així podem separar aquell estadi del de la realitat efectiva, corresponent al «contingut material». Cf. *ibíd.* p. 40.

to fonamental amb el seu to contraposat permetent el pas a la banda material,<sup>41</sup> i ho fa de mode coherent amb els moviments que tenen lloc en la teoria dels gèneres poètics grecs.

### 2.3.4. Irreductibilitat entre «el cercle d'efectes» (material) i l'esperit

En tractar les determinades relacions que poden establir-se entre allò material (sensible) i allò espiritual, ha aparegut, d'una banda, una tríada present en tot procedir poètic: significació (*Grundstimmung*) — esperit (*Geist*) — expressió (*Kunstcharakter*), i, d'altra banda, les tres possibles aplicacions de determinats tons: naïf — ideal — heroic, a aquest esquema, que donen com a resultat els tres tipus possibles de poema: èpic, líric, tràgic.<sup>42</sup> Recordem que l'aplicació és el vehicle de l'esperit mitjançant el qual aquest realitza el seu mode de procedir perquè la concreció aporta un desdoblament sense el qual res no pot ser, permet que l'estructura del poema comparegui. Cada poema és una adequació d'un determinat cercle d'efectes al mode de procedir poètic, per exemple, en el cas del poema líric: el material seran una sèrie de fantasies a les quals cal donar forma, per tant el fonament serà individual, l'esperit vivent i l'expressió ideal. El «cercle d'efectes de cada cas» és el material amb què treballa el poeta (la determinada selecció de continguts, ritmes, gestos, etcètera, abans de la concreció a obra), o, dit en terminologia filosòfica, l'element òntic en què es realitza l'esperit poètic.

Hölderlin diu<sup>43</sup> que en si, és a dir, en tant que està considerat en la connexió del món, el cercle d'efectes és més ampli que l'esperit poètic, mentre que per a si mateix, en tant

---

<sup>41</sup> Ryan explica la relació entre els termes que han anat apareixent en 2.3.3 i 2.3.4 de la següent manera: La vida espiritual es fa còpsable segons la seva essència en les tres formes fonamentals en les quals es classifiquen els tres modes de matèria, és a dir, en les categories de «realitat», «necessitat», «possibilitat»:

- La dissolució individual en l'infinit (lírca) i, per tant, el predomini d'allò infinit sobre allò individual, el tot sobre la part, significa el domini d'allò possible, i per això la matèria que surt d'aquesta transició consisteix en una sèrie de possibilitats.

- En sentit contrari (tragèdia), el predomini d'allò individual sobre l'infinit, del particular sobre el concepte, el moment tràgic, fa palpable la necessitat de la partició originària, i per això la matèria tràgica consisteix en una sèrie de necessitats que encarnen aquest fonament ideal com a ja realitzat.

- Finalment, allò no existent, l'infinit (la possibilitat de totes les relacions), pot sortir solament com a efecte finit (èpica), és a dir, en relació amb una figura particular i real. Cf. *ibid.* p. 44.

<sup>42</sup> F<sub>HA</sub>, XIV, p. 305-306, F<sub>HA</sub>, IV, pp. 254-255, *Ensayos*, p. 62-63:

«Unangewandt sagen diese Worte nichts aus, als die poetische Verfahrungsweise, wie sie genialisch und vom Urtheile geleitet in jedem ächtpoetischen Geschäfte bemerkbar ist; angewandt bezeichnen jene Worte die Angemessenheit des jedesmaligen poetischen Wirkungskreises, zu jener Verfahrungsweise, die Möglichkeit, die im Elemente liegt, jene Verfahrungsweise zu realisiren, [...]».

«Sin aplicación, estas palabras no dicen otra cosa que el modo de proceder poético, tal como, genialmente y guiado por el juicio, es señalable en todo negocio genuinamente poético; con aplicación, designan aquellas palabras la adecuación del círculo de efectos poético de cada caso a aquel modo de proceder, la posibilidad que reside en el elemento, de realizar aquel modo de proceder [...]».

<sup>43</sup> Cf. F<sub>HA</sub>, XIV, p. 306, S<sub>TA</sub>, IV, p. 255, *Ensayos*, p. 63.

que és sostingut fermament pel poeta i és apropiat per ell, hi està subordinat. Si com hem dit «el cercle d'efectes de cada cas» és la determinada possibilitat que resideix en el material de realitzar el mode de procedir que implica els tres nivells i els tres tons, aleshores el cercle d'efectes de cada cas connecta amb els altres dos restants configurant el quadre que hem presentat unes línies més amunt (cf. 2.3.2). El fet que els gèneres siguin tres i que estiguin connectats d'una determinada manera és una qüestió ontològica que prové de la possibilitat del material, i, en aquest sentit, l'esperit està condicionat a unes determinades tries, és a dir, el poeta no pot cantar qualsevol cosa. Ara bé, alhora, el material només esdevé si es deixa conformar d'alguna manera pel poeta; el cercle d'efectes requereix del poeta per comparèixer, o, tal com diu Hölderlin, l'esperit és qui mou tot el sistema, s'apropia del cercle d'efectes i el sosté fermament; és qui posa la *Grundstimmung* del poema, i aquesta, en la mesura que determina com serà pres el material, no és un element últim del procedir poètic sinó primer.<sup>44</sup> Per això el cercle d'efectes s'entén (*per a si*) com a subordinat a l'esperit. Dit amb unes altres paraules, per al cercle tot ho determina el poeta, però el poeta ha d'atenir-se al ser.<sup>45</sup>

La relació que hem anat exposant entre allò material i allò espiritual s'ha concretat en la problemàtica entre el determinat cercle d'efectes (material) i el mode de procedir de l'esperit poètic. En aquest punt ha aparegut un desdoblament de plans: per una banda, el cercle d'efectes de cada cas (èpic, líric, tràgic), que és quelcom òntic, i, per altra banda, la llei segons la qual es desenvolupen els tres gèneres, que és una qüestió ontològica. Unes línies més amunt hem vist com el fet que l'esperit es faci amo del cercle d'efectes s'interpreta des de dins del sistema en el sentit que l'esperit es fa amo de la qüestió ontològica, és a dir, que determina el ser, però que Hölderlin destria aquesta lectura del que s'esdevindria en si. El que aquí es planteja va més enllà de les preocupacions de Hölderlin i ateny tot l'àmbit de l'idealisme que és aquell en què es mou el poeta per bé que de manera marginal. De fet, uns anys abans ja ha deixat escrit en l'assaig anomenat *Urteil und Seyn* que només la reflexió pot estar a l'origen i alhora no pot estar-hi, perquè és ja sempre desdoblament. Amb tot sembla que en aquell moment Hölderlin encara no ha renunciat a la possibilitat de tractar d'alguna manera amb l'u-tot, però en els textos

<sup>44</sup> Cf. SZONDI 1978a, p. 379. Szondi diu que la significació no és un element últim del procedir poètic sinó primer, similar al que en l'*Estètica* de Hegel es diu «contingut», mentre que allò que usualment es designa així, la matèria, és per a Hölderlin un moment del caràcter artístic. De fet en la nostra interpretació de la teoria hölderliniana la significació entesa en el sentit de *Grundstimmung* és el contingut espiritual, mentre que el *Kunstcharakter* és el contingut sensible i la dualitat es produeix entre matèria i esperit.

<sup>45</sup> Ryan explica que el cercle d'efectes no pot copsar-se a causa del seu caràcter d'infinitud infinita: la connexió vivent en la qual es mou l'esperit poètic, és a dir, el cercle poètic d'efectes, «en si [és] més ampli que l'esperit poètic, però no per a si mateix», perquè la infinitud infinita de la vida no pot, contràriament a la infinitud finita de l'esperit poètic, ser conscient de si mateixa. Cf. RYAN 1960, p. 34.

Adorno, referint-se a la pretensió de trobar en l'obra la intenció de l'autor, diu que, considerar que l'artista ho pot tot és propi de l'exterioritat artística de la sensibilitat refinada; als artistes mateixos, no obstant, l'experiència els ensenya que poc els pertany allò propi, en quina mesura estan atents a l'imperatiu de l'obra. Cf. ADORNO 2003, p. 448.

d'Homburg aquesta pretensió va essent abandonada i, a diferència de Hegel, que pretén trobar la via per abolir la distinció de plans i assolir l'u-tot fent que de la reflexió es derivi el ser i pagant el preu de l'autosupressió, Hölderlin no pretindrà assolir allò absolut, ni tan sols en el seu escapar-se.<sup>46</sup> Aquest estar sempre més enllà de l'origen, és a dir, del ser, fa que es mantingui la distinció entre subjecte i objecte, matèria i esperit, tot i que ambdues cares es reclamin l'una a l'altra. Així, el cercle d'efectes *per a si* necessita el reconeixement de l'esperit, però, alhora, el reconeixement ha de ser-ho efectivament, és a dir que, *en si* l'esperit ha de saber estar atent al que se li presenta. Aquest distanciament respecte la pretensió genètica de l'idealisme és el mateix que impedirà al poeta la consecució de *La mort d'Empèdocles*.<sup>47</sup>

Abans d'acabar aquest punt assenyalarem que, el fet d'entendre la distinció entre matèria i esperit (que en determinat moment és distinció entre objecte i subjecte) com a irreductible, implica que la distinció no pugui concebre's com una frontera entre continguts, uns espirituals i uns altres materials, els quals conformarien subconjunts del tot, sinó que matèria i esperit són cadascun el tot, el mateix tot (la unitat infinita, cf. 2.3.6 i 2.3.7) que en analitzar-lo compareix o bé com a matèria o bé com a esperit.

### 2.3.5. Els problemes de la sola fonamentació

La tensió que hem tractat entre l'*en si* i el *per a si* fa que, en certa manera, el cercle d'efectes estigui enfrontat al negoci poètic i desviï el poeta del seu camí.<sup>48</sup> Si observem el recorregut fet fins ara veurem que s'ha transitat des de la «lliure vida poètica ideal» cap a la part alta de l'esquema (veure taula II), aquella que es refereix a la fonamentació, però el procedir de l'esperit poètic no pot aturar-se aquí, perquè en aquest punt regna un conflicte entre **a**) individual (material), **b**) universal (formal) i **c**) pur.<sup>49</sup> Determinar el que

<sup>46</sup> Cf. MARTÍNEZ MARZOA 1992a, pp. 127-133.

<sup>47</sup> A *La mort d'Empèdocles* Hölderlin presenta la mort com l'acte alhora únic i total, aquell en què la unilateralitat queda enrere, en què s'està per sobre de la reflexió; però quan Hölderlin entén que cap acte està per sobre de la reflexió la tragèdia queda inacabada. Cf. *ibid.* pp. 105-106.

<sup>48</sup> Cf. F<sub>HA</sub>, XIV, p. 306, S<sub>TA</sub>, IV, p. 255, *Ensayos*, p. 63.

<sup>49</sup> És evident la relació de **1**) resolent, **2**) no resolent i **3**) resolent-i -no resolent, de **1**) contraposant, **2**) unificant i **3**) contraposant-i-unificant i de **1**) naïf, **2**) ideal i **3**) heroic amb **1**) individual, **2**) universal i **3**) pur, perquè **1**) «material» i «individual» lliguen amb «naïf», **2**) «universal», «formal» (i Hölderlin també diu «ideal») amb «ideal» i **3**) «pur» amb «heroic» en el sentit que enclou un moviment, un estar aquí i allà, un ser particular i comú alhora. En definitiva ens estem movent tota l'estona en la mateixa problemàtica, el conflicte intern al ser que no pot ser copsat sense el pas a la concreció, però que, alhora, amb aquesta es perd.

diuen aquestes expressions en un text que, en principi, no estava preparat per a la publicació, i en el qual, com hem tingut ocasió de comprovar, manca una clara fixació terminològica, resulta extraordinàriament arriscat. Nosaltres plantejem la següent interpretació:<sup>50</sup>

**a)** «Individual (material)»: fa referència a allò sensible que és pres d'una o altra manera i que en la seva individualitat refusa allò ideal perquè implica una llei universal que sobrepassa qualsevol individualitat. En aquest punt cal tenir en compte que encara no s'ha donat al poema la seva realitat efectiva.

**b)** «Universal (formal)»: és allò abstractament comú a tot poema: el to que correspon al determinat material; el moviment intern al poema, és a dir, la llei que determina la relació entre la tríada formal (to de fons, caràcter artístic, esperit) i la qualitativa (naïf, ideal, heroic); la llei que dicta l'encadenament dels gèneres. L'universal, en tant que llei, és quelcom fixat en què es parla del particular però en el qual aquest ja s'ha perdut.

**c)** «Pur»: es refereix al punt anterior quan no és «mort», és a dir, la relació vivent que s'estableix entre nivells, tons i gèneres, i que, com a tal, escapa a la fixació. Hölderlin parla de la «vida poètica pura»<sup>51</sup> que seria la «lliure vida poètica ideal» abans de ser fixada.

Amb la fonamentació s'ha donat un to a l'esperit i un to al material, i, amb això, s'ha passat d'allò pur, mòbil, al terreny de la fixació, de la permanència. Aquesta és necessària per donar fermesa al poema però, alhora, insuficient en la mesura que li manca l'element canviant. Hölderlin diu que la fonamentació és el mode d'enllaç entre allò pur i el que ha de ser trobat, i afegeix, entre esperit i signe.<sup>52</sup> Amb això tenim una pista per entendre el camí recorregut fins ara i el que manca: la fonamentació enllaça aquell cantó mòbil de l'esperit que escapa a la fixació amb aquell cantó del material que, estant efectivament configurat d'una o altra manera, alhora haurà de mantenir un cert grau d'irreductibilitat si ha de resoldre el conflicte que s'ha establert entre universal, material i pur, és a dir, el contingut material.

<sup>50</sup> Ryan explica el litigi entre allò material, allò formal i allò pur i interpreta aquesta tríada de la següent manera: l'esperit (allò pur), la matèria (allò material) i la forma del canvi avançant (allò formal) es repugnen mútuament. Cf. RYAN 1960, p. 47.

<sup>51</sup> «reines poetisches Leben», F<sub>HA</sub>, XIV, p. 308, S<sub>TA</sub>, IV, p. 258, *Ensayos*, p. 66.

<sup>52</sup> «Die Verfahrensweise des poetischen Geistes bei seinem Geschäft kann also unmöglich hiemten enden. Wenn sie die wahre ist, so muß noch etwas anders in ihr aufzufinden seyn, und es muß sich zeigen, daß die Verfahrensart, welche dem Gedichte seine Bedeutung giebt, nur der Übergang vom Reinen zu diesem Aufzufindenden, so wie rückwärts von diesem zum Reinen ist. (Verbindungsmittel zwischen Geist und Zeichen.)» «Es, pues, imposible que el modo de proceder del espíritu poético en su negocio pueda acabar aquí. Si es el modo de proceder verdadero, entonces todavía tiene que haber algo distinto que encontrar en él, y tiene que mostrarse que el modo de proceder que da al poema su significación es sólo el tránsito de lo puro a esto que ha de ser encontrado, como, inversamente, de esto a lo puro. (Medio de enlace entre espíritu y signo)», F<sub>HA</sub>, XIV, p. 309, S<sub>TA</sub>, IV, p. 259, *Ensayos*, p. 67.

### 2.3.6. Necessitat de la concreció per tal que l'estructura comparegui (II)

D'allò que l'esperit ha de donar al seu negoci Hölderlin en diu «la realitat efectiva»<sup>53</sup> i nosaltres, com hem vist, ho vinculem a la figura, és a dir, al cantó canviant del material, al contingut sensible i la forma objectiva. Amb la figura s'assoleix la unitat infinita davant la qual, a diferència del que ha succeït fins ara, se sent com a unitat el joc de permanència i canvi que hi ha tant en el cantó material com en l'espiritual, que en un primer moment (2.3.1) apareixia o bé resolent-se, o bé no resolent-se, o bé resolent-se i no resolent-se alhora, perquè aquella és punt d'escissió, punt d'unió i ambdues coses a la vegada.<sup>54</sup>

En aquest moment de l'assaig es reclama allò que en la teoria del canvi dels tons és anomenat el *Kunstcharakter*, al qual ja s'havia donat el to en el pas anterior (fonamentació objectiva), però no la realitat efectiva. Hölderlin insisteix en el fet que el moviment de l'esperit poètic no ha d'anar de mode unidireccional d'un cantó a l'altre, perquè ni permanència ni canvi per si sols assoleixen la unitat infinita,<sup>55</sup> sinó que ha de

<sup>53</sup> «so fehlt in der Verfahrensweise des poetischen Geistes noch ein wichtiger Punkt, wodurch er seinem Geschäftte nicht die Stimmung, den Ton, auch nicht die Bedeutung und Richtung, aber die Wirklichkeit giebt.»

«entonces falta todavía en el modo de proceder del espíritu poético un punto importante, mediante el cual ese espíritu da a su negocio no el temperamento, el tono, tampoco la significación y dirección, pero sí la realidad efectiva.» F<sub>HA</sub>, XIV, p. 308, S<sub>TA</sub>, IV, p. 257-258, *Ensayos*, p. 66.

Per entendre el concepte de *Wirklichkeit* («realitat efectiva»), que emprà Hölderlin, pot servir d'ajuda el seu escrit [*Urteil und Seyn*] (Juicio y ser), en què connecta *Wirklichkeit* amb *unmittelbares Bewusstsein*, «consciència immediata», i diu que el concepte de la realitat efectiva val dels objectes de la percepció i la intuïció. Cf. F<sub>HA</sub>, XIV, p. 156, S<sub>TA</sub>, IV, pp. 226-227, *Ensayos*, p.p. 27-28. D'això nosaltres deduïm que el que falta encara en el procedir de l'esperit és el pas al cantó de la figura.

<sup>54</sup> La unitat infinita és:

- «einmal Scheidepunkt des Einigen als Einigen»
- «dann aber auch Vereinigungspunkt des Einigen als Entgegengesetzten,»
- «endlich auch beedes zugleich ist»
- «en primer lugar punto de escisión de lo unitario como unitario,»
- «mas luego también punto de unión de lo unitario como contrapuesto,»
- «y finalmente también ambas cosas a la vez»

F<sub>HA</sub>, XIV, p. 311, S<sub>TA</sub>, IV, p. 262, *Ensayos*, p. 71.

<sup>55</sup> Si l'esperit restés o bé en un cantó o bé en l'altre, aleshores a l'unitari li succeiria:

a • «entweder (sofern es an sich selbst betrachtet werden kann) als ein Ununterscheidbares sich selbst aufheben und zur leeren Unendlichkeit werden soll,»

b • «oder wenn es nicht in einem Wechsel von Gegensätzen, seien diese auch noch so harmonisch, seine Identität verlieren, also nichts Ganzes und Einiges mehr seyn, sondern in eine Unendlichkeit isolirter Momente (gleichsam eine Atomenreihe) zerfall soll,»

a • «o bien, (en la medida en que puede ser considerado en sí mismo) suprimirse a sí mismo, como indistinguible, y volverse en la infinitud vacía»

b • «o bien perder su identidad en un cambio de contrastes, por armónicos que éstos sean, y, por lo tanto, no ser ya ningún todo ni nada unitario, sino deshacerse en una infinidad de momentos aislados (como una serie de átomos)».

F<sub>HA</sub>, XIV, p. 310-311, S<sub>TA</sub>, IV, p. 261, *Ensayos*, p. 70.



persistir entre ambdues bandes.<sup>56</sup> Tal concepció del moviment de l'esperit és la mateixa que es troba en els escrits [*Sobre la distinció dels gèneres poètics*] i [*Canvi dels tons*]<sup>57</sup> segons la qual l'esperit, persistint entre la *Grundstimmung* i el *Kunstcharakter*, aconsegueix sostenir l'antinòmia interna del poema entre el to propi (*Grundstimmung*) i el to impropri (*Kunstcharakter*) aportant un tercer to: el «tractament ideal» que apareixia a 2.3.2.<sup>58</sup> La relació continuada dels tres tons (naïf, ideal, heroic) que s'assoleix en el moviment de l'esperit és presència de la «unitat infinita», és a dir, de la separació, de la unió i de la separació-i-la unió, amb la qual cosa el conflicte inherent al ser que no podia copsar-se en conjunt, sinó en una de les tres alternatives (2.3.2), ara, en l'obra efectiva, pot ser captat com una unitat. Dit d'una altra manera, el pas a la figura permet mantenir els tres tons en una posició o altra (*Grundstimmung*, *Kunstcharakter*, *Geist*), sostenir-los connectats sense perdre'ls i, amb això, mantenir l'estructura essencial present.<sup>59</sup>

<sup>56</sup> Cal que l'esperit poètic «auch einen unendlichen Gesichtspunct sich gebe, beim Geschäfte eine Einheit, wo er im harmonischen Progreß und Wechsel alles vor und rückwärts gehe, und durch seine *durgängige charakteristische Beziehung* auf diese Einheit nicht bloß objectiven Zusammenhang, für den Betrachter, auch gefühlten und fühlbaren Zusammenhang und Identität im Wechsel der Gegensätze gewinne.»

«se dé también un punto de vista infinito, en su negocio adquiriera una unidad en la que todo avance y retroceda en el progreso y cambio armónicos, y, por su *general relación característica* a esa unidad, obtenga para el que considera, no meramente conexión objetiva, sino también sentida y sensible conexión e identidad en el cambio de los contrarios.» F<sub>HA</sub>, XIV, p. 311, S<sub>TA</sub>, IV, pp. 261-262, *Ensayos*, p. 70.

<sup>57</sup> *Über den Unterschied der Dichtarten*, F<sub>HA</sub>, XIV, pp. 343 i ss., S<sub>TA</sub>, IV, pp. 227 i ss. i *Wechsel der Töne*, a F<sub>HA</sub>, XIV, pp. 329 i ss., S<sub>TA</sub>, IV, pp. 248 i ss.

<sup>58</sup> Peter Szondi diu que la dialèctica de l'obra d'art no s'acaba en el *Kunstcharakter*, sinó que el contrast entre el to propi i el to impropri del poema es resol en allò ideal, és a dir, en l'esperit del poema, que afegeix un tercer to. Segons la seva interpretació l'esperit dissol la contradicció entre els tons, cosa que a nosaltres ens sembla molt idealista (cf. 1.2.8), molt propera, si no igual, a la síntesi hegeliana. Per bé que en tot l'assaig de Hölderlin hi hagi una concepció de l'estructura del poema molt semblant a la tripartició dialèctica (més endavant mirarem de mostrar-ho) pensem que el que s'hi proposa no és la síntesi (negació de la negació), sinó la ferma subjecció de la dualitat interna, de l'escissió. Cf. SZONDI 1978a, p. 379.

<sup>59</sup> «und es ist seine letzte Aufgabe, beim harmonischen Wechsel einen Faden, eine Erinnerung zu haben, damit der Geist nie im einzelnen Momente, und wieder einem einzelnen Momente, sondern in einem Momente wie im andern fortdauernd, und in den verschiedenen Stimmungen sich gegenwärtig bleibe, so wie er sich ganz gegenwärtig ist, *in der unendlichen Einheit* [...]»

«y es su última tarea el tener, en el cambio armónico, un hilo, una memoria, para que el espíritu, nunca en un momento singular y en otro momento singular, sino continuamente en un momento como en otro, y en los diversos temperamentos, permanezca presente para sí como para sí es totalmente presente, *en la unidad infinita* [...]»

F<sub>HA</sub>, XIV, p. 311, S<sub>TA</sub>, IV, p. 262, *Ensayos*, p. 71.

Recordem que Ryan (cf. 1.2.8) fa una interpretació de la qüestió força més idealista. En aclarir en què consisteix el llenguatge poètic remet a l'assaig *Über den Unterschied der Dichtarten* en el qual apareixen tres categories: «to fonamental» (*Grundton*, equival a la *Grundstimmung* d'altres assaigs), «llenguatge» (*Sprache*) i «efecte» (*Wirkung*). L'«efecte» varia també segons el gènere poètic, tenint el mateix to que la «Grundstimmung» de cada cas. Ryan explica que el to fonamental surt com a efecte en l'expressió del poema esdevenint així palpable, recognoscible: el to de l'expressió segueix essent allò realment pronunciat però en el seu efecte fa patent el to fonamental; si es vol, es pot entendre l'«efecte» com una mena de síntesi, perquè surt de l'expressió, de la contraposició del to fonamental, però torna a si mateix, vers el to fonamental, és a dir, vers la tesi. Cf. RYAN 1960, pp. 45-46.

### 2.3.7. Irreductibilitat de la «unitat infinita». Vinculació amb Kant.

En el punt anterior hem vist que la unitat infinita es fa present en el moment en què s'assoleix la realitat efectiva i l'hem identificada amb el pas a la figura. Ara volem afegir algunes coses més sobre la mena de figura de què es tracta. Recordem que en el primer punt (2.3.1) la constitució dual de l'esperit (permanència — canvi) es podia posar de manifest gràcies a la contraposició que s'establia amb el material, però que aquest manifestar-se es presentava en una triple alternativa (resolent-se — no resolent-se — resolent-se i no resolent-se) que només podia copsar-se unitàriament amb la concreció de l'estructura en una determinada relació de tons (2.3.2). Això s'aconseguia mitjançant el trànsit entre material i esperit que es donava amb la fonamentació (2.3.3), però, al seu torn, aquesta tota sola no era suficient per assolir la unió d'universal, material i pur (2.3.5). Tal unió s'aconseguia amb el pas a la realitat efectiva, és a dir, a la forma objectiva, la figura (el poema), amb la qual es tancava l'encreuament de dualitats. Els dos membres de l'estructura que aquí hem anomenat «esperit» i «matèria» també poden entendre's com a «subjecte» i «objecte»; aleshores es refereixen a la naturalesa del jo poètic, que, abans del pas a la figura, només compareix o bé com allò conegut, o bé com el cognoscent, o bé com el coneixement d'ambdós,<sup>60</sup> però mai en la seva triple propietat: contraposant, unificant, contraposant-i-unificant.<sup>61</sup> Aquesta capacitat de la figura (en el

<sup>60</sup> F<sub>HA</sub>, XIV, p. 312. S<sub>TA</sub>, IV, pp. 263-264, *Ensayos*, pp. 72- 73.

<sup>61</sup> F<sub>HA</sub>, XIV, p. 312. S<sub>TA</sub>, IV, pp. 263-264, *Ensayos*, pp. 72-73:

«Innerhalb der subjectiven Natur kann das Ich nur [...] sich [...] erkennen»

• «als Entgegensezendes»

• «oder als Beziehendes»

«aber nicht als poetisches Ich in dreifacher Eigenschaft erkennen, denn so wie es innerhalb der subjectiven Natur erscheint, und von sich selber unterschieden wird, und an und durch sich selber unterschieden, so muß»

1) «das erkannte»

2) «nur mit dem Erkennenden»

3) «und der Erkenntniß beeder zusammengenommen»

«jene dreifache Natur des poetischen Ich ausmachen, und»

a) «weder als Erkanntes aufgefaßt vom Erkennenden,»

b) «noch als Erkennendes aufgefaßt vom Erkennenden,»

c) «noch als Erkanntes und Erkennendes aufgefaßt, von der Erkenntniß,»

d) «noch als Erkenntniß aufgefaßt vom Erkennenden,»

«in keiner dieser drei absondert gedachten Qualitäten [1• allò conegut, 2• el cognoscent, 3• el coneixement d'ambdós], wird es als reines poëtisches Ich in seiner dreifachen Natur [...] *erfunden*»

1) «als entgegensezend das harmonische entgegengesetzte»

2) «als (formal) vereinigend das harmonischentgegengesetzte»

3) «als in Einem begreifend das harmonischentgegengesetzte, die Engengesetzung und Vereinigung»

«im Gegentheile bleibt es mit uns für sich selbst im realen Widerspruche.»

«Dentro de la naturaleza subjetiva, el yo puede reconocerse sólo»:

• «como contraponiente»

• «o como relativo»

«pero no puede, dentro de la naturaleza subjetiva, reconocerse como yo poético en su triple propiedad; pues, tal como aparece dentro de la naturaleza subjetiva y se hace distinto de sí mismo y distinto en y mediante sí mismo, así»:

sentit del poema) de fer que comparegui l'ontològic es troba també en la filosofia kantiana segons la qual la necessària adequació del sensible a concepte i, amb aquesta, la relació entre objecte i subjecte, i, també, el punt de contacte entre el discurs cognoscitiu i el pràctic, no s'experimenta en cada particular conceptualització d'una determinada reunió d'impressions, perquè d'una realització concreta no se'n pot seguir una llei universal, sinó en aquella figura que, essent construcció sensible, alhora no es deixa conceptualitzar, objectivar. Davant d'aquesta figura busquem continuadament el concepte que l'expliqui i en aquesta recerca experimentem la nostra concepció del que és com una dualitat d'impressions i concepte. D'una figura així Kant en diu que és bella; per tant, és davant la figura bella, i no en la mera elucubració intel·lectual, que experimentem en què consisteix ser. D'aquest aspecte de la figura bella en tornarem a parlar més endavant quan tractem la qüestió del llenguatge.

La relació amb Kant no s'acaba aquí perquè hi ha un altre aspecte molt característic de la seva filosofia amb el qual enllaça l'assaig de Hölderlin. Hem vist que tant per a un autor com per a l'altre la unitat es manifesta en una figura que té el caràcter d'irreductible, de figura en la qual, dit en els termes de Hölderlin, es persisteix entre el to de fons i el caràcter artístic mitjançant l'esperit, és a dir, en què s'està permanentment en un procés que no queda mai fixat. Aquest caràcter irreductible fa que no pugui ser generada en una deducció des de la separació i fixació dels termes (la reflexió), i per això no pot tenir altre caràcter que el de «trobada». Hölderlin diu que la unitat infinita ha de ser sentida, i, en tant que cosa sentida, ha de ser trobada.<sup>62</sup> Això és coherent amb el fet que tot al llarg de l'anàlisi s'estigui avançant per contraposicions, és a dir, en un moviment en què no es posa i supera, sinó en què dos membres es contraposen. Dit amb unes altres paraules, ni allò que compareix (material, objecte...) és una realitat preexistent que només ha de ser

---

1 ) «lo conocido,»

2 ) «sólo junto con el cognoscente»

3 ) «y el conocimiento de ambos»

«puede constituir aquella triple naturaleza del yo poético, y,»

a) «ni captado como conocido por lo cognoscente,»

b) «ni captado como cognoscente por lo cognoscente»

c) «ni como conocido y cognoscente por el conocimiento,»

d) «ni como conocimiento por lo cognoscente,»

«en ninguna de estas tres cualidades pensadas aisladamente [1• allò conegut, 2• el cognoscent, 3• el coneixement d'ambdós] es encontrado el yo como puro yo poético en su triple naturaleza, a saber:

1) «contraponiendo lo armónicamente contrapuesto,»

2) «unificando –formalmente– lo armónicamente contrapuesto,»

3) «comprendiendo en uno lo armónicamente contrapuesto, la contraposición y la unificación;»

«al contrario, permanece en contradicción real consigo mismo y para sí mismo.»

<sup>62</sup> De la «unitat infinita» es diu que «in ihr das Harmoniscentgegengesezte weder als Einiges entgegengesezt, noch als Entgegengeseztes vereinigt, sondern als beedes in Einem als einig entgegengeseztes unzertrennlich gefühlt, und als gefühltes erfunden wird»

«en ella lo armónicamente contrapuesto no es ni, en cuanto unitario, contrapuesto ni, en cuanto contrapuesto, unificado, sino que, en cuanto ambas cosas en uno, es, como unitariamente contrapuesto, inseparablemente sentido y como cosa sentida es encontrado.» F<sub>HA</sub>, XIV, p. 311, S<sub>TA</sub>, IV, p. 262, *Ensayos*, p. 71.

reconeguda, ni hi ha una entitat (esperit, subjecte...) que crea, determina i suprimeix, sinó un mutu remetre l'un a l'altre, un sortir a la llum el material gràcies a l'esperit que alhora està compareixent gràcies al material que es fa present. Contraposició és distància, efectiva posició per les dues bandes, acte en què cada part ho decideix tot, però en què en el decidir-ho tot hi ha reconeguda la decisió absoluta presa per l'altra part, és a dir, es tracta d'un decidir absolutament que alhora és un respectar absolutament. Sostenir aquesta contradicció en lloc de superar-la, que és l'alternativa hegeliana, vincula Hölderlin a la finitud kantiana. Recordem que en Kant es dóna una radical separació entre allò que ha de ser validat (el fenomen) i els criteris per a validar-ho, entre el que és vàlid i la validesa, i que precisament al primer se li dóna una cert caràcter primari en el sentit ontològic, en la mesura que es parteix de la distinció entre «vàlid» i «no vàlid», es parteix del fet que hi ha vàlid, i, per mor d'això, es busca en què consisteix la validesa.<sup>63</sup> Com acabem de veure, també en Hölderlin hi ha un respecte sensible a allò que compareix, un mutu requerir-se entre esperit i cercle d'efectes.

El «jo» del qual tracta Hölderlin no és el subjecte kantian, perquè està parlant de l'«esperit poètic», sinó que enllaça en varis aspectes amb la figura del creador en la *Crítica del judici*. En efecte, del sentit amb el qual es troba la unitat infinita Hölderlin en diu «caràcter pròpiament poètic» i «individualitat poètica», i afegeix que no és ni geni ni art, i que només a aquest li és donat «l'acompliment del geni i de l'art», és a dir, «l'actualització d'allò infinit, el moment diví»,<sup>64</sup> amb la qual cosa torna a insistir en el fet que el que permet l'accés a la unitat infinita no és ni la mera originalitat que fàcilment cau en la buidor, ni l'operació segons regles que no du a la creació, sinó la capacitat d'actualitzar allò infinit (la unitat infinita); aquest mateix ni... ni... el trobem en la concepció kantiana de l'artista que, d'una banda, no pot crear sense tenir en compte alguna mena de legalitat general, i, alhora, no pot cenyir-se a una llei concreta.<sup>65</sup> De nou es tracta de la idea de

<sup>63</sup> Cf. MARTÍNEZ MARZOA 1989, cap. 1.2.

<sup>64</sup> «Dieser Sinn ist eigentlich poetischer Charakter, weder Genie noch Kunst, poetische Individualität – und dieser allein ist die Identität der Begeisterung und die Vollendung des Genie und der Kunst, die Vergegenwärtigung des Unendlichen, der göttliche Moment gegeben.» «Este sentido es carácter propiamente poético, ni genio ni arte, individualidad poética, y sólo a ésta es dada la identidad del entusiasmo y el cumplimiento del genio y del arte, la actualización de lo infinito, el momento divino». FHA, XIV, p. 311, STA, IV, p. 262, *Ensayos*, p. 71.

<sup>65</sup> «Reich und original an Ideen zu sein, bedarf es nicht so notwendig zum Behuf der Schönheit, *aber wohl der Angemessenheit jener Einbildungskraft in ihrer Freiheit zu der Gesetzmäßigkeit des Verstandes*. Denn aller Reichtum der ersteren bringt in ihrer gesetzlosen Freiheit nichts als Unsinn hervor; die Urteilskraft ist *aber* das Vermögen, sie dem Verstande anzupassen.» *Ku*, § 50.

[...]«so besteht das Genie eigentlich in dem glücklichen Verhältnisse, welches keine Wissenschaft lehren und kein Fleiß erlernen kann, zu einem gegebenen Begriffe Ideen aufzufinden, und andererseits zu diesen den Ausdruck zu treffen, durch den die dadurch bewirkte subjektive Gemütsstimmung, als Begleitung eines Begriffs, anderen mitgeteilt werden kann. Das letztere Talent ist eigentlich dasjenige, was man Geist nennt; denn das Unnennbare in dem Gemütszustande bei einer gewissen Vorstellung auszudrücken und allgemein mittelbar zu machen, der Ausdruck mag nun in Sprache, oder Malerei, oder Plastik bestehen: das erfordert ein Vermögen, das schnell vorübergehende Spiel der Einbildungskraft aufzufassen, und in einem Begriff (der eben darum original ist und zugleich eine neue Regel eröffnet, die

contraposició ara en la forma del mutu requerir-se d'artista i obra.

Per tal d'assolir el seu fi, el jo poètic que ara ha comparegut com a unitat infinita, com un encreuament de dualitats, s'ha de copsar a si mateix, perquè sense coneixement no hi ha llibertat, o, dit d'una altra manera, no hi ha creació, però la unitat infinita no pot comprendre's mitjançant si mateixa, tornar-se objecte per a si mateixa, sense esdevenir quelcom positiu, és a dir, fixat i, per tant, mort.<sup>66</sup> Per això Hölderlin reclama de nou la necessitat de la contraposició que ara ja no podrà donar-se entre aspectes interns a la unitat, sinó amb quelcom que sigui, al seu torn, una altra unitat.<sup>67</sup> D'això més endavant se'n dirà l'«esfera contraposada», però abans d'arribar-hi volem tractar la problemàtica que s'ha anat veient fins aquí des d'un altre punt de vista.

---

aus keinen vorhergehenden Prinzipien oder Beispielen hat gefolgert werden können) zu vereinigen, der sich ohne Zwang der Regeln mitteilen läßt.» *Ku*, § 49.

<sup>66</sup> La unitat infinita «in ihrem letzten Act, wo das Harmoniscentgegengesetzte als Harmonisches entgegengesetztes, das Einige als Wechselwirkung in ihr als Eines begriffen ist, in diesem Acte kann und darf sie schlechterdings nicht durch sich selbst begriffen, sich selber zum Objecte werden, wenn sie nicht statt einer unendlich einigen und lebendigen Einheit, eine todte und tödtende Einheit ein unendlich positives gewordenes seyn soll;» «en su último acto, en el que lo armónicamente contrapuesto, en cuanto armónico contrapuesto, lo unitario como acción recíproca, es comprendido en ella como uno, en ese acto ella no puede, no le está permitido en absoluto, comprender mediante sí misma, volverse objeto para sí misma, a no ser que, en vez de una unidad infinitamente unitaria y viviente, deba ser una unidad muerta y dadora de muerte, un resultado infinitamente positivo;» *FHA*, XIV, p. 311, *STA*, IV, p. 262, *Ensayos*, p. 71.

<sup>67</sup> L'esperit poètic «*Da er* [...] sie [la individualitat] nicht durch sich selbst und an sich selbst erkennen kann, so ist ein äußeres Object nothwendig und zwar ein solches, wodurch die reine individualität, unter mehreren besondern weder bloß entgegensehenden, noch bloß beziehenden sondern poetischen Charakteren, die sie annehmen kann, irgend Einen anzunehmen bestimmt werde, so daß also sowohl an der reinen individualität, als den andern Charakteren, die jetzt gewählte Individualität und ihr durch den jetzt gewählten Stoff bestimmter Charakter, erkennbar und mit Freiheit vestzuhalten ist.»

«[...] dado que no puede conocerla [la individualitat] mediante sí mismo y en sí mismo, es necesario un objeto externo y de tal índole que mediante él la individualidad pura, entre varios caracteres particulares no meramente contraponientes ni meramente relativos, sino poéticos, que ella puede adoptar, sea determinada a adoptar alguno, de modo que, consiguientemente, la individualidad ahora elegida y su carácter determinado por el material ahora elegido sean reconocibles tanto en la individualidad pura como en los demás caracteres y puedan ser retenidos con libertad.» *Ensayos*, p. 72, *STA*, IV, p. 263.

### 2.3.8. Recapitulació i plantejament d'una possible diferència amb l'estètica kantiana

L'esperit enclou dos aspectes (cf. 2.3.1), permanència i canvi, que no poden manifestar-se sense la contraposició amb la matèria, la qual, al seu torn, compareix en la seva doble constitució per relació amb l'esperit. La dualitat interna inherent a ambdós que es manifesta gràcies a la contraposició es presenta en una triple alternativa: resolent-se, no resolent-se, resolent-se-i-no-resolent-se, però no pot copsar-se com a unitat sense el pas a la concreció, és a dir, sense l'efectiva relació entre esperit i matèria. En la teoria hölderliniana el poeta, a l'hora de crear, ha d'optar entre els tres modes en què pot esdevenir-se la relació matèria—esperit, les tres combinacions que poden donar-se entre els tres tons (cf. 2.3.2), combinacions que duen a tres modes de configurar-se la matèria o «cercles d'efectes». Per tal que comparegui la unitat cal, doncs, decidir-se per un determinat «cercle d'efectes». Tal tria dóna pas a la fonamentació a través de la qual s'obre una via de connexió entre esperit i matèria, però en aquest punt s'experimenta la irreductibilitat entre el cercle d'efectes i l'esperit, o sigui, la impossibilitat que des d'un costat pugui posar-se o deduir-se l'altre (cf. 2.3.4), cosa que tindrà conseqüències en el mode d'entendre la tria. En el moment en què s'està, moment de la fonamentació, tal irreductibilitat entre l'espiritual i el material es presenta com a conflicte entre allò que entra en joc en tota presència: individual, universal, pur (cf. 2.3.4, 2.3.5). La solució a aquest conflicte passa per que la tria assoleixi la realitat efectiva (cf. 2.3.6), és a dir, tenint en compte que s'està parlant de l'assumpte de l'esperit poètic, que esdevingui creació, obra. Ara bé, degut a la irreductibilitat de la «unitat infinita» (cf. 2.3.7), l'acte de creació s'haurà d'entendre com a atenció a allò que compareix.

Tornant al que hem dit, però assenyalant més emfàticament un moviment que es repeteix dues vegades: l'assumpte del poeta està constituït per una doble dualitat que es creua: «permanència — canvi», «matèria — esperit»; ara bé, per una banda, la dualitat «permanència—canvi» conté un conflicte que compareix de tres modes alternatius, però no pot copsar-se conjuntament si no és a partir de la unitat de matèria i esperit, i, per altra banda, la dualitat «matèria—esperit» conté un conflicte a tres bandes que no pot copsar-se unitàriament si no és a partir de l'efectiva unitat de permanència i canvi. Així, doncs, per copsar la constitució d'allò amb què tracta el poeta cal l'efectiva relació de totes les parts. Ara bé, això que Hölderlin anomena «la unitat infinita» tampoc no pot assolir-se si no és a través de l'atenció a alguna mena de «fora». De moment deixarem sense contestar en què podria consistir aquest «fora», perquè abans volem interpretar altres qüestions que ens ajudaran a trobar la resposta.

Encara veient-ho de nou, ara atenent a la triple alternativa en què es presenta el conflicte: 1) la dualitat «permanència—canvi», que és aquella inherent a tot esdevenir en

l'àmbit de la natura, es manifesta en una triple alternativa, «resolent-se», «no resolent-se», «resolent-se-i-no-resolent-se», és a dir, es manifesta en l'aspecte d'un procés, de quelcom temporal; 2) la dualitat «matèria—esperit», que és aquella lligada a l'àmbit de la creació, es presenta en una triple alternativa, la que hi ha entre «individual», «universal» i «pur», o sigui, entre aspectes relatius a la cosa i a allò requerit per la seva presència. La via per copsar les triples alternatives, respectivament, com una unitat passa per l'assoliment de la realitat efectiva, per tant, per la creació, però, precisament pel fet que en el poema el que es crea—mostra és allò en què consisteix ser, caldrà entendre-la com a «creació—atenció», un acte que encara s'ha d'exposar amb més detall en consideracions posteriors.

La qüestió que compareix en aquesta argumentació és, en definitiva, la de la creació, és a dir, la de com pot l'artista (o l'esperit) fer comparèixer alguna cosa que no sigui ell, però que, alhora, no vingui d'enlloc més que d'ell. Aquest tema no és altre que el de la problemàtica relació entre el ponent i el posat, i si més amunt assenyalàvem les semblances entre la proposta hölderliniana i la kantiana ara volem apuntar una possible diferència entre ambdós autors. En la figura bella kantiana, com ja s'ha dit, compareix la necessària adequació del sensible a concepte precisament perquè aquest, en no trobar-se, es continua cercant infinitament; així, la figura bella no ateny la condició de cosa. En aquesta, doncs, no s'arriba a posar res, i del que es fa experiència en contemplar-la és del caràcter reductiu de la relació ponent-posat que té lloc en el coneixement modern, quedant a l'ombra, com a no tractada o no tractable, la relació entre el geni i l'obra, de la qual només se'ns diu que té lloc en el procedir del geni o que és com «*die Natur*» («la natura»). D'aquesta manera, no només no es posa res en la figura bella, sinó que la seva capacitat ontològica consisteix en mostrar el mode de ser que no és el seu, sinó el normatiu, el de l'àmbit del coneixement, la qual cosa dóna a l'obra d'art un caràcter necessàriament marginal; l'obra només juga un paper filosòfic en la mesura que no és la manera universal de presència. Hölderlin, en canvi, assenjala el caràcter problemàtic de la relació ponent—posat del poema, no deixa l'estètica al marge de l'esperit, en fa el tema (recordem, per exemple, la distinció entre l'«en si» i el «per a si»), cosa que, d'altra banda, fa l'idealisme en general, però en Hölderlin aquest problema acaba remetent a quelcom altre, s'acaba contraposant a alguna mena de «fora» que ja no és idealista. Potser a aquest «fora» també apunta Kant quan parla de «*die Natur*» en els paràgrafs 45 i 46 de la *Crítica del judici*, però ho fa de manera fugissera, amb una breu menció.<sup>68</sup> En Hölderlin, en canvi, aquest apuntar a «quelcom altre» està a la base del seu procedir, el

<sup>68</sup> Amb «*Die Natur*» a la *Crítica del judici* es pretén anomenar la «desconeguda arrel comuna» al discurs cognoscitiu i pràctic. Sobre l'expressió «desconeguda arrel comuna» cf. Kant, I.: Introducció a la *Crítica de la raó pura*, A-15. Martínez Marzoa exposa així el caràcter de l'expressió: «*Die Natur*, en esas pocas líneas, no es un término. Cuando la misma expresión aparece como término en Kant, designa siempre otras cosas. Su aparición en esas líneas hace saltar las reglas de cualquier terminología. *Die Natur* designa ahí la *áthesis* [...]; y, como corresponde, la designa huidizamente.» MARTÍNEZ MARZOA 1992a, p. 49.

trobem en el peculiar ús de les ternes que, en general, mostren que no se sosté ni la reducció d'un membre a un altre, ni una contraposició externa, no vinculant, entre els membres, i recullen un moviment present en el poema, però també en tot esdevenir, en tota presència, amb la qual cosa aquest moviment permet explicar l'element artístic de tota època, i no només de la moderna. Així, l'artista hölderlinià té la possibilitat de fer rellevant en què consisteix ser presència en general, i no només, com en Kant, en què consisteix ser objecte del discurs vàlid. Potser la diferència entre un autor i altre radica en que el caràcter derivat de la modernitat en Kant s'ha de buscar en el no dit, mentre que en Hölderlin és allò a interpretar o escoltar en la seva poesia.

Alguns aspectes que aquí s'han apuntat de manera molt breu, concretament la qüestió ponent — posat, la peculiaritat de la terna hölderliniana i les diferències amb l'idealisme, s'exposaran amb més detall en el capítol 2.3.10, però abans ens sembla oportú comparar l'estat actual de l'anàlisi amb la interpretació que ha fet Beda Allemann d'*Über die Verfahrensweise...*

### 2.3.9. Entorn la interpretació de Beda Allemann (I)

En començar el present apartat hem comentat que els resultats de la nostra anàlisi són en el fons molt propers als de l'anàlisi d'Allemann,<sup>69</sup> mentre que difereixen força dels de Ryan o Lonker.<sup>70</sup> A l'hora d'interpretar els textos hölderlinians Alleman té molt en compte la filosofia idealista, però també la direcció que prenen els poemes de maduresa, donat que estudia els escrits d'Homburg recercant el gir que es produeix en el camí de Hölderlin en el moment en què abandona la pretensió de conciliar déus i homes, Grècia i la modernitat, i reprèn la direcció vers el seu món, vers el que és natal, com l'única adequada per als hesperis.<sup>71</sup> Segons l'autor, en els escrits del període d'Homburg aquest gir encara no s'ha produït, i, fins i tot en el període posterior, que ell anomena d'«*El Rin*» (de principis de l'estiu de 1800 fins a la tardor de 1801), el poeta encara entén que el seu ofici ha de buscar l'equilibri i no la pura diferenciació de les esferes (ALLEMANN 1954, p.131); per això la llei de l'himne dedicat al riu és la de l'equilibri dels oposats, que, tal

<sup>69</sup> Cf. ALLEMANN 1954, p. 140 i ss.

<sup>70</sup> No difereixen pel que fa, per exemple, a les correlacions trobades entre els diferents textos de la mateixa època d'Homburg, sinó pel que fa al sentit que donem uns i altres a la distància entre el que aparentment es busca (la unitat infinita) i la direcció que efectivament va prenent l'assaig.

<sup>71</sup> «Hesperi» o «vespertí», en alemany «abendlich», en grec Ἑσπερος. «Hesperia» o «Abendland» en el llenguatge mitològic de Hölderlin anomena l'occident modern.



com diria Hegel, en la reconciliació se superen i conserven (*aufgehoben sind*) (*ibíd.* p. 133), però el final del poema ja deixa veure com és de transitòria la reconciliació que es realitza només durant un «instant diví» i s'obre al temps sempre canviant (*ibíd.* p. 134). Allemann assenyala que també en els escrits d'Homburg, que d'entrada tenen com a fita assolir un cosmos perdurable sobre el principi de la contraposició harmònica, ja s'entreveu aquest recel envers la possibilitat d'aconseguir l'harmonia en el fet que la síntesi mai no s'acabi d'assolir. Això és entès per aquella part de la crítica que estudia Hölderlin a la llum de l'idealisme alemany com un fracàs del poeta, mentre que per a Allemann ateny el destí mateix de Hölderlin, la voluntat incondicionada de suportar fins al final el desarrelament dels déus que s'allunyen com a conseqüència de la desmesura de l'acoblament tràgic entre déus i homes (*i.e.* la pèrdua de Grècia com a conseqüència del seu esdeveniment que acaba amb la tragèdia) (*ibíd.* p. 140). Però vegem amb una mica més de detall l'anàlisi que proposa d'*Über die Verfahrungsweise...* per destriar també les diferències que presenta el nostre treball.

En analitzar la «poderosa frase condicional» que obre l'assaig<sup>72</sup> Allemann hi troba, primerament, el plantejament del conflicte intern a l'esperit entre l'exigència de restar i la de sortir fora de si, i, a continuació, un seguit de termes que s'organitzen finalment a partir de dues parelles de conceptes: «esperit—matèria» «contingut—forma», oposades entre si, sorgint així un quàdruple punt de partida:

	CONTINGUT	FORMA
ESPIRITUAL (ESPERIT)	Unitat, el tot <b>Contingut espiritual</b> Parentesc de totes les parts Permanència de l'esperit Exigència d'unitat i eternitat Quiet Equilibrant tot	Canvi, l'oposat, les parts <b>Forma espiritual</b> Canvi de totes les parts Esforç continuat de l'esperit Exigència de l'esperit en el seu progrés Canvi harmònic Sempre canviant
SENSIBLE (MATÈRIA)	Canvi, l'oposat, les parts <b>Contingut sensible</b> Canvi material del material Forma objectiva Figura Multiplicitat material Esforç de progressió d'un punt a un altre	Unitat, el tot <b>Forma sensible</b> Forma de la matèria Contingut objectiu Identitat material Impressió total pressentida Esforç de progressió vers un punt principal

<sup>72</sup> Cf. ALLEMANN 1954, p. 140 i ss.

Com es pot veure, al primer encreuament se n'hi afegeix un altre en forma d'x que introdueix la parella de conceptes «el tot—les parts», «la unitat—el canvi», entre els quals s'acaba establint un perfecte equilibri. A continuació la investigació passa a la qüestió del «fonament del poema», principi últim mediador entre les quatre posicions esmentades: matèria — esperit, contingut — forma. Segons Allemann, aquesta primera part de l'argumentació encara es pot entendre dins de la pretensió idealista d'assolir l'absolut, i, fins i tot, anant un pas més enllà de Schiller en la mesura que aquest només du a l'absolut un dels dos aspectes de l'oposició, matèria (*Stoff*)—forma, mentre l'especulació de Hölderlin introdueix aquell fonament que possibilita la receptivitat recíproca de matèria (*Materie*) i esperit. En la carta a Niethammer del 24 de febrer de 1796 Hölderlin exposa que per trobar un principi d'equilibri és necessari sentit estètic. Seguint aquesta concepció, les quatre posicions de l'assaig s'haurien pogut sintetitzar en un sentit d'aquest tipus. Però en lloc d'això, tan bon punt s'anomena el «fonament del poema» s'introdueix una complicació major i conscient: la fonamentació pot entendre's com a aplicada o com a no aplicada. Sense aplicació l'esquema dels quatre elements no és més que una ombra de la realitat, mentre que amb l'aplicació sembla guanyar un pla més real. Però de seguida es veu que l'aplicació acaba relacionant-se amb el material i la no aplicació amb l'ideal, de manera que de nou es recau en el vell dualisme (*ibid.* p. 145). Aquesta complicació conscient i cada vegada major del punt de partida no només s'esdevé en aquest moment de l'assaig, sinó que sembla ser la seva llei: cada vegada que s'arriba a un aparent equilibri de les parts, a una síntesi (*Bedeutung, Leben, Einheit des Einigen, das poëtische Ich, Empfindung*), es creen noves oposicions que tornen a recaure en la vella antítesi principal; les síntesis aconseguides es tornen massa dèbils i incapaces de conduir més enllà d'un mer esquema idealista. Segons Allemann, el motiu d'aquest continuat fracàs de la síntesi és el temor a un retorn massa fàcil al «pur ser», temor que troba expressat en una observació marginal al manuscrit de l'«Empèdocles» del mateix període d'Homburg.<sup>73</sup>

Fins aquí una breu exposició del plantejament d'Allemann sobre l'evolució del pensament de Hölderlin, l'estructuració dels conceptes que apareixen en *Über die Verfahrungsweise...* a partir de tres parelles d'oposats que es creuen i la interpretació del

---

<sup>73</sup> «Die Weisen aber, die nur mit dem Geiste, nur allgemein unterschieden, eilen schnell wieder ins reine Seyn zurück, und fallen in eine um so größere Indifferenz, weil sie hinlänglich unterschieden zu haben glauben, und die Nichtentgegenetzung, auf die sie zurückgekommen sind, für eine ewige nehmen. Sie haben ihre Natur mit dem untersten Grade der Wirklichkeit, mit dem Schatten der Wirklichkeit, der idealen Entgegenetzung und Unterscheidung getäuscht, und sie rächt sich dadurch.»

«Pero los sabios, que distinguen sólo con el espíritu, sólo de manera universal, se apresuran a volver de nuevo al puro ser, y caen en una indiferencia tanto más grande por cuanto creen haber distinguido suficientemente, y toman por eterna la no-contraposición a la que han retornado. Han engañado a su naturaleza con el más bajo grado de la realidad efectiva, con la sombra de la realidad efectiva, la contraposición y distinción ideales, y su naturaleza se venga.»

«Die Weisen aber», F<sub>HA</sub>, XIV, p. 74, S<sub>TA</sub>, IV, p. 247, *Ensayos*, p. 54.

moviment que es va produint en l'assaig. A continuació, i sense desmentir el seu plantejament, exposarem el tractament diferenciat que hem fet d'alguns aspectes:

La primera diferència que volem tractar es refereix al mode en què s'organitzen les parelles d'oposats, i per a facilitar la comparació tornarem a presentar el nostre esquema:

	ESPERIT (espiritual)	MATERIAL (sensible)
PERMANÈNCIA ( <i>Bedeutung</i> )	<b>Contingut espiritual</b> Ideal Etern Ànima comunitària Parentesc de totes les parts Contínuament sona i iguala tot en la multiplicitat del contingut sensible / persistir	<b>Forma del material</b> = Forma sensible Identitat material Contingut objectiu Esforç de progressió idèntic Significació ( <i>Bedeutung</i> ) de la forma espiritual
CANVI	<b>Forma espiritual</b> Ideal Lliure moviment Canvi de totes les parts Harmònic canvi / esforç continuat	<b>Contingut material</b> = Contingut sensible Canvi material del material Multiplicitat del material Forma objectiva, figura

Com es pot veure en la comparació d'ambdós Allemann prioritza les parelles «esperit—material», «contingut—forma», mentre que la tercera, que ell defineix amb els conceptes «unitat, el tot — canvi, les parts» (i que nosaltres anomenem amb els termes: «permanència—canvi»), queda en forma d'ics en l'interior del quadre; en canvi, nosaltres prioritzem les parelles «esperit—matèria» i «permanència—canvi», deixant a l'interior i creuant-se «contingut—forma». Allemann explica que el dualisme idealista fonamental es manté en les determinacions «espiritual» (*geistig*) i «sensible» (*sinnlich*), mentre que el segon parell d'oposats «contingut (*Gehalt*) — forma (*Form*)», se separa i s'oposa diagonalment al primer, sorgint així el quàdruple punt de partida (*ibid.* p. 143). Certament, si atenem a les expressions que apareixen subratllades en negreta, el resultat que obtenim són les parelles «contingut — forma» i «espiritual — material», però el nostre procedir es basa en tres qüestions que detallarem a continuació: En primer lloc, hi ha l'ordre d'aparició de les parelles en l'argumentació de Hölderlin; si atenem al desenvolupament del text el primer que compareix és que l'esperit conté una contradicció interna entre romandre (permanència) i partir (canvi) la qual requereix tot seguit de la presència de l'altra cara, el material, per a resoldre's. En segon lloc, hi ha el fet que permanència—canvi i esperit—matèria són dues parelles essencialment diferents, mentre que forma — contingut és del mateix tipus que esperit — matèria pel que direm a continuació. En efecte, tal com s'ha dit al punt 2.3.4, la dualitat permanència — canvi és

aquella inherent a tot esdevenir en l'àmbit de la natura, i es manifesta en l'aspecte d'un procés, de quelcom temporal, mentre que la dualitat esperit—matèria és aquella lligada a l'àmbit de la creació, cosa que també passa amb la dualitat forma — contingut, i es presenta en una triple alternativa entre aspectes relatius a la cosa i allò requerit per a la seva presència. Interpretant l'esquema en un sentit aristotèlic, la primera dualitat ateny a τὰ φύσει ὄντα, mentre que la segona ho fa a τὰ προαιρεσει ὄντα ο τὰ τέχνηι ὄντα; interpretant-lo en un sentit modern, la primera està formada per categories temporals i la segona està formada per categories de modalitat, quedant a una banda el temps, a l'altra el mode. En tercer lloc, Hölderlin diu que la primera dualitat es presenta en una triple alternativa: resolent-se—no resolent-se—resolent-se i no resolent-se, i la segona en una altra: la que hi ha entre individual—universal—pur, mentre que no ens sembla que hi hagi l'equivalent per a la parella matèria—forma, però, si volguéssim buscar-ne alguna, creiem que hauria de ser més aviat del tipus individual—universal—pur.

Finalment, una altra diferència entre el nostre estudi i el d'Allemann consisteix en que la seva anàlisi detalla el primer moviment que es dona en l'assaig i, a continuació, exposa breument la resta de moviments, els quals resumeix en una llei general: cada vegada que s'assoleix alguna mena d'equilibri entre les parts, alguna mena de síntesi, s'introdueix una complicació major i conscient amb l'aparició d'una nova oposició que mostra que la síntesi aconseguida era massa dèbil, com si Hölderlin temés un retorn massa fàcil al «pur ser». L'anàlisi, doncs, resulta bastant breu i resumida, brevetat que es justifica per la seva posició dins d'un treball més ampli sobre la relació entre Hölderlin i Heidegger. Nosaltres, en canvi, volem anar seguint atentament l'evolució de l'argument, no tan sols pel fet que el present treball se centra especialment en la noció d'«esperit» en Hölderlin, sinó perquè ens sembla que és només en el recorregut per cada intent d'assolir una síntesi que es pot fer l'experiència del seu caràcter problemàtic, i, amb això, l'experiència de l'u-tot idealista com a quelcom derivat, secundari, en un sentit semblant al que succeeix en la dialèctica platònica, en la qual és en el recorregut per cada intent de definició d'un εἶδος i el seu consegüent fracàs que compareix la irreductibilitat de la cosa. La «inestabilitat hölderliniana» sembla anar desmentint la impressió que es té en un principi que el model triàdic, vàlid per al cercle dels gèneres poètics grecs, també ho serà per a descriure el poètic en general; o, dit d'una altra manera, podria ser que el moviment d'allunyament del punt de vista idealista en la direcció de la finitud fos solidari de la constatació que el sistema utilitzat per a la descripció del cercle dels gèneres no acaba de servir per caracteritzar el poema en general.

### 2.3.10. Simbolització de la problemàtica en el marc d'una filosofia de la història.

La problemàtica que s'ha establert en dos moments (2.3.1 i 2.3.5) entorn el fet que l'estructura interna a allò que és, és a dir, les dualitats «permanència / canvi» i «esperit / matèria», només comparegui en una triple alternativa i no pugui ésser copsada en conjunt d'altra manera que a través de la concreció que alhora s'ha d'entendre com a atenció (2.3.2 i 2.3.6), pot il·lustrar-se amb els diferents moments de la vida humana. Hölderlin utilitza aquesta metàfora en l'assaig de la mateixa època *Ein Wort über die Iliade*,<sup>74</sup> identificant els tons naif, ideal i heroic amb estats de l'home. En l'estudi l'autor equipara l'estat en què el conflicte intern a allò que és es presenta en una triple alternativa amb l'estat intermedi entre l'«estat d'infantesa» i l'«edat adulta», estat que ell anomena «de solitud», i, en una ulterior consideració, presenta el conflicte tant en l'«estat d'infantesa» com en el de «solitud», amb la diferència que, en el primer cas, pren una coloració objectiva i, en el segon, una de subjectiva.<sup>75</sup> L'«estat d'infantesa» és «vida mecànicament bella», en aquest «s'està en connexió amb un món naturalment present» i de l'home que segueix en un estat així se'n diu «habitual»; l'«edat adulta» és «vida humanament, lliurement bella», en aquesta «s'està en connexió amb un món també naturalment present però amb lliure elecció». L'estat intermedi és el propi de l'«home cultivat» i en aquest es troba en un necessari conflicte entre **1)** «l'aspirar a la distinció», **2)** «l'aspirar a la pura identitat» i **3)** «l'aspirar a l'harmonia», és a dir, a l'harmonia entre els dos estats anteriors. De nou, per tant, ens trobem amb una terna d'opcions. Si una mica més amunt hem assenyalat que la terna semblava tenir l'efecte de remetre a un «fora» (cf. 2.3.8), ara volem comentar amb més detall aquest aspecte en un moment en què Hölderlin parla d'«aspiracions». Concretament, volem parar atenció al tercer membre de la tríada, perquè cada vegada que en l'assaig n'apareix alguna el tercer element d'entrada sembla permetre una lectura positiva, com de síntesi, que acaba desapareixent quan es veu que hi ha una mena d'unió extensional dels dos anteriors, però sense incloure el procés sencer, és a dir, que no es fa un tancament real. Si el tercer element ha de ser «unitat infinita», aleshores ha d'estar per sobre dels dos anteriors, però en l'argumentació de Hölderlin no ho acaba d'estar mai. Ara que es tracta d'aspiracions tenim que, des d'un estat de mancança s'aspira a allò que falta: **1)** la individuació, **2)** la identificació o

<sup>74</sup> Cf. *Ein Wort über die Iliade*, F<sub>HA</sub>, XIV, p. 97, S<sub>TA</sub>, IV, p. 236, *Una palabra sobre la Iliada*, *Ensayos*, p. 42.

<sup>75</sup> «– Es erkennt in den dreierlei subjectiven und objectiven Versuchen das Streben zu reiner Einheit.» «(En los intentos, subjetivos y objetivos, de triple clase, reconoce el yo la aspiración a la unidad pura.)» F<sub>HA</sub>, XIV, p. 313, S<sub>TA</sub>, IV, p. 266, *Ensayos*, p. 74.

igualació i **3**) l'harmonia, i, mentre ens movem en el terreny del desig, allò volgut sempre té un caràcter positiu, però cada estadi assolit es revela insuficient. Aquest caràcter positiu que es capgira l'entendrem millor si per un moment ens oblidem que estem parlant d'un triple aspirar propi de l'«estat de solitud» i l'interpretem en el marc de la triple alternativa que ens hem anat trobant tot al llarg de l'assaig i en relació al moviment dels gèneres poètics grecs. Recordem que: **1**) el resultat de resoldre i contraposar era el que trobàvem al final del moviment èpic, el to naïf, **2**) el resultat de no resoldre, d'unificar, era el que succeïa en el moviment líric, el to ideal, **3**) el resultat de resoldre-i-no-resoldre, contraposar-i-unificar, el vèiem al final del moviment tràgic, el to heroic; si això ho relacionem amb la qüestió anterior, en l'èpica trobem el resultat de la primera aspiració, en la lírica el de la segona, en la tragèdia el de la tercera, i és precisament quan s'està en aquest tercer resultat que es pot veure com el tercer moment no sintetitza els altres dos, sinó que en aquest els tons ideal i naïf hi són  $\chi\omega\pi\iota\varsigma$ .<sup>76</sup> Tal interpretació de l'evolució dels gèneres poètics grecs constitueix una filosofia de la història segons la qual la *Geschichte* és el sorgir i pèrdua de Grècia (Hèlade) que té com a conseqüència la modernitat (Hespèria); així, en la tragèdia s'acaba consumant Grècia; després d'ella no és possible el retorn al punt de partida, allò heroic no pot esdevenir de nou to de fons i Grècia es perd;<sup>77</sup> aleshores s'ha generat l'espai per a quelcom altre: l'època hel·lenística i medieval que, finalment, desembocarà en la modernitat. Aquí hem anat a parar al punt que ens sembla característic de tota terna hölderliniana: el fet que el tercer moment no superi els altres dos, mantenint la irreductibilitat del cercle i permetent que aquest esdevingui figura.

Per tal d'entendre amb un exemple el sentit de la triple aspiració pròpia de l'«estat de solitud» hem recorregut al moviment dels gèneres poètics grecs, perquè en tal moviment trobem l'aspiració consumada. Ara bé, segons la nostra lectura del text, que detallarem en el proper capítol, l'«estat d'infantesa» està vinculat a Grècia, mentre que l'«estat de solitud» ho està a la modernitat. En l'estat de solitud la reproducció dels gèneres grecs només hi pot estar com a aspiració, i, en tot cas, l'assumir que no pot passar d'aspiració podria obrir el pas a l'edat adulta. Amb això tenim que probablement l'única terna autèntica és la de l'«estat d'infantesa», en la mesura que en aquesta es dona la constitució efectiva d'una cosa i la seva pèrdua, mentre que la terna de l'«estat de solitud» més aviat es redueix a l'experiència de la impossibilitat de la terna grega en la modernitat, essent, per tant, una falsa terna que remet a un fora. Caldrà veure, també, en què consistiria la terna de l'«edat adulta», però abans de tractar-ho volem aprofundir encara en la interpretació dels dos estats precedents.

En les línies anteriors ja hem anunciat que, si bé en un primer moment Hölderlin ens presenta determinada problemàtica com allò propi de l'«estat de solitud» o «subjectiu»,

<sup>76</sup> ARISTÒTIL: *Perí poietikés*, 1449b 21-31. LsJ: *separately*.

<sup>77</sup> Cf. MARTÍNEZ MARZOA 1992a, p. 117.

en un tractament més profund de la qüestió acaba compareixent també en l'«estat d'infantesa» o «objectiu». En aquest capítol interpretarem en què podria consistir aquesta qüestió ajudant-nos de les reflexions que el mateix autor fa en altres escrits sobre Grècia i sobre la modernitat. Certament en això hi ha el perill d'unificar pensaments de diferents trams de la seva evolució intel·lectual per tal d'aclarir un text d'un moment molt determinat, caient així en una falsa interpretació. Per això vigilarem molt de no falsejar el que es diu en l'assaig que ara ens ocupa i mirarem de destriar-ne les diferències amb els altres escrits. Dit això, i atenent a l'ordre expositiu que segueix Hölderlin, començarem per l'«estat de solitud».

### 2.3.11. L'«estat de solitud» o «subjectiu»

En aquest estat la naturalesa harmònicament contraposada (el que hem anomenat «encreuament de dualitats») no pot reconèixer-se com a unitat, perquè, d'una banda, el jo, sense suprimir-se, no pot «posar-se i conèixer-se com a unitat activa sense suprimir la realitat de la distinció i, per tant, la realitat del reconèixer», i, d'altra banda, no pot posar-se i reconèixer-se «com a unitat pacient sense suprimir la realitat de la unitat, el seu criteri d'identitat, és a dir: l'activitat».<sup>78</sup> Per tal d'aclarir la problemàtica que aquí es tracta l'exemplificarem amb dos moments de la història de la filosofia moderna, als inicis i tancant-la, en què s'esdevé de mode implícit i de mode explícit el mateix conflicte. De manera implícita el trobem en la filosofia cartesiana, en la qüestió de la impossibilitat de l'apercepció, *i.e.* del coneixement del subjecte, per la coincidència o, si més no, la unitat de determinació, entre la *res cogitans* i la *res extensa*. Així, si és la primera qui determina, s'elimina la distinció necessària per a la compareixença, i, si és la segona, s'elimina la constitució del subjecte. En relació amb això recordem que Heidegger a *Sein und Zeit* situa en Descartes el moment de màxim oblit del ser<sup>79</sup> entre altres coses per no respectar el caràcter que té aquest de «poder ser dit de moltes maneres».<sup>80</sup> Per a Descartes la unitat de la *res extensa* és la *res cogitans*, que, al seu torn, es determina únicament per aquesta unitat. La *res cogitans* és l'actuar unificant, entenent per «unificar» el fer extensionalment compatible i, d'aquí, la mútua determinació i, per tant, el caràcter de ser

<sup>78</sup> *Über die Verfahrungsweise...* F<sub>HA</sub>, XIV, p. 315, S<sub>TA</sub>, IV, p. 267, *Ensayos*, pp. 75-76.

<sup>79</sup> Sobre la interpretació heideggeriana de Descartes cf. HEIDEGGER 1977a, 1996-97 vol. II i 2003b.

<sup>80</sup> Per a Heidegger, com per a Aristòtil, el ser es diu de múltiples maneres, mentre que per que es pugui constituir el subjecte cartesià cal que només es pugui dir d'una manera: la científica. Cf. Meditació

una sola cosa de l'extensió i el *cogito*.<sup>81</sup> Aquesta mútua determinació és la que impedeix que el jo sigui alhora reconeixement i actuació, amb el greu problema que si no és les dues coses aleshores tampoc no és res. Aquest mateix conflicte apareix de manera explícita en la filosofia idealista i és possible que la *Ciència de la lògica* de Hegel sigui un intent de superar-lo. En concret, en el segon moment d'aquesta obra, «La lògica de l'essència», trobem una argumentació molt semblant a la que exposa Hölderlin, que resumim a continuació: Per una banda, posar és estar per sobre d'allò posat, cosa que implica que allò posat no pugui ser reconegut; per tant, posar és suprimir allò posat, però això és no posar, i, si la instància ponent no posa, aleshores no és. I, a la inversa, si qui posa efectivament posa, allò posat ha de ser independent respecte la instància ponent, però, si és independent, ja no és posat per aquesta, i no hi ha, per tant, actuació. Com veiem, doncs, en l'obra de Hegel es fa tema la problemàtica identificació entre ponent i posat que en la de Descartes trobem de manera implícita, i, gràcies a això, es pot conservar la diferència, però, com és sabut, com a diferència de moments en el procés de l'autosupressió de la reflexió. Així, el mode en què s'assumeix l'aporia en la *Ciència de la lògica* passa per acceptar allò que en el text de Hölderlin indica la impossibilitat d'una via, el «sense suprimir-se» del jo: si entenem tot el que hi ha com l'autosuprimir-se de la reflexió, aleshores la supressió sí que permet la compareixença (que efectivament hi hagi

---

primera.

<sup>81</sup> Segons Heidegger, la preeminència del coneixement com a «veure» o «representar» que s'ha anat conformant al llarg de la història de la metafísica culmina en la filosofia cartesiana, en la qual «pensar» i «representar» s'identifiquen; és això el que hi ha en la primera veritat indubtable amb què es troba Descartes: «*Ego cogito, ergo sum*». Si el terme «*cogitare*» es tradueix per «pensar» pot passar que no entenguem el sentit del que s'està dient, però és remarcable que, a vegades, Descartes utilitzi en lloc d'aquest el terme «*percipere*» (*per-capio*), «prendre en possessió» en el sentit de «remetre-a-si», «posar al davant», «representar». Així, el primer coneixement i el de major certesa que ve a l'encontre del filòsof és el de «Represento, per tant, sóc» (Cf. HEIDEGGER 1996-97: «Der europäische Nihilismus», dins de *Nietzsche*, vol II). En la concepció cartesiana del «subjecte» i l'«objecte» com «el qui representa» i «allò representat», ambdós es constitueixen alhora, quedant lligat el representant al representat. No és que quan representem un objecte estiguem representant alhora el subjecte com si es tractés d'un objecte, sinó que el subjecte queda co-representat com allò en direcció a què, tornant a què i davant de què, és posat tot allò representat. El representar remet l'objecte al representador i, així, queda aquest també representat de manera poc vistosa com allò subjacent en tot ens, entenent per «ens» allò tractable matemàticament (cf. «Das *cogito* Descartes' als *me cogitare*», dins d'*ibid.*). És el fet que en Descartes hi hagi un únic mode de ser el que comporta que el subjecte, que és aquell qui determina què és i què no és en l'acte de representar-ho, quedi ell mateix representat per aquest únic mode de ser com aquell qui representa; el representar, doncs, determina tant allò representat com aquell qui representa. Pöggeler diu que Heidegger ha posat de manifest com el *Dasein* «sucumbeix» (*verfällt*) a allò ens intramundà que li surt a l'encontre, de manera que s'entén a si mateix i al ser en general a partir de l'ens amb què acaba de topar-se. El *Dasein* no viu en general com a si mateix, sinó del mode en què «es» viu; «és viscut» per la «dictadura» de l'«es» (Cf. *Sein und Zeit*, § 27 i PÖGGELER, 1986, p. 69). Segons Heidegger, a partir de la interpretació del «jo» com a *subjectum* i de la preeminència del coneixement extàtic, teòric, que assisteix continuament l'ens entès com a objecte de la física, no s'arribarà mai al concepte de «cura» (*Sorge*) com a estructura fonamental del *Dasein*, quedant bloquejada la possibilitat d'assolir el sentit del seu ser (Cf. *Sein und Zeit*, § 41). Això no invalida la ciència com a coneixement, sinó que només la mostra com a quelcom derivat. El «problema» de Descartes no és haver reconegut en la ciència un mode preminent de coneixement, sinó haver definit l'essència del



posat), pagant el preu, finalment, de la pèrdua.<sup>82</sup> Que en el text de Hölderlin i en la *Ciència de la lògica* es debat, d'una manera o altra, la mateixa qüestió, es veu també pel moviment triàdic que apareix en ambdós; observem que hi ha una relació entre els tres moments del procés dialèctic: **1)** posició (ser), **2)** negació (essència), **3)** negació-de-la-negació (concepte), i els tres termes en què es presenta el conflicte en l'«estat de solitud»: **1)** l'aspirar a la distinció, **2)** l'aspirar a la pura identitat, i **3)** l'aspirar a l'harmonia, amb la diferència que hem assenyalat més amunt (cf. 2.3.10) entre la irreconciliabilitat del darrer moment hölderlinià i la síntesi hegeliana, cosa que lliga amb que la via de Hölderlin no passi per l'autosupressió. Aquesta relació queda encara corroborada pel fet que en un escrit lleugerament posterior Hölderlin relacioni el camí líric, és a dir, aquell que hem identificat amb el segon moment<sup>83</sup> (2.3.8.), amb el propi de la modernitat, i, així mateix, en la teoria hegeliana el segon moment, és a dir, el de la negació, sigui aquell en què, en definitiva, sempre ja s'està.<sup>84</sup>

---

subjecte a través d'aquell, és a dir, de quelcom òntic, ometent «la diferència ontològica».

<sup>82</sup> Hölderlin diu: «weil es [el jo] um sich selber durch sich selber zu erkennen, die natürliche innige Verbindung, in der es mit sich selber steht, und wodurch das Unterscheiden ihm erschwert wird, nur durch eine unnatürliche (sich selber aufhebende) Unterscheidung ersetzen kann, weil es so von Natur Eines in seiner Verschiedenheit mit sich selber ist, daß die zur Erkenntniß nothwendige Verschiedenheit die es sich durch Freiheit giebt, nur in Extremen möglich ist, also nur in Streben in Denkversuchen, die auf diese Art realisirt, sich selber aufheben würden.»

«[...] el yo, para conocerse a sí mismo mediante sí mismo, sólo mediante una distinción innatural (que se suprime a sí misma) puede reemplazar la íntima ligazón natural en la que está consigo mismo y mediante la cual la distinción se le hace difícil, porque el yo es hasta tal punto por naturaleza uno consigo mismo en su diversidad que la diversidad necesaria para el conocimiento, diversidad que él se da por libertad, sólo en extremos es posible, por lo tanto, sólo en aspiraciones, en ensayos de pensamiento, que, realizados *de esta manera*, se suprimirían a sí mismos;»

FHA, XIV, p. 315, STA, IV, p. 267, *Ensayos*, p. 76.

<sup>83</sup> Recordem que a la carta a Böhlendorf del 4 de desembre de 1801 Hölderlin exposa que el grec, nadiu del «foc del cel» (d'allò heroic), aspira a allò contrari, és a dir, la fixació, la separació, la «claredat de la presentació» (allò naïf), i en el moviment cap a això assoleix la solitud (la separació) i, amb aquesta, la fi de Grècia; el modern, en canvi, ja és d'entrada un subjecte, un individu (està en el naïf) i la seva aspiració és cap a la unió (ideal) amb les coses de les quals ha quedat separat. El moviment propi del grec, doncs, quedaria resumit en el de l'èpica, mentre que el del modern ho faria en el de la lírica.

«Deßwegen sind die Griechen des heiligen Pathos weniger Meister, weil es ihnen angeboren war, hingegen sind sie vorzüglich in Darstellungsgabe, von Homer an, weil dieser außerordentliche Mensch seelenvoll genug war, um die abendländische *Junonische Nüchternheit* für sein Apollonsreich zu erbeuten, und so wahrhaft das fremde sich anzueignen.»

«Por eso son los griegos menos dueños del pathos sagrado, porque éste les era innato, y son, en cambio, preeminentes en el don de presentación, desde Homero, porque este hombre extraordinario tenía alma bastante para apresar a favor de su reino de Apolo la *sobriedad junoniana* occidental y así apropiarse verdaderamente lo extraño.»

STA, VI, p. 426, *Ensayos*, p. 138.

<sup>84</sup> Cf. Martínez Marzoa, F.: *Hölderlin y la lógica hegeliana*, cap. 7 i ss. Com és sabut, en el procés dialèctic d'anàlisi de cada figura: posició—negació—negació-de-la-negació, el que queda és la concreta manera de negar-se que té la figura. Ara bé, Martínez Marzoa mostra com l'aparent moviment té bastant de quietud en el sentit que, de fet, al principi no hi ha la immediatesa, i que, en definitiva, tota la *Ciència de la lògica* passa per l'exposició del moment central, és a dir, de la negació. L'autor diu que el millor Hegel no negaria que la *méthodos*, en quedar-se sola anant de res a res, en la seva flagrant unilateralitat, fa evident la seva provenença d'una altra banda. Així, no des de dins del sistema, però sí des de fora, es pot percebre com aquell prové de la pèrdua de quelcom, d'allò que Hölderlin anomena

Recapitulant: el fet que el subjecte (o la reflexió, o l'esperit) sigui alhora part (en l'estructura «subjecte—objecte») i tot (en tant que es perd la diferència amb l'objecte) és la conseqüència d'assumir radicalment la modernitat. Això ja ho fa Descartes quan situa a l'inici del seu pensament el «jo penso» i desplega una interpretació del ser en la qual, implícitament, es perd la diferència entre el subjecte i l'objecte; però, alhora, aquesta assumpció presenta el seu caràcter inseqüent, la seva mancança. L'idealisme aposta explícitament per la pèrdua de la diferència. Concretament, pel que fa a Hegel és probable que la *Ciència de la lògica* sigui un intent de superar la crítica de Hölderlin al projecte de Fichte<sup>85</sup> (recordem que es troba a *Urteil und Seyn*, cf. 2.2), situant la reflexió a l'origen, però pagant el preu de l'autosupressió, cosa que, com hem vist, ja és considerada per Hölderlin. Aquest, assumeix la inseqüència i salva la diferència. En *Über die Verfahrensweise...* l'esperit, en la mesura que el poètic és irreductible, ha d'estar atent al sensible, el qual, al seu torn, només podrà comparèixer gràcies a l'esperit, de manera que no redueix ponent a posat ni viceversa.

Dit encara d'una altra manera i afegint Kant en la discussió: Fichte parteix d'un desdoblament d'identitat que no deixa de ser una contraposició; Hegel desplega el seu sistema a partir d'una contraposició que es dissol; Hölderlin, com Kant, és pensador de la diferència; el segon, ho és pel caràcter *epagògic*<sup>86</sup> del seu pensament en els seus dos aspectes: perquè s'encamina de la validesa cap als seus constitutius i perquè no hi ha camí de tornada, és a dir, allò a priori no és el que compareix, no és allò vàlid, sinó la preparació per al que compareix.<sup>87</sup> Pel que fa a Hölderlin, i cenyint-nos al que n'hem dit fins ara, és pensador de la diferència perquè contínuament busca la contraposició que generi la diferència per tal de permetre a allò altre i, per tant, a un mateix, ser. Aquesta forma de procedir donarà pas, després del període d'Homburg, a la tria del dir poètic com el lloc des d'on tractar tot això.

Abans d'abandonar l'«estat de solitud», ens fixarem en una variació que ja havíem apuntat de passada (cf. 2.3.3.) entre el que es diu sobre la posició de l'esperit en *Über Verfahrensweise...* i en els textos que tracten la teoria del canvi dels tons. En aquests darrers l'esperit fa de mitjancer entre el to de fons i el caràcter artístic, sense exercir cap mena de predomini sobre els altres dos nivells, mentre que en el primer l'esperit és el que ja hi ha d'entrada, ocupant el costat «permanència» del to de fons, que és el que fa de mediador entre l'esperit i la matèria.<sup>88</sup> Com sabem, aquest possible privilegi es veurà

---

«Hèlade».

<sup>85</sup> Cf. MARTÍNEZ MARZOA 1995b, p. 37.

<sup>86</sup> Del grec ἐπαγωγή, «marxa», «encaminament», per oposició al procedir genètic.

<sup>87</sup> Fixem-nos que Kant no cau en la problemàtica de Descartes, però pagant el preu que el subjecte no pot ser el subjecte.

<sup>88</sup> Tal desplaçament recorda el que es dóna en la versió més idealista de Kant que es troba en la lectura B de la *Crítica de la Raó pura*, en la qual la dualitat enteniment–sensibilitat es veu descompensada, perdent força la imaginació, en la mesura que és entesa com un operar de l'enteniment damunt la

qüestionat pels successius condicionaments per assolir la unitat infinita, però tal posició fa sospitar que en aquest moment el poema de què es tracta està del cantó de la modernitat.

En aquest punt hem plantejat el problema inherent a la pretensió de tractar allò present en tot tractar en la forma que pren en l'«estat de solitud», que nosaltres hem associat a la modernitat. Ara passarem a veure com apareix el conflicte en l'«estat d'infantesa» que vincularem a Grècia.

### 2.3.12. L'«estat d'infantesa» o «objectiu»

En la primera caracterització d'aquest estat Hölderlin diu que es tracta del «temps dels desigs» i les «aspiracions» (*Streben*), temps en el qual l'home és «idèntic amb el món» i, lliurant-se totalment a la «vida objectiva», «aspira a reconèixer-se en allò harmònicament contraposat [...]».<sup>89</sup> Algunes de les expressions que hi trobem coincideixen amb les utilitzades per l'autor en l'escrit de la mateixa època [*Über den Unterschied der Dichtarten*], però en aquest serveixen per definir el poema èpic: el poema èpic és ingenu pel que fa a l'aparença i heroic en quant a la significació, és la metàfora de «grans afanys» (*grosser Bestrebungen*),<sup>90</sup> el seu moviment consisteix en anar de la unitat originària vers l'objectivitat partint d'una «aspiració» (*Strebung*). Si unim això amb el fet que en la carta a Böhlendorf de 1801 el moviment èpic representa l'essència general de

---

sensibilitat.

<sup>89</sup> «Die Kindheit des gewöhnlichen Lebens, wo er identisch mit der Welt war, und gar nicht von ihr abstrahiren konnte, ohne Freiheit war, deswegen ohne Erkenntniß seiner selbst im Harmonisch-entgegengesetzten, noch des Harmonischentgegengesetzten in ihm selbst, an sich betrachtet ohne Vestigkeit, Selbstständigkeit, eigentliche Identität im reinen Leben, diese Zeit wird von ihm als die Zeit der Wünsche betrachtet werden, wo der Mensch sich im Harmonischentgegengesetzten und jenes in ihm selber als Einheit zu erkennen strebt, dadurch daß er sich dem objectiven Leben ganz hingiebt; wo aber sich die Unmöglichkeit einer erkennbaren Identität im Harmonischentgegengesetzten objectiv zeigt, wie sie subjective schon gezeigt.»

«La niñez de la vida habitual, en la que él era idéntico con el mundo y no podía en absoluto hacer abstracción de él, en la que estaba sin libertad, por lo tanto, sin conocimiento de sí mismo en lo armónicamente contrapuesto ni de lo armónicamente contrapuesto en él mismo, y, considerado en sí mismo, sin firmeza, sin autonomía, sin auténtica identidad en la vida pura, este tiempo será considerado por él como el tiempo de los deseos, en el que el hombre, mediante la total entrega a la vida objetiva, aspira a reconocerse en lo armónicamente contrapuesto y a reconocer aquello como unidad en él mismo; como el tiempo en el que, sin embargo, se muestra objetivamente la imposibilidad de una unidad reconocible en lo armónicamente contrapuesto, tal como esta imposibilidad ha sido mostrada ya subjetivamente.» F<sub>HA</sub>, XIV, p. 316, S<sub>TA</sub>, IV, p. 268-269, *Ensayos*, p. 77.

<sup>90</sup> A [*Über den Unterschied der Dichtarten*], F<sub>HA</sub>, XIV, pp. 323 i ss., S<sub>TA</sub>, IV, p. 277. [*Sobre la distinción de los géneros poéticos*] dins de *Ensayos*, p. 86.

l'esdevenir grec,<sup>91</sup> aleshores podem establir també una relació entre l'estat d'infantesa i Grècia en general. En efecte, després de la primera caracterització de tal estat com a «total lliurament a la vida objectiva», Hölderlin introdueix dues observacions més: en l'estat d'infantesa, l'home aspira «a reconèixer allò [la vida objectiva] com a unitat en ell mateix» i, malgrat tot, «es mostra objectivament la impossibilitat d'una unitat recognoscible en allò harmònicament contraposat»; aquestes observacions introdueixen un moviment que recorda el pas a la lírica i a la tragèdia. Tenint en compte la primera coincidència (estat d'infantesa—èpica) i la segona (estat d'infantesa—cercle dels gèneres poètics grecs), el que Hölderlin ens diu de l'èpica i del desplegament dels gèneres grecs ens pot ajudar a entendre la particular problemàtica que es dóna en l'«estat d'infantesa» alhora que ens permet interpretar Grècia, en certa manera, com un «estat d'infantesa». Per això, a continuació veurem la qüestió en relació als gèneres poètics grecs; en un ulterior desenvolupament la veurem des d'un punt de vista més lligat a la «filosofia».

El poema èpic, tal com hem dit, sorgeix de la unitat originària (d'allò heroic) i es dirigeix vers la fixació, la separació, la distinció de la diversitat de coses (allò naïf).<sup>92</sup> Aquest moviment coincideix amb el de l'home en l'«estat d'infantesa», que en un principi és idèntic amb el món i, «mitjançant un lliurament total a la vida objectiva, aspira a reconèixer-se en allò harmònicament contraposat». El poema líric té com a punt de partida la diversitat naïf, i el seu moviment consisteix en trencar amb aquesta per dirigir-se cap allò únic i comú a totes les coses que, ara, tornant de la diversitat, té la forma d'unitat ideal. Recordem que en l'«estat d'infantesa» l'home aspira a reconèixer allò harmònicament contraposat «com a unitat en ell mateix». Finalment, el poema tràgic té com a fons la unitat, però aleshores es posa de manifest que l'aparent unitat du a la dissonància, que la separació entre allò naïf i allò ideal és irreductible, i s'arriba a l'heroic. Així mateix l'«estat d'infantesa» és «el temps en què, no obstant, es mostra objectivament la impossibilitat d'una unitat recognoscible en allò harmònicament contraposat». Ja s'ha dit que en la teoria hölderliniana dels gèneres poètics grecs amb la tragèdia es consuma Grècia, s'acaba el camí vers allò aliè que s'havia iniciat amb l'èpica, i que era camí cap a l'àmbit de la separació i la fixació, i es va cap a la constitució del subjecte a través de l'experiència de la pròpia individualitat. Això ja no és Grècia sinó, que, com hem vist en el capítol anterior, és l'«estat de solitud», és a dir, la modernitat.

Passant ara a un pla filosòfic per veure el moviment d'un mode més abstracte i comparar-lo amb el de l'«estat de solitud»: recordem que en la modernitat es dóna per

---

<sup>91</sup> Cf. Carta a Böhlendorf del 4 de desembre de 1801. El camí èpic es correspon amb la trajectòria pròpia dels grecs precisament perquè en aquest s'abandona allò originari grec, és a dir, allò heroic, el «foc del cel». Cf. MARTÍNEZ MARZOA 1992a, p. 116.

<sup>92</sup> Per a l'exposició del moviment dels gèneres poètics grecs cf. [*Über den Unterschied der Dichtarten*] i 1.2.4.

feta la separació entre el subjecte i el món, i el problema es presenta en constatar que els dos es funden en un mateix acte, amb la qual cosa cap d'ells no pot ser qui determini l'altre sense, al mateix temps, deixar de ser; a Grècia, en canvi, el punt de partida és la unitat, l'encara no haver-se constituït subjecte i objecte, però aleshores la qüestió és: d'on prové qualsevol determinació si no és de la separació? Tot «ser» és ja ser alguna cosa, distingir-se respecte d'altres, estar en la diversitat de coses (Hölderlin diu que l'home en l'«estat d'infantesa» és «vida objectiva en allò objectiu»); aquesta diversitat remet a la unitat d'allò que determina en què consisteix ser; però això, al seu torn, no pot ser, perquè altrament es perdria la diversitat i, amb ella, el ser. Si traslladem aquest problema a l'home en «estat d'infantesa» tenim que en ell l'home és idèntic amb el món i no pot fer abstracció d'ell mateix, ara bé: «si aspira a reconèixer-se en aquesta diversitat»,<sup>93</sup> aleshores, o bé es reconeix en la seva identitat amb la diversitat de coses i la separació només ha tingut el valor de possibilitar el reconeixement d'aquesta unitat, però aleshores el reconeixement no s'ha fundat en res que sigui, i, per tant, tampoc no és reconeixement;<sup>94</sup> o bé, hi ha separació entre ell i les coses, i reconeix el que hi ha, però si es tracta de reconeixement aleshores no hi ha acció i tampoc no hi ha manera de distingir-se.<sup>95</sup>

Els camins exposats aquí seguint el moviment del cercle dels gèneres i el d'en què consisteix ser, semblen diferir en el fet que el primer dóna la impressió de quedar tancat,

<sup>93</sup> F<sub>HA</sub>, XIV, p. 316, S<sub>TA</sub>, IV, p. 269, *Ensayos*, p. 78.

<sup>94</sup> «entweder die Realität des Widerstreits, in dem er sich mit sich selber findet, vor sich selber läugnen, und diß widerstreitende Verfahren für eine Täuschung und Willkür halten, die bloß dahin sich äußert, damit er seine Identität im Harmonischentgegengesetzten erkenne, aber dann ist auch diese seine Identität, als Erkantes, eine Täuschung.»

«o bien negar ante sí mismo la realidad del conflicto en el que se encuentra consigo mismo, y tener este proceder conflictivo por engaño y arbitrariedad que se manifiesta sólo para que él reconozca su identidad en lo armónicamente contrapuesto –pero entonces también esta identidad suya, en cuanto reconocida, es engaño–» F<sub>HA</sub>, XIV, p. 316, S<sub>TA</sub>, IV, p. 269, *Ensayos*, p. 78.

<sup>95</sup> «oder er hält jene Unterscheidung für reell, daß er nemlich als vereinendes und als unterscheidendes sich verhalte, je nachdem er in seiner objectiven Sphäre ein zu unterscheidendes oder zu vereinendes vorfinde, setzt sich also als vereinendes und als unterscheidendes abhängig und weil diß in seiner objectiven Späre stattfinden soll, von der er nicht abstrahiren kann, ohne sich selber aufzuheben, absolut abhängig, so daß er weder als vereinendes, noch als entgegengesetzendes sich selber seinen Act erkennt. In diesem Falle kann er sich wieder nicht erkennen, als identisch, weil die verschiedenen Acte, in denen er sich findet, nicht seine Acte sind. Er kann sich gar nicht erkennen, er ist kein unterscheidbares, seine Sphäre ist es, in der er sich mechanisch so verhält.»

«o bien tiene por real aquella distinción, a saber: que él se comporta como algo que une y como algo que distingue, según que en su esfera objetiva encuentre en el caso algo que distinguir o algo que unir, y entonces se pone como uniente o distinguiendo dependientemente y, puesto que esto debe tener lugar en su esfera objetiva, de la cual no puede hacer abstracción sin suprimirse a sí mismo, se pone en absoluta dependencia, de modo que no reconoce su acto, el *suyo propio*, ni como uniente ni como contraponiente. En este caso no puede, de nuevo, reconocerse como idéntico, porque los diversos actos en los que se encuentra no son sus actos. No puede en absoluto reconocerse, no es nada distinguible; lo es su esfera, en la que él se comporta mecánicamente.»

F<sub>HA</sub>, XIV, pp. 316-317, S<sub>TA</sub>, IV, pp. 269-270, *Ensayos*, p. 78.

perfet, mentre que el segon dóna la impressió de contenir una mancança. Per això, a continuació, aclarirem algunes coses sobre l'exemple de Grècia.

### 2.3.13. Aclariments sobre l'exemple de Grècia i primeres conclusions entorn les tres edats

En l'apartat precedent hem associat l'«estat d'infantesa» amb Grècia i l'hem presentat, en certa manera, com un estat mancat. Ara volem aclarir algunes qüestions importants sobre la concepció hölderliniana de Grècia i la modernitat. Per a Hölderlin estrictament l'estat mancat és el de la modernitat. Tant l'una com l'altra formen part del mateix procés, un únic moviment de sorgida i pèrdua de Grècia, però en aquestes dues tenen papers diferents, perquè Grècia és qui genera el moviment, mentre que la modernitat n'és la conseqüència; en aquest sentit, la primera té un paper actiu, mentre que la segona el té passiu. Per causa del seu «provenir de», en la modernitat trobem restes de Grècia (per exemple, l'àmbit de la bellesa, situat al marge de la validesa); trobem, en definitiva, el fet que la modernitat no es pugui sostenir per si sola, que remeti a quelcom altre. Aquesta és la seva mancança. Grècia, en canvi, no remet a res. Si a Grècia hi ha alguna mancança, aquesta està posada per si mateixa, perquè només pot esdevenir si genera una distància amb si mateixa, per, en aquesta distància, poder-se dir. Ara bé, precisament a causa de la distància, el dir-se equival al perdre's. Cal assenyalar que aquí semblen haver-se exposat dues mancances: la distància requerida per tal de dir-se, i la mancança que hi ha en el seu perdre's; però podria passar que es tractés de dues cares del mateix, en la mesura que la distància necessària per poder dir-se apunta en la direcció, sense ser-ho, del que apareixerà quan Grècia s'hagi perdut: el temps comú a tot el que és (que esdevindrà temps uniforme i infinit), l'estructura dual del dir (que esdevindrà l'enunciat).

Per entendre en quin sentit els grecs van ser capaços de generar la distància per tal d'esdevenir, esbossem dos camins seguint els plantejaments que fa el mateix Hölderlin en altres escrits: El primer se centra en l'aporia que hem exposat en tractar l'«estat d'infantesa» i que es desplega en tres moments: **1)** tot ser és ser ja alguna cosa, distingir-se d'altres coses que també són; **2)** aquest «també» remet a la unitat d'allò que determina en què consisteix ser; **3)** però això, al seu torn, no pot ser, perquè es perdria la distinció. Aquesta problemàtica de tres moments s'expressa en el desenvolupament dels tres gèneres grecs: èpica, lírica i tragèdia, i en els tres de mode diferent se sosté l'aporia i es conserva la cosa. Això s'aconsegueix precisament perquè en cada gènere hi ha presents (vivents) els tres moments de la problemàtica gràcies a la relació de tons i nivells (cf. 2.3.2; recordem que a 2.3.10 hem exposat com la catàstrofe de la tragèdia

precisament el que fa és enfonsar la pretensió d'abastar el ser per tal que les coses – déus i homes– quedin preservades, i que, només quan el cercle s'ha consumat i és vist en perspectiva, es constata que Grècia s'ha perdut). El segon camí el traçarem seguint la lectura dels grecs que fa Hölderlin en la carta a Böhlendorf ja citada al punt 2.3.11: precisament perquè aquells són originaris del «foc del cel», és a dir, del ser, arriben a ser preeminentes en l'extrem contrari: el «do de presentació», la «sobrietat junoniana», que és allò que, en principi, els faltava: les coses. Hölderlin en descriure el camí grec s'està referint a l'èpica, però en definitiva es tracta de sostenir la balança del propi / impropí. Recordem que en **1)** hem dit: «tot ser és ser ja alguna cosa», doncs bé: els grecs van anar del ser a la cosa, feren obres tals que encara ens enlluernen (en termes “literaris” l'«èpica», la «lírica», la tragèdia) i preservaren la irreductibilitat del ser per tal de mantenir els ens.

De la mateixa manera que, si bé la modernitat és en primera instància l'estat mancat, amb tot, també a Grècia podem trobar alguna mena de mancança, en una primera menció dels estats de la vida humana l'«estat mancat» és només el de solitud, mentre que en un ulterior desenvolupament del tema es descriu també l'«estat d'infantesa» com un estat en què s'experimenta alguna mena de falta.

Abans de passar al següent punt volem tractar el fet que la relació Grècia — «estat d'infantesa» i modernitat — «estat de solitud» amb l'estructura del ser (el que hem anomenat «encreuament de dualitats») canviï en funció de si atenem al tot o als diversos aspectes d'aquest tot. Així, si observem globalment el conflicte inherent al desplegament del ser des d'un punt de vista «massa subjectiu»,<sup>96</sup> podem entendre'l tot com a «estat de solitud» i servir-nos de la modernitat per exemplificar-lo, i si ho fem des d'un prisma «massa objectiu», podem interpretar-lo com a «estat d'infantesa» i servir-nos de l'exemple de Grècia; en canvi, si atenem a les dues parts que constitueixen l'estructura del ser (esperit i matèria) per separat, podem associar la primera a l'«estat de solitud» i la segona al d'«infantesa», i aleshores la modernitat i Grècia esdevenen exemples d'aquestes subparts. La causa d'aquesta doble interpretació prové de la relativitat del tot i la part que articula l'assaig de Hölderlin, és a dir, del fet que els conflictes inherents a l'estructura del ser, o sigui, a les dualitats permanència — canvi i matèria — esperit, es puguin anar trobant en cada submoment de la mateixa. La impressió d'ambigüitat que pugui causar tal relativitat desapareix si entenem que allò que en l'assaig apareix com a dos: esperit / matèria, permanència / canvi, en realitat no s'ha d'entendre com a parts del tot, sinó com a cares que, per raons expositives, s'han d'anomenar successivament. Quan es tracta de Grècia i la modernitat, però, la reciprocitat dels termes funciona amb

<sup>96</sup> «Der Mensch sucht also in einem zu subjectiven Zustände, wie in einem zu objectiven vergebens seine Bestimmung zu erreichen.»

«En vano, pues, busca el hombre en un estado demasiado subjetivo como en uno demasiado objetivo alcanzar su determinación.»

FHA, XIV, p. 317, STA, IV, p. 270, *Ensayos*, p. 79.

restriccions, perquè la diferència apuntada més amunt entre ambdues ens permet dir que no hi ha la modernitat sense Grècia, però impedeix que diguem que no hi ha Grècia sense la modernitat. Això farà que, en el moment en què l'estructura s'hagi de contraposar a quelcom extern per tal de copsar-se a si mateixa, els exemples sobre l'«esfera externa» de cada cas ja no puguin ser recíprocs. D'això en parlarem en el proper punt.

Per acabar, recordem que els símils de les edats de l'home han tingut lloc per mor de l'altra cara, és a dir, de l'esperit poètic. Essent així, tenim que si l'«estat d'infantesa» és el cercle dels gèneres poètics grecs o el sorgir i perdre's de Grècia, l'«estat de solitud» es revela com l'aspiració inassolible a aquest cercle, i l'«edat adulta» és l'assumpció de tot plegat, aleshores es constata, de nou, que allò constitutiu de l'esperit poètic està vinculat al caràcter històric del ser, entenent per «història» allò generat en l'esdevenir del cercle dels gèneres grecs i comprnent la resta d'èpoques a partir de la seva relació amb aquest esdeveniment.

#### 2.3.14. L'«esfera contraposada» i l'«atenció»

En els capítols precedents hem vist com la contraposició inherent a la «unitat infinita» mai no podrà aprehendre's des de l'interior d'aquesta, tant si pren un to objectiu («estat d'infantesa») com si en pren un de subjectiu («estat de solitud»), o, dit d'una altra manera, tant si es posa l'accent en la matèria com en l'esperit, perquè en deduir l'esperit de la matèria es mata l'esperit, que cau sota el domini de la matèria, però la matèria per si sola és quelcom difús, amorf i, per tant, no és, i en deduir la matèria de l'esperit aquella queda dominada per aquest, eliminada, però en restar sol, l'esperit també esdevé quelcom sempre igual i, per tant, no res.<sup>97</sup> La caiguda en la unilateralitat de la matèria o de l'esperit que impossibilita copsar el conjunt i que prové de la pretensió d'assolir-lo des

<sup>97</sup> Sobre una possible objecció al fet que expressions com «foc del cel» i «naïf» es refereixin a Grècia i, alhora, «naïf» i «ideal» a la modernitat, considerem que, tot i l'aparent contradicció que això comporta, la relació segueix essent pertinent; la seva validesa ve del fet que, precisament perquè el punt de partida dels grecs és el «foc del cel», aquests poden conquerir la «sobrietat junoniana» i, precisament perquè allò propi dels moderns és «la claredat de la presentació», la seva tendència els duu a buscar l'ideal, l'«u-tot». Si recordem la qüestió de l'encreuament de dualitats que hem explicat en els primers punts de l'apartat de Hölderlin constatem que, pel que fa a Grècia, la *Grundstimmung*, que és el contingut espiritual, és «foc del cel», és a dir, quelcom relacionat amb l'esperit. Aquesta coincidència del contingut espiritual amb el to no es produeix en la modernitat ja que, en aquest cas, el to que es correspon amb el contingut espiritual és el naïf. Aquesta asimetria pot tenir el seu fonament en la que es dona, tal com hem apuntat més amunt, entre Grècia i la modernitat, i que comporta, finalment, que Hölderlin estableixi també una distinció entre el *camí* grec i la *tasca* moderna. Però d'això en parlarem més endavant.



de dins reclama la perspectiva que dóna la distància, però, en aquest cas, en tractar-se de copsar «la contraposició inherent a la unitat infinita», la distància reclamada no podrà tenir un lloc en el marc de la «unitat infinita». Això du a la necessitat d'una altra «unitat infinita» per tal de reconèixer l'alteritat en un mateix. Tal exigència Hölderlin l'expressa en la forma d'una màxima:

Setze dich mit freier Wahl in harmonische Entgegensetzung mit einer äußeren Sphäre, so wie du in dir selber in harmonischer Entgegensetzung bist, von Natur, aber unerkennbarer weise so lange du in dir selbst bleibst.<sup>98</sup>

La sentència relaciona un acte de voluntat i un estat que ve donat per natura mitjançant l'expressió «tal com». El «per natura» apareix contraposant-se a «per lliure elecció» i en una connexió amb «de mode irrecognoscible» que situa la cosa en el terreny de la immediatesa. El «per natura» és, doncs, sense voluntat, sense ser un acte del subjecte, és a dir, sense ser cap contingut del que per a l'idealisme és el saber. Ja en el capítol 2.3.11 hem comentat la crítica que fa Hölderlin a Fichte en el sentit que l'autoposició no pot ser allò absolutament primer perquè és ja desdoblament, és a dir, que la identitat no és el ser absolut, sinó producte de la reflexió. En la mesura en que es roman en un mateix s'està en la immediatesa, en el pur ser, però en la mateixa mesura la contraposició interna és irrecognoscible. Aquesta interpretació que connecta el «per natura» amb el «ser» d'*Urteil und Seyn* es veu recolzada pel fet que en els escrits primerencs de Hölderlin el que després es dirà «Natur» encara s'anomeni «Seyn». El problema que hem assenyalat unes línies més amunt provocat per allò mateix que es pretén copsar (la «unitat infinita») el trobem aquí formulat en la contraposició que, essent, és alhora irrecognoscible, perquè si és s'ha de poder reconèixer, però, alhora, la distància necessària per al reconeixement fa que ja no s'estigui en, i, en aquesta mesura, es perdi, el «Seyn», el «per natura». Per això el camí per al reconeixement haurà de passar per la reflexió, però alhora en aquesta s'haurà de fer rellevant el problema de la pèrdua. Aquest camí se'ns explica en la primera part de la màxima, i, conseqüentment, hi trobem una aporia del mateix tipus. En primer lloc, es diu que la solució ha de venir d'una «lliure elecció»; ara bé, d'una banda, la «lliure elecció» no pot tenir el sentit kantianista de la «pura buidor» (i.e. la universalitat lògica de la màxima), sinó que, per tal de copsar la contraposició harmònica (el moviment del ser) que hi ha de mode irrecognoscible en un mateix, ha de poder connectar d'alguna manera l'esfera externa amb l'a-reflexiu (*die Natur*), però, per altra banda, la «lliure elecció», tant pel que fa al «lliure» com a l'«elecció», no pot deixar de tenir relació amb la reflexió.<sup>99</sup> De nou ens trobem amb la necessitat i, alhora, la mancança de la reflexió, és a dir, amb el fet específicament

<sup>98</sup> «Ponte por libre elección en contraposición armónica con una esfera externa, tal como, por naturaleza, pero de modo irrecognoscible en la medida en que permaneces en ti mismo, estás en armónica contraposición en ti mismo». F<sub>HA</sub>, XIV, p. 315, S<sub>TA</sub>, IV, p. 267, *Ensayos*, p. 75.

<sup>99</sup> No pot concebre's la llibertat i l'elecció sense que el subjecte lliure, que decideix, no mantingui una distància respecte l'objecte de decisió.

hölderlinià que la cura de la mancança que comporta la reflexió es faci *des* de la reflexió, aollint tal mancança en la consciència. Aquesta «cura» passa per la contraposició amb una «esfera externa» la qual requereix també una interpretació.<sup>100</sup>

Unes línies més amunt hem exposat la necessitat d'«una altra unitat infinita» per tal de copsar la problemàtica interna a un mateix; després, hem exposat la necessitat que «la cura de la mancança que comporta la reflexió es faci des de la reflexió». Tant en un cas com en l'altre s'esdevé quelcom que no es resol: en el primer cas, si la «unitat infinita» que es percep és «una altra», aleshores vol dir que hi ha un marc únic en què s'estableix la comparació (marc que no pot ser altre que el subjecte del discurs, és a dir, la reflexió), però, alhora, si es tracta d'«una altra», aleshores ha d'escapar a aquest marc (al subjecte, a la reflexió). Això només pot entendre's en el sentit que el marc (el subjecte, la reflexió) està en permanent procés de constitució, però sense acabar-se mai de constituir del tot, en termes kantians: reflexió infinita, permanent conceptualització que no assoleix mai el concepte, finalitat sense fi. Això pel que fa al primer cas. Pel que fa al segon, si la mancança que comporta la reflexió l'ha d'acollir aquesta en la consciència, és a dir, si la reflexió ha d'experimentar la seva pròpia finitud, aleshores, de nou, ha de passar que el procés reflexionant estigui permanentment a la recerca del concepte sense acabar-lo d'assolir.<sup>101</sup>

En la nostra interpretació de la sentència ens hem servit de termes propis de la filosofia kantiana, concretament d'aquells que es refereixen a l'àmbit de la bellesa: «reflexió infinita», «esquematzació en què no s'assoleix mai del tot el concepte», «procés en què no es constitueix del tot el subjecte». La relació del discurs hölderlinià amb la teoria kantiana sobre la figura bella es veu corroborada pel fet que en el mateix assaig, quan Hölderlin diu que per assolir la seva determinació l'home s'ha de reconèixer «contingut com a unitat en allò diví harmònicament contraposat» i ha de reconèixer «contingut com a unitat en ell allò diví, unitari, harmònicament contraposat»,<sup>102</sup> afegeixi que això només és possible en «*la bella sensació sagrada, divina*» («*in schöner heiliger, göttlicher Empfindung*»),<sup>103</sup> amb la qual cosa l'accés a l'esfera contraposada no es presenta com quelcom de tipus merament intel·lectual, sinó sensible, estètic, i, concretament, vinculat a l'experiència de la bellesa (cf. 2.3.7).

<sup>100</sup> Podria al·legar-se que, el fet que la cura de la mancança de la reflexió es faci des de la reflexió també es troba en Hegel, però en ell ni es fa per la via de contraposar-se a una unitat infinita, ni és tal cura la bellesa.

<sup>101</sup> Ryan explica la necessitat de la màxima amb el següent argument: El jo no pot quedar-se en la seva naturalesa subjectiva i per això ha de sortir de si mateix i reproduir-se en si mateix i els altres, però com que ho ha de fer amb llibertat s'ha d'entendre l'autodespreniment com a acte lliure d'autolimitació, de manera que el jo no es limiti solament a l'objecte, sinó que també es pugui abstreure de l'objecte i reflectir-se cap a si; Hölderlin, doncs, vol solucionar l'antinòmia a partir de «l'elecció lliure d'un objecte», en la qual cosa hi ha tant la llibertat del subjecte com la realitat de l'objecte. Cf. RYAN 1960, p. 83.

<sup>102</sup> F<sub>HA</sub>, XIV, p. 317, S<sub>TA</sub>, IV, p. 270, *Ensayos*, p. 79.

<sup>103</sup> F<sub>HA</sub>, XIV, p. 317, S<sub>TA</sub>, IV, p. 270, *Ensayos*, p. 79.

Allò que fa necessària la figura bella per tal que l'home assoleixi la seva determinació és que les triples propietats: individual—universal—pur, resolt—no resolt—resolt-i-no-resolt, i el seu desplegament en la teoria del canvi dels tons: naïf—ideal—heroic, *Grundstimmung—Kunstcharakter—Geist*, èpica—lírica—tragèdia, que no podien copsar-se com a unitat, hi són sempre presents. En la figura bella no es cau en la unilateralitat: de subjecte o objecte, d'esperit o matèria, de permanència o de canvi, o, dit amb els termes de la teoria del canvi dels tons: de to naïf, ideal o heroic, de *Grundstimmung*, *Kunstcharakter* o *Geist*, d'èpica, lírica o tragèdia. Només en la figura bella els membres d'aquesta estructura adquireixen «connexió recíproca i determinació vivent», «llibertat» i «plenitud», mentre que la terna tematitzada, fixada, ja ha perdut la relació vivent.<sup>104</sup> La interpretació del que pugui ser la «unitat infinita» haurà de tenir en compte aquests aspectes.

Començarem plantejant en què podria consistir l'esfera externa pel que fa al poeta modern. Hölderlin diu que en la relació amb l'esfera el poeta trobarà la mateixa contraposició o moviment que hi ha en si mateix («en tu mateix»), la qual cosa ens duu a pensar que es tracta de la història esdevinguda. Nosaltres considerem primerament «història esdevinguda» el cercle dels gèneres poètics. Tal identificació ja s'ha anat perfilant quan en el cantó material de la dualitat matèria—esperit hem tractat del «cercle d'efectes» (2.3.4) i l'hem relacionat amb els gèneres; més endavant en parlar de l'«estat d'infantesa» (2.3.12) ens hem servit de l'exemple dels gèneres poètics grecs per tal d'il·lustrar-lo. A més, la interpretació es veu recolzada tant pel fet que en altres escrits Hölderlin tracti la necessitat que té el poeta d'estudiar els textos grecs per tal d'entendre's a si mateix,<sup>105</sup> com pel fet que ell mateix dugui a terme un ingent treball de traducció

<sup>104</sup> De la figura bella: «erwachen aus ihr ursprünglich all die Kräfte, welche jene Eigenschaften zwar bestimmter und erkennbarer, aber auch isolirter besitzen, so wie sich jene Kräfte, und ihre Eigenschaften und Äußerungen auch wieder in ihr konzentrieren, und in ihr und durch gegenseitigen Zusammenhang und lebendige für sich selbst bestehende Bestimmtheit als Organe von ihr, und Freiheit, als zu ihr gehörig und nicht in ihrer Beschränktheit auf sich selber eigenschränkt, und Vollständigkeit, als in ihrer Ganzheit begriffen, gewinnen, jene drei Eigenschaften mögen als Bestrebungen, das Harmonisch-entgegengesetzte in der lebendigen Einheit oder diese in jenem zu erkennen, im subjektiveren oder objektiveren Zustände sich äußern. Denn eben diese verschiedenen Zustände gehen auch aus ihr als der Vereinigung derselben hervor.»

«[...] brotan originariamente todas las fuerzas que aquellas propiedades, de un modo ciertamente más determinado i más reconocible, pero también más aislado, poseen, del mismo modo que aquellas fuerzas y sus propiedades y manifestaciones, a su vez, se concentran de nuevo en ella, y en ella y por ella adquieren conexión recíproca y determinatez viviente, consistente por sí misma, en cuanto órganos de ella, y libertad, en cuanto pertenecientes a ella y no restringidas a sí mismas en su propia limitación, y plenitud, en cuanto comprendidas en la totalidad de ella; aquellas tres propiedades pueden manifestarse como esfuerzos por reconocer lo armónicamente contrapuesto en la unidad viviente o ésta en aquello, en un estado más subjetivo o más objetivo. Pero incluso en estos diversos estados proceden de ella como de la unión de los mismos». F<sub>HA</sub>, XIV, p. 318, S<sub>TA</sub>, IV, 271, *Ensayos*, p. 80.

<sup>105</sup> Per exemple a *Der Gesichtspunkt aus dem wir das Altertum anzusehen haben*, F<sub>HA</sub>, XIV, pp. 83 i ss., S<sub>TA</sub>, IV, p. 231, *El punto de vista desde el cual tenemos que contemplar la antigüedad*, *Ensayos* p. 35 i ss., *[Reflexión]*, S<sub>TA</sub>, IV, p. 243, *[Reflexión]*, op. cit. p. 49 i ss., dues cartes a Böhlendorf: 4 de desembre de 1801 i 2 de desembre de 1802, S<sub>TA</sub>, VI, p. 425-428 i 432-433, *Ensayos*, pp. 137-142, o, fins i tot,

d'aquests textos, molt especialment en els darrers temps de lucidesa. Finalment, el fet que es tracti d'un cercle, és a dir, de quelcom que ha quedat tancat, i que s'hi dugui a terme el moviment del ser, permet considerar-lo «unitat infinita» (cf. 2.3.7). Aquesta interpretació aconpleix la premissa que es tracti de figura bella.

A més d'aquest possible exemple d'«esfera contraposada» volem plantejar-ne un altre que pertany a l'època moderna i que ens sembla adequat, sobretot llegint l'assaig de Hölderlin des de la nostra perspectiva: es tracta de considerar com a tal la dialèctica en el sentit del moviment de la *Ciència de la lògica* de Hegel. Pensem que la relació queda justificada en tant que és l'obra moderna en la qual es manifesta de manera més explícita (tal com hem vist a 2.3.11) el moviment d'allò que ara ha quedat sol: l'esperit (d'aquí que l'observació d'aquest moviment sigui «fenomenologia de l'esperit»), raó per la qual exemplifica perfectament l'«estat de solitud». A més, tal com passa amb el cercle dels gèneres, també la seva estructura acaba configurant un cercle (la relació entre ambdues s'ha vist a 2.3.11) i també en el seu desenvolupament s'hi mostra el moviment del ser. Certament Hölderlin no pot estar pensant materialment en les grans obres hegelianes, perquè en el moment en què escriu el text encara no han estat publicades, però sí que ha participat en el projecte idealista que du a aquestes i el pot tenir com a referent; a banda d'això, quan proposem la *Ciència de la lògica* no intentem esbrinar les intencions de Hölderlin, sinó l'abast que pot tenir la seva proposta poètica.

Encara tornant sobre el mateix: si en el primer exemple l'adequació de la poesia grega a les premisses que s'havien plantejat era ben clara, en el cas de la *Ciència de la lògica* pot al·legar-se que aquesta, en tant que filosofia, no constitueix figura bella, i, per tant, no satisfà una de les exigències de l'«esfera contraposada» hölderliniana. Això no ens sembla especialment greu en la mesura que la filosofia, si bé no és figura bella, tampoc no és discurs òntic, ciència, i en aquest sentit es mou pel mateix «entre» en què ho fa la figura bella, però en una direcció diferent; en efecte, en la figura bella es va del ser a la cosa sense que aquesta quedi definitivament fixada (per això es tracta sempre merament de «figura»), mentre que en la filosofia es va de la cosa als seus constitutius, és a dir, al ser.<sup>106</sup> A més, la diferència entre poeta i filòsof és encara menys rellevant com més fenomenològicament s'entengui la tasca del filòsof: si ens cenyim a l'«atendre» el fenomen (cf. 2.3.8), aleshores com a «esfera contraposada» val tant la figura bella com la filosofia. Certament Hölderlin davant l'alternativa entre fer filosofia o fer poesia tria el segon, però el que fa en els darrers poemes de lucidesa no deixa de ser fenomenologia de la història esdevinguda, la qual cosa avala el considerar la *Ciència de la lògica* com a esfera contraposada. De tot això en parlarem més en un capítol posterior.

---

*Mischung der Dichtarten*, FHA, XIV, pp. 329 i ss., STA, IV, p. 285, [*Mezcla de los géneros poéticos*], *Ensayos*, p. 95.

<sup>106</sup> Cf. MARTÍNEZ MARZOA 1976, pp. 49-50.

Fins aquí hem parlat del poeta modern i pensem que, en termes generals, aquest assaig es dirigeix a ell. En relació amb això, és remarcable que la necessitat de contraposició aparegui més insistentment en aquest context i no en aquells assajos més específicament centrats en els gèneres poètics grecs. Ara bé, en la mesura en què s'està parlant del poeta i que aquesta figura prové de Grècia sembla que la màxima hauria de tenir també alguna mena d'aplicació per al poeta grec. Vegem, doncs, en què podria consistir l'esfera contraposada per a aquest poeta. El punt de partida grec<sup>107</sup> és la ingenuïtat, per la qual cosa la contraposició s'estableix precisament amb aquest estat naif, és a dir, amb l'aparició innocent de les coses, o, dit amb el terme que emprà Plató, amb la *δόξα*. Si pensem ara en el poeta grec per excel·lència, Homer, veiem que, efectivament, ell ja s'està contraposant d'alguna manera a la *δόξα*, a la presència immediata de les coses, no perquè faci filosofia, sinó en tant que les fa comparèixer màximament, cosa que no és possible sinó és des d'una certa exterioritat respecte aquestes. En Homer encara no és evident la ruptura amb les coses, però en el seu dir-les de manera rellevant ja hi està suggerida. Que en el cas grec siguin les coses allò a què s'ha de contraposar el poeta encaixa perfectament amb l'exigència que l'«esfera contraposada» tingui relació amb la bellesa, perquè precisament a Grècia la cosa, l'ens, és allò irreductible, allò bell.

En aquest apartat hem proposat una determinada interpretació del que pot ser l'«esfera externa» i també de la relació que s'estableix amb aquesta: estar atent al que compareix, que en el cas del poeta modern equival a llegir la història constitutiva de ser i del seu sentit. Ja hem assenyalat la crítica que es pot fer a aquesta interpretació que concep la relació del poeta amb l'«esfera externa» com una tasca merament fenomenològica. De fet, a continuació veurem com en el present assaig la qüestió pren aparentment un altre caire motivat per la necessitat de la concreció en la qual s'ha anat insistint reiteradament (2.3.2 i 2.3.6).

---

<sup>107</sup> Sobre aquesta interpretació de l'estatut del poeta grec, cf. MARTÍNEZ MARZOA 1995a i 1996, entre d'altres obres del mateix autor.

## 2.4. Segon moment: l'expressió

### 2.4.1. L'«esfera contraposada» i la «creació»

En el capítol anterior hem exposat la relació que hi ha entre l'«esfera contraposada» i el coneixement de la «unitat infinita», el fet que aquest darrer no pugui assolir-se si no és a partir de la contraposició amb una esfera externa, i hem plantejat la nostra interpretació sobre en què podria consistir l'esfera externa en el cas del poeta grec i del modern. Això ens ha dut a topar amb el problema de considerar una obra filosòfica com a esfera externa, problema que prové del fet que la filosofia no faci figura (bella). La qüestió que més amunt ha quedat provisionalment contestada en cenyir-nos a l'«atendre» sembla entrar en joc en el mateix assaig de Hölderlin en el moment en què es posa a parlar del llenguatge. Hölderlin diu que aquest és com el coneixement de què s'ha tractat (és a dir, coneixement de la «unitat infinita») pel fet que tant en l'un com en l'altre hi ha la triple propietat i per a ambdós «el més bell moment resideix en l'autèntica expressió».<sup>108</sup> El coneixement i el llenguatge de què parla Hölderlin coincideixen, doncs, en el seu més bell moment, en el qual, segons es diu, el llenguatge es troba en el grau «més espiritual» i la consciència (coneixement) en el grau «més vivent»,<sup>109</sup> expressions que, mitjançant l'adjectivació, duen els substantius al límit d'allò que signifiquen, perquè «llenguatge» conté un element de concreció, és a dir, material, i aquí sembla que es trobi en el grau més espiritualitzat, i «coneixement» conté un element d'abstracció, de dessensibilització, i aquí sembla que es trobi en el grau més vivificat. La direcció, doncs, és cap a l'origen o punt en què esperit i matèria s'uneixen o separen, l'«arrel desconeguda» o «entre» que hem esmentat més amunt. Ho és perquè és allà on es produeix l'«obertura» o «atenció» necessària per a l'esdeveniment: Hölderlin diu que en l'«autèntica expressió» hi ha «el punt ferm» mitjançant el qual es determina el traçat de la figura (bella),<sup>110</sup> cosa que,

<sup>108</sup> «Ist die Sprache nicht, wie die Erkenntniß von der Rede war, und von der gesagt wurde daß in ihr, als Einheit das Einige enthalten sei, und umgekehrt,? und daß sie dreifacher Art sei p.p.

Muß nicht für das eine, wie für das andere der schönste Moment da liegen, wo der eigentliche Ausdruck, [...] liegth?»

«El lenguaje, ¿no es como el conocimiento del que se ha tratado y del que se ha dicho que en él, como unidad, está contenido lo unitario, e inversamente, y que es de triple índole, etc.?

¿No tiene que residir para lo uno como para lo otro el más bello momento allí donde reside la auténtica expresión [...]?»

FHA, XIV, p. 318, STA, IV, p. 272, *Ensayos*, p. 80-81.

<sup>109</sup> *Ibid.*

<sup>110</sup> «Liegt nicht eben hierin der veste Punct, wodurch der Folge der Zeichnung ihre Verhältnißart, und den Lokalfarben wie der Beleuchtung ihr Charakter und Grad bestimmt wird?»

«No reside precisamente en esto el firme punto mediante el cual es determinado, para la sucesión del dibujo, su modo de relación y, para las coloraciones locales y la iluminación, su carácter y grado?»

FHA, XIV, p. 318, STA, IV, 272, *Ensayos*, p. 81.

segons el nostre parer, equival al «fonament autèntic» mitjançant el qual el material rep un tractament ideal (cf. 2.3.2), tractament que dóna fermesa a l'expressió, perquè consisteix en veritable coneixement d'allò que es vol expressar (és a dir, d'una sensació autèntica).<sup>111</sup> Aquesta relació del llenguatge amb l'autèntica expressió s'ha d'examinar segons els «*criteris més segurs i més infal·libles que sigui possible*», fet que resulta d'entrada xocant, perquè «criteri», «seguretat» i «infal·libilitat» lliguen amb «lleï» i amb «concepte», mentre que, pel que fa a la figura bella, el criteri és que, havent-hi figura, no hi hagi concepte, però precisament aquest gir provocador que l'autor mateix subratlla corrobora que aquí «llenguatge poètic» i «coneixement» estan de la mateixa banda, i que, per tant, està funcionant la noció de coneixement com a «atenció al que compareix» (i, segurament, vinculat amb l'històric). Llenguatge i coneixement en aquest sentit formarien part del mateix procés d'esdevenir, es requeririen mútuament. Aquí s'arriba al mateix que s'ha estat assenyalant al llarg de tot l'assaig, és a dir, al fet que allò de què tracta la investigació (la «unitat infinita») està configurat per «un encreuament de dualitats» una de les quals és «matèria — esperit» i l'altra «permanència — canvi» (cf. 2.3.1). Ens expliquem: **1)** Unes línies més amunt hem dit que «coneixement» té una càrrega espiritual i «llenguatge» la té material, i ara acabem d'afirmar que llenguatge i coneixement formen part del mateix procés d'esdevenir, per tant, «matèria» i «esperit» es requereixen mútuament, no hi ha unitat infinita sense ambdós. **2)** Ara es diu també que per a ambdós «el més bell moment resideix en l'autèntica expressió»; en aquesta s'assoleix la unitat infinita, la qual no podia trobar-se en «la sola fonamentació» (cf. 2.3.5), és a dir, només des del cantó permanència; cal incorporar també el canvi (de nou, cf. 2.3.1). Volem destacar que, si el poètic o el poema no es poden trobar sense «el més bell moment [que] resideix en l'autèntica expressió», aleshores en Hölderlin ja es troba prefigurada l'«hermenèutica literària» que reclama Szondi; una hermenèutica que no nega la categoria històrica, ni desatén la singularitat de l'obra.<sup>112</sup>

Hölderlin diu: «So wie die Erkenntnis die Sprache ahndet, so erinnert sich die Sprache der Erkenntnis».<sup>113</sup> El coneixement pressent el llenguatge quan l'home, superant les dicotomies matèria — esperit i permanència — canvi<sup>114</sup> (que ho són també d'estat

<sup>111</sup> «Wird nicht alle Beurtheilung der Sprache sich darauf reduciren, das man nach DEN SICHERSTEN UND MÖGLICH UNTRÜGLICHSTEN KENNZEICHEN sie prüft, ob sie die Sprache einer ächten schön beschriebenen Empfindung sei?»

«No ha de reduir-se tota enjuiciament del llenguatge a que se lo examine según *LOS CRITERIOS MÁS SEGUROS Y LOS MÁS INFALIBLES QUE SEA POSIBLE* acerca de si es el lenguaje de una sensación auténtica bellamente descrita?»

FHA, XIV, p. 318, STA, IV, p. 272, *Ensayos*, p. 81.

<sup>112</sup> SZONDI 1975a, p. 404.

<sup>113</sup> «Así como el conocimiento presiente el lenguaje, así el lenguaje se acuerda del conocimiento».

FHA, XIV, p. 319, STA, IV, p. 272, *Ensayos*, p. 81.

Sobre la relació entre el llenguatge i el record és significatiu que dos dels poemes que tracten de l'esdeveniment Grècia-modernitat es titulin *Andenken* i *Mnemosyne*.

d'infantesa—estat de solitud), surt de si mateix a «l'entera infinitud» i s'hi retroba.<sup>115</sup> Això és possible gràcies a la contraposició amb una «esfera externa», la qual situa en el «terreny» de la reflexió infinita (cf. 2.3.14), de la encara-no-fixació, del pur (cf. 2.3.5),<sup>116</sup> punt en el qual encara no s'ha produït la separació d'acció—receptió (cf. 2.3.14), punt de l'*atenció*: la «més alta receptivitat divina».<sup>117</sup> En aquest moment el llenguatge és pressentit.<sup>118</sup> Pel que fa a la mena de reflexió que du al llenguatge: no és la que es produïa des de l'interior de la pròpia esfera i que només conduïa a la unilateralitat (o estar en la matèria o en l'esperit, o en l'estat d'infantesa o en el de solitud),<sup>119</sup> sinó que aquesta restitueix la unitat perduda entre ambdues cares: a l'esperit que resta sol li torna la vida, a

<sup>114</sup> «nachdem sie 1) noch unreflectirte reine Empfindung des Lebens war, der bestimmten Unendlichkeit worinn sie enthalten ist, 2) nachdem sie sich in den Dissonanzen des innerlichen Reflectirens und Strebens und Dichtens wiederholt hatte,»

«1) después de haber sido todavía pura sensación no reflejada de la vida, de la infinitud determinada en la que está contenido; 2) después de haberse repetido en las disonancias del interno reflejar y aspiración y poesía;»

FHA, XIV, p. 319, STA, IV, p. 272, *Ensayos*, p. 81.

<sup>115</sup> 3) «nach diesen vergebenen Versuchen, sich innerlich wiederzufinden und zu reproduciren, nach diesen verschwiegenen Ahndungen, die auch ihre Zeit haben müssen, über sich selbst hinausgeht, und in der ganzen Unendlichkeit sich wiederfinden, d.h. durch die stofflose reine Stimmung gleichsam durch den Wiederklang der ursprünglichen lebendigen Empfindung, den sie gewann und gewinnen konnte durch die gesammte Wirkung aller innerlichen Versuche, durch diese höhere göttliche Empfänglichkeit ihres ganzes innern und äußern Lebens mächtig und inne wird.»

3) «después de estos vanos intentos de reencontrarse y reproducirse internamente, después de estos callados presentimientos, que necesitan también su tiempo, sale por encima de sí mismo y se reencuentra en la entera infinitud, es decir, mediante el temperamento puro, temperamento sin material, mediante el eco que, de la sensación viviente originaria, consiguió y pudo conseguir, mediante el efecto conjunto de todos los ensayos interiores, mediante esta más alta receptividad divina, se percató y se hace dueño de toda su vida interior y exterior.»

FHA, XIV, p. 319, STA, IV, p. 272, *Ensayos*, p. 81.

<sup>116</sup> Recordem que havíem interpretat el «pur» com el moviment general que hi ha en tot poema i que conté els tres moments que s'han anat desplegant de diverses maneres al llarg de l'assaig però amb la diferència que, en el fet de desplegar-los i tematitzar-los, ja queden com a tres, separats i, per tant, morts, mentre que en el «pur» s'està en el moviment, en el pas.

<sup>117</sup> «L'atenció és l'oració natural de l'ànima», cita de Malebranche feta per Celan a *Der Meridian* qui, al seu torn, l'extreu de l'assaig de Walter Benjamin sobre Kafka.

<sup>118</sup> «In eben diesem Augenblicke, wo sich die ursprüngliche lebendige, nun zur reinen eines Unendlichen empfänglichen Stimmung geläuterte Empfindung, als Unendliches im Unendlichen, als geistiges Ganze im lebendigen Ganzen befindet, in diesem Augenblicke ist es, wo man sagen kann, daß die Sprache geahndet wird,»

«Precisamente en este momento, en el que la sensación originaria, viviente, que, purificándose, ha llegado a ser el temperamento puro susceptible de un infinito, se encuentra en cuanto infinito en lo infinito, en cuanto todo espiritual en el todo viviente, en este instante es cuando puede decirse que el lenguaje es presentido [...]»

FHA, XIV, p. 319, STA, IV, pp. 272-273, *Ensayos*, p. 81.

<sup>119</sup> «und wenn nun wie in der ursprünglichen Empfindung eine Reflexion erfolgte, so ist sie nicht mehr auflösend und verallgemeinernd, vertheilend, und abbildend, bis zur bloßen Stimmung, sie gibt dem Herzen alles wieder, was sie ihm nahm, sie ist belebende Kunst, wie sie zuvor vergeistigende Kunst war, und mit einem Zauberschlage um den andern ruft sie das verlorene Leben schöner hervor, bis es wieder so ganz sich fühlt, wie es sich ursprünglich fühlte.»

«y, si ahora, como en la sensación originaria, sigue una reflexión, no es ya disolvente y universalizante, dividiente y formante, hasta el mero temperamento, sino que restituye al corazón todo lo



allò vivent, sense forma, li dóna la figura, a l'home que ha quedat sol com a esperit, la possibilitat de recuperar la presència de les coses (l'amor), i «al món [de l'home]», que a causa del predomini de l'esperit ha estat rebutjat, «la gratitud».<sup>120</sup>

Més amunt (punts 2.3.14 i 2.4.1) s'ha posat de relleu el mode en què el poeta assoleix el seu propòsit, mode que coincideix amb aquell en què l'home esdevé adult, perquè tan singular és el camí que aquest traça en el seu obrar com el llenguatge propi del poema. Aquest mode consta aparentment de dos moments: el d'atenció (2.3.14) i el de creació o pas a la realitat efectiva (2.4.1), però a mesura que hem anat avançant en la seva interpretació se'ns han anat presentant més com a aspectes que no pas com a

---

que le quitó, es arte que da vida, como era antes arte que daba espíritu, y, con un golpe mágico tras otro, hace brotar más bella la vida perdida, hasta que la vida se sienta tan por completo como se sentía originariamente.»

I, unes línies més endavant:

«und endlich, nach erfüllter Ahndung, un Hoffnung, wenn nemlich in der Äußerung jener höchste Punct der Bildung die höchste Form im höchsten Leben vorhanden war, und»

1) «nicht blos an sich selbst, wie im Anfang der eigentlichen Äußerung»

2) «noch im Streben, wie im Fortgang derselben, wo die Äußerung das Leben aus dem Geiste und aus dem Leben den Geist hervorruft,»

3) «sondern wo sie das ursprüngliche Leben in der höchsten Form gefunden hat, wo Geist und Leben auf beiden Seiten gleich ist, und ihren Fund, das Unendliche im Unendlichen, erkennt, nach dieser letzten und dritten Vollendung,»

1) «die nicht blos ursprünglich Einfalt, des herzens und Lebens, wo sich der Mensch unbefangen als in einer beschränkten Unendlichkeit fühlt,»

2) «auch nicht blos errungene Einfalt des Geistes, wo eben jene Empfindung zur reinen formalen Stimmung geläutert, die ganze Unendlichkeit des Lebens aufnimmt, (und Ideal ist)»

3) «sondern die aus dem unendlichen Leben wiederbelebter Geist, nicht Glück, nicht Ideal, sondern gelungenes Werk, und Schöpfung ist, [...] also wenn diß der Gang und die Bestimmung der Menschen überhaupt zu seyn scheint, so ist ebendasselbe der Gang und die Bestimmung aller und jeder Poësie,»

I fins al final del paràgraf es torna a repetir el mateix argument

«y, finalmente, después de cumplidos presentimiento y esperanza, es decir: cuando ha estado presente en la manifestación aquel punto supremo de la formación, la más alta forma en la más alta vida, y»:

1) «no sólo en sí misma, como en el comienzo de la manifestación propiamente tal,»

2) «ni en la aspiración, como en el progreso de ella, en el que la manifestación hace surgir del espíritu la vida y de la vida el espíritu»

3) «sino allí donde la manifestación ha encontrado la vida originaria en la forma más alta, en que por ambas caras espíritu y vida son lo mismo, y reconoce su hallazgo, lo infinito en lo infinito, tras esta tercera y última consumación»

1) «que no es mera simplicidad originaria del corazón y de la vida, en que el hombre se siente ingenuamente como en una infinitud limitada»

2) «ni tampoco simplicidad meramente conseguida del espíritu, en que, precisamente, aquella sensación que, purificándose, ha llegado a ser el temperamento formal puro acoge la infinitud toda de la vida (y es ideal)»

3) «sino espíritu revivificado a partir de la vida infinita, no fortuna, no ideal, sino obra y creación logradas [...] —así, pues, si esto parece ser el curso y determinación del hombre en general, entonces ello mismo es el curso y la determinación de toda poesía». F<sub>HA</sub>, XIV, pp. 319-320, S<sub>TA</sub>, IV, 274, *Ensayos*, pp. 82-83.

<sup>120</sup> «dann aus dieser höchsten Entgegensetzung und Vereinigung des Lebendigen und Geistigen, des formalen und des materialen Subject Objects, dem Geistigen sein Leben, dem Lebendigen seine Gestalt, dem Menschen seine Liebe und sein Herz und seiner Welt den Dank wiederzubringen,»

«y después, a partir de esta suprema contraposición y unificación de lo viviente y lo espiritual, del sujeto-objeto material y formal, restituir a lo espiritual su vida, a lo viviente su figura, al hombre su amor y su corazón, y a su mundo la gratitud»

moments d'un mateix esdeveniment. Si desglossem el mode de procedir de l'esperit poètic queda així:

**a**• Només l'atenció a una esfera contraposada permet conèixer la unitat infinita per tal d'assolir la manifestació, l'expressió.

**b**• Només en l'expressió, és a dir, en el llenguatge (poètic), pot assolir-se i, per tant, aprehendre's, el lligam entre esperit i vida (la unitat infinita).

D'a i b deduïm que la relació entre atenció (coneixement) i expressió (llenguatge) té dues direccions: en **a** el coneixement es presenta com a previ a l'expressió (cosa que encaixa amb el lligam pressentir–recordar),<sup>121</sup> mentre que en **b** la direcció sembla ser la contrària. En les següents línies tractarem d'explicar aquesta ambigüitat:

A 2.3.14 hem vist en què podria consistir l'esfera contraposada pel que fa a l'home grec i al modern: en el primer cas, la δόξα, les coses, en el segon, el cercle dels gèneres poètics grecs i el moviment de la *Ciència de la lògica*. Ara bé, és precisament en l'actitud homèrica d'atenció a les coses que aquestes compareixen, que es desplega el món divers tan característicament grec, i, igualment, és en l'atenció moderna al dir grec que aquest es configura i, concretament, com a cercle, i és en l'observació moderna del moviment de l'esperit que aquest es presenta com a esdevenir-en-l'autosupressió-de-la-reflexió. Per tant, certament cal contraposar-se a allò que les coses són (o allò que ha fet que siguin) per tal de copsar la contraposició que hi ha en un mateix, però aquesta aprehensió només s'assoleix en la mesura en què aquest moviment es concreta en figura, en tant que es fa el pas a la «realitat efectiva», i, alhora, aquesta concreció només s'aconsegueix en la mesura en què està constantment oberta, atenta, al que és; dit d'una altra manera: és en l'atenció que sorgeix l'esfera, tant si se li diu «esfera contraposada» com «obra», perquè tant en l'una com en l'altra hi ha la unitat infinita. Es tracta, doncs, d'una única acció–recepció: creació–atenció.

En aquest punt hem arribat a una concepció de l'home molt propera a la grega, cosa que no entra en contradicció amb la diferència subratllada constantment entre el pensament grec i el modern, perquè aquí s'està tractant del «mode de procedir de l'esperit poètic» i, per tant, de bellesa, i en la modernitat la figura bella, en tant que irreductible, és allò que s'aproxima més al que per als grecs era l'ens, la cosa. Per això

---

F<sub>HA</sub>, XIV, p. 319, S<sub>TA</sub>, IV, p. 273, *Ensayos*, p. 82.

<sup>121</sup> Ryan defensa aquesta interpretació segons la qual el coneixement precedeix el llenguatge. Per a l'autor, el fet que el coneixement pressenti el llenguatge mentre que aquest recordi el coneixement demostra que la creació del llenguatge pressuposa la realització del coneixement; a més, Ryan justifica aquesta interpretació vinculant coneixement i llenguatge amb les fases de la vida humana corresponents a la «segona realització» que prové del «sortir de si», la qual és «espiritualitzadora», «dissolvent», etc., i la «tercera realització», que prové de la reflexió «vivificant» i és «obra i creació assolides». Cf. RYAN 1960, pp. 84 i ss. Aquesta lectura que, certament, es pot desprendre del text de Hölderlin, entén el tercer moment com el de la síntesi; ara bé, a nosaltres ens sembla que el mateix text introdueix prou complicacions retardadores com per, finalment, acabar constatant el problema de la síntesi.

llegirem les paraules de Hölderlin a la llum del pensament grec, concretament seguint la interpretació que en fa Heidegger a *Parmenides*:<sup>122</sup>

Per als grecs, l'home és aquell que, enmig d'allò comú, mira amatent, i, alhora, és aquell que emergeix en la denominació i en el dir, i que té la seva essència en el dir. «Mirar» i «dir» estan en relació, perquè «dir» és una forma de mirar. El «mirar» és una obertura de doble direcció: per una banda, «la cosa» mira l'home en el sentit que fa donació de si mateixa tot emergint, i, per altra banda, l'home mira i aprehèn allò contemplat, en el sentit que deixa sortir al seu encontre la mirada que li ve a l'encontre. L'actitud que aquí en diem «mirar» en les línies precedents l'hem anomenada «atendre»: l'atenció permet la compareixença (d'allò que atén i d'allò atès). Ara bé, allò que deixa aparèixer de forma dominant és la paraula,<sup>123</sup> per la qual cosa en la paraula denominadora hi trobarem també l'obertura en dues direccions: la paraula és allò en què el que compareix s'assigna a l'home, i, alhora, tal com hem dit més amunt, l'home és l'ens que emergeix en la denominació i en el dir. En relació amb la paraula el poeta invoca la deessa i la musa per dir que el mite de la paraula poètica és el cant de l'ésser mateix, mentre que el poeta és solament l'ἑρμηνεύς, l'interpret de la paraula. D'aquí s'arriba a la connexió essencial entre poetitzar i pensar (φρονέω), a la filosofia entesa com a cura del ser, i al filòsof com aquell qui té mirada per a (és a dir, atén) l'essencial i aquell que està reivindicat per l'ésser mateix.

La identificació final entre coneixement i llenguatge, l'obertura entre l'esfera i el poeta, i entre l'obra i el poeta, la identificació, en darrer terme, entre l'esfera i l'obra, es veuen corroborades en un dels darrers passatges de l'assaig de Hölderlin en què, primer, es diu que l'artista no ha d'acceptar res com a donat,<sup>124</sup> i, després, que, si accepta res, això s'ha d'entendre com a posat per l'artista.<sup>125</sup> En el primer moment de l'argumentació

<sup>122</sup> C.f. HEIDEGGER 1982b.

<sup>123</sup> Λόγος, μύθος.

<sup>124</sup> «Indem sich nemlich der Dichter mit dem reinen Tone seiner ursprünglichen Empfindung in seinem ganzen innern und äußern Leben begriffen fühlt, und sich umsieht in seiner Welt, ist ihm diese eben so neu und unbekannt, die Summe aller seiner Erfahrungen, seines Wissens, seines Anschauens, seines Denkens, Kunst und Natur wie sie in ihm und außer ihm sich darstellt, alles ist wie zum erstenmale, eben deswegen unbegriffen, unbestimmt, in lauter Stoff und Leben aufgelöst.»

«En efecto, en tanto que el poeta se siente en su entera vida interior y exterior compenetrado con el tono puro de su sensación originaria, y mira a su alrededor en su mundo, en tal medida le es éste nuevo y desconocido, la suma de todas sus experiencias, de su saber, de su intuir, de su pensar, el arte y la naturaleza, tal como se presentan en él, todo le es presente como si fuese la primera vez y, por ello mismo incomprendido, indeterminado, disuelto en puro material y vida.»

FHA, XIV, p. 321, STA, IV, p. 274, *Ensayos*, p. 83-84.

<sup>125</sup> «denn wäre vor der Reflexion auf den unendlichen Stoff und die unendliche Formirgend eine Sprache der Natur und Kunst für ihn in bestimmter Gestalt da, so wäre er *in so fern* nicht innerhalb seines Wirkungskreises, er träte aus seiner Schöpfung heraus, und die Sprache der Natur oder der Kunst, jeder modus exprimendi der einen oder der andern wäre erstlich, insofern sie nicht seine Sprache, nicht aus seinem Leben und aus seinem Geiste hervorgegangenes Product, sondern als Sprache der Kunst, so bald sie in bestimmter Gestalt mir gegenwärtig ist, schon zuvor ein bestimmender Act der schöpferischen Reflexion des Künstlers, welcher darinn bestand, daß er aus seiner Welt aus der Summe

es diu que art i naturalesa es presenten al poeta que ha assolit el coneixement com a «incompresos», «indeterminats», «dissolts», és a dir, fora d'aquell abastar-ho tot en el qual cada cosa valida les altres, fora de la remissió validadora d'unes coses a les altres, no lligats en un discurs únic, en un discurs absolut; en el segon moment es diu que «trobar...» equival a «prendre com a...», és a dir, que «rebre» i «posar», «atendre» i «crear», quan es tracta de l'artista, són el mateix. Això és així perquè la «reflexió creativa de l'artista» és la «reflexió infinita»,<sup>126</sup> és a dir, perquè aquest es mou en l'«obertura». En aquest passatge encara es diu una altra cosa sobre aquesta «reflexió», es diu que el poeta tria el material del seu món i el determina, i, com que el seu món també és el nostre, en la mateixa mesura ens determina. Això no s'ha d'entendre en el sentit que existeixi una realitat exterior per a la qual el poeta creï llenguatge i, d'aquesta manera, ens determini; la nostra proposta interpreta el món del qual es tracta aquí com la història esdevinguda, que en determinats casos inclou la projecció d'una realitat externa i en altres no. És damunt d'això que el poeta troba el llenguatge per a quelcom aconseguint que tant el llenguatge singular com aquest quelcom siguin. Amb aquest acte estableix una determinada orientació o direcció o figura per a aquesta història esdevinguda ja donada, orientació no temàtica (no es tracta de discurs vàlid) que, com a tal, pot ser no-temàticament copsada per algú, quedant incorporada a la història esdevinguda com a món. Dit amb unes altres paraules, el poeta estableix alguna mena de connexió no temàtica en el món entès com a història esdevinguda pel camí de trobar una creació lingüística escaient a «la sensació originària», i, com que aquesta també estava present, per bé que de forma no fonamentada, mancada de sentit i d'orientació, en el nostre món, la creació ens permet incorporar sensació i signe. No es tracta, doncs, de conèixer la realitat externa, sinó que l'únic que hi ha és llegir, i el poeta aporta una orientació sobre

---

seines äußern und innern Lebens, das mehr oder weniger auch das meinige ist, daß er aus dieser Welt den Stoff nahm, um die Töne seines Geistes zu bezeichnen, aus seiner Stimmung das zum Grunde liegende Leben durch die verwandte Zeichen hervorzurufen.»

«*porque*, si antes de la reflexión sobre el material infinito y la forma infinita hubiese para él algún lenguaje de la naturaleza y del arte en figura determinada, entonces el poeta, *en esa medida*, no estaría dentro de su círculo de efectos, se saldría de su creación, y, al no ser su lenguaje, al no ser producto procedente de su vida y de su espíritu, sino ser presente como lenguaje del arte, tan pronto como me es presente en una figura determinada, el lenguaje de la naturaleza o del arte, todo *modus exprimentis* de la una o del otro, sería primero, sería ya de antemano un acto determinante de la reflexión creativa del artista, acto que consistiría en que el poeta haya tomado de su mundo, de la suma de su vida externa e interna, que es en mayor o menor medida también la mía, el material para designar los tonos de su espíritu, para hacer surgir de su temperamento, mediante este signo emparentado, la vida que se encuentra en el fondo.»

FHA, XIV, p. 321, STA, IV, p. 275, *Ensayos*, p. 84.

<sup>126</sup> L'expressió «reflexió infinita» (*die unendliche Reflexion*), que té una posició central en l'estètica kantiana, és utilitzada pel mateix Hölderlin al final del present assaig:

«immer durch ihn und die ihm zum Grunde liegende Thätigkeit, die *unendliche schöne Reflexion*, welche der durchgängigen Begränzung zugleich durchgängig beziehenden und vereinigend ist.»

«siempre mediante este momento y la actividad que yace en el fondo de él, *la bella reflexión infinita* que en la constante limitación es a la vez relacionante y unificante.»

FHA, XIV, p. 322, STA, IV, p. 276, *Ensayos*, p. 85.

això, ens diu com es llegeix, ens llegeix.<sup>127</sup> Sobre aquest «com es llegeix» afegirem algunes coses.

#### 2.4.2. Justificació de la nostra interpretació a partir de l'evolució poètica de l'autor

A 2.3.12 hem apuntat que l'abandó hölderlinià del camí filosòfic i l'opció pel poètic tal volta s'esdevé en el marc d'una determinada pretensió filosòfica idealista que «adopta una posició afirmativa respecte la negació del que és [el que val és l'essència, no la cosa]». <sup>128</sup> Aquest pensament té el correlatiu en l'obra de Schiller, la influència de la qual es pot resseguir en la poesia primerenca de Hölderlin, desapareixent en els seus poemes de maduresa. En efecte, Hölderlin ha participat en algun moment de tot això, però la seva evolució intel·lectual, que es produeix paral·lelament al progressiu coneixement del món grec, l'acaba duent a veure les pegues insuperables en el que no deixa de ser el seu propi projecte. <sup>129</sup> Ja hem vist que en els anys anteriors a 1800 es va produint un viratge en la seva labor poètica que el durà a abandonar el projecte de l'*Empèdocles*. En la carta que Hölderlin escriu a Neuffer del 12 de novembre de 1798 ja exposa la preocupació per la tendència a l'ideal de la seva poesia, que va en detriment de la vida; la vida és necessària al poema encara que es tracti de «la gèlida història de cada dia». <sup>130</sup> Aquesta és una primerenca reflexió sobre els problemes del camí líric, camí vers el qual fàcilment

---

<sup>127</sup> «daß er also, in so fern er mir dieses Zeichen nennt, aus meiner Welt den Stoff entlehnt, mich veranlaßt, diesen Stoff in das Zeichen überzutragen, wo dann derjenige wichtige Unterschied zwischen mir als bestimmtem und ihm als bestimmendem ist, daß er, indem er sich verständlich und faßlich macht, von der leblosen, immateriellen, ebendefwegen weniger entgegensezbaren, und bewußtloseren Stimmung fortschreitet,»

«en que, por lo tanto, el poeta, en la medida en que me nombra este signo, toma de mi mundo el material, me da motivo para transferir este material al signo, en lo cual, entonces, la diferencia importante entre mí, como determinado, y él, como determinante, es que él, en tanto que se hace entendible y captable, avanza a partir del temperamento carente de vida, inmaterial, por ello menos contraponible y más carente de conciencia,» F<sub>HA</sub>, XIV, p. 321, S<sub>TA</sub>, IV, p. 276, *Ensayos*, p. 84.

<sup>128</sup> Adorno fa aquesta observació per explicar la diferència entre la poesia madura de Hölderlin i la filosofia. Cf. ADORNO 2003, p. 463.

<sup>129</sup> El 1794 Hölderlin arriba a Jena amb grans esperances de poder estudiar filosofia en la proximitat de Schiller i Fichte, però en queda desenganyat i, quan abandona la ciutat, d'alguna manera està fugint de Schiller que el captiva poderosament però, alhora, el llasta. En aquest temps la poesia hölderliniana segueix el model hímic de Schiller de «rima plana i emfàtica» que progressivament anirà abandonant, no només a causa de la seva relació amb els textos grecs, sinó també per l'exigència inherent a la cosa tractada. Cf. SCHADEWALDT 1960d, p. 693.

<sup>130</sup> Cf. SZONDI 1974b, pp 164-183. Per a la carta cf. HÖLDERLIN 2004, p. 170 i ss.

es veu dirigit l'home modern,<sup>131</sup> però també és una reflexió sobre els problemes de restar en l'estat de solitud. L'agost de 1799 Hölderlin tradueix Píndar, en el mateix moment en què es va configurant la teoria del canvi dels tons, i paradoxalment en l'obra d'aquest poeta líric trobarà la solució al problema de la falta de vida a partir de la mescla dels tons. A finals d'aquest mateix any treballa en la tragèdia *La mort d'Empèdocles*, però a inicis de l'any següent, en l'època en què redacta *Sobre el mode de procedir de l'esperit poètic* i quan ha trobat una formulació suficient de la diferència entre el grec i el modern, ja ha abandonat el projecte. Amb això no s'ha de concloure que Grècia perdi protagonisme, sinó tot el contrari, perquè per als moderns aquesta és imprescindible com allò altre necessari per entendre's.<sup>132</sup> En els escrits d'aquesta època Hölderlin insisteix en la necessitat d'assumir la modernitat i la impossibilitat d'un retorn a Grècia. És significatiu que Heidegger en tractar el mode de ser de la modernitat citi uns versos de Hölderlin de 1800:<sup>133</sup>

Wenn die Seele dir auch über die eigne Zeit  
Sich die sehnnende schwingt, trauernd verweilest du  
Dann am kalten Gestade  
Bei den Deinen und kennst sie nie.<sup>134</sup>

El poema està dedicat als alemanys, però aquí (com en la darrera versió de l'«Hiperió») «els alemanys» representen els moderns en general. Aquests pertanyen a la «riba freda» perquè estan en el temps de la igualació, de l'absència de tota rellevància, en aquell món que no és món, en el qual dir «restar vora els teus» és com dir «al costat de ningú». El poeta decideix quedar-se vora els seus i en això hi ha el perill de la buidor, però, alhora, potser el que pot salvar (d'aquí el *trauernd*), perquè només en l'assumpció de la modernitat (per tant, de la història esdevinguda) i en la consegüent eliminació de tota il·lusió de retorn a Grècia, hi ha l'única possibilitat d'un nou començament. Ara bé, en el

<sup>131</sup> Recordem que en la carta a Böhlendorf de desembre de 1801, és a dir, de data una mica posterior al text que ens ocupa, Hölderlin explica que el camí propi del modern (ell en diu: l'hesperi) és el que parteix de la distinció i la fixació (en modern: la reflexió), dit en els termes de la teoria del canvi de tons: d'allò naïf, en direcció al terme oposat, o sigui, a l'ideal (en modern: a l'u-tot). Per tant, el camí propi del modern és el «líric». Ara bé, en la carta això no és proposat com una fita, sinó que la fita, almenys per a l'hesperi, és més aviat la reconquesta d'allò propi retornant de l'aliè. D'això, que és el més difícil, Hölderlin en diu «lliure ús d'allò propi».

<sup>132</sup> En *La mort d'Empèdocles* Hölderlin pretén fer comparèixer la unitat originària anterior a la reflexió en l'acte del suïcidi, perquè tal unitat només pot fer-se present en el seu sostreure's i, per tant, si ha de comparèixer en alguna figura haurà de ser en la «no figura» de la mort. Ara bé, cap acte (tampoc el suïcidi) està més enllà de la reflexió. La tragèdia grega, en canvi, no pretén fer present la unitat: l'heroi certament s'hi encamina i, d'aquesta manera, es dirigeix cap a la mort, però no fa de la mort un acte. El que aleshores es mostra amb la seva destrucció és que tota pretensió d'assolir la unitat remet a una altra cosa: la separació de mons (déus i homes). Cf. MARTÍNEZ MARZOA 1992a, cap. 3.2-3.4.

<sup>133</sup> HEIDEGGER 1977.

<sup>134</sup> *An die Deutschen*, «Als alemanys»: «Quan l'ànima sobre el propi temps, la que anhela, també se t'agita, llavors restes confiant a la riba freda vora els teus i no els coneixes».

poema encara es diu una altra cosa: l'assumpció de la història esdevinguda no està tenint lloc (per això el «no els coneixes»).<sup>135</sup> La manca d'encís de la modernitat (el tant citat «temps d'indigència»<sup>136</sup>) en la qual no només han desaparegut els déus, sinó també el seu correlatiu: els mortals i, amb ells, la capacitat de morir, apareix també a la carta a Böhlendorf de desembre de 1801 en clara contraposició a la possibilitat grega de fer present el diví que en la tragèdia compareix amb la mort efectiva de l'heroi:

«Denn das ist das tragische bei uns, daß wir ganz stille in irgend einem Behälter eingepakt vom Reiche der Lebendigen hinweggehn, nicht daß wir in Flammen verzehrt die Flamme büßen, die wir nicht zu bändigen vermochten.»<sup>137</sup>

En la mateixa carta es diu que els moderns no han de pretendre igualar-se en res als grecs excepte en allò que entre poetes és el més alt: «la relació vivent i el destí»; hi ha, per tant, una comunitat entre poetes, i, aleshores, l'art grec, per bé que estrany, ha de ser estudiat: «allò propi ha de ser après tant com allò estrany». El que vindrà serà el període de les traduccions de Sòfocles (1803), que és una forma de posar-se en contraposició amb una esfera externa exactament en el sentit que li hem donat: el d'atendre a la mirada que ve a l'encontre i dir en la forma denominant de la paraula.

Tornant a la poesia de Hölderlin, ja hem dit que en els seus primers poemes lírics el poeta utilitza només el to ideal, mentre que en els seus poemes de maduresa escrits a partir de 1800, o sigui, en el moment en què desenvolupa la teoria del canvi dels tons, segueix mantenint el to ideal per al *Kunstcharakter*, però incorpora els altres dos tons a la *Grundstimmung* (naïf) i al *Geist* (heroic). A més, fins i tot els diferents nivells poden estar tenyits per coloracions d'altres tons, de manera que, en línies generals, les tonalitats de cada nivell són les que corresponen al poema líric, però en determinats moments es veuen modulades a un altre to. Això ho veiem per exemple a *Der Rhein, Germanien* o *Wie wenn am Feiertage das Feld zu sehn*.<sup>138</sup> Aquest darrer poema s'inicia amb un símil de tipus homèric de manera que, alhora que estan funcionant els tons que corresponen a cada nivell del poema líric, la tonalitat fonamental vira a heroica, el caràcter artístic a naïf i l'esperit a ideal. A més d'aquest canvi en la poesia, ara la dedicació al gènere líric està més ben justificada, perquè s'ha revelat com el propi del poeta modern. Un testimoni que ho prova és la carta a Böhlendorf del 4 de desembre de 1801 en la qual Hölderlin utilitza

<sup>135</sup> Per a la present interpretació dels versos de Hölderlin, cf. Martínez Marzoa, Felipe: *Seminari entorn Die Zeit des Weltbildes de Martin Heidegger*, Barcelona, octubre de 2005.

<sup>136</sup> «und wozu Dichter in dürftiger Zeit», a *Brot und Wein*, datat l'octubre de 1802.

<sup>137</sup> «Pues lo trágico entre nosotros es que del reino de los vivientes nos vamos empaquetados con toda tranquilidad en un recipiente cualquiera, no que, consumidos en llamas, expiemos la llama que no hemos sido capaces de domar». STA, VI, p. 426, *Ensayos*, p. 138.

<sup>138</sup> Cf. SZONDI 1978a, p. 394 i ss. Allemann, per altra banda, analitza *Der Rhein* a partir de la parella «matèria-forma», cf. ALLEMANN 1954, p. 131 i ss.

només dos termes: «el foc del cel» i «la sobrietat», per anomenar allò propi de grecs i moderns, respectivament. Recordem (cf. 1.2.8) que aquí «El foc del cel» ara inclou tant allò heroic (Zeus) com allò ideal (Apol·lo). Allò heroic i allò ideal és el propi grec, per tant, els gèneres més característicament grecs seran l'èpica (to de fons heroic) i la tragèdia (to de fons ideal), mentre que la lírica (to de fons naïf) és el gènere més intrínsecament modern, perquè els moderns estan primàriament en la «sobrietat junoniana».<sup>139</sup>

El camí de Hölderlin no s'atura aquí, perquè en els darrers himnes fa un pas més enllà de la teoria del canvi de tons desplegada en els textos d'Homburg i en la qual es planteja la necessitat de la concurrència dels tres tons en el poema: ara sembla que la reducció a dos tons que s'anunciava en la citada carta s'acabi acomplint i que en el poema ja no hi hagi tres tons, sinó dos, en permanent diàleg: naïf i heroic. Així, al final d'*Andenken*, escrit el 1803, el poema se situa entre dos termes: el partir vers el llunyà (el mar) i el restar a la ciutat, vora les coses (l'amor), és a dir, allò heroic i allò naïf.<sup>140</sup> Aquest pas de tres a dos és la conseqüència d'haver recorregut tot el cercle dels gèneres poètics (o sigui, d'haver-se posat en contraposició amb l'esfera grega) i haver experimentat que la unitat a què s'aspirava des de la fixació ingènua (moviment líric: naïf → ideal) és la suprema dissonància (moviment tràgic: ideal → heroic) i, per tant, que el camí cap a la unitat no du a la unitat com a principi, sinó a la diferència: naïf ↔ heroic, o, dit en els termes de la carta a Böhlendorf citada: «claredat de la presentació» ↔ «foc del cel».<sup>141</sup> Com es pot veure, amb aquest canvi la possibilitat de l'ideal s'ha esvaït i, amb aquesta, un dels membres de la tríada de tons, per la qual cosa aleshores el poema ja no podrà explicar-se en termes de *Grundstimmung*, *Kunstcharakter* i *Geist*, sinó en els de la mútua remissió entre dos tons. Això no nega la teoria anterior, sinó que és el fruit d'haver-la assimilada, i torna a donar més protagonisme a la dualitat que no pas a la terna, cosa que ja passa en l'assaig *Über die Verfahrensweise...* En efecte, en el text d'Homburg ja hem

<sup>139</sup> Cf. SZONDI 1974b, pp. 164-183.

<sup>140</sup> Cf. MARTÍNEZ MARZO 1992a, cap 3.4. L'autor explica més detalladament aquest pas de tres a dos tons en el poema *Andenken* de 1803. Si bé des d'una interpretació diferent, Böschstein també assenyala com en *Andenken* s'ha produït un desplaçament respecte el mode de tractar els mites antics (concretament el de Dionís) que es donava en *Wie wenn am Feiertage...*: «So die Affirmation aus der Negation gewinnend, erschafft dieses Gedicht zunächst, in den Anfangsstrophen, die Nähe aus der Ferne, sodann, in den letzten Strophen, die Ferne aus der Nähe, zuletzt den Zusammenhang beider, der das künftige Gedicht als ein Abwesend-Anwesendes ermöglichen wird, statt der emphatisch und triumphal herbeigerufenen totalen Gegenwart des im geborenen Halbgott glückenden Gesangs.» BÖSCHSTEIN 1989, p. 151.

<sup>141</sup> També Szondi tracta d'una possible desaparició del canvi dels tons però justificant-ho d'una altra manera. Diu que en el moment d'escriure la carta Hölderlin treballa els seus poemes lírics a partir de la mescla dels tres tons i seguint la pindàrica divisió triàdica, però durant els anys 1802-1803 un tractament més èpic sembla estendre's cada cop més a la totalitat del poema, suportar cada cop menys la successió de diferents modes de presentació i el canvi de to fonamental, així mateix desapareix la divisió triàdica dels himnes i potser també el canvi de tons, fins que la calculada successió dels tres tons deixa pas a l'*ostinato* d'una fonamentació (*Begründung*), que ja no és «Un sentiment» sinó que expressa que «de Déu parteix la meva obra». Cf. SZONDI 1978a, pp. 399-400.



anat percebent la gestació de la diferència entre grecs i moderns en la dificultat d'explicar el poema modern a partir de les ternes que serveixen per a explicar el cercle dels gèneres grecs, dificultat que du a la conclusió que potser ara la contraposició ja no es pugui entendre com a «harmònica».

Precisament en els darrers escrits de Lucidesa veiem com les idees hölderlinianes de «contraposició» o la que hem anomenat de «creació–atenció» que apareixen en el text d'Homburg van perdent la possibilitat d'una efectiva solució en síntesi. Així, per exemple, la traducció hölderliniana de Sòfocles és molt més literal que qualsevol altra versió contemporània, però la seva fidelitat al text grec consisteix en atendre a la seva forma i al seu sentit profund per passar-lo a la llengua alemanya, tenint en compte els requeriments d'aquesta llengua.<sup>142</sup> Així, certament les traduccions de Sòfocles i Píndar són un acte d'atenció, d'hermenèutica, i els poemes de maduresa incorporen antics mites, però el que es constata en totes aquestes obres és la dificultat insalvable de l'efectiu encontre, o, més aviat, el fet que l'encontre només es pot donar reconeixent la distància entre els termes.<sup>143</sup>

Pel que fa als aspectes més formals, això que, com s'ha dit, no pot donar-se dins del discurs vàlid, sinó en «la bella sensació sagrada, divina», en aquests poemes succeeix en una mena d'escriptura molt endurida, on cada paraula té quasi un sentit propi. Es tracta d'una paraula que no enuncia merament, sinó que esdevé en el seu esdevenir («in welchem Geschehen geschiet»), una «paraula fàctica»<sup>144</sup> que escapa a tota fixació.<sup>145</sup> Els poemes a l'inici tendeixen a una certa llei formal lírica i busquen la idea (per exemple, en l'ús d'*abstracta* com ara «èter»), cosa que els pot allunyar de la vida, però finalment trenquen amb la unitat per considerar-la no concloent: la paraula poètica se salta la unitat de la sintaxi i de la mètrica, i els *abstracta*, en tant que noms (concrets), són testimonis de

<sup>142</sup> Sobre les traduccions hölderlinianes de Sòfocles, cf. CORTÉS, PRADO 2012. «Hölderlin quiere que Sófocles suene en su lengua, quiere que podamos leer una tragedia alemana, y para ello quiere y necesita reinventar el texto de Sófocles al alemán», op. cit. p. 25, i, més endavant: «Al traducir a Sófocles, Hölderlin está tratando de apropiarse de lo ajeno y convertirlo en propio; está tratando de ganar la tragedia antigua para la moderna literatura alemana, pero sin nostalgias falsas, pues Hölderlin es consciente de que lo pasado ya nunca volverá ni tampoco debe ser imitado. Solo asumido, interiorizado, para luego reinventar algo nuevo y mas propio.» *Ibid.* p. 26.

<sup>143</sup> Aquesta és la versió d'ALLEMANN 1954, i, especialment, la de MARTÍNEZ MARZOA 1992a, mentre que Schadewaldt entén que en els darrers poemes el poeta esdevé efectivament l'administrador i l'intendent (ἐπιμηνέυς) dels antics mites. Cf. SCHADEWALDT 1960d, p. 664 i ss. Certament el que queda per fer després de la constatació de la distància no és altra cosa que hermenèutica, però sense caure en l'error de ser, com diu el mateix Hölderlin, un «fals sacerdot».

<sup>144</sup> Wolfgang Schadewaldt a «Hölderlins Weg zu den Göttern» exposa que, tant en les traduccions d'*Èdip* i d'*Antígona* com en els seus últims poemes, Hölderlin emprà un estil que defuig l'expressió amable i busca la paraula quasi de sentit propi, és a dir, la paraula que pren sentit en el context del poema i que, desarelada, queda intel·ligible. Per això és incomprès pels seus contemporanis i encara llarg temps després. Cf. SCHADEWALDT 1960d, pp. 664-665.

<sup>145</sup> Cf. amb el tema del «llenguatge actualitzat» tal com apareix a *Der Meridian* de Paul Celan, que tractarem en el capítol 3.11.

la impossibilitat d'anomenar l'absolut.<sup>146</sup> Així, des dels mateixos poemes es fa l'experiència de la distància.

La darrera estrofa de *Mnemosyne* (tercera versió, vv. 35-50), un poema de 1803, s'inicia referint els noms d'herois morts a la guerra de Troia: Aquil·les, Aiant, Patrocle, «Und es starben / Noch andere viel» («i en moriren encara molts d'altres», vv. 43-44). El poema, que en la segona estrofa ha descrit un món modern, occidental, alpí, fa un gir en el moment en què un caminant rebutja la interpretació en termes d'expiació–redempció de la figura de Crist,<sup>147</sup> i es desplaça al món grec a través del record dels herois. Aquell món va morir. Amb tot, el poeta introdueix un *aber* («però», v. 44), com si hi hagués algun mode d'assumir tot allò, i cita la ciutat de la titànide Mnemosyne, és a dir, la memòria. Amb això el poema abandona el pla dels herois i se situa en l'esfera divina i, tot seguit, amb un *auch* («també», v. 45), relata un episodi que segons la nostra interpretació remet al nucli de la *Ilíada*, és a dir, al «designi de Zeus»<sup>148</sup> i, alhora, a un tema molt tractat per Hölderlin en aquest moment: la caiguda en el temps. El poema diu (vv. 45-47):

Der auch, als  
Ablegte den Mantel Gott, das Abendliche naccher löste  
Die Locken

«També, després  
que el déu es llevà la capa, el ponent li esbullà tot seguit  
els rulls»

Recordem que al final del primer cant de la *Ilíada* Zeus accepta la petició de Tetis que els grecs no conquereixin Troia fins que Aquil·les no sigui rescabalat de l'ultratge d'Agamèmnon, és a dir, fins que no es reconegui la divinitat de l'heroi. En el moment en què el déu assenteix, se li esbullen els cabells.<sup>149</sup> En la tradició antiga, el missatge diví de la mort separa un floc dels polsos d'aquells assenyalats per ella,<sup>150</sup> amb la qual cosa la imatge del poema remet, d'alguna manera, a la fi. Hölderlin lliga aquesta imatge amb la del déu llevant-se la capa, és a dir, amb quelcom que, en relació amb altres poemes d'aquesta etapa, significa el final del dia dels déus grecs i l'inici de la modernitat.<sup>151</sup> Que

<sup>146</sup> Cf. ADORNO 2003, p. 463. L'autor diu que en aquests poemes es conclou «dass das Leben nicht die Idee, dass der Inbegriff des Seienden nicht das Wesen sei.»

<sup>147</sup> Cf. MARTÍNEZ MARZOA 1992a. En la mitologia holderliniana Crist és l'últim d'un seguit d'herois que anuncien la desaparició del diví. Sovint en els poemes d'aquesta època se l'emparenta amb Hèracles i Dionís. Cf. BÖSCHENSTEIN 1989, p. 191.

<sup>148</sup> Cf. MARTÍNEZ MARZOA 2006, cap. 4.

<sup>149</sup> El 1788 Hölderlin tradueix la *Ilíada*. Aquest passatge queda de la següent manera: «Jupiter sprach, und winkte mit seinen gelblichen Wimpern – es wankten am unsterblichen Haupt die ambrosischen Haare des Königs – und er erschütterte den grossen Olympus». HÖLDERLIN 2004, vol. I, p. 226.

<sup>150</sup> Cf. la interpretació de Beißner a STA, vol. 2.2, p. 824 i ss.

<sup>151</sup> Beißner cita el poema *Versöhnenderder, der du nimmer geglaubt...*, on el déu, el pare, surt del taller després que ha treballat com un mestre i, per al dia de festa, es posa un vestit festiu. *Ibid.* p. 829. També

l'exigència del reconeixement de la divinitat d'Aquil·les estigui lligada al final dels déus podria explicar-se pel fet que Aquil·les, que encarna la bellesa, la irreductibilitat i, per tant, la divinitat, només pugui comparèixer en el sostreure's, és a dir, participant en la guerra (i, amb això, contribuint a la caiguda de Troia), brillant en la batalla i, alhora, morint-hi.<sup>152</sup> Activar l'engranatge que duu a la compareixença del diví és alhora iniciar la seva pèrdua. Però ha de ser així, per bé que el sorgir i la pèrdua del diví també arrossegui tot allò sagrat (per això l'assentiment del déu fa estremir l'Olimp) (vv. 47-50):

Himlische nämlich sind  
Unwillig, wenn einer nicht die Seele schonend sich  
Zusammengenommen, aber er muss doch; dem  
Gleich fehlet die Trauer

«perquè els déus  
s'aïren, quan un no s'ha contingut respectant l'ànima,  
però deu fer-ho; llavors  
li manca el dol»

El déu reconeix alguna cosa superior a ell, el diví en general, i amb això, la divinitat d'Aquil·les. També els grecs ho acabaran fent. Però hi ha un grec que l'ha reconeguda abans que els seus companys i ha sabut reverir-la (recordem l'αἰδώς pindàric) com es mereix: Pàtrocle. Per això, un cop en el poema s'ha parlat de la mort d'Aiant, apareix un «però» («*aber*») que introdueix la de Pàtrocle (v. 43) :

Patroklos aber in des Königes Harnisch

«Però Pàtrocle en l'arnès del rei»

Pàtrocle ha reconegut el diví i per això mereix l'arnès del rei, a ell no li manca el dol; a d'altres sí. Interpretar, mantenir una actitud respectuosa (*scheue*) en el dir per tal que s'esdevingui allò dit, no caure en la unilateralitat del qui diu, tant si se l'anomena «subjecte», «poeta», «esperit» o «modernitat», estar atent al que ve a l'encontre, aquest és l'únic mode en què un pot relacionar-se amb el bell i diví. Altrament, «li manca el dol».<sup>153</sup>

---

Szondi comenta la versió definitiva del poema *Friedensfeier* en el mateix sentit. Cf. SZONDI 1978c, p. 315 i ss.

<sup>152</sup> Cf. MARTÍNEZ MARZOA 2006, cap. 4.

<sup>153</sup> «Mancher / Trägt Scheue, an die Quelle zu gehn», *Andenken*, vv. 38-39. El desenvolupament de *Mnemosyne* té múltiples semblances amb la *Setena olimpica* de Píndar, tant pel desplegament de les històries en sentit invers i connectades per conjuncions adversatives, com per tractar la primera d'elles d'homes, la segona d'herois i la tercera de déus, i, finalment, per arribar a allò que fins i tot Zeus ha d'acatar, quelcom amb el qual també està relacionat el poeta. Aquesta proximitat entre ambdós poemes justifica l'explicació que hem fet en el capítol 2.3.11 de la relació entre atendre i dir a partir del mode de pensament grec.

Que en els darrers grans poemes hölderlinians tot això es posa en obra queda subratllat pel fet que, tractant amb mites grecs, en facin una reinterpretació moderna, ja que en aquesta «traducció» (i també en les que l'autor ha fet de Sòfocles i Píndar) es posa de manifest la diferent «intenció vers el llenguatge» d'uns i altres, i que és en el llenguatge individuat dels cants on es constata—constitueix el ser.

### 2.4.3. Entorn la interpretació de Beda Allemann (II)

En l'apartat 2.3.9 hem vist els punts de contacte i de divergència entre l'anàlisi d'*Über die Verfahrensweise...* que fa Allemann i la que fem nosaltres relativament a l'organització de les dualitats inherents al procedir poètic i al detall amb què es ressegueix l'evolució del text. Ara els veurem pel que fa a la interpretació del moviment que es va repetint a *Über die Verfahrensweise...* Allemann explica aquest moviment de la següent manera: Quan Hölderlin ha arribat a l'esquema dels quatre elements, s'adona que amb això no es pot assolir la síntesi i busca guanyar un pla més real mitjançant l'«aplicació»: el «cercle d'efectes», al qual anomena, primer, «element», de seguida, «vehicle de l'esperit», i, de nou, «material»; però amb això darrer l'oposició aplicat — no aplicat que havia de relacionar matèria i esperit amb el tot del punt de partida originari, recau en el vell dualisme, en la mesura que aplicat es relaciona amb material i no aplicat es relaciona amb ideal. Aquest procés és típic de tot el curs posterior de l'assaig en el qual es van creant noves oposicions que tornen a recaure en la vella antítesi principal (cf. ALLEMANN 1954, pp. 145-146). Allemann diu que també Hegel va veure, a la seva manera, aquesta dificultat inherent a l'esquema idealista, i va mirar de dominar-la amb el triple significat d'*aufgehoben*: «suprimit», «elevat», «conservat» (solució que a Hölderlin, d'haver-la coneguda, probablement li hauria semblat massa fàcil), i, davant el temor de tornar massa ràpidament al pur ser, va inserir el «moment retardador» dels tres temps en el mateix procés idealista (*ibíd.* p. 146). Tornant a Hölderlin, el punt de partida devia fer-se-li sospitós; la vaguetat de l'esquema de pensament exigia que se'l superés des d'una realitat, i per això el: «Posa't per lliure elecció en contraposició harmònica amb una esfera externa», etc. Aquesta màxima, segons Allemann, situa el concepte de llibertat en una posició essencial, la mateixa que tindrà en la carta a Karl Gock (Hauptweyl 1801) en la qual Hölderlin exposa com la disputa sobre la preeminència de l'etern vivent (l'u-originari) o del temporal (el canvi, la contraposició) es refuta sempre per l'acció, i anuncia ja el retorn a allò natal. Per això aquí la llibertat no s'ha d'entendre en el sentit fichteà, sinó com allò necessari per a assolir destí, és a dir, per a copsar i assolir allò natal. Al respecte

és significatiu que la síntesi pretesa sigui anomenada amb una expressió exagerada que, en el fons, va més enllà de l'esquema idealista: «la hipèrbole de totes les hipèrboles»; potser Hölderlin ja sent obscurament que ha sobrepassat el punt de partida, i que el retorn que s'anuncia en la figura de la hipèrbole és retorn a allò propi, un retorn que ja no s'ha d'entendre com l'experiència del «foc del cel superat i conservat en la marxa de l'esperit», perquè el treball amb els textos grecs li mostra la impossibilitat de la unió dels dos mons (*ibíd.* p. 148).

Fins aquí el que volem destacar de la interpretació d'Allemann. La nostra lectura, com ja hem dit de bon principi, té especialment en compte la problemàtica que s'ha presentat en la primera part del treball en relació amb la poesia pindàrica (i amb el cercle dels gèneres grecs en general), i per això se centra especialment en la necessitat de no caure en cap unilateralitat (ni de la matèria, ni de l'esperit, ni de la permanència, ni del canvi); d'aquí que interpretem que, cada vegada que en l'assaig apareix una estructura del poema (quelcom ideal), de seguida es faci evident la necessitat de la concreció per tal que aquella comparegui, concreció que, al seu torn, només pot donar-se per contraposició, amb la qual cosa s'evidencia el caràcter primàriament finit del que es busca. Aquesta mateixa finitud fa que l'acció de posar-se en contraposició s'hagi d'entendre, alhora, com a atenció, perdent així el caràcter omnipotent propi de l'esperit idealista, i, en certa mesura, del geni modern. Finalment, la lectura de l'assaig sota la llum del pensament grec ens ha permès acceptar, sense veure-hi una falta, l'ambigüitat que es manté en tot el text entre el poema, el poeta i el que en podríem dir: receptor o lector. De tot això en tornarem a parlar en la tercera part del treball.

En definitiva, coincidim amb Allemann pel que fa a la distància que estableix entre Hölderlin i Hegel, i en quant a la concepció de la llibertat com allò necessari per assumir el propi destí o allò natal. A això afegim que aquesta llibertat, que s'ha d'entendre com a distància respecte allò propi, passa per reconèixer que el propi consisteix en recollir l'històric. D'aquesta manera la nostra lectura emfasitza que la llibertat només s'aconsegueix en la contraposició amb allò grec, o sigui, a partir de la determinada ubicació del poeta respecte el cercle dels gèneres grecs (o l'esdeveniment Grècia).

## 2.5. L'esperit i l'esdevenir del ser

### 2.5.1. L'esperit i la dialèctica

Al llarg de l'assaig que ens ocupa s'ha anat configurant la idea que els diferents aspectes presents en allò que és no es manifesten com a unitat d'altre mode que en el seu «contraposar-se», que és l'esperit qui s'ocupa d'aquesta manifestació i que la seva activitat no es pot entendre només en el sentit d'un «fer» o «posar», sinó també en el d'un «possibilitar» o «obrir l'espai per a» tal compareixença. Per anar consolidant el que s'ha dit sobre l'esperit i avançar en la seva investigació tenint en compte el camí recorregut, el resumirem breument:

Primerament hem vist com l'esperit (el «lliure tractament ideal» — canvi) és qui assenyala el fonament del poema (*Grundstimmung*—esperit—permanència), i, amb això, determina la configuració del material (determinació del *Kunstcharakter* — material — permanència) (cf. 2.3.3) sense la qual no pot comparèixer allò que és en la seva unitat; però aquesta «determinació de...» en si és «adequació a...» (cf. 2.3.4) i la compareixença del particular «cercle d'efectes» no només depèn de la capacitat d'acció de l'esperit, sinó també de la d'atenció al mode de conformar-se de la matèria en qüestió. Per això, el fonament del poema només és tal si la seva relació amb la matèria assoleix la realitat efectiva (*Kunstcharakter*—material—canvi) (cf. 2.3.6). Aquest és el pas que du a la «unitat infinita». Ara bé, aquest «dur a...» no pot limitar-se a un «arribar a...» sinó que ha de ser un constant «persistir (*verweilen*) entre» el to de fons i el caràcter artístic, perquè qualsevol decantament vers un aspecte determinat matria l'harmonia de la contraposició inherent a la «unitat infinita». El problema és que des de dins de la mateixa unitat és impossible eludir una o altra unilateralitat: o bé és la matèria qui determina («estat d'infantesa») o bé és l'esperit qui posa («estat de solitud»). Per a fer-ho, cal conèixer la naturalesa harmònicament contraposada que hi ha en la unitat, però tal naturalesa des de dins resulta «irreconoscible» i només es pot pressentir. Per al seu coneixement cal un «fora», dit amb les paraules de Hölderlin, cal posar-se «en contraposició harmònica amb una esfera externa» (cf. 2.3.14). Amb això es desplega la mateixa problemàtica entre allò que posa i allò que és posat: l'atenció és creació (o interpretació), i, alhora, només es crea (o interpreta) en la mesura en que es fa comparèixer el que ja és. Ara, en estar en contraposició amb una esfera externa, podem conèixer en què consisteix la contraposició que hi ha en nosaltres mateixos. Tal problemàtica enllaça amb la concepció grega del ser i amb això és coherent que en l'assaig de Hölderlin la forma d'actuació de l'artista o, amb els matisos que hem introduït, del filòsof, contingui el reconeixement (cf. 2.3.14 i 2.4.2).

En el procés de pressentiment i reconeixement del ser l'agent és l'esperit;<sup>154</sup> en aquest sentit l'assaig connecta amb Hegel, que també dóna el nom d'esperit a allò que mou el seu sistema, però el que el diferencia és la idea de *reconeixement*, de *contraposició a...* o *pressuposició de...* i no de gènesi, perquè el contraposar-se-deixant-ser evita la unilateralitat nihilista del subjecte i salva alguna mena de presència rellevant, alguna mena de lluïssor. Això està relacionat, tal com hem dit (cf. 2.3.14 i 2.4.2), amb la tria de la via artística per part de Hölderlin. De fet, el mode en què Hölderlin defineix el procedir de l'esperit en aquest i en altres assaigs de la mateixa època, no és el de qui genera, sinó el de l'intermediari que possibilita: és qui «persisteix» («*verweilt*») entre *Grundstimmung* i *Kunstcharakter*,<sup>155</sup> qui s'encarrega d'«unificar» («*vereinigen*») ambdós termes, i «mitjançar» («*vermitteln*»)<sup>156</sup> entre aquests, i qui resol («*auflöset*») la contradicció en què cauria el poema si es limités als dos termes.<sup>157</sup> Recordem que Peter Szondi (1.2.8) comentant l'expressió «*Auflösung*» diu que la dialèctica del poema no s'acaba amb el pas de la *Grundstimmung* al *Kunstcharakter*, sinó que el contrast entre el to propi i el to impropri del poema es resol en el to de l'esperit. Segons ell, el «*verweilen*» («romandre», «demorar-se») propi de l'esperit, expressa allò estable que aquest assoleix en dissoldre l'oposició entre tons. Aquesta interpretació atorga la posició final als termes «esperit» i «resoldre» en la dialèctica hölderliniana, de manera que el procés recorda molt al hegelian: tesi — antítesi — síntesi.<sup>158</sup> Nosaltres, en canvi, hem defensat que en els diferents textos es troba més aviat la concepció de l'esperit com a mitjancer entre els termes d'una diferència (contraposició) que mai no queda reduïda. Allemann tendeix a accentuar aquesta contraposició fins a invalidar el conjunt dels tres moments, restant només la irresolubilitat. De fet, segurament els textos permeten les diferents interpretacions en la mesura que en aquests, com s'ha anat veient, es va produint un moviment des de posicions més idealistes cap a l'assumpció de la diferència.

Continuant amb el que es diu a *Über die Verfahrensweise...*, l'esperit és qui s'ocupa de «la bella reflexió infinita» (l'anar infinitament d'un terme a l'altre) que hi ha en el fons del «moment de l'expressió», reflexió que «en la constant limitació (*Begrenzung*) alhora relaciona i unifica (*ist beziehend und vereinigend*)». Hölderlin en aquest punt parla de la «detenció del moviment» (*Stillstand der Bewegung*),<sup>159</sup> un concepte que també apareix a

<sup>154</sup> A [*Über den unterschied der Dichtarten*] Hölderlin, referint-se al moviment del poema tràgic, diu que l'ànim limitat només pot pressentir la unitat d'allò material objectiu i allò espiritual subjectiu en els més grans afanys, mentre que l'esperit pot reconèixer-la en el moment en què surt de si. Cf. F<sub>HA</sub>, XIV, p. 370, S<sub>TA</sub>, IV, p. 279, [Sobre la distinció de los géneros poéticos], *Ensayos*, p. 88.

<sup>155</sup> Cf. *Ibid*, F<sub>HA</sub>, XIV, p. 369, S<sub>TA</sub>, IV, p. 278, *Ensayos*, p. 87.

<sup>156</sup> Cf. *Ibid*, F<sub>HA</sub>, XIV, p. 370, S<sub>TA</sub>, IV, p. 278, *Ensayos* p. 88.

<sup>157</sup> Cf. *Ibid*, F<sub>HA</sub>, XIV, p. 369, S<sub>TA</sub>, IV, p. 277, *Ensayos* p. 86.

<sup>158</sup> Cf. SZONDI 1978a, pp. 379-380.

<sup>159</sup> Cf. [*Über die Verfahrensweise des poetischen Geistes*], F<sub>HA</sub>, XIV, p. 85, S<sub>TA</sub>, IV, p. 276, [Sobre el modo de proceder del espíritu poético], *Ensayos*, p. 85.

[*Über den Unterschied der Dichtarten*] on, parlant de la tragèdia, es diu que allò originàriament unitari (*Ursprünglicheinigen*) ha de sortir de si per mor de la detenció, que no pot tenir lloc a l'interior de l'originàriament unitari, perquè el mode de la unificació en aquest no pot romandre sempre el mateix. Nosaltres entenem aquesta «detenció» que apareix en ambdós textos com a permanent relació recíproca entre les parts evitant el predomini d'una d'elles (recorda el *verweilen*, que també té el sentit de «detenir-se»), cosa que, com hem vist, no pot aconseguir-se des de l'interior de la unitat.

Si en les línies precedents hem comentat breument alguns punts de contacte i divergència entre Hölderlin i Hegel, ara tractarem Plató, perquè en la mesura que aquest es troba en una relació semblant amb Hegel pot ajudar a aclarir alguns aspectes de la teoria holderliniana. El que aproxima un autor i altre és el mètode dialèctic, és a dir, l'intent de fer present el caràcter de cosa de la cosa per la via de mostrar una interna contradicció en l'en què consisteix que la cosa sigui. En el diàleg platònic es fa un primer recorregut constructiu, partint de la pregunta per l'εἶδος d'una cosa i anant des de la cosa cap als seus constitutius. Ara bé, en un determinat moment el programa entra en crisi (cesura) en trobar-se que tot intent de tematització cau en una contradicció o altra, quedant, així, negada la possibilitat de fixar l'εἶδος, i mostrant-se que la cosa és irreductible. En el procés hegelian també es fa un primer tram constructiu partint d'una aparent immediatesa en què es constata que ser és tenir uns o altres atributs i anant cap a la unitat subjacent a tot ser, és a dir, el subjecte. En aquest primer moment el subjecte sembla efectivament donar consistència a la cosa; però tot seguit es comprova que, si la cosa depèn de la instància ponent, aleshores més que ser posada és suprimida. L'últim tram del procés ja no té paral·lelismes amb el platònic; en aquest finalment es constata que si el subjecte no posa, aleshores tampoc no és res, i, per tant, que, malgrat tot, i precisament per l'autosupressió del subjecte, aquest ha deixat tot el discurs fet: la reflexió només pot ser l'absolut autosuprimint-se, però autosuprimint-se pot ser l'absolut. En resum, en Plató, el fracàs de la tematització de l'εἶδος du a retornar a o romandre en la presència immediata que no ha pogut quedar reduïda, du al seu reconeixement; la cosa no ha estat fonamentada en la marxa del diàleg i el fracàs (negació) porta a escoltar-la de nou; en Hegel, l'autosupressió de la reflexió du a la recuperació (creació) del contingut, és a dir que, en haver-hi el moment negació–de–la–negació, el procés és genètic, però ara cada contingut només és la seva particular manera de morir-se.<sup>160</sup> La diferència de Plató respecte Hegel el connecta amb Hölderlin i té també el seu correlatiu pel que fa al mode de dir: en el cas de l'autor modern és el mode de reconeixement que hi ha en la poesia i en el cas del grec és el mode de reconeixement que hi ha en el diàleg, el qual constitueix un dir poètic en l'esfera del cant coral, la tragèdia i la comèdia. Tant és així que la

---

<sup>160</sup> Sobre el fet que en Plató no hi hagi el moment negació–de–la–negació cf. MARTÍNEZ MARZO 2007, cap. 6.2.



caracterització que hem fet de la dialèctica platònica ens servirà per mirar d'aclarir alguns aspectes de la teoria hölderliniana sobre els gèneres poètics grecs.

Hem dit que en el diàleg platònic es manté la diferència per la via del fracàs, per la via d'evitar la unilateralitat d'un dels dos termes, concretament el predomini de l'εἶδος sobre la cosa: en fracassar l'intent de tematitzar l'εἶδος es recupera la cosa que compareix com a irreductible; el (re-)coneixement, doncs, es troba en l'experiència d'un procés de construcció (intent de tematització) i caiguda (fracàs d'aquest intent), procés que, en principi, no es tematitza, i en aquells diàlegs en els quals es fa tema del mateix diàleg això apareix d'una forma extravagant que produeix l'estranyament i la sospita.<sup>161</sup> Doncs bé, a continuació veurem com Hölderlin esbossa també processos de caràcter constructiu — deconstructiu en tractar sobre els gèneres grecs: A l'escrit conegut com *Wechsel der Töne* («Canvi dels tons»)<sup>162</sup> Hölderlin introdueix el concepte «*Katastrophe*» per assenyalar el gir<sup>163</sup> que fa tot poema (sigui èpic, líric o tràgic) per tal de, havent-se allunyat del seu to inicial, retornar-hi. En l'assaig es mostra l'exemple de l'evolució en set trams d'un poema èpic virat a líric, un d'èpic virat a tràgic i un de pròpiament èpic.<sup>164</sup> La lectura d'aquest passatge i de tot el text en general ens resulta extremadament difícil, fins al punt que no podem fer-ne una de completament unitària, però si, seguint Beißner, interpretem el primer element de la llista de trams com a *Grundstimmung*, el segon com a *Kunstcharakter* i el traç ( com a *Katastrophe* o cesura, aleshores observem que abans de la *Katastrophe* la relació entre el terme de partida i el d'arribada segueix una seqüència lògica explicable dins de la teoria dels gèneres poètics grecs, mentre que la *Katastrophe* capgira l'ordre natural, i els trams que vénen a continuació trenquen amb la seqüència lògica i desfan l'escala en sentit invers fins arribar al *Kunstcharakter* de partida. Per exemple, en el cas del poema pròpiament èpic, el primer tram té una *Grundstimmung* heroica i un *Kunstcharakter* naïf, el segon ideal i heroic, el tercer naïf i ideal, respectivament; ara bé, amb la *Katastrophe* es capgira el sentit, i el quart tram té *Grundstimmung* ideal i *Kunstcharakter* naïf, el cinquè naïf i heroic, el sisè heroic i ideal, i el setè ideal i naïf, respectivament:

<sup>161</sup> Cf. MARTÍNEZ MARZOA 1996a. En relació amb la tesi que considera els primers diàlegs de Plató més aporètics i els darrers més dogmàtics, l'autor defensa que precisament en les obres de maduresa els recursos per aconseguir l'estranyament (distanciaments i sobredistanciaments) en l'últim tram del diàleg duen l'aporia a un grau més refinat.

<sup>162</sup> Cf. F<sub>HA</sub> XIV, p. 340, S<sub>TA</sub> IV, p. 248 i ss. i *Ensayos*, p. 55 i ss.

<sup>163</sup> Hölderlin utilitza aquesta paraula (del grec: κατά, «avall», στρέφειν, «girar», cf. KLUGE 1963, que en altres llocs és substituïda per «cesura».

<sup>164</sup> Sobre la interpretació de les llistes en termes de *Grundstimmung* i *Kunstcharakter* cf. els aclariments de Beißner a S<sub>TA</sub>, IV, pp. 397-398. Sobre la possibilitat que en cadascun dels tres gèneres hi hagi mescla de tons cf. 1.2.7.

N.

heroisch Naiv  
 idealisch Heroisch  
 ( naiv Idealisch )  
 ( idealisch Naiv )  
 naiv Heroisch  
 heroisch Idealisch  
 idealisch Naiv

El mateix procés de capgirament passa amb els poemes èpics virats a líric i a tràgic.<sup>165</sup> Amb tot això no volem dir que es tracti exactament del procés platònic, sinó que tant en la marxa del diàleg com en l'esdevenir del poema hi ha una ruptura o distància que manté la irreductibilitat dels termes.<sup>166</sup> Potser corrobora aquesta relació el fet que el Sòcrates de Plató assenyali com a causa de tal ruptura (cesura) el seu δαίμων (cf. 1.3.7), i, alhora, l'esperit hölderlinià consisteix en persistir entre els dos tons que no són el seu, tancant el cercle dels gèneres per sota, pel darrera o en sentit invers, aportant, així, els altres dos gèneres al seu poema (cf. 1.2.8). En definitiva, sembla que l'estructura molt més complexa que presenta Hölderlin en el text citat més amunt per tal d'explicar els viratges interns presents en cada gènere, respondria al paper de l'esperit per aquesta doble coincidència d'avortar el moviment i, alhora, girar en sentit invers (capgirar).

A les notes sobre *Èdip* i *Antígona* la concepció estètica de Hölderlin ha evolucionat,<sup>167</sup> però hi ha molts punts de connexió amb el que s'ha dit més amunt; per això poden resultar útils per entendre la direcció que van prenent els escrits d'Homburg. En les notes

<sup>165</sup> Hem de tenir en compte que Hölderlin està parlant del poema «natural» o «naïf»; pel que fa a una quarta llista en què el procés es refereix a les tragèdies *Antígona* i *Àiax*, la nostra interpretació només s'aguanta si considerem que en cada pas es «va un to més enllà» («Das tragische Gedicht gehet um einer Ton weiter», [*Wechsel der Töne*], F<sub>HA</sub>, XIV, p. 340, STA, IV, p. 248, *Ensayos*, p. 55. Amb tot, el desplegament de la tragèdia no encaixa amb el fet que «und kehrt auf diese Art, bei jedem Stil, in seinem Anfangston zurück» («de este modo, en cada estilo, retorna a su tono inicial»).

<sup>166</sup> Ryan relaciona la cesura amb el que en l'assaig *Über die Verfahrensweise...* és «el moment infinit», moment de l'autoreconeixement (del venir-a-si-mateix) de l'esperit subjectiu, un punt de «contraposició» i «unió» en el qual, justament perquè és al mateix temps «intimitat» i «distinció», l'esperit, que semblava finit a través de la contraposició, és sentible en la seva infinitud. Segons Ryan, en la cesura, la relació inicial entre el to de fons i el caràcter artístic s'inverteix (si abans era heroic-naïf ara és naïf-heroic), s'enfronten dues metàfores estructurades justament de mode contrari, de manera que es trenca la continuïtat del desenvolupament; ara bé, amb aquest trencament s'aconsegueix superar la contraposició entre el to de fons i el caràcter artístic, possibilitant la simultaneïtat de contraposició i unió i fent així sentible l'infinit. Cf. RYAN 1960, pp. 81-82.

En un altre moment de la seva argumentació sembla considerar el primer tram de tres moments fins a la cesura com l'ordre dels tons de les coses mateixes i el segon tram, també de tres moments, que segueix a la cesura, com l'ordre dels tons en l'esperit, mentre que el darrer pas (ideal-naïf) seria el del retorn sense ja canvi, l'*aufheben*, és a dir, la veritable síntesi. Cf. *op. cit.* p. 93 i ss.

<sup>167</sup> Szondi diu que, en aquest moment, s'ha clarificat la relació entre l'antiguitat i la modernitat en el sentit que ara allò propi i allò estrany s'han d'integrar en el llenguatge poètic. Cf. SZONDI 1976d, pp. 345 i ss.

es tracta del que l'autor anomena la «connexió infinita» entre la «lleï calculable» o «càlcul universal», per un costat, i el «contingut particular» o «allò que s'ha de fixar, el sentit vivent que no pot ser calculat», per un altre.<sup>168</sup> En la tragèdia els continguts se succeeixen rítmicament de mode arrabassador i són contrapesats per la «cesura» o «interrupció contrarítmica» que manté la tensió entre cadascuna de les parts.<sup>169</sup> No es tracta, doncs, de reducció. Hölderlin diu que la cesura en les dues tragèdies ve donada per les paraules de Tirèsies (en *Èdip*, vv. 449-462):

«Er tritt ein in den Gang des Schicksaals, als Aufseher über die Naturmacht, die tragisch, den Menschen seiner Lebenssphäre, dem Mittelpunkt seines innern Lebens in eine andere Welt entrückt und in die exzentrische Sphäre der Toten reißt.»<sup>170</sup>

La cesura coincideix amb el gir en el camí de l'heroi que ha pretès pronunciar, cosificar, la unitat, i aquest gir ja no condueix a un altre camí, sinó a la caiguda:

«Die Darstellung des Tragischen [...] dadurch sich begreift, dass das gränzenlose Eineswerden durch gränzenloses Scheiden sich reiniget.»<sup>171</sup>

Ara bé, aquesta caiguda el durà al reconeixement i, amb això, a la possibilitat d'esdevenir un home.<sup>172</sup> El procés, com es pot veure, recorda el platònic i aporta igualment un nou punt de vista des del qual interpretar com hauria de ser l'accés a la «vida adulta» o al poema.

Fins aquí hem exposat la connexió que s'estableix entre la interpretació hölderliniana del mode de procedir de l'esperit poètic i el camí constructiu i deconstructiu que hi ha tant en els gèneres poètics grecs en general (cf. textos d'Homburg), com més particularment en la tragèdia (cf. notes a *Èdip* i *Antígona*), i, finalment, en el diàleg platònic. En definitiva,

<sup>168</sup> Cf. «Anmerkungen zum Oedipus», dins de STA, V, p. 195 i ss. «Notas sobre Edipo», dins de *Ensayos*, p. 146 i ss.

<sup>169</sup> «Sin querer entrar en todas las implicaciones poéticas, estéticas y filosóficas de este asunto, diremos sencillamente que lo que Hölderlin llama "cesura", referido a la tragedia, es ese dramático corte que tiene lugar en la vida de la persona protagonista una vez que irrumpe violentamente el destino y arrasa con el curso normal de su vida. Ese corte marca en las tragedias de Sófocles una división no explícita entre una primera parte, en la que solamente se exponen los problemas, y una segunda, en la que esos problemas ya son conocidos y el protagonista tiene que asumir su tragedia personal. O dicho de otro modo: la cesura marca un antes y un después de interrumpir el destino trágico en la obra.» CORTÉS, PRADO, 2012, p. 39.

<sup>170</sup> «Él ingresa en el curso del destino como el que vigila sobre el poder de la naturaleza, que trágicamente arranca al hombre a su esfera de vida, al punto medio de su interno vivir, para llevarlo a otro mundo y lo arrastra a la esfera excéntrica de los muertos». FHA, XVI, p. 251, STA, V, p. 197, *Ensayos*, p. 148.

<sup>171</sup> «La presentación de lo trágico [...] se concibe por el hecho de que el ilimitado hacerse Uno se purifica mediante ilimitada escisión». FHA, XVI, p. 257, STA, V, p. 201, *Ensayos*, p. 154-155.

<sup>172</sup> Helena Cortés i Enrique Prado referint-se al passatge de les «Notes sobre Èdip» en què es tracta de la cesura, diuen: «Como no hay nada en este texto que no permita a su vez otra contralectura, hay que decir que solo gracias a esta desmesura Edipo hallará su identidad, que por fin le convierte en un hombre completo». CORTÉS, PRADO, 2012, p. 38.

hem vinculat el moviment hölderlinià al de posició—(cesura)—negació, insistint, així, en la finitud. A continuació aprofundirem en allò gràcies a què es produeix la cesura i es constata la finitud; aquell element totalment altre que a voltes s'anomena «esfera contraposada», a voltes «obra assolida», a voltes «déu». Ho farem també ajudant-nos d'un diàleg de Plató.

### 2.5.2. L'esquema hölderlinià a la llum de l'«Alcibiades»

La relació entre la teoria hölderliniana i la dialèctica platònica que, segons pensem, contribueix a la interpretació dels difícils assaigs, es fa especialment evident si comparem alguns aspectes d'*Über die Verfahrungsweise...* amb l'«Alcibiades» de Plató<sup>173</sup>. La proximitat entre figures que apareixen en un i altre text ens sembla prou rellevant com per connectar-los, per bé que no coneguem cap document que demostrï l'explícita relació entre aquells i que no oblidem l'essencial diferència que hi ha entre grecs i moderns. El que sí que sabem és que Hölderlin escrigué el poema *Sokrates und Alcibiades*<sup>174</sup> uns mesos abans de l'assaig d'Homburg, la qual cosa almenys demostra que l'autor s'interessà per la relació filosòfica o poètica que representen ambdós grecs. També sabem per una carta a Neuffer que el 1794 Hölderlin tingué la intenció d'escriure un assaig d'estètica de clara influència platònica que mai dugué a terme:

---

<sup>173</sup> Schleiermacher el 1809 fou el primer en negar l'autenticitat de l'«Alcibiades» que encara avui és discutida. A finals de s.XIX es formulà la cronologia de l'obra platònica més acceptada després que l'«Alcibiades» fos exclòs del *corpus* platònic. Aquesta classifica els diàlegs en tres grups: a) Diàlegs primerencs: en la major part curts i fàcils de llegir; en aquests Sòcrates discuteix alguna qüestió ètica amb un interlocutor que acaba reduint a l'aporia. b) Període mitjà: diàlegs més llargs, en els quals sovint es troben mecanismes literaris més sofisticats com ara extensos mites; en aquests no només es discuteixen temes ètics; Sòcrates, més que desconcertar el seu interlocutor, exposa algunes doctrines positives; c) Diàlegs tardans: no tenen l'encant literari dels dos grups anteriors, sinó un to sovint extremadament didàctic; en aquests les intervencions de Sòcrates són breus o nul·les i l'argument pot tornar-se extremadament espinós. Nicholas Denyer a la seva introducció a l'«Alcibiades» diu que no és possible encaixar el diàleg en cap dels tres grups, perquè té afinitats amb tots, ni tampoc situar-lo en la transició d'un període a un altre. Amb tot, qüestiona la cronologia tradicional al·legant que no hi ha raons per pensar que Plató no escrigués amb diferents estils i amb diferents dificultats al llarg de la seva vida, i que la diversitat de l'«Alcibiades» pot respondre al fet que Plató desitgés mostrar Sòcrates prenent Alcibiades des de la seva originària i quasi afilesòfica condició fins a un estat en el qual estigués preparat, almenys de moment, per pensar filosòficament, i que aquest canvi estigués reflectit en els models literaris. Cf. DENIER 2001, p. 20 i ss.

<sup>174</sup> La versió definitiva és del 30 de juliol de 1798, cf. HÖLDERLIN 2004, IV, p. 88.

«Vielleicht kann ich dir einen Aufsatz über *Die ästhetischen Ideen* schicken; weil er als ein Kommentar über den Phädrus des Plato gelten kann, und eine Stelle desselben mein ausdrücklicher Text ist, so wär' er vielleicht für Konz brauchbar. Im Grunde soll er eine Analyse des Schönen und Erhabnen enthalten, nach welcher die Kantische vereinfacht, und von der andern Seite vielseitiger wird, wie es schon Schiller zum Theil ins. Schrift über Anmuth und Würde gethan hat, der aber doch auch einen Schritt weniger über die Kantische Gränzlinie gewagt hat, als er nach meiner Meinung hätte wagen sollen.»<sup>175</sup>

La carta, que corrobora l'interès de Hölderlin per Plató, fou escrita en un moment en què la bellesa i, per tant, el poema, encara podien aspirar a fer efectivament present una unitat originària.<sup>176</sup>

Tant en el «Fedre» com en l'«Alcibiades» es tracta la qüestió de la bellesa, però ens sembla que el segon guarda una relació més directa amb el text de Hölderlin, per la qual cosa ens basarem en aquest. En el diàleg, el jove Alcibiades vol participar en els afers de la *pólis* desconeixent completament la seva ignorància sobre la justícia (δίκη); Sòcrates li diu que per més que busqui no trobarà el moment en què creia ésser ignorant en aquest afer, i que només amb el reconeixement de la ignorància s'arriba a la saviesa (110c 9). La dificultat en reconèixer el desconeixement pel que fa a la justícia prové del fet que aquesta està implicada en tot conduir-se, en tot prendre això en tant que això i allò en tant que allò (siguin coses, déus o homes), i la pregunta per allò en què sempre ja s'està instal·lat és la més remota. Sòcrates remet a la inscripció de Delfos: γνῶθι σαυτόν («coneix-te a tu mateix», 124b 1),<sup>177</sup> on «conèixer» s'ha d'entendre en el sentit grec de «tenir cura». Es diu que la màxima inicià Sòcrates en el seu camí filosòfic<sup>178</sup> consistent en una conversa (διάλογος) en la qual es posa de manifest el ser d'allò pel qual es pregunta,

<sup>175</sup> Carta a Neuffer del 10 d'octubre de 1794. HÖLDERLIN 2006, IV, p. 74. «Tal vez pueda mandarte un artículo sobre las *ideas estéticas* que quizás pudiera serle útil a Conz puesto que puede pasar como un comentario al *Fedro* de Platón y un pasaje del mismo es mi texto explícito. En realidad pretende contener un análisis de lo bello y lo sublime a partir del cual resulte más sencillo el de Kant y ofrezca más variedad de perspectivas, como ya ha hecho Schiller en parte en su escrito *De la gracia y la dignidad*, aunque atreviéndose a pasar la línea fronteriza de Kant un punto menos de lo que, en mi opinión, debería haberse atrevido.» Traducció de Leyte-Cortés HÖLDERLIN 1990, p. 211.

<sup>176</sup> Claudia Kalász, en comentar *Über die Verfahrungsweise...* diu: «Treu bleibt Hölderlin dem Gedanken, dass das Wahre ästhetisch zu vergegenwärtigen sei. In einer erkenntnistheoretisch fundierten Poetik sucht das Homburger Fragment die Möglichkeit der Erkenntnis des verbindenden Grundes von Logos und Materie zu konkretisieren, die Hölderlin zunächst vermittels des platonisch begriffenen Eros bestimmte.» KALÁSZ 1988, p. 81.

<sup>177</sup> Aquesta inscripció, almenys tan antiga com els set savis, anima a conèixer els propis límits tant als déus com als homes i es troba citada en molts textos grecs; així, per exemple, quan la màxima és adreçada a Prometeu (atribuït a Èsquil, *Prometeu encadenat*, v. 309) és immediatament glossada com convidant-lo a acostumar-se al fet que hi ha un nou i poderós legislador dels déus. Cf. comentari de DENIER 2001, p. 191.

<sup>178</sup> Cf. Aristòtil, *De philosophia*, fr. 1, citat per DENIER 2001, p. 191.

o, més exactament, es constata que al ser li és inherent esmunyir-se.<sup>179</sup> Aquí veiem que la via de l'autoconeixement passa per la relació amb l'altre, i de fet el mateix filòsof assenyala a Alcibiades que és en la relació amb ell que es podrà conèixer. Alcibiades, en diàleg amb Sòcrates, arriba a la conclusió que l'home no és altra cosa que l'ànima (ψυχή) (130c 1 i ss), i que, per tant, tenir cura d'un mateix és tenir cura de l'ànima (130e 7 i ss.). Ens aturarem un moment en la qüestió de l'ànima grega per la vinculació que té amb l'assaig de Hölderlin: Ja s'ha dit (1.3.9) que l'ànima és la figura un cop ja ha estat tancada (en darrer terme per la mort), a diferència del cos (σῶμα) que representa un nivell obert, en procés; el cos representa un estat fragmentari o acumulatiu, mentre que l'ànima és la figura a la qual ja res no pot advenir i, en aquest sentit, és bella. L'ànima esdevé amb la mort, però es va configurant al llarg de la vida i té una especial relació amb l'edat adulta, per això Sòcrates diu a Alcibiades que ell, en tant que amant de la seva ànima, és el qui no el deixa, sinó que resta, quan el cos (σῶμα) comença a marcir-se i els altres se'n van; i això és així perquè la seva ànima comença a florir (131d 1 i s.). Seguint amb el diàleg, ara la qüestió és com es pot conèixer la pròpia ànima. Sòcrates posa l'exemple de l'ull que per veure's a si mateix es mira en un altre ull, i, concretament, en aquella part on hi ha la virtut (ἀρετή) de l'ull, la visió, és a dir, en la nineta (132d 1 i ss.), i diu que, semblantment, si l'ànima es vol conèixer a si mateixa haurà de mirar una altra ànima, i d'ella precisament aquella part on hi ha la virtut de l'ànima, és a dir, la saviesa (σοφία), aquella part on radiquen el saber (εἰδέναι) i pensar (φρονεῖν), que és semblant a déu (133b 7 i ss.). Anant més enllà, un ull pot veure's millor mirant el seu reflex en un mirall i una ànima es pot conèixer millor quan contempla el mode en què és reflectida en el millor dels miralls, o sigui, en el déu (133c 8 i ss.). De nou aquí també anem a parar a la bellesa, perquè el déu es troba en allò bell i allò que té déu és bell. Abans de dir res més sobre el text de Plató compararem el que hem dit fins aquí amb alguns aspectes del text de Hölderlin. De l'«Alcibiades» volem destacar: a) el fet que l'home no sigui altra cosa que la seva ànima, és a dir, una figura unitària; b) que per tal d'esdevenir efectivament un home adult (virtuós, savi) li calgui conèixer-se a si mateix; c) que per a fer-ho necessiti

<sup>179</sup> Nicholas Denyer explica que, en temps de Sòcrates, escriure filosofia equivalia a proclamar la possessió d'una veritat filosòfica i que, per això, Sòcrates no n'escrigué mai; la seva filosofia consistia en encoratjar als altres a apreciar els seus propis límits tenint cura d'ells mateixos i això ho feia oralment. Ara bé, no tots els gèneres orals estaven lliures de les pretensions de coneixement implícites en els escrits filosòfics, sinó que també es podia ser molt grandiloqüent defensant oralment un punt de vista; per això Sòcrates va triar un mitjà molt especial per a filosofar: una monòtona conversa en la qual el seu rol principal consistia en fer preguntes. Per altra banda, els seus seguidors no es limitaren a la conversa, sinó que filosofaren escrivint i, a tal efecte, van inventar un gènere literari en el qual s'escriuien informes de converses filosòfiques entre Sòcrates i altres. L'autor d'un diàleg, a diferència de l'autor d'un tractat, no necessita presentar-se ell mateix com tenint l'autoritat filosòfica que Sòcrates ha rebutjat, no necessita rendir comptes sobre la certesa del que diuen els seus personatges; l'única excepció s'esdevé quan un personatge és l'autor mateix interpretant el paper del conductor de la conversa, però sembla que, a excepció d'un jove i innocent Xenofont (*Memorabilia*, 1.3.9 - 13), el primer en fer això fou Aristòtil (Cf. Ciceró, *Ad Atticum* 13.19.4, *Ad Quintum* 3.5.1). Cf. DENYER 2001, p. 3 i ss. Plató no ho féu mai, és més, ideà tot un seguit de recursos de distanciament i sobredistanciament perquè tot allò dit en els seus diàlegs no pogués prendre's de cap manera com a tesi. Cf. MARTÍNEZ MARZOA 1996a.

reflectir-se en una altra ànima; d) que el millor mirall sigui déu, quelcom vinculat a la bellesa. Fixem-nos en els punts de contacte que hi ha entre això i el que diu Hölderlin: a) l'home és una «unitat infinita»; b) per tal d'assolir l'«edat adulta» necessita copsar aquesta unitat infinita que és; c) per a això li cal seguir la màxima que l'exhorta a posar-se en contraposició amb una altra unitat infinita: «Posa't per lliure elecció en contraposició harmònica amb una esfera externa, tal com, per natura, però de mode irrecognoscible en la mesura en que romans en tu mateix, estàs en harmònica contraposició en tu mateix»; d) l'«esfera contraposada» és bella<sup>180</sup> i divina.<sup>181</sup> Ens recolzarem en aquesta semblança per interpretar alguns aspectes del text hölderlinià des del pensament de Plató; concretament, mirarem d'interpretar l'aproximació a l'esfera infinita i l'edat adulta a partir de la constitució de l'ànima en la dialèctica platònica.

En l'«Alcibiades» la relació dialèctica és necessària tant per a conèixer-se un mateix com per a dur a figura allò altre: el mateix Sòcrates assenyala que és en la relació entre dos (en el diàleg) que tant ell com Alcibiades trobaran la manera d'esdevenir millors, i que no pretén que a Alcibiades li calgui una educació i a ell no (124c 1 i ss.). Ambdós necessiten de l'altre per tal d'esdevenir; la sola diferència que Sòcrates apunta, d'entrada, és que el seu tutor és un déu («θεός», 124c 9), la qual cosa vincula el diàleg de Plató amb Píndar, probablement l'únic precedent que anomena «déu» al guardià d'un home, concretament a la *Primera olímpica*, 106.<sup>182</sup> Aturem-nos un moment en la relació entre Sòcrates i Alcibiades: La causa que Sòcrates no hagués parlat anteriorment amb Alcibiades no era humana, sinó un impediment diví (103a 5); el déu no li deixava parlar-hi perquè no ho fes en va (105e 6 i ss.); Alcibiades creia que no tenia necessitat de ningú per a res (104a 1); ara ja sabem que sense la relació dialèctica Alcibiades no podia conèixer-se, ni, per tant, assolir l'ànima, o sigui, esdevenir diví. Amb tot, en el diàleg es diu que Sòcrates decideix interpel·lar Alcibiades (o que el seu déu li ho permet) en el moment en què la seva bellesa (és a dir, l'ànima) comença a florir: ara el déu li permet fer-ho perquè Alcibiades el pot escoltar (106a 1). La qüestió és: per quin camí Alcibiades ha assolit aquest estat receptiu envers Sòcrates? Sabem que ha après a llegir i escriure, a tocar la cítara i a lluitar, i que no ha volgut aprendre a tocar l'aulós<sup>183</sup> (106e 4 i ss.), però

<sup>180</sup> «in ihrem Mass, in der schönen Bestimmtheit und Einheit und Festigkeit», F<sub>HA</sub>, XIV, p. 322, S<sub>TA</sub>, IV, p. 276, *Ensayos*, p. 85.

<sup>181</sup> «dass er [l'home] sich als Einheit in Göttlichem-Harmoniscentgegengesetztem enthalten, so wie umgekehrt, das Göttliche, Einige, Harmoniscentgegengesetzte, in sich, als Einheit enthalten erkenne. Denn dies ist allein in schöner heiliger, göttlicher Empfindung möglich [...]»

<sup>182</sup> Cf. DENYER 2001, nota a 124-c-9.

<sup>183</sup> L'aulós, que s'utilitzava especialment en el cant coral i en els cors de la tragèdia, pot fer un so continu, enllaçant unes notes amb les altres sense transició, a diferència de la forminx, l'instrument de l'aede èpic, que, en tocar-se polsant les cordes, distingeix clarament cada nota. West, comentant l'ús dels instruments per part de Píndar diu: «As regards instrumentation, there are many references in the Epinicians to the *phorminx* or *lyrā* as being in action. But in several odes there are auloi as well, and it must be accepted that sometimes, at least, these songs were accompanied by both instruments. Perhaps the aulete supplied some notes additional to those of the kithara-strings, for while the kithara

sembla que allò que acaba duent Alcibiàdes a obrir-se a Sòcrates no és res d'això, sinó el silenci atent d'aquest darrer, el fet que l'hagi estat sotjant, aguantant en silenci, durant anys, i que la primera vegada que es dirigeixi a ell ja li mostri que coneix les seves intencions (103a, 106a).<sup>184</sup> El que es desplega en tot això és la concepció grega de la necessitat de l'altre per a la compareixença de quelcom, i, alhora, la necessitat que això que compareix ho faci lliurement: *alethés*, revelant–revelat, concepció que hem trobat també en l'assaig de Hölderlin en l'atenció que precedeix la creació (cf. 2.3.14), i en els seus poemes en el capteniment (*Scheu*) que ha de tenir el poeta davant la seva obra, que hem relacionat amb el pudor (αἰδώς) de Píndar (cf. 2.4.2). Tal concepció es veu corroborada per allò que Sòcrates considera necessari per vèncer els adversaris: ἐπιμελεία τε καὶ σοφία («cura i saviesa», 123d 3), ἐπιμελεία γε ἂν καὶ τέχνη («cura i art», 124b 2).

En una primera fase del diàleg que estableixen Sòcrates i Alcibiàdes aquest intenta exposar l'εἶδος de la justícia, mentre que en un segon moment tracta d'esbrinar en què consisteix l'ànima, però res del que Sòcrates ajuda a dir o efectivament diu s'acaba fixant definitivament, i amb això es constata que l'εἶδος no pot ocupar el lloc de la cosa. Semblantment, en diferents moments del text de Hölderlin un va tenint la impressió que ja s'ha assolit la unitat, però aquesta impressió es veu sempre refutada a causa d'una nova contraposició. Tornant al diàleg, al final un podria pensar que s'ha conquerit definitivament la saviesa o l'ànima, quan Alcibiàdes demostra el seu enteniment dient a Sòcrates que potser canviaran els seus papers, és a dir, la relació que guarden entre seductor i seduït, perquè ja no és possible que ell no el segueixi i que Sòcrates no vagi seguit d'ell (135d 6).<sup>185</sup> En efecte, aquest capgirament aniria en relació amb l'efectiva tematització de l'ànima; però Plató inclou al final del diàleg força indicacions que la tàctica socràtica per a introduir els joves en la filosofia és arriscada i que fàcilment pot dur a la dissolució (de fet, quan escriu el diàleg l'Alcibiàdes històric ja s'ha revelat com el grec més corrupte, i la

---

has “several tongues”, those of the aulos are not numbered, and it is repeatedly described as *pamphōnos*, “having every voice.”» Cf. WEST (1982b), p. 346. Nosaltres vinculem aquests instruments al to naïf i al to ideal, respectivament. En relació amb això, és significatiu que Píndar a la *Setena olímpica* digui que l'acompanyen ambdós instruments, de mode que el cant sembla mantenir-se, en termes hölderlinians, persistint en el trànsit naïf → ideal.

<sup>184</sup> Denyer comenta el fet que no hi ha cap argument filosòfic en els nivells inicials de la temptativa de Sòcrates de seduir Alcibiàdes, i que, en el primer moment, ni tan sols hi ha paraules: Sòcrates ha estat aguantant Alcibiàdes durant anys abans de dirigir-li una sola paraula. Afegeix que, quan Sòcrates trenca el seu silenci, és per anomenar el secret objectiu d'Alcibiàdes de dominar el món i per declarar que aquesta fita és, a despit dels molts avantatges d'Alcibiàdes, inabastable sense la seva ajuda. Aquest estrany silenci i l'encara més estrany discurs produeixen una sacsejada de curiositat amb prou feines perceptible en un Alcibiàdes que, per altra part, està satisfet de si mateix. Segons Denyer, només ara està preparat per escoltar l'argument. Cf. DENYER 2001.

<sup>185</sup> Fent un paral·lelisme amb la interpretació que fa Felipe Martínez Marzoa d'un passatge similar del «Banquet», aquí es produeix una situació insostenible en la mesura que Sòcrates, que en principi és l'*erastés*, acaba ocupant el lloc del jove bell, tà *paidiká*, i, al seu torn, aquest (que en el present diàleg és



sofística s'estén per Atenes<sup>186</sup>): Alcibiades no sap aprofitar les ocasions intel·lectuals que se li presenten (126d 10 i s., 127c 2-3 i s.), continua mostrant una tendència a la frivolitat (130c 7 s., 135e 4 s.) i l'evasió (127c 10 s., 130b 10 s., 131c 11 s., 135d 9 s.), i, per sobre d'això, tendeix contínuament a adoptar l'estil en prosa de la retòrica sofística (124e 7 s., 125c 4-5 s., 126e 4-5 s., 129a 5-6 s.), fins i tot quan professa que ha adoptat els camins de Sòcrates (135 d 8-11 s.).<sup>187</sup> Això darrer és especialment significatiu, perquè consisteix en «fer fort el dir dèbil», o sigui, convertir la filosofia en discurs sobre coses, o, dit d'una altra manera, cosificar l'εἶδος.<sup>188</sup> Que el perill està implicat en la pretensió mateixa de tractar d'allò en què sempre ja s'està queda apuntat al final quan Sòcrates respon amb un «tant de bo!» (Βουλοίμην ἄν σε καί διατελέσαι, 135e 6) a les expectatives d'Alcibiades, i afegeix amb un «però» (ἀλλά) molt pindàric, i que trobem també sovint en els poemes del Hölderlin madur, que tem que la força de la ciutat no els abassegui a tots dos (135e 6 i ss). Aquesta ironia o recel no els trobem en l'assaig de Hölderlin, però l'expressió «hipèrbole de les hipèrboles» i el qualificatiu d'«el més audaç i últim» que acompanyen l'intent de captar la individualitat poètica, el jo poètic (F<sub>HA</sub>, XIV, p. 312), fan sospitar que la fita buscada: la «unitat infinita», l'«esfera contraposada», el «llenguatge» o l'«edat adulta», és essencialment irreductible, per la qual cosa es troba sempre en camí. Aquest estat de plenitud, que no és l'absolut idealista, en els poemes de maduresa més aviat és anomenat com el de la vinguda dels déus i en principi no es dóna, però en el sostenir la diferència, és a dir, en el continuat atendre als grecs com allò que no s'és, pot donar-se que els déus siguin venidors, *kommenden*, o, dit amb una expressió grega que ja havíem trobat en Píndar, que els déus estiguin inscrits en l'esfera del μέλλειν (cf. 1.3.9).

En relacionar el text de Hölderlin amb l'«Alcibiades» hem vist com allò que en el diàleg es posa de manifest, és a dir, la finitud humana amb les seves mancances (la constatació que no se sap<sup>189</sup>) i grandeses (en la mesura que aquesta mateixa finitud dóna a l'home una possibilitat de conèixer que escapa al qui no percep el límit), també va fent acte de presència en l'intent d'assaig sobre l'esperit poètic. Tal valoració de la finitud aquí encara no és evident, però serà un punt clau de les obres de maduresa:

---

representat per Alcibiades), acaba ocupant el lloc de l'*erastés*, i ambdues coses són incongruents. Per això la situació ha d'acabar frustrant-se. Cf. MARTÍNEZ MARZOA 2007, cap. 5.2.

<sup>186</sup> La vida d'Alcibiades es va moure entre les victòries i els honors que li reteren els atenencs i l'odi que li professaren aquests mateixos compatriotes per les seves traïcions i brivallades criminals. Acabà assassinat el 404 aC en un moment de la seva vida en què s'havia retirat a un castell de l'Hel·lespont i es dedicava a practicar la pirateria i vàries intrigues polítiques. Cf. DENYER 2001, p. 1.

<sup>187</sup> Cf. *Ibid.* p. 8 i 9.

<sup>188</sup> Cf. MARTÍNEZ MARZOA 2007.

<sup>189</sup> En relació amb la ignorància que posa de manifest la dialèctica, en els *Núvols* d'Aristòfanes algú reptat a explicar què pot ser après participant en l'escola de Sòcrates, replica: «Tota saviesa humana: et coneixeràs a tu mateix com un espès i ignorant» (ARISTÒFANES, *Núvols*, 840 – 2). Cf. DENYER 2001, p. 191.

Nicht vermögen  
die Himmlischen alles. Nämlich es reichen  
Die Sterblichen eh an den Abgrund

«No ho poden  
tot els celestes. I és que assoleixen  
els mortals abans l'abisme».<sup>190</sup>

Fins aquí hem observat com la forma d'avançar en el coneixement pròpia de la dialèctica socràtica pot il·luminar l'avenç per contraposicions que es dona en *Über die Verfahrensweise...* Ara veurem com també la influència de la concepció grega de l'ànima («ψυχή») pot acabar motivant la darrera contraposició hölderliniana. Tant en un text com en l'altre el motiu de la recerca és el coneixement de l'home, però aquest punt de partida és forçosament diferent, donat que a Grècia tot el que és té un límit, mentre que en la modernitat el subjecte és il·limitat. Sòcrates fa comparèixer el ser de l'home contraposant-li el seu déu (la seva ànima), però els moderns no tenen res comparable per contraposar. La solució idealista per a la constitució de l'u-tot du a la nihilitat, mentre que Hölderlin sembla adonar-se que no hi pot haver ser sense límit. Ara bé, aquesta idea no pertany al seu món, no és res en què d'entrada ja s'estigui, sinó que l'haurà de conquerir; dit amb les expressions de l'assaig: cal conquerir quelcom que tingui límit per a contraposar-s'hi i així esdevenir. La diferència d'època implicarà, evidentment, una diferència en la contraposició: així, en el cas de Plató el que es contraposa a la cosa (o a un mateix) és el déu de la cosa (la seva ànima), mentre que en la filosofia hölderliniana caldrà cercar alguna cosa que efectivament tingui figura, una «esfera externa» que Hölderlin més aviat sembla trobar en Grècia (o el poema).<sup>191</sup> En definitiva, el poeta després d'haver passat per l'«estat de solitud» i la «manca de vida», i després d'haver «pensat el més profund», acaba trobant en la bellesa o Grècia allò altre a què cal contraposar-se per tal d'esdevenir. Si unes línies més amunt citàvem el poema *Sokrates und Alcibiades* per justificar la nostra connexió entre el text platònic i el hölderlinià, ara, després de comparar els textos de Plató i de Hölderlin, se'ns aclareix el sentit d'aquell poema:

<sup>190</sup> *Mnemosyne*, primera versió, v. 13 i ss. Sobre la interpretació dels versos, cf. MARTÍNEZ MARZOA 1992a, pp. 140-141.

<sup>191</sup> Probablement sigui tal atenció a Grècia el motiu que l'esperit hölderlinià sigui més proper a l'ànima platònica que no pas a l'esperit idealista: tinguem en compte que aquella té una connotació de fixació i consistència que va lligada a la figura, però alhora és també la instància viatgera que va de la cosa a l'εἶδος per, en definitiva, retre un homenatge al déu de la cosa; aquesta doble naturalesa la trobem també en l'esperit hölderlinià en la mesura que, d'una banda, representa la distància respecte la immediatesa d'allò material (distància que hem trobat en l'estat de solitud), però alhora és l'intermediari entre la matèria i l'esperit, o, en un altre nivell, entre la unitat infinita i l'esfera contraposada, l'encarregat de persistir entre ambdós termes que percep i possibilita l'aparició del bell.

Warum huldigst du, heiliger Sokrates,  
Diesem Jünglinge stets? Kennest du Grössers nicht?  
Warum siehet mit Liebe,  
Wie auf Götter, dein Aug auf ihn?

Wer das Tiefste gedacht, liebt das Lebendigste,  
Hohe Jugend versteht, wer in die Welt geblickt  
Und es neigen die Weisen  
Oft am Ende zu Schönem sich.<sup>192</sup>

«Per què rets homenatge, Sòcrates sagrat  
sempre a aquest adolescent? És que no coneixes res més gran?  
Per què el mira amb amor  
com a un déu, el teu ull?

Qui ha pensat el més profund estima el més vivent,  
qui ha mirat en el món entén l'alta joventut  
i s'inclinen els savis  
tot sovint al final vers el bell.»

La comparació del text de Hölderlin amb el de Plató ens ha permès fer una interpretació tant de l'avenç per contraposicions que hi ha en aquell com de la seva contraposició definitiva, però, a més, hem trobat una altra cosa. En efecte, hem vist que al tractar en què consisteix el poètic Hölderlin se les heu amb una constel·lació de conceptes i modes de fer que provenen de Grècia: ἔπος, ψυχή, bellesa, divinitat, dialèctica, quedant aleshores el poètic vinculat a aquesta constel·lació i, així, convertit en el lloc on es fa present que el mode de ser modern deixa alguna cosa enrere, el lloc on es fa present, per tant, l'històric.

---

<sup>192</sup> STA, I, p. 260.

### 2.5.3. El fracàs i Grècia

En llegir *Über die Verfahrungsweise...* hem recorregut el camí que va de la pretensió de caracteritzar allò poètic en general a la constatació de la impossibilitat de tal caracterització sense l'assumpció de la radical diferència entre Grècia i la modernitat. A l'hora d'abordar el text hem tingut en compte aquells estudis del mateix que ens han semblat més rellevants i ens n'hem distanciat en major o menor grau. Alguns dels intèrprets més destacats d'aquest text entenen el poema o el llenguatge (*die Sprache*) com el lloc on s'esdevé la síntesi definitiva. Així, per exemple, Ryan considera «el tercer acompliment» (*Vollendung*)<sup>193</sup> com l'adveniment estètic de la síntesi entre esperit i vida, un cop l'esperit s'ha després del material tendint cap al solament espiritual i retorna a la totalitat espiritual-sensual (*geistig-sinnlich*) de la poesia; aquest moviment ja el troba prefigurats en un passatge de *Hiperió* on es diu que la filosofia sorgeix de la «misteriosa font de la poesia» i hi retorna<sup>194</sup>, però, segons l'autor, en el moment d'escriure l'assaig sobre el mode de procedir de l'esperit poètic Hölderlin ha madurat la idea, fent que el paper i desenvolupament del canvi dels tons doni més consistència a la seva argumentació. En aquesta interpretació la posició jeràrquica del «segon» i el «tercer acompliment» fa que coneixement i llenguatge no es trobin en una relació equivalent, sinó que aquest representa un nivell superior en el moviment de l'esperit. En definitiva, l'opinió de Ryan és que en l'assaig es presenta el camí que du a una síntesi ja anteriorment buscada per Hölderlin, i, per tant, que el text es mou senzillament pel curs dels interessos idealistes. En la nostra opinió, la seva lectura és conseqüent amb el que diu el text si se l'interpreta merament des del context idealista, en connexió amb el que en el mateix moment estan fent Schelling o Hegel, i si es desatenen qüestions com que el «tercer acompliment» prové d'una contraposició amb quelcom completament altre i que es va definint amb expressions com «la hipèrbole de totes les hipèrboles» que semblen assenyalar un problema inherent al que es busca. A més Ryan no té en compte el que el text no diu, allò que fa que en el seu desenvolupament els intents de síntesi siguin successivament qüestionats i les conseqüències que això pot tenir en l'evolució poètica i intel·lectual de Hölderlin. Vinculat amb això hi ha el fet que tant aquest com els demés textos filosòfics del període d'Homburg no arribin a assolir una forma publicable, sinó que quedin en un estat fragmentari, i també que determinades obres poètiques de Hölderlin no s'arribin a cloure coherentment (la més significativa és *La mort d'Empèdocles*), coses que es produeixen en el marc d'un tracte amb el món grec progressivament més profund (cf. 2.4.2).

---

<sup>193</sup> RYAN 1960, p. 90.

<sup>194</sup> RYAN 1960, p. 97-98.

En direcció oposada a les lectures «idealistes» del text, Allemann<sup>195</sup> l'aborda tenint en compte l'evolució posterior del pensament i poesia hölderlinians. Resumeix el moviment que es va trobant tot al llarg de l'assaig com aquell que va de la dualitat a la unitat i, de nou, a la dualitat, i assenyala que en aquest es constata com la síntesi permanentment buscada (segons l'autor, Hölderlin no deixa d'estar embarcat d'alguna manera en el projecte idealista) successivament es revela impotent, la qual cosa durà a assumir, finalment, la impossibilitat de la síntesi i la necessitat del «retorn a allò natal», és a dir, Hespèria. Ja hem dit que la causa més probable de la brevetat de l'anàlisi d'Allemann sigui la seva situació dins d'un estudi més ampli sobre la relació entre Hölderlin i Heidegger (cf. 2.3.9). Nosaltres, en canvi, hem centrat el nostre estudi en la noció d'«esperit» en Hölderlin, perquè ens sembla determinant del mode en què s'ha d'abordar l'assaig. Al igual que Allemann, considerem que la síntesi roman en tot moment qüestionada, però l'experiència del seu fracàs l'hem volguda executar; hem volgut llegir el text atenent al que s'hi diu en cada moment, és a dir, resseguint cada vegada el camí vers l'ideal i constatant un i altre cop la necessitat de la contraposició: **(1)** Primer, hem vist com l'esperit és impotent a l'hora de copsar des de si la seva constitució dual, la qual cosa ha exigint la contraposició amb el material (cf. 2.3.1); **(2)** després, hem constatat la necessitat que l'esperit concretés el poema a determinats tons, és a dir, el fonamentés (cf. 2.3.2 i 2.3.3); però, a continuació, **(3)** ens hem trobat amb el fet que amb la sola fonamentació manca el caràcter lliure, irreductible (cf. 2.3.5), i que, per tal d'assolir la qualitat vivent de l'obra, l'esperit necessita contraposar-se a una esfera externa (2.3.14), la qual hem interpretat com el cercle dels gèneres poètics grecs o bé com la *Ciència de la lògica*. En ambdós casos, l'únic mode d'accedir-hi ha estat l'acte d'atenció que, en la mesura que és hermenèutic, té alhora quelcom d'aportació, de creació. En el mateix sentit, si la unitat infinita s'interpreta com a obra (poema), aleshores la creació no pot esdevenir sense l'obertura i atenció a quelcom altre (cf. 2.4.1). En **1**, **2** i **3** el que fracassa és l'imperi de l'esperit, mantenint-se la tensió entre el concret i l'universal. Ara bé, tal fracàs no s'afirma, sinó que es constata en el mateix desenvolupament de la qüestió; per això el recorregut per cada moviment del text ens sembla la via necessària per aprehendre'l. El resultat que la síntesi no s'assoleixi acabarà duent a assumir que s'està permanentment en l'«estat de solitud», un estat mancat que nosaltres hem vinculat a la modernitat i a l'idealisme, i a no poder-lo entendre d'altre mode que com a provinent d'un altre estat no mancat que és Grècia.

Seguint la impossibilitat de la síntesi hem anat a parar a Grècia, la qual cosa ens du a una problemàtica que ha anat apareixent al llarg del nostre comentari: en l'assaig no queda clar si «l'esperit poètic» de què es tracta és el del poema modern o abasta qualsevol època. Per bé que cap dels estudis del text que hem manejat plantegi la possible diferència entre una opció o una altra, nosaltres, com s'ha pogut veure,

<sup>195</sup> ALLEMANN 1954, p. 140 i ss.

considerem que la qüestió és rellevant, i hem relacionat els diferents intents (frustrats) d'assolir la síntesi amb el fet d'encara no haver formulat la impossibilitat (moderna) de retrobament amb el món grec. Per aquesta raó no podem admetre d'entrada que els moviments de l'assaig siguin també vàlids per al poema grec i ens ha calgut destriar quins aspectes de l'assaig poden ser vàlids per a aquest i quins per al poema modern. Un aspecte que des de la perspectiva kantiana segur que és diferent ja d'entrada és la posició ontològica del poema a Grècia i en la modernitat. Ja hem vist com en l'estètica kantiana és la peculiar posició que ocupa en la modernitat la figura bella i, per tant, el poema, al marge de la validesa, allò que li confereix la capacitat de fer rellevant en què consisteix el ser (modern). Ara bé, des de la perspectiva hölderliniana de l'època d'Homburg aquesta marginalitat no és clara, sinó que Hölderlin en el seu assaig sembla d'entrada voler assolir la síntesi en el poema. Amb tot, cada vegada que arriba a alguna mena d'unitat aquesta es revela problemàtica i finalment abandona l'escrit sense acabar-lo d'enllestir. Amb això no concloem que el que s'hi diu no pugui valer en absolut per a la situació grega, sinó que, al contrari, precisament la definició de l'irreductible consistent recorda en tot moment la interpretació hölderliniana del cercle dels gèneres poètics grecs: el fet que les ternes recullin un moviment present en tot poema, el canvi dels tons, o el fet que, tant en els gèneres poètics grecs (incloent una forma adjacent com el diàleg de Plató), com en el poema que busca Hölderlin, l'esperit faci d'intermediari. Així, podria passar que, de la mateixa manera que el filosofema kantià sobre la figura bella i, per tant, el poema modern, serveix per a caracteritzar l'ens grec i, per tant, també el poema grec, igualment l'estructura hölderliniana del poema servís per caracteritzar tant els gèneres poètics grecs com el poema modern. Nosaltres no creiem que passi exactament això pel que direm a continuació: En tractar la relació entre l'estètica kantiana i la hölderliniana hem assenyalat una diferència que situa Hölderlin una mica més enllà de Kant (2.3.8): la seva teoria dels gèneres poètics grecs introdueix un moviment en el conjunt dels gèneres que comporta un canvi en la concepció del ser. Doncs bé, aquest moviment que s'esdevé a Grècia no acabarà essent equivalent en la concepció hölderliniana madura del poema modern. Amb això no volem dir que el poema al qual s'arribi no tingui res a veure amb el grec; només diem que no serà igual. De fet, nosaltres ens hem servit en nombrosos moments de la investigació de la referència al pensament grec per entendre qüestions que es plantegen en el text i que se segueixen trobant en els darrers escrits de lucidesa de Hölderlin (el mateix Holderlin aplica al poètic conceptes de la triada de gèneres que han partit de l'anàlisi dels gèneres grecs): la permanent necessitat de mantenir la diferència entre allò propi i allò improp, el moviment dialèctic i, per tant, de contraposició inherent al poema, el fet que l'esperit o el poeta sigui l'encarregat d'evitar que el poema caigui en la unilateralitat i predomini d'alguna de les dues bandes, la creació entesa com a atenció (cf. 2.3.14 i 2.4.1). Aquests aspectes romanen perquè atenyen al que és irreductible. El que, en canvi, finalment no roman és la terna i, amb aquesta, el moviment

en tres moments el tercer dels quals és fracàs. Això és així perquè aquella implica l'esdeveniment d'una figura que a Grècia s'acaba produint però en la modernitat no. Nosaltres en el text d'Homburg hem trobat el moviment en tres temps tant en l'«estat d'infantesa» com en l'«estat de solitud»: en l'«estat d'infantesa», que hem associat a Grècia, hem vist com tot ser és ser ja alguna cosa, estar en la diversitat de coses, que tal diversitat remet a la unitat d'allò que determina en què consisteix ser, però que aquesta, al seu torn, no pot ser (cf. 2.3.12); en l'«estat de solitud» hem vist com: si el subjecte posa l'objecte, en aquesta mesura el suprimeix, però aleshores no posa, i, per tant, deixa de ser subjecte; si l'objecte efectivament és posat, aleshores és independent del subjecte, però aleshores el subjecte no posa, i, per tant, deixa de ser, cf. 2.3.11). Hem associat l'«estat de solitud» amb la modernitat i especialment amb l'idealisme, i en aquest sentit és lògic que hi trobem un moviment triàdic, però el que finalment conclou Hölderlin és que no hi ha tancament, sinó la radical diferència entre Grècia i la modernitat. Per això, mentre que en els poemes immediatament posteriors al període d'Homburg encara podem trobar-hi aplicada la teoria del canvi dels tons (Szondi, per exemple, l'assenyala en el poema *Wie wenn am Feiertage*), en els darrers grans himnes ja no (Martínez Marzoa troba ja en *Andenken* la sola remissió a dos tons). En observar l'evolució poètica de l'autor (cf. 2.4.2) ja hem vist com un cop el poeta ha fet la volta pel cercle dels gèneres, no en el sentit que hagi creat peces de cada gènere, sinó en el sentit que s'ha barallat amb cada gènere (per exemple, traduint-ne textos), el que conclou és que l'ideal d'antuvi buscat condueix a l'heroic, de manera que aquell to acaba desapareixent dels seus poemes, restant només la contraposició entre el naïf i l'heroic.<sup>196</sup> En una línia interpretativa semblant Szondi veu en els darrers grans poemes de Hölderlin una tendència al caràcter artístic naïf deguda al fet que el poeta ja no parteix d'«un sentiment», com fa la poesia idealista, ni de cap altra cosa que no sigui el déu, acostant-se així a l'èpica.<sup>197</sup>

El títol d'aquest capítol conté una ambigüitat volguda: d'una banda, fa referència al fracàs de l'empresa hölderliniana (i de tota una època) de voler fer present o retornar a Grècia, amb les conseqüències poètiques que això comporta; d'altra banda, i vinculat amb l'aprenentatge que es fa en aquesta mateixa empresa, la idea de fracàs acaba abastant tot el poètic pel que direm a continuació. En observar com es va definint el poètic en el text de Hölderlin hem trobat com a tret rellevant la consecució d'un moviment que alhora es va refrenant, essent l'agent de tot plegat l'esperit. Així mateix, hem constatat com a fons del poètic una certa relació amb l'esdeveniment (*Geschichte*), un cert punt de vista sobre aquest, que a Grècia, a més, s'hi identifica. Doncs bé, en la modernitat aquest punt de vista és una perspectiva sobre Grècia o distància o constatació de la impossibilitat; en definitiva, fracàs. Però aquest element ruïnós d'alguna manera

<sup>196</sup> Cf. MARTÍNEZ MARZO 1992a, cap. 3.4.

<sup>197</sup> Cf. SZONDI 1978a, pp. 399-400.

també ha comparegut a Grècia, concretament en el joc que manté l'esperit entre la necessitat d'anar cap al terme contrari per tal que Grècia comparegui i la de refrenar aquest moviment per tal que no es perdi; el moviment s'ha d'acabar produint, altrament Grècia no compareixeria, però, com a contrapartida, aquesta acaba desapareixent. Així, tant en un moment com en l'altre el poètic té relació amb l'esdeveniment, mou o reconeix el caràcter històric del ser, i conté un cert grau de fracàs.





Tercera part

CELAN



### 3.1. Segona transició i introducció a *El meridià* de Paul Celan

D'entrada recordem que el propòsit d'aquesta investigació és el d'analitzar si l'intent de pensar una poètica ha de passar per la constatació i assumpció de la diferència Grècia — modernitat. És des de la impressió que la resposta serà afirmativa que en la primera part hem estudiat la temptativa hölderliniana d'explicar la poesia grega a partir de la teoria del canvi dels tons, comprovant la seva aplicabilitat a poemes de diferents gèneres (*épos*, *mélos*, tragèdia) i especialment a Píndar. En aquesta aproximació hem observat que el cercle hölderlinià no és quelcom que merament pugui trobar-se en el conjunt *épos* — *mélos*—tragèdia, sinó la seva mateixa estructura ontològica. En la segona part del treball hem analitzat l'assaig que fa Hölderlin a *Über die Verfahrensweise...* d'esbossar una poètica que expliqui el poema en general. És aleshores quan hem constatat que, si bé en un primer moment sembla voler explicar la naturalesa del poema a partir de la mateixa estructura triàdica que li serveix per als gèneres poètics grecs, amb tot, cada vegada que sembla completar una tríada se li genera una contraposició que el porta a una estructura dual que no tanca. Igualment hem trobat que en cartes escrites una mica després dels assajos d'Homburg i en treballs vinculats a l'estudi i traducció d'obres gregues, Hölderlin ja planteja el diferent destí del poeta grec i el modern, estant aquest ja d'entrada condicionat pel fet de venir després de Grècia. Finalment, hem vist com, paral·lelament a l'abandó dels escrits teòrics, en l'obra poètica de maduresa es troba, més aviat, l'expressió d'una alteritat o contraposició respecte Grècia.

Per tot plegat hem conclòs que l'estructura triàdica més aviat sembla servir per explicar el poema grec, i amb això, que el poema grec es deixa explicar a través d'una poètica, mentre que l'alteritat o la referència a Grècia més aviat sembla allò propi del poema modern. Com a conseqüència d'aquest «més aviat..., més aviat...» hem considerat que la concepció hölderliniana del poema modern coincideix amb Kant pel cantó de la finitud, de la contraposició, no perquè Kant digui que la validesa moderna és conseqüència de Grècia, que no ho fa, sinó perquè en iniciar la seva investigació partint de dues valideses trobades (cognoscitiva i pràctica) reconeix al mode de veritat modern quelcom de fàctic. La constatació de la finitud per part de Hölderlin coincideix amb el seu abandó de qualsevol intent de fer una poètica i amb la dedicació a la sola poesia.

Vist això, se'ns acut que potser el sentit d'un poema grec vingui donat pel paper que juga en una història comuna (el cercle dels gèneres), que pel fet de ser comuna implica que el poema sigui en certa mesura reductible a una estructura present també en els altres poemes que participen del mateix procés, mentre que el poema modern, pel fet de no pertànyer a aquesta història, potser ja només pugui ser una determinada manera de recollir aquell procés, de reconèixer-lo, sense generar-lo, la qual cosa el deixaria al marge de tot gènere; dit amb una expressió que ha sortit en algun moment d'aquest treball,

podria ser que la concreta contraposició o distància del poema modern respecte una història que ja no és la seva només pogués trobar-se en la seva determinada intenció vers el llenguatge.

En definitiva, en investigar l'intent hölderlinà de formular una poètica que serveixi per al poema en general hem trobat una certa impotència que potser prova de ser resposta en els poemes que vénen després d'aquest fracàs. Partint d'aquí, ara mirarem d'esbrinar si resulta del tot impossible una poètica que doni raó del poema modern, investigant en l'obra d'algú que, d'una manera o altra, hagi seguit el fil de Hölderlin.

La influència de la gran poesia de Hölderlin en la tasca d'altres poetes només es començarà a trobar en el segle XX, atès que, a banda d'alguns poemes esparsos apareguts en revistes i de la novel·la «Hiperió», Hölderlin només publicarà en vida les traduccions d'*Èdip* i *Antígona* juntament amb les seves notes, i això darrer en una edició plena d'errates, i no serà fins el 1913 que Norbert von Hellingshausen iniciarà l'edició del conjunt de la seva obra, edició que es conclourà el 1923. Resulta interessant el fet que no sigui especialment la seva poesia de to idealista la que influeixi en alguns dels grans poetes del segle XX, sinó l'escripta entre els anys 1800 i 1805, és a dir, aquella que segueix al fracàs de l'intent de redactar una poètica que expliqui el poema modern. Nosaltres buscarem una resposta als plantejaments de Hölderlin en un poeta de finals de la modernitat, Paul Celan, particularment en el discurs titulat *El meridià* fet amb motiu de la concessió del premi de literatura Georg Büchner el 22 d'octubre de 1960, en què exposa la seva visió del poema «avui». La tria d'aquest text està motivada, d'una banda, per tractar-se d'un clar intent de definició del poètic «avui»; d'altra banda, perquè el seu autor, sense estar en principi especialment interessat per la qüestió Grècia — modernitat (mentre que tot Hölderlin gira sempre entorn d'aquesta, l'obra de Celan està fonamentalment motivada per la possibilitat d'escriure després dels camps d'extermini), amb tot, en *El meridià* va a parar a una qüestió tan grega com la de la *mimesis* i les seves conseqüències, entre les quals hi haurà la de la relació entre el poema i la veritat, i la de l'hermenèutica; també, i malgrat no ser la qüestió determinant, perquè la poesia de Celan estableix un diàleg continuat amb el darrer Hölderlin (incloent l'època d'Homburg). Certament, a voltes reprèn el tema hölderlinià de la desaparició del sagrat, il·luminat amb una llum més desolada,<sup>1</sup> així com el de l'atenció a un possible adveniment<sup>2</sup>, i, juntament

<sup>1</sup> Felstiner, per exemple, troba la influència de l'elegia *Brod und Wein* («Pa i vi») en el poema *Die Winzer* («Els vinyaters»). Cf. FELSTINER 2001, p. 86. L'autor diu: «And shortly before writing "The vintagers", Celan had read Heidegger on Hölderlin's 1801 elegy "Bread and Wine", in which Dionysus goes between humankind (*die Menschen*) and "they", the gods. Celan marked Heidegger's phrase, "poet in a destitute time: singing on the trace of the departed gods». La cita de Hölderlin es troba a HEIDEGGER 2003e, p. 50. També Bollack parla de la influència que exercí Hölderlin sobre Celan a BOLLACK 2005, cap. 8.

<sup>2</sup> Szondi en el seu estudi d'*Engführung* (1959) («*Estreta*») hi troba la influència de *Friedensfeier* («*Festa de la pau*»). Cf. SZONDI 1996b. Per la seva banda Lefebvre analitza la relació que s'estableix entre el

amb això, també l'estil abrupte que Hölderlin aprèn de Píndar,<sup>3</sup> i fins i tot el moviment triàdic que du a l'ideal per, tot seguit, negar-lo.<sup>4</sup> L'interès per Hölderlin recorre tota la seva obra fins arribar als darrers poemes<sup>5</sup> i a les darreres lectures, i no se centra només en els seus escrits, sinó també en la seva persona,<sup>6</sup> quedant autor i creació estretament lligats en una reciprocitat que trobarem també en la proposta d'*El meridià*. Pel que fa a aquest discurs, en cap moment Hölderlin hi apareix citat, però sí que hi és en les notes preparatòries, concretament en relació amb el terme que aquest encunya en el «Fonament per a l'*Empèdocles*»: *aorgisch* («aòrgic»),<sup>7</sup> referint-se a l'estat en què es troba l'heroi tràgic en el moment de màxim allunyament de la vida, punt al qual, com veurem, es referirà Celan en parlar del poeta. Finalment, també ha determinat la nostra tria el fet que la seva naturalesa de discurs el situï a mig camí entre l'assaig i l'obra literària, la qual cosa, per un cantó, el fa especialment propici a la comparació amb l'estudi de Hölderlin, mentre que, per altre, en ser una obra poètica, té l'avantatge d'apropar-se al que Hölderlin fa a partir de 1800, alhora que reclama certa precaució per les raons que exposarem tot seguit. El discurs de Celan és una figura bella i amb contingut filosòfic, i per això les proposicions que conté no s'hauran d'entendre com una exposició en forma de tesi de les característiques de l'obra d'art i del poema, sinó com l'intent de dir, des d'un llenguatge

---

poema *Andenken* de Celan i el de Hölderlin, parant atenció al canvi històric que s'ha esdevingut entremig. Cf. LEFEBVRE 2002, pp. 51-61.

<sup>3</sup> Gadamer situa Celan en l'estela dels himnes tardans de Hölderlin, precedit per Trakl i el darrer Rilke, i assenyala també la influència del «parlar en blocs» que Hölderlin aprèn de Píndar. Cf. GADAMER 1990. Felstiner troba en *Tübingen, Jänner* («*Tubinga, gener*»), no només referències temàtiques als poemes *Der Rhein* («El Rin») o *Der blinde Sänger* («El cantor cec») i a les *Notes a Èdip*, sinó també a l'estil de les darreres obres de lucidesa i a la mateixa biografia de l'autor. Cf. FELSTINER 2001, p. 172 i ss.

<sup>4</sup> Jean Bollack troba tant la petjada de Hölderlin com la de Píndar en el poema inèdit *Le Périgord*, ressenyant també amb dades biogràfiques la importància que tenien aquests poetes per a l'autor. Segons Bollack, Píndar ocupava un lloc important en les seves converses amb Celan quan es gestà el poema. El 1966 Bollack donà un curs sobre el pindarisme a Europa de Ronsard a Hölderlin, convidat per Szondi a Berlín; al seu torn, Szondi en aquell moment estava estudiant les odes pindàriques de Hölderlin. Bollack reconeix la influència de Hölderlin i Píndar en la forma triàdica del poema, en les correspondències semàntiques entre una estrofa i una altra, i en el moviment de desplegament–replegament que en Celan serveix perquè el llenguatge es torni a trobar i aconsegueixi dir el que és en explorar-se. Cf. BOLLACK 1991.

<sup>5</sup> Cf. per exemple el poema de 1969 *Ich trink Wein*, que forma part del llibre *Zeitgehöft*, publicat amb caràcter pòstum.

<sup>6</sup> Felstiner comenta que cap al final de la seva vida Celan va subratllar la següent frase d'una biografia de Hölderlin: «Qui estigui mig boig, que solqui també en Píndar». Cf. MICHEL 1949, cap. 8. i FELSTINER 2001, p. 277. Així mateix explica i que després del suïcidi del poeta sobre la seva taula va trobar-se la mateixa biografia de Hölderlin oberta pel següent passatge subratllat: «Aquest geni, a vegades, s'enfosquia i s'enfonsava en els amargs pous del seu cor». Cf. Carta de Brentano a Ph. O. Runge del 21 de gener de 1810: «Niemals ist vielleicht hohe betrachtende Trauer so herrlich ausgesprochen worden. Manchmal wird dieser Genius dunkel und versinkt in den bitteren Brunnen seines Herzens; meistens aber glänzet sein apokalyptischer Stern Wermut wunderbar rührend über das weite Meer seines Empfindung». Cf. MICHEL 1949, p. 516, i FELSTINER 2001, p. 287.

<sup>7</sup> Cf. CELAN 1999, p. 99.

sempre inadequat, en què consisteix el poema (avui), estant especialment atents al paper que cada afirmació juga en el conjunt o figura que és el discurs.

En definitiva, l'intent de formular en què consisteix el poema «avui» fet per un bon coneixedor de l'obra teòrica i poètica de Hölderlin resulta un contrapunt especialment interessant a la investigació anterior. Així, si en la primera part del treball hem vist Píndar en particular i Grècia de mode més general a la llum de la teoria hölderliniana del canvi dels tons, observant com el poema es deixa explicar a partir de l'estructura triàdica del cercle dels gèneres, perquè s'hi està recollint i generant aquest cercle, i en la segona part hem constatat els diferents problemes que Hölderlin es troba en l'intent d'aplicar aquest mateix cercle al poema en general, i, més concretament, al del seu temps, perquè en definitiva aquest poema ja no participa d'una història, sinó que merament la recull i la interpreta, amb les implicacions que això tindrà a l'hora d'abordar-lo, ara intentarem veure a partir de l'intent celanià de formular en què consisteix el poema «avui» què queda del camí traçat per Hölderlin.

El primer que Celan plantejarà només començar el discurs<sup>8</sup> serà el problema de partir d'una noció d'art acríticament assumida; tot seguit farà un moviment semblant al de Heidegger en l'*Origen de l'obra d'art* (assenyalant com la copertinença entre poema i poètic duen la investigació cap al cercle hermenèutic<sup>9</sup>), i anirà a buscar en l'obra de Büchner, de la qual sembla haver-hi suficients garanties que és poètica, què és el poètic. Celan trobarà en determinats personatges de Büchner el que anomenarà «els camins de l'art», en els quals percebrà alguna mena de mancança, mentre que en altres veurà «el camí de la poesia», construint, a partir de la distinció entre uns i altre, la seva proposta de poema. La qüestió no girarà entorn el tret que diferencia el que habitualment anomenem «poesia» de les altres formes d'art, sinó entorn allò que fa que una obra sigui poètica, i l'element poètic no s'arrençarà de l'extensió que els conceptes «obra d'art» i «poesia» puguin tenir habitualment, sinó de la distinció entre art i poesia que es troba en l'obra de Büchner. Tornant al que hem dit més amunt, el discurs començarà amb un moviment de separació entre «els camins de l'art» i «el camí de la poesia», però ja d'entrada s'advertirà que tot plegat només tindrà lloc per proporcionar la distància necessària per a la investigació, i que, per tant, la distinció serà finalment abolida. Tal tipus de moviment de separació i retorn ja l'hem trobat tant en Píndar (cant vs. escultura, cant vs. Homer) com en Plató (no només en la crítica als poetes mentiders que es troba a «República», sinó en l'estructura mateixa del diàleg consistent en plantejar durant tot un tram de l'obra una hipòtesi de treball que finalment serà retirada). La referència als autors grecs no vindrà només motivada pel seu allunyament del quefer dels artistes, sinó també pel motiu

<sup>8</sup> Seguirem la següent edició del text: CELAN, P.: *Gesammelte Werke in fünf Bänden. Dritter Band: Gedichte III, Prosa, Reden*, Frankfurt am Main, 2003. Citarem per GW, III.

<sup>9</sup> El «cercle hermenèutic» és citat per Celan en les notes preparatòries del discurs, Cf. CELAN 1999, p. 160.

d'aquest apartament, en la mesura que la limitació que uns i altres trobaran en l'art estarà relacionada amb els problemes de l'aparença; dit amb una paraula grega, amb la μίμησις. Recordem que Píndar trobava tant en Homer com en l'escultura alguna mena de supremacia de l'aparença que l'allunyava de l'ἀλήθεια, encaminant-la més cap al «com si» que cap a l'ens, però el perill acabava essent quelcom consubstancial al poema que calia assumir i capejar. Celan, per la seva banda, trobarà en l'art tal com apareix en les obres de Büchner una artificiositat que, alhora que comportarà un cert caràcter objectiu, l'allunyarà de l'humà i de la vida, i també ell buscarà un poema que s'acordi amb això darrer, però per aconseguir-ho, com veurem, li caldrà, així mateix, incorporar d'una manera o altra aquell allunyament. Tot plegat requerirà estar més atents al moviment general del discurs que no pas a les concretes caracteritzacions que es vagin formulant, de manera que sigui la seva figura la que apunti a allò essencial de la poesia (avui).

Per tal d'entendre la diferència entre els camins de l'art i els de la poesia que Celan introdueix, assajarem d'interpretar l'«art» des del filosofema kantià de la figura bella, perquè, d'una banda, la irreductibilitat que caracteritza la figura li dona una certa independència fins i tot respecte el mateix artista, i, amb això, una certa consistència: essent art, sembla natura, mentre que, d'altra banda, aquesta mateixa irreductibilitat fa que l'obra resti merament en això, en figura, impedit-li adquirir una efectiva entitat. Això darrer serà el que Celan retraurà a l'art en la forma d'una crítica a la falta de vida.

La recerca de vida portarà Celan tant al naturalisme de Mercier (l'art s'ha d'ampliar atenent qualsevol parcel·la de la realitat), com al poema-objecte de Mallarmé (mitjançant el trencament de tota referència a un més enllà de l'obra), propostes que probablement no acabin d'escapar dels problemes associats a l'art. Pel que fa a Mallarmé, el seu paper en el desenvolupament del discurs serà prou significatiu com per que estudiem la seva proposta amb un cert deteniment.

En un segon moment en Celan el problema de la falta de vida en l'art es concretarà en la idea del complet oblit de si de l'artista. Aquí recorrerem, de nou, al filosofema kantià de la figura bella, atenent al fet que el «complet oblit de si» caracteritza explícitament la relació entre el geni i l'obra. En aquest punt s'evidenciarà que, a diferència de l'artista, el poeta celanià està íntimament lligat a la seva obra, però que l'única manera de donar consistència al que fa haurà de passar per un cert oblit de si, és a dir, que el «camí de la poesia» haurà de recórrer també «els camins de l'art». Aquí buscarem en la proposta celaniana un moviment de despreniment del jo proper al que fa l'esperit hölderlinià en la seva recerca de l'esfera contraposada, moviment que interpretàvem a partir de la idea grega d'atenció-creació; i, en efecte, Celan acabarà vinculant el poeta tant a un cert oblit de si, com a la condició mortal de l'home, i amb ella, a la «seva data». En aquest punt hauré de reprendre les qüestions també gregues de la mort, l'oblit i la figura, atenent especialment als comentaris de Heidegger, i analitzar la relació de tot plegat amb la data



a partir de l'estudi que en fa Derrida. Fixem-nos que l'actitud que s'exigirà al poeta serà la de l'atenció a alguna cosa alhora absolutament pròpia i independent d'ell que, precisament per aquesta raó, seria un irreductible consistent. Finalment, haurem de veure si tal proposta acaba prenent entitat, o si, com passava en Hölderlin, es queda en un apuntar a... Potser el poema buscat només quedarà en el terreny de la utopia, potser es constatarà que l'ens irreductible que un dia fou (a Grècia) ja no és possible, però aquesta mateixa utopia guanyarà per al poema la capacitat de recollir la història del ser; no en el sentit que el poema formi part d'aquesta història, sinó, tal com diu Szondi, en el sentit de no reconèixer a aquesta història cap paper al marge de com queda recollida en cada obra. Això confirmaria d'alguna manera la hipòtesi que formulàvem en iniciar aquesta introducció segons la qual l'explicació a través d'una poètica escauria més aviat al poema grec, concretament la teoria hölderlinana del cercle dels gèneres, mentre que no es trobaria una estructura similar per al poema modern, sinó tan sols el seu concret recollir-contraposar aquell cercle<sup>10</sup>.

A continuació farem una lectura d'*El meridià* de Paul Celan.

---

<sup>10</sup> Jean Bollack en analitzar les relacions entre l'obra de Celan i la de Hölderlin assenyala que, si en l'art d'un temps, «tal volta ja acomplert», els poetes s'han girat de nou vers Hölderlin, és a causa de les idees que encarna la seva poesia i a la perennitat d'un pensament de l'origen. Bollack afegeix que Celan s'ha familiaritzat amb la seva filosofia, l'ha travessada, hi ha engatjat la seva persona i l'ha transformada, defensant finalment concepcions contràries. Nosaltres, en canvi, mirarem de demostrar que el pensament de Hölderlin és igualment vigent en la poesia de Celan. Cf. BOLLACK 2003, p. X.

### 3.2. El problema de l'accés al poema

Com ja hem anunciat, només començar Celan ens adverteix sobre l'error cada vegada més freqüent d'entendre l'art com una cosa evident:

Dürfen wir, wie es jetzt vielerorts geschieht, von der Kunst als von einem Vorgegebenen und unbedingt Vorauszusetzenden ausgehen?

«Podem, tal com passa ara sovint, partir de l'art com d'una cosa donada d'antuvi i incondicionalment suposada?» (GW, III, p. 193)

Pensem que aquí Celan ens alerta sobre dos problemes vinculats a determinat mode d'entendre l'art, dels quals a primera vista un afectaria l'accés a l'art en general, mentre que l'altre podria deixar fora o per pensar l'art d'avui. El primer està vinculat a la concepció de l'art com d'una cosa «incondicionalment suposada», és a dir, suposada de mode acrític, la qual consisteix en considerar l'art com una determinada manera de representar el que hi ha, amb l'afegit que «el que hi ha» també és assumit de mode acrític. Tal concepció s'evidencia tant en el fet que no hi hagi debat sobre quin ha de ser el lloc de l'art, com en el fet que, lligat a això, es parteixi de l'existència d'un conjunt d'obres que són trivialment considerades obres d'art. Tota mirada prou seriosa sobre la figura bella desautoritza aquest mode de procedir, també la kantiana. En efecte, Kant, per una banda, posa l'accent en la unitat atètica de l'obra en comptes de fer-ho en el seu caràcter de representació adequada d'alguna cosa, mentre que, per altra banda, defineix l'obra d'art de tal manera que deixa en suspens, i, per tant, qüestiona, quines obres són obres d'art i quines no ho són.<sup>11</sup> Aquests són aspectes que haurem de tenir molt en compte si volem reemprendre la qüestió d'en què consisteix l'obra d'art. Kant no es pregunta d'entrada i específicament pel lloc de l'obra d'art, sinó que, en la seva recerca d'en què consisteix ser (que ell concep de manera moderna), se li genera el lloc que ocupa la figura bella;<sup>12</sup> Celan, en canvi, en *El meridià* sí que es planteja d'entrada la qüestió de l'art i la poesia, per bé que aquesta tampoc quedi desvinculada de la pregunta general sobre el sentit del ser. Per abordar-la ja hem avançat que segueix un procedir semblant al de Martin Heidegger a *L'origen de l'obra d'art*.<sup>13</sup> partint del problema de per on començar, i després d'una mútua remissió entre l'obra d'art i l'artista, constata la copertinença d'ambdós i opta per anar pensant en què pot consistir l'artístic, no analitzant

<sup>11</sup> Es tracta d'aquella figura (reunió de la pluralitat d'impressions) que no es deixa explicar, per a la qual no es troba concepte (universal). Aquesta definició permet arribar a determinar què no és obra (no ho és aquella figura per a la qual es trobi concepte) però deixa en la indeterminació què és efectivament obra, perquè en aquesta la reflexió es manté infinita. Cf. Ku.

<sup>12</sup> La figura bella és el fenomen en què s'experimenta i documenta la necessària adequació del sensible a concepte i, en tant que tal, Kant el pren com a objecte d'estudi; per tant, arriba a la figura bella des de l'anàlisi del coneixement i la decisió; no es tracta d'un punt de partida.

<sup>13</sup> HEIDEGGER 2003a.

allò comú a moltes obres considerades com a tals, sinó seguint el moviment que es produeix en alguna obra de la qual hi hagi raons suficients per pensar que es tracta d'una obra d'art. Heidegger aleshores interroga *Les sabates* de Van Gogh; Celan, per la seva banda, com veurem, interroga l'obra de Büchner.<sup>14</sup> Les conclusions a què arriben un i altre converteixen aquest mode de procedir que remet la investigació a obres concretes no només en una sortida al problema de per on començar, sinó en la via per arribar a en què consisteix el ser i la figura bella. Entre la posició kantiana i la heideggeriana ens trobem amb Hölderlin.

Kant assenyala el particular estatut de la figura bella; ara bé, Hölderlin s'adona d'alguna cosa més: de la vinculació del fenomen bellesa al mode de presència vàlid a Grècia, a l'ens grec. La variació de la relació entre la figura bella i l'ens marca una diferència en l'en què consisteix ser en un cas i en un altre, i prou important com per considerar-la constitutiva de la diferència entre dues èpoques: així com cada època ve marcada per la seva determinada concepció del temps, igualment ve marcada per l'estatut ontològic de la figura bella. La diferència entre l'estatut del bell a Grècia i en la modernitat mostra, doncs, el caràcter epocal de la figura bella i, amb això, el caràcter derivat de la modernitat; dit d'una altra manera: precisament perquè una figura bella ara no és cosa, ens, però a Grècia sí que ho era, aquesta mateixa figura exigeix una contraposició de la modernitat amb quelcom altre, anterior, que és Grècia. D'això l'estètica Kantiana no en parla explícitament, però, amb tot, mostra una incompleció en la modernitat que apunta fora d'ella. El que ens sembla que aparentment no registra, ni tan sols apuntant-hi implícitament, són aquella mena de canvis de menor abast, però que acaben essent part essencial d'un gir, canvis que segons la terminologia filològica podrien anomenar-se de «gènere». La transcendència d'aquests canvis radica en el fet que quan hi ha un canvi de gènere es produeix també un canvi al si de la figura bella. Hölderlin percep aquests canvis com quelcom determinant. En estudiar la seva teoria sobre els gèneres poètics grecs hem vist com el fet que la bellesa es busqui en l'anar fent comparèixer aquest ens i l'altre i l'altre... (poema èpic), o que es busqui en l'intent de dir la llei comuna a tot allò que és (poema líric), etc., representa un canvi que té lloc en la poesia i que va modificant l'estatut de les coses; no es tracta d'un canvi d'època, però sí d'un moviment en l'engranatge que durà a tal canvi. També hem vist com el sistema hölderlinià per explicar la dinàmica de la poesia grega (tres nivells i tres tons) no acaba servint per explicar els darrers himnes de Hölderlin, cosa que és conseqüent amb el fet que Grècia s'hagi perdut. Aquí entra en joc el segon problema a què ens hem referit en començar el capítol, és a dir, el fet de considerar l'art com quelcom «donat d'antuvi». Unes línies més amunt apuntàvem la sospita que això podria barrar no ja l'accés a l'obra

---

<sup>14</sup> Una raó que explica tal referència és que el text fou escrit amb motiu de la concessió del premi Georg Büchner, però no és l'única. Com veurem més endavant, Celan va invocant en el seu discurs tot de mitjancers o interlocutors que l'ajudaran a apropar-se a la poesia.

en general, sinó especialment a la d'avui. Ara podem aclarir en quin sentit ho dèiem: primerament, cal tenir en compte el caràcter marginal de la figura bella del qual ja adverteix l'estètica kantiana; en segon lloc, en cas que s'hagués produït un canvi de gènere en l'interior de la modernitat, canvi que podria desembocar en una nova concepció del ser, el fet d'entendre l'art com a quelcom «donat d'antuvi» podria impossibilitar l'accés a l'obra. Certs autors de la filologia moderna detecten un canvi d'aquest tipus i el consideren determinant a l'hora d'interpretar les obres. D'entre els més destacats, Peter Szondi tracta el caràcter temporal de l'obra precisament en preguntar-se per la qüestió del gènere.<sup>15</sup> Ho fa per un camí una mica diferent al que hem traçat nosaltres de la mà de Celan, però en definitiva també parteix de la crítica al mode d'abordar l'art com si fos un objecte de la ciència. Segons l'autor, no es tracta de conèixer l'obra literària dins del curs de la història, sinó de conèixer la història dins de l'obra literària, perquè la història no existeix fora de les obres,

Elle ne se projette pas sur une carte où les titres marqueraient, comme petits drapeaux, des positions différents. L'histoire est *inscrite* dans les oeuvres elles-mêmes et forme leur historicité; il faut la reconnaître pour les comprendre.

Szondi afegeix que:

L'historicité se présente plutôt, dans chaque cas, comme la résultante de ce qui préexiste à l'oeuvre et de ce que l'auteur avait l'intention de faire, de l'intention et des conditions auxquelles elle se réalise, de la forme transmise par l'histoire et de celle que produit le moment – si l'on veut, la résultante du passé et du présent, dont la médiation dans l'oeuvre n'est presque jamais entièrement réussie, de sorte qu'il y reste un élément utopique, qui est tourné vers l'avenir, et qui indique le chemin que prendront, peut-être, dans la suite celles qui appartiennent au même genre. Ainsi chacune habite, pour ainsi dire, les trois dimensions du temps – le passé, le présent et l'avenir –, ou plus précisément: ces trois dimensions, puisqu'elles en font partie, forment la tension intérieure, qui est justement son historicité. C'est pourquoi l'acte qui consiste à pénétrer en elle ne signifie nullement que l'on abandonne l'histoire.»<sup>16</sup> [La idea de literatura que vol defensar] «ne permet pas d'écrire, comme l'on l'a fait jusqu'à présent, sur les oeuvres – elle exige que l'on écrive *avec* elles, en reproduisant par l'intelligence et par la compréhension les processus de leur création.»<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> SZONDI 1982, p. 74. Hem usat la versió francesa perquè és la de Szondi, mentre que l'alemanya ha estat traduïda per un altre autor.

<sup>16</sup> Szondi s'està referint als qui pertanyeran al mateix gènere que tot just s'està constituint en l'obra.

<sup>17</sup> *Ibid.* p. 73.

Recapitulant: en el present punt hem interpretat l'advertència de Celan sobre la concepció de l'obra d'art com una cosa incondicionalment suposada i donada d'antuvi, en el sentit que aquesta barra l'accés a l'obra en general i impedeix distingir, no només el diferent estatut que pugui tenir la figura bella en una època o altra, sinó també els canvis que es puguin produir en l'interior d'una mateixa època fruit del moviment que es dóna en cada obra. Lluny d'aquesta concepció, cal entendre el caràcter epocal de la figura bella, anar a l'obra singular i llegir «*amb* ella». Celan fa aquesta advertència «a tota la poesia d'avui, si vol seguir preguntant» (GW, III, p. 193) en el marc d'una sospita sobre l'art de la qual parlarem a continuació, sospita que ens acabarà duent a la qüestió d'un possible canvi al si de la modernitat.

### 3.3. La sospita sobre l'art

El tema entorn el qual gira *El meridià* és la poesia. Al llarg del discurs Celan intenta dibuixar en què podria consistir, i, per fer-ho, parteix sempre d'algun element problemàtic inherent a l'art i del qual la poesia pretén distanciar-se, de manera que el camí de la poesia es va definint pel seu allunyament respecte l'art. Amb tot, es reconeix que aquesta distinció al final s'haurà d'acabar abolint. Celan qualifica la qüestió de «molt antiga», i amb això ens remet inevitablement als grecs. Ja hem vist com certament Píndar i Plató plantegen un problema al si de l'art, i, a voltes, semblen voler-ne separar el seu camí. També s'ha dit que la diferència entre els autors grecs i el modern és que la figura bella, essent quelcom irreductible tant a Grècia com en el nostre temps, no té el mateix estatut en una època i altra. A Grècia, en principi, l'àmbit de la bellesa i, per tant, el de l'art, coincideix amb el del ser: és allò que és bell. Amb tot, Píndar mostra com les belles paraules d'Homer o les boniques escultures dels rodís poden induir a engany,<sup>18</sup> i Plató planteja la possibilitat que el poeta sigui un fals savi. Ambdós autors contraposen el seu quefer al dels artistes, però, tal com passa amb Celan, el seu allunyament serà en realitat un replantejament de la qüestió de l'art sense abandonar l'art, perquè el fet de trobar un irreductible que pugui no ser no és un problema que afecti només l'art sinó que fa rellevant un problema al si de la concepció del ser. Pel que fa a Celan, el poeta parteix d'una situació radicalment diferent per a la descripció de la qual ens basarem en la filosofia kantiana:<sup>19</sup> recordem que ara «bellesa» segueix essent irreductibilitat, però en ella ja no hi trobem la veritat. Una obra d'art, per tant, és una aparença que no assoleix mai l'estatut de cosa, per a la qual no es troba concepte. Essent figura, alhora resulta inexplicable, irreductible, producte de la natura entesa com allò lliure de regles (*Ku* § 45). El mateix passa pel cantó del creador o del receptor: mentre que en la modernitat allò que és, ho és en tant que validat pel subjecte, la figura bella és creada, i, en certa manera, copsada, pel geni, és a dir, per aquella capacitat mitjançant la qual la naturalesa (de nou entesa com allò lliure de regles) dóna la regla a l'art (*Ku* § 46). El que entra en joc en la creació o el reconeixement de la figura bella no està, doncs, mediat per regla, no és universal, i, per tant, no segueix els modes de procedir del subjecte. El geni no és subjecte i la figura bella no és ens, però precisament pel seu caràcter irreductible tenen la capacitat de fer-nos copsar en què consisteix ser en general, cosa que no apreciem davant d'un ens qualsevol. Aquesta és l'única vinculació que, en la modernitat, l'artista i l'art mantenen amb el ser, i en ella és clau el caràcter marginal de la figura bella. El lligam

<sup>18</sup> Recordem pel que fa a l'ofici de l'escultor la *Setena olímpica* i en quant a la crítica a Homer la *Setena nemea*. Cf. 1.3.5.

<sup>19</sup> Per a la nostra interpretació de l'estatut de l'art bell en la modernitat hem seguit en tot moment la *Crítica del judici* de Kant.

es produeix, doncs, pel cantó de la irreductibilitat, no de la singularitat: davant qualsevol figura irreductible fem l'experiència d'en què consisteix ser en general.

Hem dit que Celan anirà definint la poesia a partir d'un cert distanciament respecte l'art; doncs bé, el que d'entrada criticarà a l'art no serà la seva falta d'entitat, sinó la seva manca de vida. En això coincidirà amb Hölderlin qui, com hem vist, considera la distància entre l'art i la vida solidària de la distància entre l'art i l'ens. Potser si s'abolís la distància entre l'obra i l'ens, si l'obra d'art fos efectivament ens, aleshores també es trencaria la distància entre l'art i la vida. Aleshores la vinculació entre l'art i la veritat ja no consistiria en una referència al *ser en general* precisament pel fet de no atènyer l'estat d'ens validat i sense gràcia, sinó que en l'obra es mostraria el *seu ser singular*.

### 3.4. Primera aparició d'un distanciament de la poesia respecte l'art: Lucile

A l'inici d'*El meridià*, amb la pregunta per l'art el poeta va cap a Büchner per buscar la seva pròpia pregunta, i en la seva particular resposta troba alguna cosa que el concerneix. D'entrada assenyala tres ocasions en què l'art apareix com a tema en l'obra de Büchner, moments que, generalment, tenen un caràcter marginal respecte el curs dels esdeveniments.<sup>20</sup> En l'obra *La mort de Danton* Camille exposa a Danton i Lucile la seva visió crítica d'una societat que prefereix un titella que cruix mentre es mou en iambes de cinc peus i que, com Pigmalión, no té fills, a la creació ardent, bullent i lluminosa que és la vida. La discussió té lloc en una habitació en el marc dels dies del Terror, i

endlos fortgesetzt werden könnte, wenn nichts dazwischenkäme.

Es kommt etwas dazwischen. (GW, III, p. 187)

«podria continuar infinitament si res no sobrevingués.

Però sobrevé quelcom.»<sup>21</sup>

En *Woyzeck* l'art entra en joc de la mà d'un xarlatà que presenta un mico de fira vestit amb casaca i pantalons. Celan diu que l'art ara apareix

neben der Kreatur und dem „Nix“, das diese Kreatur „anhat,“ (*ibíd.* p. 187)

«vora la criatura i el “no res” que “vesteix” aquesta criatura»

Això s'esdevé en algun ducat alemany de principis del s. XIX,

bei noch „fahlerem Gewitterlicht“ (*ibíd.* p. 187)

«sota una “llum de tempesta encara més pàl·lida”»

és a dir, sota el despotisme de la noblesa i dels militars. Finalment, en *Leonce i Lena* l'art apareix en la figura de dos autòmats mundialment famosos perquè imiten fidelment un home i una dona; aquests són presentats per un home que

„vielleicht der dritte und merkwürdigste von der beiden“ sei (*ibíd.* p. 188)

«"potser sigui el tercer i més rar d'ambdós"»

Celan ens diu que època i il·luminació aquí no són recognoscibles perquè es busca estar fora del temps, en la fugida vers el paradís. En les tres ocasions l'art es veu voltat del que en podríem dir «espectadors», a vegades fins i tot badocs,

<sup>20</sup> Tant en *La mort de Danton* com en *Woyzeck* el curs dels esdeveniments desemboca en tragèdia i l'aparició de l'art es troba al marge d'aquells. En canvi, en l'obra *Leonce i Lena* l'art apareix al final formant part de la resolució de la comèdia.

<sup>21</sup> Danton anuncia la seva mort imminent.



sie ist unter ihresgleichen. (*Ibid.* p. 188)

«està entre els seus.»

En totes aquestes caracteritzacions l'art se'ns mostra com a pura presència, compareixença, creació al mode de la natura, mimesi; així mateix sovint ocupa una posició al marge del que en podríem dir la realitat, apareix com un episodi («Zwischenfall») que no altera el curs de les coses; aquesta mateixa marginalitat el converteix en un discurs tancat en si mateix, com Pigmalí: sense fills; en totes, el seu caràcter artificiós: art que, amb tot, sembla natura, deixa els espectadors bocabadats, en un estat d'estranyesa. Pels diferents aspectes que hem apuntat el model kantià funciona sense problema, tot i que es remarqui més el caràcter d'artifici que no pas el de figura sense concepte. Però tot seguit Celan introdueix un personatge que representa una certa distància respecte això, un personatge que apareix en *La mort de Danton* i que és present en l'esmentada conversa sobre l'art. Es tracta de Lucile. La noia no té cap dels elements constitutius d'estranyament que tenien els altres personatges: no parla amb frases imponents, no sap d'art, i, malgrat escoltar les paraules de Camille, no sap el que ha dit. I, amb tot, és l'única capaç de percebre'n

die Sprache [...] und Gestalt, und zugleich auch – wer vermöchte hier, im Bereich dieser Dichtung, daran zu zweifeln? –, und zugleich auch Atem, das heißt Richtung und Schicksal. (*Ibid.* p. 188)

«el llenguatge i la figura i, alhora, també – qui seria capaç de posar-ho en dubte aquí, en l'àmbit d'aquesta obra? – l'alè, és a dir, la direcció i el destí.»<sup>22</sup>

és a dir, la seva mort pròxima. La contraposició entre Lucile i l'art es veu reforçada pel fet que Celan torni a parlar-ne en relació amb el passatge de l'obra en què Camille, Danton i els altres fan els seus discursos des de dalt del cadafal, passatge que Celan descriu com un moment de

Triumph von „Puppe“ und „Draht“

«triomf del “ninet” i el “filferro”»

per tant, de triomf de l'art de nou en el seu vessant més mancat de vida. L'autor diu que en aquest moment Camille no és ell mateix i que

einen Tod stirb, den wir erst zwei Szenen später [...] als den seinen empfinden können,

<sup>22</sup> «Genauer: jemand, der hört und lauscht und schaut...und dann nicht weiß, wovon die Rede war. Der aber den Sprechenden hört, der ihn „sprechen sieht“, der Sprache wahrgenommen hat und Gestalt, und zugleich auch –wer vermöchte hier, im Bereich dieser Dichtung, daran zu zweifeln?–, und zugleich auch Atem, das heißt Richtung und Schicksal.» GW, III, p. 188.

«pateix una mort que només dues escenes més tard podrem sentir com a seva.»

Nosaltres entenem que només podrem sentir que aquesta mort no és una mort sinó la seva en el moment en què, dues escenes més tard, ens topem amb el dolor de Lucile.

Lucile és capaç de copsar la figura i l'obra d'art és figura. Quan Kant tracta el judici de gust diu que en aquest hi ha la lícita pretensió de ser universal, perquè, en fer-lo, però que no s'acaba assolint el concepte, hi entren en joc les facultats de la raó (la intuïció capta impressions, la imaginació les reuneix en figura i l'enteniment busca continuadament el concepte que no acaba mai d'assolir), facultats presents en tot home, per la qual cosa pot suposar-se que tot home ha de poder copsar la figura que motiva el judici (*Ku*, § 6). Tenint en compte això, què té de més la capacitat de Lucile? Nosaltres pensem que la diferència és que Lucile copsa la figura en la seva singularitat i només d'allò que està capacitada per copsar, no de qualsevol cosa, perquè Lucile és capaç de copsar el destí precisament del seu estimat. El rellevant no és que copsi figura, unitat, sinó que copsi *aquella* figura, i, concretament, aquella que li és *pròpia*. Fixem-nos que aquí la vinculació entre la bellesa i el ser ha canviat, perquè ha canviat la concepció del ser: si davant dels titelles, autòmats, etcètera l'experiència del ser es tenia amb independència de la figura irreductible que es presentés, ara el ser que compareix està íntimament lligat a un singular, i ja no consisteix en «deixar-se explicar per concepte», sinó en la vida (i la mort) d'aquest singular, és a dir, en quelcom irreductible. En aquesta relació desapareix la inconsistència que trobàvem en l'acte de crear del geni que no aconseguia donar ser, entitat, a la figura. També desapareix la relació de domini entre el geni (o l'apreciador) i l'obra: si el geni de la filosofia kantiana havia de dominar els materials fins a tal punt que no es mostrés cap senyal que les regles les havia tingut davant dels ulls i que havien posat cadenes a les seves facultats de l'esperit (*Ku*, § 45), ara el mode de relació entre Lucile i Camille és el de l'amor, és a dir, el del reverir i atendre a allò que s'estima.

La relació de Lucile amb la vida en el sentit que li hem donat i el seu distanciament respecte la concepció moderna de les coses l'assenyala també Celan en contraposar les sentencioses paraules dels condemnats amb el que anomena «la contraparlula» (*das Gegenwort*) de Lucile: el «Visca el rei!» (*Es lebe der König!*), que no s'inclina davant d'aquells que participen com a badocs i com a representadors de la història (*das Wort, das sich nicht mehr vor den „Eckstehern und Paradegäulen der Geschichte“ bückt, ibid.* p. 189). Amb això no volem dir que Lucile obviï la història, sinó tot el contrari: les seves paraules prenen tot el sentit dins dels esdeveniments històrics en què es diuen (de fet, les paraules pronunciades al peu de la guillotina la duran irremissiblement a la mort i per això les diu), el que volem dir és que trenca amb la representació històrica que converteix els actes humans en teatre fatu: davant d'aquesta mena d'actuacions que, de nou, formen

part del triomf del ninot i del filferro, la paraula de Lucile «trenca el filferro»<sup>23</sup> i «és un acte de llibertat. És un pas» (*es ist ein Akt der Freiheit. Es ist ein Schritt*). La llibertat que apareix aquí associada a Lucile pot recordar aquella amb la qual juga la imaginació davant la figura bella, però aquí va acompanyada de conseqüències tan greus com la mort. Celan associa Lucile a la poesia. Això dóna una dimensió moral al que pretén el poeta que aparentment no es troba en Kant, dimensió que podria estar relacionada amb una nova concepció de la poesia deslligada de la mera representació, o amb una nova concepció del ser unida a la figura irreductible. Tal interpretació es veu recolzada pel següent passatge de la carta que escrigué Celan al seu amic Hans Bender poc abans de la redacció d'*El meridià*:

Handwerk – das ist Sache der Hände. Und diese Hände wiederum gehören nur *einem* Menschen, d.h. einem einmaligen und sterblichen Seelenwesen, das mit seiner Stimme und seiner Stummheit einen Weg sucht.

Nur wahre Hände schreiben wahre Gedichte. Ich sehe keinen prinzipiellen Unterschied zwischen Händedruck und Gedicht.

«Ofici manual – és cosa de mans. I aquestes mans al seu torn pertanyen únicament a *una sola* persona, és a dir, a un ésser animat, singular i mortal, que busca un camí amb la seva veu i la seva mudesa.

Només mans vertaderes escriuen poemes vertaders. No veig cap diferència fonamental entre l'encaixada i el poema.»<sup>24</sup>

Amb l'entrada de Lucile, Celan intenta una primera definició de «poesia»:

hier wird keine Monarchie und keinem zu konservierendem Gestern gehuldigt. Gehuldigt wird hier der für die Gegenwart des Menschlichen zeugenden Majestät des Absurden.

Das, meine Damen und Herren, hat keinen ein für allemal feststehenden Namen, aber ich glaube, es ist... die Dichtung (GW p.190)

«aquí no s'ha rendit homenatge a cap monarquia o ahir que calgués conservar. Aquí s'ha rendit homenatge a la majestat de l'absurd que testimonia en favor de la presència d'allò humà.

Això, senyores i senyors, no té un nom definitiu d'un cop per sempre, però crec que és... la poesia.»

Mirarem d'aclarir el significat d'aquestes paraules tenint en compte que s'inscriuen en el marc de la modernitat, i per fer-ho recordarem coses que ja s'han dit en l'apartat de Hölderlin: En la nostra època la validesa s'entén com a reductibilitat a concepte, o, el que

<sup>23</sup> El fet que la paraula alemanya sigui «*Draht*» amplia el sentit del que s'està dient fins als filats dels camps d'extermini i posa l'«accent agut del present» a la reflexió sobre l'art. Més endavant desplegarem aquesta qüestió.

<sup>24</sup> Carta a Hans Bender, París, 18 de maig de 1960. CELAN 1988, pp, 31-32.

és el mateix, encaixabilitat en el temps i l'espai uniformes i infinits. La unitat d'allò vàlid és el que s'anomena subjecte. En aquesta concepció del ser allò primari és l'infinít, el que sempre ve d'abans i sempre continua, i qualsevol inflexió o tall són advinguts, també la mort. Per això en la modernitat desapareix també l'home entès com a mortal. Ara bé, la mort és allò que tanca una vida humana i, per tant, la seva possibilitat d'esdevenir o de prendre sentit. Per això, difícilment podrem anomenar «home» al subjecte únic del discurs vàlid. Aquesta peculiaritat de l'home modern la tracta Hölderlin en les notes a la seva traducció d'*Antígona*, en les quals diferencia el moviment grec del modern.<sup>25</sup> Hölderlin estableix dues diferències en aquest moviment. La primera es refereix a la tendència natural d'ambdós. Essent el punt de partida grec la unitat amb tot, la tendència grega és vers allò contrari, és a dir, la separació, distinció, diferenciació; el punt d'arribada es troba, al final del cercle dels gèneres, en la tragèdia, quan l'heroi tràgic experimenta la seva pròpia solitud i individualitat en morir. La tendència natural del modern, en canvi, és la contrària, perquè partint d'aquesta situació de solitud i individualitat la seva tendència és vers la unitat i la indiferència. Aquest pas el trobem en la filosofia idealista. Ara bé, hem dit que Hölderlin assenyala dues divergències entre el moviment grec i el modern. La segona té a veure amb el fet que la modernitat es contraposi a Grècia, i que això no sigui recíproc. A causa d'aquesta asimetria Hölderlin estableix per al modern el que seria, no ja el camí natural, sinó la tasca, la qual ha de consistir en assolir el «lliure ús d'allò propi». Ja hem vist que la via per aconseguir-ho passa per recórrer el cercle dels gèneres poètics grecs per, finalment, retornar al natiu caràcter individual i sol del modern, però, ara, entenent que la tendència moderna a abolir les determinacions desemboca en la pèrdua de sentit. Recordem que aquesta segona diferència entre el grec i el modern Hölderlin l'expressa dient que, per als grecs, es tracta de poder *sich fassen* («captar-se», «agafar-se», «comprendre's») mentre que, per als moderns, es tracta de poder *etwas treffen* («assolir quelcom», «encertar quelcom», «trobar quelcom»), «*da das Schicksaallose, das δύσμοπον, unsere Schwäche ist*» («perquè l'absència de destí, el δύσμοπον, és la nostra debilitat»)<sup>26</sup> Amb aquesta tasca no és que Hölderlin pretengui anar més enllà de la modernitat, sinó sostenir la mancança que hi ha en el propi temps, cosa que ja implica una certa distància respecte la modernitat. Doncs bé, també la capacitat de Lucile implica una ruptura amb la modernitat en la mesura que, trencant amb la tendència a la igualació, aconsegueix donar a Camille allò que manca a l'home modern: el destí. Però encara no podem valorar si això acaba establint una semblança o una diferència amb el plantejament hölderlinià. Per a valorar-ho, reprenem la frase de Celan tenint en compte el que acabem d'explicar sobre el fet que en la nostra època desaparegui la possibilitat de l'home entès com a mortal. Només si es trenca amb la tira infinita d'instantos o de punts, o, en termes conceptuals, amb la coherència del discurs únic, és a dir, només si regna

<sup>25</sup> Per a la següent exposició del pensament hölderlinià cf. MARTÍNEZ MARZOA 1992a, cap. 3.4.

<sup>26</sup> «Anmerkungen zur Antigonae», STA, vol V, pp. 269-270.

l'absurd, es podrà, potser no recuperar el sentit grec de l'home com a mortal, però almenys sí assumir la finitud com allò propi de l'home. Per això «la majestat de l'absurd testimonia en favor de la presència d'allò humà». Fixem-nos que aquí, de nou, s'apunta vers aquell canvi en la concepció del ser que hem anat anunciant: el que és ja no és allò que es deixa encaixar, sinó precisament tot el contrari, apropant-se a la figura irreductible. Celan de moment troba en Lucile la poesia: ella, amb el seu «visca el rei!», rendeix homenatge a aquesta altra concepció del que és: el seu crit «trenca el filferro» i dóna a l'home la possibilitat de ser en convertir-lo en mortal. Ara, la vida humana s'apropa a aquella figura que tanca la mort, i per això Lucile és capaç de percebre el «llenguatge i la figura i, ahora, també [...] l'alè, és a dir, la direcció i el destí» de Camille. Aquesta interpretació es veu recolzada pel fet que Celan també anomeni el trencament «la contrapàrula», és a dir, quelcom que trenca amb el llenguatge i que, com hem vist, està íntimament lligat a la mort.<sup>27</sup>

La relació entre la poesia i l'home en el sentit que li hem donat l'exposa Celan, de nou en la carta a Hans Bender, quan defineix el seu temps amb una frase de ressonàncies hölderlinianes:

Wir leben unter finsternen Himmeln, und – es gibt wenig Menschen. Darum gibt es wohl auch so wenig Gedichte.

«Vivim sota cels ombrívols, i – hi ha molt pocs ésser humans. Per això probablement hi ha tan pocs poemes.»<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Leyte, comentant la lectura que Heidegger fa de Hölderlin, diu: «Paradójicamente habría que entender que lo que hay que salvar es propiamente la muerte, la posibilidad de morir, ocultada bajo el espejismo y la anestesia del siempre como sucesión ilimitada: en dicha sucesión no se muere, simplemente se desaparece, pero como cualquier otra cosa.» LEYTE 2005, p. 282.»

<sup>28</sup> Certament aquesta frase també pot entendre's com una crítica no a la modernitat en general, sinó al moment en què Celan escriu la carta. Carta a Hans Bender, París, 18 de maig de 1960. CELAN 1988, p. 32.

En els esbossos preparatoris del discurs trobem: «Die Dunkelheit des Gedichts = die Dunkelheit des Todes. Die Menschen = die Sterblichen. Darum zählt das Gedicht, als das des Todes eingedenk bleibende, zum Menschlichsten am Menschen», CELAN, P 1999, p. 89. I més endavant: «Stimme – Richtung (woher ← Beseelung, wohin → Tod, Gott)», CELAN, 1999, p. 109, «Der Mensch ist ein Seelenwesen; nicht an der Anordnung seiner Chromosomen haben wir sein Bild; wir haben es <an> seinem hippokratischen Gesicht –», CELAN 1999, p. 112, «Handwerk – Hände der einmaligen, sterblichen Seelenmonade Mensch.» CELAN 1999, p. 113.

### 3.5. La proposta d'ampliar l'art com a alternativa a l'idealisme i el problema que comporta

Després d'aquesta primera aproximació al que pugui ser la poesia, Celan reprèn la qüestió de l'art i ho fa parant atenció en el fet que se li poden posar diferents accents:

"ach, die Kunst!" Ich bin, Sie sehen es, an diesem Wort Camilles hängengeblieben.

Man kann, ich bin mir dessen durchaus bewusst, dieses Wort so oder so lesen, man kann verschiedene Akzente setzen: den Akut des Heutigen, den Gravis des Historischen – auch Literarhistorischen –, den Zirkumflex – ein Drehungszeichen – des Ewigen.

Ich setze – mir bleibt keine andere Wahl –, ich setze den Akut. (*Ibid.* p.190)

«"ah, l'art!". M'he quedat penjat, ja ho veuen vostès, d'aquestes paraules de Camille.

Hom pot, en sóc plenament conscient, llegir aquestes paraules de diverses maneres, hom pot posar diferents accents: l'agut d'allò actual, el greu d'allò històric – també de l'històricoliterari –, el circumflex – un signe d'elongació – d'allò etern.

Jo poso – no em queda altra elecció – poso l'agut.»

També en tractar el tema per primera vegada Celan ha parat atenció en una qüestió temporal (els dies del terror de Danton, la llum de tempesta encara més pàl·lida del temps de Büchner i de Woyzeck, i l'època i il·luminació irecognoscibles de Leonce i Lena), amb la qual cosa l'autor va marcant una vinculació entre art i temps que, pel que fa a ell, ho acaba essent inevitablement amb el present: per a Celan la qüestió de l'art és ineludible i en tots els casos remet sempre al que s'ha proposat com a tasca. Celan torna a l'obra de Büchner per buscar-hi la seva interpretació i assenyala un moment en què se'n parla, ara dins l'obra *Lenz*. Aquí la conversa de nou apareix com a episodi:

«Über Tisch war Lenz wieder in guter Stimmung: man sprach von Literatur, er war auf seinem Gebiete...»

«...Das Gefühl, dass, was geschaffen sei, Leben habe, stehe über diesen beiden und sei das einzige Kriterium in Kunstsachen...» (*Ibid.* p. 190)

«"A taula Lenz estava de nou del més bon humor: hom parlava de literatura, es trobava en el seu terreny..."»

«"...El sentiment que allò creat té vida està per sobre d'aquestes dues i ha de ser l'únic criteri en coses d'art..."»

En la primera frase es destaca el fet que la conversa obre un espai en el qual l'artista se sent en el seu terreny, mentre que en la segona es planteja la rellevància de la vida per sobre de dues qüestions que en el discurs no s'anomenen directament i que sovint solen considerar-se prioritàries en l'art: bellesa i lletjor. Potser ambdues qüestions són, en definitiva, la mateixa. De moment, la segona serveix a Celan per assenyalar que el qui s'expressa d'aquesta manera no és tant Reinhold Lenz (1751-1792) com Büchner, per situar-lo dins de la tradició literària que passa per l'«*Élargissez l'art!*» de Mercier, el mateix Lenz, Gerhart Hauptmann i el naturalisme, i, també, per apuntar a les seves arrels socials i polítiques. Celan troba que en tot això es manifesta quelcom relacionat amb l'art que, en tant que artista, l'ateny i l'inquieta, quelcom que ha trobat en les obres de Büchner anteriorment citades i que té a veure amb la vida. Ara això ho busca en *Lenz*: En la conversa Lenz contraposa el que pretén fer al que fa l'idealisme qualificant les seves figures de «*Holzpuppen*» («ninots de fusta», *ibíd.* p.191), i, per tant, acusant l'art idealista de mancat de vida. Aquí entenem «idealitzar» en el sentit d'anul·lar tota particularitat, deixant una mera abstracció. Una acusació semblant l'hem trobada en Hölderlin quan critica a les seves obres de joventut l'haver-se decantat del cantó de l'ideal, perdent alguna cosa essencial al poema. Recordem com en la carta del 12 de novembre de 1798 exposa a Neuffer el que considera que ha estat la seva pròpia falta (passar per alt la vida real i aspirar a l'harmonia merament com a harmonia de l'esperit) i li comunica la decisió d'abandonar la poesia de to idealista (cf. 2.4.2). És rellevant el fet que Hölderlin reconegui en Píndar el camí que cal recórrer per superar la crisi.<sup>29</sup> També Hölderlin en el fragment titulat «*Die Weisen aber...*» tracta la problemàtica de caure en la unilateralitat de l'esperit, unilateralitat que, en interpretar *Über die Verfahrensweise des poetischen Geistes*, nosaltres hem associat a l'«estat de solitud» i relacionat amb la filosofia idealista:

Die Weisen aber, die nur mit dem Geiste, nur allgemein unterscheiden, eilen schnell wieder ins reine Sein zurück, und fallen in eine um so größere Indifferenz, weil sie hinlänglich unterschieden zu haben glauben, und die Nichtentgegensetzung, auf die sie zurückgekommen sind, für eine ewige nehmen.<sup>30</sup>

No és que Hölderlin rebutgi l'ideal, sinó la unilateralitat idealista; tampoc Celan se situa a la banda contrària de l'idealisme, sinó que, de moment, això ho fa Lenz en la conversa. Caldrà veure quina alternativa planteja i si Celan s'hi adhereix incondicionalment. Si assenyalem una possible coincidència entre el que es diu a *El meridià* i el que diu Hölderlin és perquè, tal com hem dit al principi, volem esbrinar si el que apunta la seva trajectòria s'acaba confirmant a les acaballes de la modernitat.

<sup>29</sup> Cf. SZONDI 1978d, pp. 345-366.

<sup>30</sup> «Pero los sabios, que distinguen sólo con el espíritu, sólo de manera universal, se apresuran a volver de nuevo al puro ser, y caen en una indiferencia tanto más grande por cuanto creen haber distinguido suficientemente, y toman por eterna la no-contraposición a la que han retornado», «*Die Weisen aber...*», F<sub>HA</sub>, XIV, p. 74, S<sub>TA</sub>, IV, p. 247, «Pero los sabios», *Ensayos*, p. 54.

Lenz contraposa als «ninots de fusta» de l'idealisme «*das „Leben des Geringsten“, die „Zuckungen“, die „Andeutungen“, das „ganz feine, kaum bemerkte Mienenspiel“*» («la “vida del més baix”, les “convulsions”, les “insinuacions”, la “subtil i amb prou feines perceptible mímica”»), dit amb l'expressió que utilitza Celan, «*das Natürliche und Kreatürliche*» («allò natural i propi de la criatura», *ibíd.* p. 191) i, per il·lustrar el que voldria assolir com a artista, recordant la visió de dues noies assegudes al vessant d'una muntanya, diu:

Man möchte manchmal ein Medusenhaupt sein, um so eine Gruppe in Stein verwandeln zu können, und den Leuten zurufen» (*ibíd.* pp. 191-192)

«A vegades un voldria ser un cap de Medusa per transformar en pedra un grup així i avisar la gent»

Lenz voldria captar amb la màxima fidelitat un fragment de vida i aturar-la, voldria, segons diu Celan,

das Natürliche als das Natürliche mittels der Kunst zu erfassen (*ibíd.* p. 192)

«aprehendre el natural com a natural mitjançant l'art».

És l'aspiració de Lenz–Büchner d'esdevenir un cap de Medusa quelcom consistent? El mateix Celan ens encamina a no creure-ho quan assenyala que es diu: «hom voldria ser un cap de Medusa» i no «jo voldria». Medusa, com Déu (i, fins i tot, amb matisos, els déus), pel seu caràcter totpoderós, allunyat de la vida, té la distància suficient per a la creació, però manca de «figura, direcció i alè». Medusa és una fàbrica de coses com la natura, però sense jo, sense allò humà que, en la mesura que interpreta, dona sentit, sense aquell caràcter d'obertura i recepció que permet a Lucile copsar el destí del seu estimat, és a dir, copsar qui estima en la seva singularitat. Ningú no pretén ser un cap de Medusa, i si es recorre a aquesta figura és perquè en ella es mostren de la manera més extrema les virtuts i les mancances de l'art, és a dir, la problemàtica de la mimesi amb la qual ja es barallen els grecs i, molt especialment, Píndar.<sup>31</sup>

La pretensió del qui aspira a ser cap de Medusa, per una banda, és molt propera a la que es troba en el paràgraf 45 de la *Crítica del judici* de Kant, segons la qual en l'obra d'art se'ns mostra allò que, tot i essent art, alhora apareix com si fos naturalesa (*Natur*), però, per altra banda, afegeix la voluntat d'incorporar qualsevol element de la realitat a la categoria d'obra d'art per la via de contemplar artísticament el món, cosa que enllaça amb l'«*Élargissez l'art!*» de Mercier que ha aparegut una mica més amunt, i, a causa d'això, trenca amb el caràcter marginal de la figura bella. Ambdós plantejaments sorgeixen com a resposta a la manca de vida de l'art idealista, però, amb tot, pensem que no aconsegueixen sortir de la concepció moderna de les coses, sinó que, proposant quelcom

<sup>31</sup> El cap de Medusa recorda especialment l'ofici dels rodís que Píndar qüestiona en la *Setena olímpica*.



aparentment trencador, en realitat tenen molt a veure tant amb Descartes com amb l'idealisme. Amb Descartes perquè aquest artista o artefacte que ho convertiria tot en figura bella no deixa de tenir relació amb el subjecte cartesià que ja no es contraposa a les coses en la mesura que tant un com les altres es determinen pel mateix; amb l'idealisme, que parteix d'això, per la seva voluntat d'absolut: així, si, per exemple, en Schelling hi ha la pretensió de recuperar una certa irreductibilitat en la presència, aquesta segueix estant lligada a la idea d'u-tot, en tant que tal presència segueix essent el subjecte.<sup>32</sup> Així, sigui pel cantó ideal o sigui pel cantó material, no se surt de la totalitat, i, per tant, la proposta de Mercier i el posterior naturalisme, malgrat el seu interès, no va més enllà de la modernitat.<sup>33</sup> A més, com ja hem dit, la pretensió de convertir-ho tot en obra d'art conté la tendència a abolir el caràcter marginal de l'art, i, amb això, a suprimir també la seva capacitat ontològica, és a dir, la capacitat d'il·luminar-nos en què consisteix ser en la modernitat, sense acabar de fer una nova proposta. Tornant al text, Büchner constata que amb l'art idealista s'ha perdut la vida i planteja la qüestió del cap de Medusa, però amb el matis de l'«hom» (*man*) i de l'«a voltes» (*manchmal*), perquè, com adverteix Celan, tal artefacte allunya, com l'art, també de l'humà:

---

<sup>32</sup> Respecte la filosofia de Schelling que aquí tractem tan puntualment, citem uns passatges de Felipe Martínez Marzoa que la relacionen amb Kant i Hölderlin: «Cuando decimos, siguiendo a Schelling, que algo está siempre ya aconceptualmente, y que ese algo se “documenta” o se “objetiva” en la obra de arte, la enorme diferencia con respecto a la teoría kantiana de lo bello está en que de eso que siempre ya está aconceptualmente sabemos por de pronto que es “lo absoluto”, o sea, “lo mismo” o “la identidad absoluta”». «El espíritu o lo ideal o el sujeto es potencia más alta que la naturaleza o lo “real” o el objeto, pero, a su vez, dentro de lo “real”, un principio dinámico se separa como potencia más alta frente a lo corpóreo (la concreción varía de unas a otras obras de Schelling), y, en lo ideal, la decisión es potencia más alta con respecto al conocimiento; y, como en real-ideal lo más alto es la indiferencia de ambos o lo absoluto pura y simplemente, así en el nivel de lo real aparece como última (dentro de lo real) y más alta potencia lo orgánico, y en el de lo ideal como última y más alta potencia (como indiferencia de lo cognoscitivo y lo práctico) el arte. [...] Decíamos en 11.2 que Schelling, como también Hegel, no era ajeno a la problemática planteada por la crítica de Hölderlin al punto de vista de lo absoluto y de la génesis. Lo que ocurre es que tanto Schelling como Hegel tratan de asumir esa crítica desde dentro del idealismo, es decir, tomándola como una crítica no al punto de vista de lo absoluto y la génesis, sino a determinada concepción de lo absoluto y de la génesis. El intento de Schelling de superar lo que él ve en Fichte como unilateralidad de la concepción de lo absoluto, como fijación de éste del lado del sujeto, tiene que ver con la búsqueda de aprender de una crítica que se basa en que no se pueda evitar atribuir a lo absoluto el carácter de la reflexión. Pero también hemos visto que lo absoluto tal como lo entiende Schelling sigue siendo lo que, desde el punto de vista de la crítica de Hölderlin, hay que entender por el “sujeto”.» MARTÍNEZ MARZOA 1994, pp. 185-188.

<sup>33</sup> José M. Cuesta Abad cita un passatge de Mercier que, al seu torn, ha trobat en un estudi de Barnaba Maj: «quand l'homme ha étendu ses rapports avec les autres hommes, ce n'a été qu'une extension de ses rapports avec lui même» *Du Théâtre ou Nouvelle Essai sur l'Art Dramatique*, 1773, reimprès a Ginebra el 1970, p. 223. Cf. CUESTA ABAD 2001, p. 28. La nostra interpretació del passatge d'*El meridià* que tractem aquí divergeix de la de l'autor, que l'entén com «extender el arte de manera que pueda encontrarse con lo otro de sí mismo, con lo natural» però no assenyala el caràcter negatiu del cap de Medusa i de l'ampliar l'art que nosaltres sí que indiquem.

Das ist ein Hinaustreten aus dem Menschlichen, ein Sichhinausbegeben in einem dem Menschlichen zugewandten und unheimlichen Bereich – denselben, in dem die Affengestalt, die Automaten und damit...ach, auch die Kunst zuhause zu sein scheinen. (*Ibid.* p. 192)

«Això és un sortir de l'humà, un anar-se'n a un àmbit dirigit a l'humà i insòlit – el mateix en el qual la figura del mico, els autòmats i així... ah, també l'art! semblen estar en el seu medi.»

Celan interpreta la proposta de Büchner com una advertència que du a qüestionar l'art des de les seves arrels,

Eine In-Frage-Stellung, zu der alle heutige Dichtung zurück muss, wenn sie weiterfragen will. (*Ibid.* p. 193)<sup>34</sup>

«Un qüestionar al qual ha de tornar tota la poesia d'avui si vol seguir preguntant.»

i, a continuació, posa un exemple d'en què podria consistir el seguir preguntant:

sollen wir, um es ganz konkret auszudrücken, vor allem – sagen wir – Mallarmé konsequent zu Ende denken? (*Ibid.* p. 193)

«hem de, per expressar-ho de mode ben concret, abans que res –diguem– pensar Mallarmé de mode conseqüent fins al final?» (p. 193).

Amb aquesta pregunta Celan s'allunya de l'obra *Lenz*, fa una marrada que ell mateix qualifica d'insuficient, i, després, torna al *Lenz* per a seguir buscant-hi la resposta. Nosaltres ens desviarem també, com ell, del camí, per veure quin sentit pot tenir el citar Mallarmé, i, després, reprendrem la recerca a través de l'obra de Büchner.

---

<sup>34</sup> En la introducció a l'obra completa de Büchner en castellà, Knut Forssmann i Jordi Jané apunten un tret de l'autor que resulta significatiu pel que estem dient: «Merece especial atención, finalmente, la conversación sobre arte y literatura intercalada en *Lenz*. Las ideas ahí vertidas coinciden en varios aspectos con las del personaje histórico, el escritor Lenz. Sin embargo, esta conversación refleja en el fondo la propia posición de Büchner, que rechaza cualquier estética idealista, como se ve también en algunos comentarios que se encuentran también en su correspondencia, en la argumentación de Camille Desmoulins en *La muerte de Danton* (II, 3) y en algunos pasajes de *Leonce y Lena*. Aquí sólo cabe añadir que el realismo poético de Büchner se diferencia claramente tanto del concepto estético sinónimo del romántico Friedrich Wilhelm Schelling, como del concepto estético del posterior realismo llamado burgués. La crítica estética de Büchner implica siempre, al mismo tiempo, una crítica ideológica, elemento del que carecen los movimientos mencionados.» BÜCHNER 1992, p. 37.



### 3.6. Pensar Mallarmé

Mallarmé apareix en el passatge d'*El meridià* en què es tracta del cap de Medusa i d'«*Élargissez l'art*», propostes consistents en ampliar l'art en el sentit d'estendre una mirada artística sobre tot, considerar tota cosa figura bella. Celan no seguirà aquest camí, però el problema del cap de Medusa el duu a pensar en Mallarmé. Potser en ell veu quelcom que també havíem vist pel cantó de Lucile: la voluntat de sostreure el poema de la seva vinculació amb les coses en el sentit modern. Això s'aconseguiria per la via no d'ampliar, sinó d'estrènyer, d'abolir el caràcter referencial del poema, fent que el referir inherent a tot dir sigui un mutu referir-se intern entre les parts del poema. Amb tot, potser no n'hi haurà prou amb això i, un cop pensat «Mallarmé de mode conseqüent fins al final», resultarà que Lucile fa un pas més.

Per tal d'estudiar la proposta de Mallarmé seguirem sobretot els comentaris de Szondi sobre el poeta, especialment l'estudi referent al poema *Hérodíade*,<sup>35</sup> però també d'altres que es troben en diversos assaigs sobre la poesia de Celan per la qual cosa aquí resulten especialment rellevants.<sup>36</sup> L'autor comença el treball sobre *Hérodíade* advertint que la seva reflexió sobre la poesia s'atindrà al que «depuis Mallarmé, constitue le caractère et la condition propres de l'oeuvre littéraire»<sup>37</sup>, amb la qual cosa situa el poeta en el punt d'inflexió entre l'anterior concepció del poema i la que sembla iniciar ell. Aquesta nova condició prové, com veurem, de la superació del llenguatge poètic tradicional.<sup>38</sup> L'assaig resulta especialment interessant perquè ressegueix en *Hérodíade* l'evolució literària de Mallarmé situant-la en el context metafísic de l'època i mostrant els trets que constituïran el seu estil madur. Vegem-ho:

Un dels aspectes més destacats d'*Hérodíade* és el tractament de la metàfora:

Ce qui distingue son langage de celui des oeuvres traditionnelles n'est pas tellement qu'il est riche en images – toute poésie se sert de métaphores –,

<sup>35</sup> SZONDI 1982a. Mallarmé escrigué la peça als vint-i-dos anys, però hi retornà insistentment fins al final de la seva vida.

<sup>36</sup> SZONDI 1996a, 1996b.

<sup>37</sup> SZONDI 1982a, p. 73.

<sup>38</sup> El canvi no és un entre d'altres, sinó que: «Sans doute aucune école littéraire n'est-elle restée en deçà de ses précurseurs comme le symbolisme, après Verlain, Rimbaud et Mallarmé.» *Ibid.* p. 133.

Per altra banda, en un article escrit el 1952 i publicat amb caràcter pòstum el 1979, Sartre diu: «Cuando Dios vivía todavía, nadie habría pensado poner en duda la literatura, institución providencial. Ocupaba un sitio inmutable, como la Monarquía, el Ejército, la Iglesia o el Negocio, en la jerarquía de la creación. Mallarmé es el primero en plantear esta cuestión todavía de actualidad: "Existe algo así como la literatura?" Es cierto, un relámpago absoluto había quemado sus cristales; tras él, volver atrás resulta imposible. Desde que ha decidido escribir para arrojar el Verbo a una aventura de la que no se regresa, no hay escritor, por modesto que sea, que se arriesgue en un libro sin arriesgar la Palabra con él. La Palabra o el Hombre: todo es uno.» SARTRE 2008, pp. 134-135.

mais le principe métaphorique lui-même, le principe de la transposition, devient la loi interne de la construction du poème.<sup>39</sup>

La metàfora tradicional es basa en la idea que hi ha la cosa a expressar o a poetitzar i la seva expressió metafòrica, una cosa queda reduïda a l'altra i la transferència només té lloc en una direcció. Els mitjans de l'estil metafòric tradicional funcionen amb aquesta estructura que ja hem trobat, salvant la distància ontològica, en Homer. En relació amb això recordem que a 1.2.6 hem dit que el símil homèric consisteix en caracteritzar una determinada cosa comparant-la amb una altra ben coneguda per l'oient en la mesura que forma part del seu món, i diferent d'aquella, però amb la qual participa d'una mateixa estructura, que, al seu torn, mai no s'anomena directament. Doncs bé, en alguns passatges de l'obra *Hérodíade* encara trobem metàfores d'aquest tipus,<sup>40</sup> si bé ja no van mai acompanyades de mitjans de transferència unidireccional com ara l'ús del «com»,<sup>41</sup> però, en general, la tendència del poema és a abolir l'estructura d'una sola direcció amb la qual cosa en la majoria de metàfores de l'obra es dona una reflexió mútua dels elements que se signifiquen i es metamorfosen.<sup>42</sup> La metàfora, aleshores, s'independitza del pla d'allò pròpiament dit i esdevé autònoma (*ibíd.* p. 107) amb la qual cosa es generen molts plans de realitat en el poema.<sup>43</sup> Així, l'obra:

[...] ne souffre pas d'autre réalité que celle qu'elle produit par la force de ses métaphores. [...] Tous ces éléments de la réalité extérieure, transposés à l'intérieur du poème, lui appartiennent en propre, et ils n'existent plus que sous la forme poétique, pour l'imagination [...].<sup>44</sup>

Un altre tret rellevant de la poesia de Mallarmé és la nova concepció del mot. Szondi, analitzant les cartes de Mallarmé en què l'autor reflexiona sobre *Hérodíade*, arriba a la conclusió que la seva concepció de la naturalesa del mot evoluciona. En un principi, per al poeta el mot es refereix de manera directa a la cosa que designa, i per això el refusa en favor de la sensació: totes les paraules s'han d'esborrar davant la sensació perquè no s'ha de pintar la cosa, sinó l'efecte que produeix; posteriorment, s'adona que la intenció subjectiva (el moviment interior) no pot pas ser expressada de mode directe si no és amb l'ajuda del mot, que la poesia no es fa amb idees, sinó amb mots (*ibíd.* p. 95), i que,

<sup>39</sup> SZONDI 1982a, p. 118.

<sup>40</sup> Aquest apareix, per exemple, en el vers «les calices de mes robes» amb el qual es diu: els meus vestits, que són com calzes

<sup>41</sup> De fet, més endavant, el poeta dirà que caldria tatxar-lo del diccionari. Cf. MONDOR, 1941, p. 150.

<sup>42</sup> Szondi analitza detalladament la xarxa de mots lligats metafòricament que remeten els uns als altres, per exemple, «miroir», «glace», «fontaine», i remarca que només la interdependència de les imatges fa comprendre la lògica interna del poema, de manera que l'acció no té altra existència ni lloc que l'obra mateixa. Cf. SZONDI 1982a, p. 91.

<sup>43</sup> «Cet objet qu'est le miroir n'est pas un signe pour autre chose que l'on devrait lui substituer. Au contraire, le miroir, dans l'imagination, est lui même capable de changer de forme, de devenir glace, puis fontaine.» Cf. *ibíd.* p. 102.

<sup>44</sup> Cf. *ibíd.* p. 120.

gràcies a les capes diferents de significació, a l'ambigüitat i a les associacions provocades, el mot és ben capaç de fer justícia a la complexitat de la xarxa en la qual les coses del món es presenten a la subjectivitat impressionista (*ibíd.* pp. 113-114). La recerca de les impressions fa que, per la seva mateixa naturalesa dispersa, el poeta es faci compositor en el sentit que els mots no quedin fixats d'una vegada per totes, sinó que, com les notes musicals, prenguin significat en funció del context. Amb això el progrés del text no està determinat, no hi ha res exterior a ell que li serveixi de sosteniment, sinó que cada pas ha de trobar la seva motivació en el lligam metafòric (*ibíd.* p. 119).

La nova concepció del mot i les particularitats de la metàfora mallarmeana fan que el poema no acabi tenint altre tema que ell mateix (*ibíd.* p. 110), que estigui inclinat sobre ell mateix (*ibíd.* p. 103) i tancat en si mateix.<sup>45</sup> Szondi assenyala la influència que la filosofia de Hegel exercí sobre Mallarmé en aquests anys i explica l'únic moviment que constitueix el poema en els termes de la dialèctica hegeliana:<sup>46</sup>

La formation intérieure du poème est donc surtout déterminée par la décision que prit Mallarmé d'abolir l'histoire ou l'action dramatique dans l'opération dialectique. (*ibíd.* p. 117).<sup>47</sup>

Aquest mateix caràcter tancat fa que el tema principal del poema sigui la bellesa i que el poema tracti d'ell mateix, de la poesia.<sup>48</sup> Aquesta preeminència de la bellesa en la poesia de Mallarmé i, en general, en la dels poetes simbolistes, s'ha d'entendre en el context metafísic en el qual sorgeix, marcat per l'afinitat dels fenòmens del nihilisme i de l'art per l'art (*ibíd.* p. 123).<sup>49</sup> Fixem-nos en el detall que l'abandó de la metàfora tradicional, metàfora que hem associat amb l'estil homèric, du a una situació similar a la que

<sup>45</sup> De fet, la revelació i l'autoreflexió determinen el moviment intern d'*Hérodiade*: «En effet il n'arrive rien à la princesse qui ne lui soit déjà propre. Même l'action qui représente la césure entre l'avant et l'après, le regard de Jean, n'apporte rien d'essentiellement nouveau, puisque Hérodiade, depuis le début, est l'objet de son propre regard.» *ibíd.* p. 117. Així l'acció es constitueix en un únic moviment.

<sup>46</sup> Hérodiade no es coneix d'altre mode que per la mirada de Joan, però no se sentirà de nou intacta fins al moment en què tindrà entre les mans el cap tallat. Amb tot, l'estat final no és pas el retorn a l'estat primer, perquè «le sujet ne devient tout-à-fait lui-même que par le fait qu'il est expliqué, aliéné, dans l'attribut». *ibíd.* pp. 116-117.

<sup>47</sup> Pierre Champion cita una carta de Mallarmé a Cazalis especialment rellevant per al que estem dient: «Fragile comme est mon apparition terrestre, je ne puis subir que les développements absolument nécessaires pour que l'Univers se retrouve, en ce moi, son identité. Ainsi je viens, à l'heure de la Synthèse, de délimiter l'oeuvre que sera l'image de ce développement» *Corr.*, I, p. 242, CAMPION 1994, p. 32. Igualment, Pilar Gómez Bedate cita una carta a Cazalis en la qual Mallarmé explica que *Hérodiade* serà el tercer guspireig sobre la terra després de la Venus de Milo (que representaria el ser) i de la Gioconda (que es correspondria amb l'essència). Cf. GÓMEZ BEDATE 1985, p. 70.

Sobre la influència que la filosofia de Hegel exercí en Mallarmé veure també SARTRE 2008, p. 132.

<sup>48</sup> «J'ai le plan de mon oeuvre, et sa théorie poétique qui sera celle-ci: donner les impressions les plus étranges, certes, mais sans que le lecteur n'oublie pour pas une minute la jouissance que lui procurera la beauté du poème. En un mot, le sujet de mon oeuvre est la Beauté, et le sujet apparent n'est qu'un prétexte pour aller vers Elle. C'est, je crois, le mot de la Poésie», desembre, 1865, MALLARMÉ, 1959, p. 193.

trobàvem en Píndar: la remissió, dins del poema, al mateix poema, el pas del naïf a l'ideal, si bé a Grècia les coses tenien ser, mentre que en la modernitat s'han convertit en moments de l'u-tot. Diu Szondi que el bell de Mallarmé, depassant el no res, no és afirmació d'altra cosa que d'ell mateix, i, per tant, és isolat, abstracte, replegat sobre ell:<sup>50</sup>

Le Beau est la réponse que donne le poète symboliste au Néant qu'est devenue pour lui la réalité, et sa poésie se détourne de l'imitation pour tendre à la création. (*Ibid.* p. 123)

Amb tot, no s'acaba aquí la seva evolució poètica, sinó que, d'haver trobat en principi el no res i després la bellesa, Mallarmé depassa l'Idealisme de la seva joventut i gira vers la realitat terrestre que comptarà cada vegada més en la seva poesia (*ibid.* p. 128). Ara el poema ja no tracta de si mateix, sinó que esdevé una pura concreció, és el que hi ha.<sup>51</sup> En aquest punt Mallarmé també s'allunya de Píndar.

La influència de l'última poesia mallarmeana en Celan està documentada. Varis especialistes en la seva obra en parlen i el mateix Szondi la tracta en diversos estudis. Així, per exemple, en el seu assaig sobre la traducció que Celan féu del sonet 105 de Shakespeare detecta una diferència d'intenció vers el llenguatge entre un autor i un traductor que pertanyen a moments diferents de la modernitat (concretament, als extrems) i l'atribueix a la influència de Mallarmé, al desplaçament que hem trobat ara mateix des d'un estil influït per l'Idealisme a un de més concret. En efecte, Szondi s'adona que, mentre el sonet de Shakespeare té com a tema la constància («*constancy*») en la mesura que tracta d'això (celebra la constància del *fair friend*, descriu el seu propi acte poètic, l'únic objecte del qual ha de ser la constància de l'amic i el fet d'enaltir-la), amb tot, la constància mateixa només s'introdueix en el llenguatge del poema a través de la repetició anafòrica del vers «*Fair, kind and true*»; en canvi, pel que fa a la versió de Celan, en ella queden sense traduir aquells passatges en els quals Shakespeare descriu el propi poema, el propi estil, la fita del seu acte poètic, o bé els tradueix d'una manera

---

<sup>49</sup> «Imagine que je suis en voyage et que, par ce soleil, l'encre des auberges est séchée. En vérité, je voyage, mais dans des pays inconnus et si, pour fuir la réalité torride, je me plais à évoquer des images froides, je te dirai que je suis depuis un mois dans les plus purs glaciers de l'Esthétique –qu'après avoir trouvé le Néant, j'ai trouvé le Beau–, et que tu ne peux t'imaginer dans quelles altitudes lucides je m'aventure. Il en sortira un cher poème.» MALLARMÉ 1959, p. 220.

<sup>50</sup> Pierre Champion corrobora aquesta opinió: en relació al buit que separa i vincula els versos diu que, si la natura del sentit cal que sigui aquest no res immanent al vers i al poema, pel qual el vers i el poema són tot (és a dir, totalitats i, per això, entitats alienes a tota altra realitat que no sigui les entitats mateixes), aleshores Déu ha mort, l'univers se sosté per la seva pròpia llei, el no res, de la mateixa manera que les obres de la literatura no reben el seu sentit inexpressat i inexpressable d'altre lloc que del seu propi arranjament. Cf. CAMPION 1994, p. 17.

<sup>51</sup> J. M. Cuesta cita la següent frase de *La Musique et les Lettres* (que, al seu torn, és el vers 21 del poema *L'azur*): «*Le ciel est mort*» i diu: «tal es el lema inicial de una exploración de la negatividad del lenguaje que, desaparecido todo reflejo solar de transcendencia, se sumerge en la opacidad material de la escritura y descubre que no hay para nosotros, cautivos de una fórmula absoluta, formas vacías de la materia, sino lo que hay ("ce qui est").» CUESTA ABAD 2001.

tan «lliure» que ja no sembla que tractin d'allò, perquè ara el poema ja no és una reflexió sobre si mateix, sinó, més aviat, una concreció, un esdevenir:

Celan läßt den Dichter nicht behaupten, sein Vers lasse Unterschiede ausgelassen sind. Aus der Konzeption, welche die Symbolisten von der Poesie hatten, die sich selbst zum Gegenstand wird, sich selbst als Symbol beschwört und beschreibt, hat Celan in der Nachfolge des späten Mallarmé wie als Zeitgenosse und aufmerksamer Beobachter der modernen Linguistik, Sprachphilosophie und Ästhetik die Konsequenz gezogen.<sup>52</sup>

Szondi afegeix que Celan:

[...] hat er [...] an die Stelle des traditionellen symbolistischen Gedichts [que no és el del Mallarmé tardà], das von sich selber handelt, das sich selbst zum Gegenstand hat, ein Gedicht gesetzt, das von sich selbst nicht mehr handelt, sondern es ist. Ein Gedicht, das nicht mehr von sich selbst spricht, sondern dessen Sprache in dem *geborgen* ist, was es seinem Gegenstand, was es sich selber zuschreibt: *in der Beständigkeit*.<sup>53</sup>

L'autor en aquests passatges assenyala un aspecte que val tant per la poesia del darrer Mallarmé com per la de Celan: la seva condició de llenguatge cosificat. La majoria dels especialistes en Celan assenyalen aquest tret de la seva poesia.<sup>54</sup> També un dels poetes més apreciats per Celan, Ossip Mandelstam, anomena la vertadera paraula poètica: «paraula objecte».<sup>55</sup> En aquesta poesia ha desaparegut la subjectivitat moderna que ja es troba en el sonet de Shakespeare i que serà tan característica del romanticisme.<sup>56</sup> En la darrera nota a peu de pàgina amb què Szondi tanca l'assaig es diu:

<sup>52</sup> SZONDI 1978a, p. 344. L'assaig «Poetry of Constancy – Poetik der Beständigkeit. Celans Übertragung von Shakespeares Sonett 105», fou publicat amb caràcter pòstum el 1978.

Sobre la relació entre Mallarmé i la lingüística saussuriana, Campion diu que, segons el poeta, tot el mal ve de la perversió que representa la pluralitat de les llengües i, conseqüentment, del que hom anomena des de Saussure, l'«arbitri de la llengua». Si les llengües estiguessin motivades (sempre en el sentit de la lingüística saussuriana) cada mot seria, materialment, el signe immediat i natural de cada cosa. CAMPION 1994, p. 20.

<sup>53</sup> SZONDI 1978a, p. 344.

<sup>54</sup> Beda Allemann comenta que el vocabulari d'allò dit en els poemes es cosifica de forma immediata, cf. ALLEMANN 1996, p. 92. Jean Bollack assenyala que la «realitat» s'experimenta en la llengua de Celan, aquesta l'anomena i posa, no és res que estigui fora. Cf. BOLLACK 2003, p. 3. Bernhard Böschenstein, per ratificar la peculiaritat de la poesia de Celan, cita un seguit de mots que el mateix poeta havia escrit en els esborranys previs a la redacció definitiva d'*El meridià*: «*Wortdinge*», «*Letzdinglichkeit*», «*Wortlandschaft*», cf. BÖSCHENSTEIN 1996, p. 103. Szondi, en la seva lectura de *Strette* analitza els mecanismes pels quals el poeta trenca amb la possibilitat de la interpretació de la textualitat del poema com a mimesi de la realitat, restant només l'opció que sigui el poema mateix el qui ha d'avançar fins a constituir-se en el seu mateix objecte. Cf. SZONDI 1982b.

<sup>55</sup> MANDELSTAM 2003, p. 62.

<sup>56</sup> Cf. BRODA 1986, p. 46. Broda, referint-se a les paraules de Novalis, diu que el poema romàntic és un correlat de la infinitud del subjecte i, en aquest sentit, és monòleg, un sistema clos en si mateix. L'autor inscriu la poesia de Celan en la tradició que arrenca del romanticisme, però que hi acaba trencant. Dins de la mateixa tradició i més proper a Celan en el temps hi ha el «llenguatge estelar» de Rilke i Gottfried Benn, qui «reafirma, quasi amb ràbia, el caràcter incontestablement monològic del lirisme».



Dabei könnte sich zeigen, daß Celan mit diesen sprachlichen Mitteln nicht allein die kontemplative Distanz des Melancholikers zu sich selbst und zum Objekt seiner Liebe ausdrückt – und als ein Melancholiker darf das in Shakespeares Sonetten sprechende Ich mit Fug bezeichnet werden –, sondern zugleich die Distanz zum Moment der Subjektivität als solcher, von der sich Celan um der Objektivität des nur noch sich selbst geltenden Gedichts willen abwendet. Diese Objektivität wird von einer nicht mehr darstellenden (repräsentierenden) Sprache, wie der der hier versuchten, gebildet.<sup>57</sup>

Mallarmé trenca amb la concepció del poema com a mimesi si per això entenem la bella representació del que hi ha, la compareixença de mode irreductible d'allò que, primerament fora del poema, és. En aquesta concepció, per més que la representació sigui irreductible, no ho és la cosa en ella representada, i només aquesta és cosa, de manera que la validesa segueix pertanyent a l'àmbit de l'encaix en el continu. En canvi, en Mallarmé sembla que el caràcter de referència que hi ha en tot dir passa a ser referència interna, i això genera un irreductible amb pretensions de singular, de cosa. D'aquesta anàlisi en podríem concloure la plena identificació de Celan amb la poètica de Mallarmé. Ara bé, la continuació de la mateixa nota de Szondi planteja una observació que qüestiona, de cop, tal identificació:

Aber auf das Ich, das sich diese Aufgabe stellt, fällt im Schlußvers (*In Einem will ich drei zusammenschmieden*<sup>58</sup>) dennoch grelles Licht, im Gegensatz nicht nur zu dem hinter den Melancholieschleier entrückten Ich, das *da* liebt, sondern auch zu der programmatischen Objektivität des Gedichts.<sup>59</sup>

El jo que aquí apareix és distint del subjecte idealista de la poesia romàntica, però alhora és un jo, i concretament un jo que s'imposa un deure: és ell qui forjarà en un les tres qualitats de l'estimat. El deure, doncs, està relacionat amb l'altre. Tal dimensió moral no l'hem trobada en la poesia de Mallarmé. La consciència de quelcom altre té com a conseqüència una obertura que tampoc no es troba en el simbolisme. Szondi tractant aquest aspecte en l'assaig sobre el poema *Engführung* es pregunta pel sentit d'un seguit d'imatges i relacions que ha anat descobrint-hi i remarca:

Ces questions, si elles restaient sans réponse, enfermeraient les poème dans l'univers hermétique du symbolisme, en feraient un témoignage de plus montrant que la création poétique invente a son gré. Rien de plus faux en ce

<sup>57</sup> SZONDI 1978a, p. 344.

<sup>58</sup> Amb aquest vers Celan tradueix el de Shakespeare: «*Which three till now never kept seat in one*». SHAKESPEARE 1966, p. 55.

<sup>59</sup> SZONDI 1978a, p. 344. Com hem dit, aquesta observació tanca l'assaig de Szondi, però ho fa com a nota al peu de pàgina, per la qual cosa dona més la impressió de ser un fil que es podria estirar per pensar la distància que emprèn Celan partint de les conseqüències de Mallarmé, que no pas una tesi ja formulada.

qui concerne *Strette*, quelque radical que soit le refus que Celan oppose au principe de la représentation, à la *mimésis* aristotélicienne.<sup>60</sup>

La qüestió de l'«hermetisme» i de la poesia creant «al seu antull» es presenta com un problema que ha de franquejar el poeta. En un assaig determinant per a la concepció celaniana del poema Ossip Mandelstam recrimina això mateix al simbolisme<sup>61</sup> i reclama la consideració vers l'interlocutor. Aquesta manca de comunicació en què cau el simbolisme té també conseqüències negatives per a la vida (la nova divisa del poeta rus serà: «A baix el simbolisme, visca la rosa viva!»<sup>62</sup>). Així, si d'una banda Mallarmé aconsegueix allunyar-se de la unilateralitat idealista, del poema com a correlat de la infinitud del subjecte, d'altra banda cau en la unilateralitat del poema tancat en si mateix. Retornant als gèneres poètics grecs, i especialment a Píndar, aquí el poema no cau en la unilateralitat gràcies a l'acció del poeta o esperit que està atent a la cosa, la qual, certament, no pot comparèixer sense el poeta, però a la qual aquest ha hagut de parar atenció. El poema de Mallarmé, en canvi, pel fet de crear-se o assignar-se el seu propi llenguatge i de no fer comparèixer altra cosa que ell mateix, no pot tenir el caràcter d'atenció.<sup>63</sup>

En tot això veiem que potser en Mallarmé hi ha una proposta més conseqüent que en la d'«*élargir l'art*», que el camí no haurà d'anar en la direcció de l'ampliació, sinó en la de l'estrenyiment, però que, amb tot, no deixarà d'haver-hi un «sortir de l'humà» si es

<sup>60</sup> SZONDI 1982 p. 185.

<sup>61</sup> «Con quién habla, pues, el poeta? Es una cuestión espinosa y en extremo actual, hasta el punto de que los simbolistas evitan plantearla incluso hoy día. El simbolismo, dejando completamente de lado el aspecto jurídico, por así llamarlo, que comporta el acto de comunicación –hablo luego me escuchan, y no porque sí o por educación, sino porque tienen la obligación–, sólo ha prestado atención a la acústica. Lanza el sonido hacia la arquitectura del alma y con la presunción que le es característica se dedica a observar su deambular bajo la bóveda de otras mentalidades. Calcula la amplificación originada por la buena acústica, y a ese cálculo lo llama “magia”» MANDELSTAM 2003, p. 34: «Sobre el interlocutor». Celan cita fragments d'aquest assaig en el seu discurs per al premi de la ciutat de Bremen. Així mateix, en els materials que Celan escrigué en relació amb la redacció d'*El meridià*, trobem: «Mandelstamm / Die Dinge: dinglicher im Sinne ihres Gegenwärtigseins, dem sie Sehenden und sich mit ihnen Auseinandersetzen Gegenwärtigsein. Nicht verklärt, nicht überhöht, nicht in ein symbolisches Ungefähr getaucht – sondern angeschaut {;} und in Worte gefaßt (eingefaßt?) (sertis dans des mots) – aus der Nähe mit sterblichen Augen [...]» CELAN 1999, p. 148.

<sup>62</sup> MANDELSTAM 2003, p. 43 i ss.

<sup>63</sup> En els esbossos del discurs *El Meridià* trobem: «Im Gedicht: das heißt, glaube ich nicht – oder nicht mehr –, n'en déplaît à Mallarmé, in einem jener aus „Worten“ bzw. „Wörtern“ gefügten, phonetisch, semantisch und syntaktisch überdifferenzierten Gebilde der Sprache {;}. Nicht in dem sich als „Wortmusik“ begreifenden Gedicht; nicht in irgendeiner aus „Klangfarben“ zusammengewobenen „Stimmungspoesie“; nicht im Gedicht als dem Resultat von Wortschöpfungen, Wortballungen, Wortzertrümmerungen, Wortspielen; nicht in irgendeiner neuen „Ausdruckskunst“; und auch nicht im Gedicht als in einer das Wirkliche sinnbildlich überhöhenden „zweiten“ Wirklichkeit. - Vielmehr im Gedicht als dem Gedicht dessen, der weiß, daß er unter dem Neigungswinkel seiner Existenz spricht [...]» CELAN 1999, p. 55.

descuida la dimensió moral que comporta l'obertura a l'altre.<sup>64</sup> De moment això Celan ho ha trobat en Lucile.<sup>65</sup>

---

<sup>64</sup> Jean Bollack assenyala que el Mallarmé home va comprometre's i prendre part en molts afers polítics: intervingué, per exemple, en l'afer Dreyfus al costat de Zola, i afegeix que, si com a poeta protegí l'art de la realitat externa, això s'ha d'entendre en el context històric del Segon Imperi i la Tercera República per tal que les seves recerques siguin avaluades justament en la seva singularitat. BOLLACK 2003, p. 73.

<sup>65</sup> Jean Bollack tracta la influència que exercí Mallarmé sobre la poesia de Celan, defensant que en *El Meridià* no se'n distància en cap moment, mentre que nosaltres entenem, com hem anat reiterant, que en el discurs es fa un moviment d'allunyament i retorn de la poesia respecte l'art que també inclouria Mallarmé. Cf. «Humor blanco» dins de BOLLACK 2005, pp. 449-483.

### 3.7. L'art i l'oblit (I): aproximació a la qüestió en l'àmbit de la modernitat

Celan retorna a la novel·la *Lenz* i a la conversa que tingué lloc a taula en la qual Lenz estava de bon humor, i recalca que es tracta d'una conversa episòdica. Recordem que més amunt hem relacionat el caràcter episòdic de les aparicions de l'art en l'obra de Büchner amb el fet que l'art resti al marge de la validesa. Això lliga amb el que s'assenyala tot seguit: en acabar, es diu del Lenz que s'ocupa de qüestions d'art, però també de l'artista: «*Er hatte sich ganz vergessen*» («S'havia oblidat completament de si», GW, III, p. 193). I llavors Celan explica que, en llegir «*Er, er selbst*» («*Ell, ell mateix*») (*ibíd.* p. 193) pensa en Lucile. Recordem que Lucile ha aparegut per primera vegada en una altra conversa sobre art entre Camille i Danton, en la qual no ha pres part ni tan sols seguint els arguments en silenci. Recordem, també, que no podíem sentir la mort de Camille com a pròpia en el moment teatral immediatament anterior a l'execució, sinó només dues escenes més endavant en sentir el dolor de Lucile. I, finalment, recordem que Celan ha trobat en les paraules de Lucile la poesia. Això ens fa concloure que Celan ara pensa en Lucile perquè troba, de nou, quelcom que diferencia el seu mode, poètic, de copsar les coses, del mode de l'artista. La diferència que abans es concretava en la manca de vida de l'art, ara apareix com a complet oblit de si de l'artista: Lucile no pertany als qui s'obliden completament de si, mentre que els qui s'ocupen de qüestions d'art i els artistes sí. D'això no es desprèn que Lucile sigui conscient de si o que tingui un jo. De moment només es desprèn que el Lenz artista o filòsof no és del tot ell mateix, que el Camille teatral tampoc no ho és, i que la seva possibilitat de ser li ve de Lucile; en definitiva, es desprèn que l'oblit, d'alguna manera, és inherent a allò artístic, però que en la mesura que és complet té un caràcter problemàtic. Aquest caràcter és el que desenvoluparem a continuació.

Celan en començar el discurs ha parlat de l'art des del cantó de l'obra i ara ho fa des del punt de vista de l'artista, de l'esperit o del subjecte (en el sentit del qui fa l'obra o de qui la contempla). Abans d'interpretar el que ens en diu volem recordar que nosaltres aquí entenem l'«art» en el sentit que té en el filosofema kantianà de la figura bella, i, per tant, l'artista en el sentit del geni, i que diferenciem l'art de «la poesia» en la mesura que aquesta, sense deixar de ser figura bella, aporta alguna cosa més que és transparent a la interpretació kantiana. També volem recordar que la inicial distinció establerta entre l'art i la poesia sembla que al final s'haurà d'acabar abolint. És per això mateix que tot el que es va dient de l'art presenta, en principi, un element que, en la mesura que pot decantar-se vers la falta de vida o la mancança del jo, pot resultar perillós, però que, alhora, es constata necessari. Dit això, passem a la interpretació del caràcter problemàtic de l'oblit.

En relació amb l'artista Celan diu:

Wer Kunst vor Augen und im Sinn hat, [...] der ist selbstvergessen. Kunst schafft Ich-Ferne. Kunst fordert hier in einer bestimmten Richtung eine bestimmte Distanz, einen bestimmten Weg. (*Ibid.* p. 193)

«Qui té l'art davant dels ulls i en el pensament, [...] aquest està completament oblidat de si. L'art duu [o crea] llunyania del jo [o: jo-llunyania]. L'art exigeix aquí, en una determinada direcció, una determinada distància, un determinat camí.»

Segons la filosofia kantiana l'art bella està regida per la figura del geni.<sup>66</sup> Aquest està constituït per la reunió de les facultats de l'esperit (imaginació i enteniment) donada de tal manera que la imaginació representa quelcom que «incita a pensar molt sense que, no obstant, pugui ser-li adequat cap pensament, és a dir, cap concepte» (§ 49). Això també s'expressa dient que la imaginació juga lliurement.<sup>67</sup> A banda del geni, qualsevol altre que tingui «l'art davant dels ulls» o «en el pensament» pot experimentar el lliure joc. En aquest la imaginació esquematitza, però no assoleix el concepte. En aquest sentit, ni l'artista ni l'espectador no aconsegueixen actuar com a subjectes del discurs vàlid; ara bé, la inquietud que això els provoca és la que precisament els fa copsar-se com a conceptualitzadors, o sigui, com a subjectes. En resum: el jo completament oblidat de si lligat al lliure joc de la imaginació porta «qui té l'art davant dels ulls» o «en el pensament» a copsar-se com a jo modern. Vol dir això que el jo completament oblidat de si es copsa com a «ell mateix»? No. El complet oblit de si li permet copsar-se en tant que subjecte del discurs vàlid, però amb això no ha sortit de l'oblit, sinó que resta completament oblidat de si en tant que «figura, direcció i alè». No és el «jo» modern el que busca Celan, sinó, recordem-ho, un jo amant i mortal que no és el que en principi compareix en l'estètica kantiana. Aquest complet oblit de si comporta el mateix problema que hem trobat en el

<sup>66</sup> «Genie ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel gibt. Da das Talent, als angeborenes produktives Vermögen des Künstlers, selbst zur Natur gehört, so konnte man sich auch so ausdrücken: Genie ist die angeborene Gemütsanlage (ingenium), durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt.» Ku, § 46, pp. 241-242.

<sup>67</sup> «Wen wir nach diesen Zergliederungen auf die oben gegebene Erklärung dessen, was man Genie nennt, zurücksehen, so finden wir: *erstlich*, dass es ein Talent zur Kunst sei, nicht zur Wissenschaft, in welcher deutlich gekannte Regeln vorangehen und das Verfahren in derselben bestimmen müssen; *weitens*, daß es, als Kunsttalent, einen bestimmten Begriff von dem Produkte, als Zweck, mithin Verstand, aber auch eine (wenn gleich unbestimmte) Vorstellung von dem Stoff, d.i. der Anschauung, zur Darstellung dieses Begriffs, mithin ein Verhältnis der Einbildungskraft zum Verstande voraussetze; daß es sich *drittens* nicht sowohl in der Ausführung des vorgesetzten Zwecks in Darstellung eines bestimmten Begriffs, als vielmehr im Vortrage, oder dem Ausdrücke *ästetischer* Ideen, welche zu jener Absicht reichen Stoff enthalten, zeige, mithin die Einbildungskraft, in ihrer Freiheit von aller Anleitung der Regeln, dennoch als zweckmäßig zur Darstellung des gegebenen Begriffs vorstellig mache; daß endlich *viertens* die ungesuchte unabsichtliche subjektive Zweckmäßigkeit in der freien Übereinstimmung der Einbildungskraft zur Gesetzlichkeit des Verstandes eine solche Proportion und Stimmung dieser Vermögen voraussetze, als keine Befolgung von Regeln, es sei der Wissenschaft oder mechanischen Nachahmung, bewirken, sondern bloß die Natur des Subjekts hervorbringen kann.» Ku, § 49, pp. 254-255.

cap de Medusa en la mesura que la completa llunyania del jo provocada pel lliure joc de la imaginació (és a dir, per l'esperit creant lliurement al seu antull) s'oblida de la vida. Dit d'una altra manera, si l'esperit impera, aquest imperar li impedeix la distància necessària per copsar-se (l'esperit resta oblidat de si mateix) i copsar quelcom altre. És perquè l'artista està saturat de si mateix que està oblidat de si mateix. Aquesta solitud no és exactament la del subjecte modern sotmès a la tirania de la unitat del discurs, sinó la de l'artista amb tota la llibertat de creació, és a dir, la del geni o l'esperit. El problema no és l'oblit de si, sinó el fet que aquest sigui complet.

L'estètica kantiana, coherentment amb la nihilitat del discurs vàlid modern, no tracta del jo en tant que home, sinó en tant que subjecte, i concep el geni com a creador.<sup>68</sup> Hölderlin, en canvi, té una perspectiva sobre la modernitat que li permet copsar els perills de l'imperi de l'esperit (recordem la seva relació amb el projecte idealista) i advertir al poeta de l'error de creure's totpoderós. Ja hem vist que en el text anomenat *Reflexion o Sieben Maximen* diu:

«Der große Dichter ist niemals von sich selbst verlassen, er mag sich so weit über sich selbst erheben, als er will. Man kann auch in die Höhe fallen, so wie in die Tiefe.»<sup>69</sup>

Pensem que en el passatge, el «si» del «si mateix» es refereix al caràcter finit (material, mortal) del poeta. Hölderlin tracta la necessitat de conservar la reflexió en el sentit de la relació entre l'«esperit» i el «sobri meditar»: l'esperit no s'ha de limitar a la regla i el material, però ha de conèixer els perills d'alçar-se massa lliurement per sobre d'aquests. La necessària relació entre el partir i el romandre es troba també en el text *Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes* quan s'adverteix que l'esperit no pot crear el

<sup>68</sup> Se'ns podria corregir apel·lant a la finitud kantiana; per això explicarem la qüestió amb més detall partint de la interpretació que Felipe Martínez Marzoa fa de Kant en els diversos llibres en què el tracta: La finitud apareix en Kant primerament en la distància que hi ha entre allò òntic i allò ontològic, en el fet que la instància validadora no acabi del tot de ser el que hi ha, és a dir, que el subjecte no esdevingui *hypokeímenon*. En coherència amb el manteniment d'aquesta diferència hi ha el fet que Kant es trobi amb la validesa i emprengui el camí cap als constitutius d'aquesta, és a dir, que el seu procedir sigui «epagògic», i també el fet que hi hagi dos discursos vàlids (coneixement i decisió) irreductibles entre si, i el fet que, tot plegat, apunti a una «desconeguda arrel comuna» que, com a tal, queda fora de la validesa i que només compareix d'alguna manera en la figura bella. La distància entre l'arrel comuna desconeguda i el discurs vàlid, vista en perspectiva, pot ser interpretada també com la qüestió de Grècia i la modernitat. Tenint això en compte, a la finitud kantiana li podem atribuir, encara que això no sigui així en Kant mateix, algun caràcter històric, en el sentit del reconeixement de la qüestió Grècia-modernitat, és a dir, en el sentit de «*die Geschichte*». Ara bé, en la filosofia kantiana l'únic que s'exigeix a la figura bella i al geni és que s'hagi arribat a una unitat no conceptualitzable en la creació de la qual no cal que intervingui cap vinculació històrica ni cap reconeixement filosòfic; per tant, no es fa cap exigència al geni fora de l'indefinit anar creant figures sense concepte. En aquest sentit l'esperit campa lliurement. Segons Kant, el geni ha de ser independent i alhora tenir en compte «l'escola» per no caure en l'absurd (Ku, § 50), però no li cal tenir ni visió filosòfica, ni consciència de la temporalitat, ni molt menys donar-se en el sentit que Celan ha trobat en Lucile.

<sup>69</sup> F<sub>HA</sub>, XIV, p. 52, STA, IV, p. 243.

«El gran poeta nunca está olvidado de sí mismo, por mucho que se eleve por encima de sí mismo. Se puede también caer en la altura, tanto como en el abismo», *Ensayos*, pp. 49-50.

que li sembli (lliure joc de la imaginació), sinó que ha de tenir en compte el fonament del poema.<sup>70</sup> Una reciprocitat semblant també apareix en el mateix text quan es diu que l'esperit, un cop ha sortit fora de l'esfera contraposada i es troba sol, fa entrar en joc una nova reflexió amb la qual es recupera la vida, vida que Hölderlin relaciona amb «el cor» i amb l'origen del poeta.<sup>71</sup> Recordem que Hölderlin ja s'ha adonat de com va caure ell mateix en el perill d'oblidar la vida en els seus poemes idealistes.

Fins aquí hem vist que l'oblit és quelcom inherent a l'art i l'artista i que allunya del jo en tant que home. També hem vist que, quan Hölderlin parla del poeta, adverteix que aquest no ha d'estar mai completament oblidat de si, és a dir, que no ha de caure en la unilateralitat de l'esperit creant al seu antull. Sobre l'opinió de Celan que la desmesura de jo du a l'alienació tenim un altre testimoni que l'enllaça amb Hölderlin a través de l'oblit. Es tracta d'una observació de Bernhard Böchenstein a rel d'una visita que féu amb Celan i Du Bouchet a la casa on va residir Hölderlin els darrers anys, a Tubinga:

En la casa de Hölderlin lo primero que nos saltó a la vista fueron los dibujos-retratos del poeta enfermo: el de Schreiner y Lohbauer, hecho el 27 de julio de 1823, y el muy tardío de Louise Keller, hecho el penúltimo año de la vida de Hölderlin y cuyos originales están expuestos en Marbach. Du Bouchet se mostró profundamente impresionado. Celan lo rechazó, diciendo: *Non, c'est terrible!*. Allí no quedaba espacio para una valoración estética, lo que allí había era una situación que hacía que todo se derrumbase.

Sentimientos parecidos tendrá que haber producido en Celan la frase, tomada de las Anotaciones sobre Edipo de Hölderlin, que Wolfgang Binder cita en su conferencia "Hölderlin y Sófocles".<sup>72</sup> Esa frase dice así: "En el límite extremo del sufrimiento el ser humano se olvida de sí mismo», y fue la única que Celan anotó. Seguramente pensó enseguida en Lenz y en su significado para su conferencia "El meridiano".»<sup>73</sup>

<sup>70</sup> «Zwischen dem Ausdrucke (der Darstellung) und der freien idealischen Behandlung liegt die Begründung und Bedeutung des Gedichts. Sie ist, die dem Gedichte seinem Ernst, seine Festigkeit, seine Wahrheit gibt, sie sichert das Gedicht davor, daß die freie idealische Behandlung nicht zur leeren Manier, und Darstellung nicht zur Eitelkeit werde.» F<sub>HA</sub>, XIV, p. 306.

<sup>71</sup> «und wenn nun wie in der ursprünglichen Empfindung eine Reflexion erfolgte, so ist sie nicht mehr auflösend und verallgemeinernd, vertheilend, und abbildend, bis zur bloßen Stimmung, sie gibt dem Herzen alles wieder, was sie ihm nahm, sie ist belebende Kunst, wie sie zuvor vergeistigende Kunst war, und mit einem Zauberschlage um den andern ruft sie das verlorene Leben schöner hervor, bis es wieder so ganz sich fühlt, wie es sich ursprünglich fühlte.» F<sub>HA</sub>, XIV, p. 319. «Es ist schon gesagt worden, daß auf jener Stufe eine neue Reflexion eintrete, welche dem Herzen alles wieder gebe, was sie ihm genommen habe, welche für den Geist des Dichters und seines zukünftigen Gedichts belebende Kunst sei, wie sie für die ursprüngliche Empfindung des Dichters und seines Gedichts sei vergeistigende Kunst gewesen.» «Ha sido dicho que en este grado entra en juego una nueva reflexión, la cual restituye al corazón todo lo que le ha quitado, la cual es, para el espíritu del poeta y de su venidero poema, arte vivificante, tal como, para la sensación originaria del poeta y de su poema, ha sido arte que da espíritu.» *Ensayos*, p. 83.

<sup>72</sup> BINDER 1987, p. 195.

<sup>73</sup> BÖSCHENSTEIN 1996, p. 110.

Aquí Böschenstein enllaça tres moments de la vida de Celan amb la qüestió de l'oblit i ens diu que en tots tres devia haver tingut sentiments semblants: davant del Hölderlin alienat, davant de l'oblit que assetja l'heroi tràgic que va de dret a la *ύβρις* (oblit relacionat amb el coneixement i, segons Hölderlin, amb el predomini de l'ideal), i davant de l'oblit vinculat a l'artista Lenz. Si la connexió és correcta, corrobora la nostra interpretació segons la qual Celan ens adverteix dels perills inherents al complet oblit.

Tornant a la figura bella kantiana: el lliure joc de la imaginació comporta la manca que el jo que indirectament en ell es cospa és el subjecte modern,<sup>74</sup> aquell que, segons la nostra interpretació, correspon a l'«estat de solitud» hölderlinià. Amb tot, en començar la interpretació d'aquest paràgraf ja hem advertit que el text acabarà apuntant a una certa identificació entre els camins de l'art i els de la poesia, identificació que de moment apareix només com una tendència que va essent desmentida. Aquí, la tendència consisteix, més aviat, en un desplaçament de l'art vers la poesia. Així, cap al final del mateix paràgraf es tracta la distància artística en uns termes que semblen anar més enllà de l'estricta figura bella kantiana, en dir que l'art exigeix aquí «una determinada direcció, una determinada distància, un determinat camí», cosa que, en la mesura que remet a la idea de destí i fita, sembla enllaçar amb la «figura, direcció i alè que cospa Lucile». En aquest punt s'afegeix que la poesia «sens dubte ha de seguir el camí de l'art» i que, per tant, el seu camí ha de ser vers el cap de Medusa i els autòmats, i s'assaja una nova definició:

Vielleicht – ich frage nur –, vielleicht geht die Dichtung, wie die Kunst, mit einem selbstvergessenen Ich zu jenem Unheimlichen und Fremden, und setzt sich – doch wo? doch an welchem Ort? Doch womit? Doch als was? – wieder frei?

Dann wäre die Kunst der von der Dichtung zurückzulegende Weg – nicht weniger, nicht mehr. (GW, III, p. 193-194)

«Tal volta – només pregunto –, tal volta el poema va, com l'art, amb un jo oblidat de si, vers allò insòlit i estrany, i s'allibera de nou – però on? però en quin lloc? però amb què?, però com a què? –.

Aleshores l'art seria el camí a recórrer per la poesia – ni més, ni menys.»

En la primera part del paràgraf, des de «Tal volta» fins a «vers allò insòlit i estrany», es planteja la possible identitat entre el camí de l'art i el de la poesia. També els autòmats i el cap de Medusa eren «insòlits» i «estrany», i també aquella estranyesa estava destinada a l'home: «això és un sortir de l'humà dirigit a l'humà». En la segona part, es parla d'una llibertat que ja no queda clar si es troba en l'art o solament en la poesia després que aquesta hagi recorregut el camí de l'art. Aquesta llibertat, evidentment, no pot

<sup>74</sup> En el present estudi no diem que el filosofema kantian de la figura bella deixi fora la poesia, sinó que a aquest li resulta transparent el camí que Celan exigeix a la poesia. D'aquí ve que, en primera instància, el jo que es cospa davant d'aquesta figura bella sigui el subjecte modern.



correspondre's amb la validesa pràctica, però tampoc amb el lliure joc de la imaginació (allunyat de la validesa), sinó amb la llibertat que Celan abans ha trobat en el pas de Lucile, és a dir, amb quelcom relacionat amb l'home en tant que mortal que recorre un camí. El paràgraf conclou preguntant-se per la naturalesa del lloc i del que es troba en aquest lloc, i és aleshores quan es produeix novament el distanciament entre art i poesia:

Ich verlasse den Selbstvergessenen, den mit Kunst Beschäftigten, den  
Künstler. Ich habe bei Lucile der Dichtung zu begegnen geglaubt, und Lucile  
nimmt Sprache als Gestalt und Richtung und Atem wahr

«Abandono l'oblidat de si, l'ocupat amb l'art, l'artista. He cregut trobar la  
poesia en Lucile i Lucile percep el llenguatge com a figura, direcció i alè»

De nou Lucile encarna la poesia i la diferència amb l'art. Celan ara ens diu que ella no s'oblida de si,<sup>75</sup> i, a més, sabem que Lucile estima i que des d'aquesta passió aconsegueix captar la figura de Camille en la seva direcció i alè. Això ens pot donar una pista sobre el que busca Celan: l'amor, en tant que passió, implica un grau d'obertura a l'altre que s'oposa al domini. Certament, aquesta obertura només pot donar-se a partir d'un cert grau d'oblit de si, però, gràcies a la relació amb l'altre, l'amant retorna a si, amb la qual cosa l'oblit no és complet. Per això, en la mateixa mesura que Lucile és capaç de copsar la figura, direcció i alè de Camille, també és capaç d'esdevenir en cridar el «Visca el rei!». De moment no podem assegurar si Lucile és la resposta, però tenim que ella escapa als perills implicats en el complet oblit de si.

Recapitem: Sembla que la poesia ha de recórrer el camí de l'art, amb un jo oblidat de si, vers un lloc «insòlit i estrany»; ara bé, si resta en aquest oblit de si, si l'oblit de si és complet, al jo li manca la «figura, direcció i alè», i resulta que la poesia ha de copsar precisament això. Lucile, que no està completament oblidada de si, és capaç de copsar-ho. La mena d'oblit de si de Lucile prové de la relació que té amb el que li ve a l'encontre, és a dir, de l'amor. Aquest li permet copsar i copsar-se com a mortal. És en el fet que el jo es deixi conformar per allò que li ve a l'encontre i no en l'absoluta llibertat, que es dóna la possibilitat que tant l'un com l'altre esdevinguin singulars. Sembla, doncs, que la poesia ha d'aconseguir un grau d'obertura semblant al que proporciona l'amor. Pel que fa al camí que aquesta ha de recórrer, l'oblit, en definitiva, es presenta com a quelcom necessari i, alhora, perillós. Sense un cert grau d'oblit i un cert grau de no oblit no es pot donar la compareixença de la «figura, direcció i alè», és a dir, la compareixença de l'home en tant que mortal. Tal concepció de l'home ja l'hem tractada en el capítol 3.4 i hem remarcat que no és pròpia de la modernitat, sinó de Grècia, explicant en què consisteix per mirar d'entendre la proposta de Celan. Ara hem retrobat aquesta mateixa concepció lligada a la

<sup>75</sup> Diferim de la interpretació de Böschenstein segons el qual: «La frase "Se había olvidado completamente de sí mismo", del *Lenz*, de Büchner, la aplica Celan también a Lucile Desmoulins, al olvido de sí misma durante el diálogo sobre arte que mantienen Camille y Dantón en la escena tercera del acto segundo de *La muerte de Dantón* [...]» BÖSCHENSTEIN 1996, pp. 110-111.

qüestió de l'oblit. Potser si interpretem aquest oblit també en el sentit grec, podrem entendre millor l'origen del seu caràcter problemàtic.



### 3.8. L'art i l'oblit (II): aproximació a la qüestió a partir de la λήθη

Per tractar la qüestió de l'oblit a Grècia ens basarem en el que diu Heidegger sobre la λήθη en *Parmenides*.<sup>76</sup> A Grècia «la veritat» en tant que il·latència (ἀλήθεια) remet a la latència o ocultació (λήθη, *ibid.* p. 38), s'arrabassa a la latència en conflicte amb aquesta (*ibid.* p. 25), mentre que, modernament, «la veritat» és allò que està més enllà de tot conflicte (és la certesa en el sentit de la *certitudo*,<sup>77</sup> *ibid.* p. 26). Essent l'ἀλήθεια la veritat, nosaltres, els moderns, tenim tendència a pensar que allò de què s'arrenca aquesta, és a dir, la λήθη, és el fals. Però no és així. El fals, més aviat, els grecs l'anomenen ψευδος (*ibid.* p. 30), terme que no significa immediatament «ocultar» (de fet, no conté l'arrel λαθ- en la qual hi ha «ocultar»), però està en relació amb l'ocultació en tant que la seva essència rau en l'ocultant posar a la vista o, per dir-ho així, en un dissimular: es dissimula quelcom com si no hi fos i, en la mateixa mesura, es fa veure quelcom com si hi fos, es re-presenta («vor-stellt», *ibid.* p. 54). En aquesta mesura el ψευδος és un mode de la λήθη. Fixem-nos, doncs, en el fet que, d'entrada, «λήθη» no significa «falsedat», però que un dels seus modes sí que ho vol dir, concretament aquell mode que oculta quelcom com si no hi fos i re-presenta quelcom que no hi és com si hi fos. Això ens interessa en la mesura que estem intentant esbrinar en quin sentit l'art, és a dir, la re-presentació artística, pot ocultar i en quin sentit pot revelar. Hi ha encara un altre aspecte de la λήθη que ens interessa i que hem esmentat en començar: la λήθη té relació amb l'oblit: L'adjectiu λαθόν es diu de l'ens que està ocult, latent (*ibid.* p. 33) i, el verb λανθάνομαι, que en principi remet a l'ocultació, parla del mateix procés que s'esdevé en l'oblidar. Heidegger diu que, pensat a la manera grega, «λανθάνομαι» diu: romanc ocult a mi mateix en la relació que algú o quelcom té amb mi. Així, aquest està, per la seva banda, ocult, tal com jo ho estic a mi en la meua relació amb ell. L'ens s'enfonsa en la latència de tal manera que, arran d'aquesta ocultació de l'ens, jo romanc ocult a mi mateix. Alhora, aquesta ocultació, per la seva banda, s'oculta, de manera que en l'oblidar, no solament se'ns escapa quelcom, sinó que l'oblidar mateix cau en una ocultació d'una espècie tal que nosaltres mateixos, en la nostra relació amb l'oblidar, ens precipitem en la latència. Per això els grecs diuen «ἐπιλανθάνομαι» per tal de retenir la latència en què es precipita

<sup>76</sup> Cf. HEIDEGGER 1982b. Per a la traducció d'alguns termes heideggerians hem tingut en compte la versió de Manuel Carbonell.

<sup>77</sup> Heidegger assenyala que, a l'època que ell anomena «del primer acompliment de la metafísica occidental», en la filosofia de Hegel i Schelling el pensament arriba a conèixer que quelcom pot ser alhora, si bé des de punts de vista diversos, tant ver com fals, és a dir, assenyala que també en la modernitat apareix en l'essència de la veritat quelcom discordant i, precisament, en la forma de la «negativitat». Amb tot, adverteix que no s'ha de pretendre entendre l'essència conflictiva de la veritat a Grècia a partir d'aquestes connexions. *Ibid.* p. 27.

l'home, sobretot pel que fa a la seva relació amb allò que, en virtut de la latència, se sostreu a l'home. Amb aquesta paraula els grecs pensen l'essència de l'oblit (*ibíd.* p. 36).

Acabem de veure, per una banda, que l'ἀλήθεια s'arrenca de la λήθη, per altra banda, que hi ha un mode de la λήθη que comporta engany, i, finalment, que quan l'home i les coses cauen en la latència (λήθη), ho fan en un oblit que no permet l'aparició del ser. L'oblit, per tant, és a l'origen de l'esdevenir, però entranya el perill de deixar el ser permanentment en l'ocult. Per tal d'elucidar la necessitat de l'oblit i alhora els perills que comporta, Heidegger cita dos mites de la *Setena olímpica* de Píndar que ja hem comentat, també en connexió amb Heidegger, en 1.3.4. Recordem que en el primer els fills del sol obliden portar el foc a l'illa colonitzada de Rodes, per la qual cosa quan basteixen un edifici sagrat a l'acròpoli de la ciutat de Lindos han de fer sacrificis sense foc (O.7.48 i ss.). Després d'això reben d'Atena el do de fer, amb les mans, els millors treballs, quedant relacionats oblit i art. Ara bé, l'oblit els du a un saber que els dona fama, però que, alhora, es desvia del «recte camí». Píndar ho adverteix en un gnòmic (vv. 43 i ss) que relaciona l'excel·lència dels homes amb αἰδώς i el foraviament amb el «núvol de l'oblit». Heidegger diu que el «núvol sense signe de l'ocultació» («die zeichenlose Wolke des Verbergung», «λάθας ἀτέκμαρτα νέφος») assenyala la velant essència d'allò que anomenem «oblit»: El núvol, en tapar la llum del sol, porta l'entenebriment sobre la relació recíproca entre les coses i els homes i sobre allò en què aquesta relació desplega la seva essència (*ibíd.* p. 117). Aquesta relació entre l'acció de l'home i les coses, «πρᾶγμα», és un camí, «ὁδός», que és recte, «ὀρθός», un camí que mena de dret a l'il·latent. Aquí, doncs, també ens trobem, com en el text de Celan, la idea del camí lligada a l'home. L'oblit desplaça l'àmbit de les coses i de l'home que actua del camí que va de dret a la il·latència. Per això, Píndar busca distanciar-se del saber dels rodís. Amb tot, si l'oblit es troba en l'origen de tot dur a la llum, també es trobarà en aquell que reclama Píndar. Per això, en el segon mite, el que, segons sembla, ha d'estar relacionat amb la «destresa, major, sense artifici» (O.7.53), també hi ha un oblit originari: quan els déus es reparteixen la terra el sol és absent i es queda sense la seva part<sup>78</sup>. Amb tot, no vol que es tornin a tirar les sorts, car veu que del fons del mar sorgeix Rodes, l'illa que serà per a ell. On rau la diferència? Sembla que en αἰδώς, la paraula que ja havia aparegut en el vers 44 dins d'un gnòmic que, segons Heidegger, presenta la més bella elucidació sobre l'essència de la λήθη. En ell, λάθας es dreça enfront d'αἰδώς, el temor d'allò que fa respecte i que està determinat per l'ἀλήθεια<sup>79</sup>. Heidegger considera «αἰδώς» la paraula fonamental de la

<sup>78</sup> El verb que empra Píndar és λίπον. Λείπω en veu mitja-passiva significa ser privat de. El verb està relacionat amb λιμός, que significa que s'esdevé la manca de donació i assignació. Λιμός a la Teogonia d'Esíode apareix junt amb λήθη com a filla d'Eris (226 i s.). Ambdues són una ocultació que sostreu l'essencial i que aliena l'home mateix de si mateix. *Ibid.* p. 107.

<sup>79</sup> «Dies Wort soll aber nicht ein „subjektives“ Gefühl benennen und keine „Erlebnishaltung“ des menschlichen „Subjekts“. Αἰδώς (Scheu) kommt über den Menschen als das Bestimmende und d.h. Stimmende. Wie aus dem Gegensatz zur λάθας (Verbergung) deutlich wird, bestimmt die Scheu die ἀλήθεια, das Unverborgene nach seiner Unverborgenheit, in der das Ganze Wesen des Menschen mit all

poesia pindàrica (*ibíd.* p. 110) i, significativament, la tradueix amb una paraula fonamental de la poesia hölderliniana: *Scheu*.<sup>80</sup> La «reserva» o el «pudor» és quelcom de l'home, però també de l'ésser que custodia la seva pròpia essència. Gràcies a αἰδώς ambdós, home i ésser, es desclouen, es resolen i es decideixen a ser. Aquí arribem a un conduir-se molt proper al que anomenàvem d'«atenció-creació» en comentar el mode amb què havia de procedir l'esperit poètic (cf. 2.3.14 i 2.4.1). Allí, l'esperit s'havia d'allunyar de si i obrir-se a l'esfera contraposada que, al seu torn, també s'obria al que li venia a l'encontre, i, amb això, assolia la vida adulta o el poema; aquí, l'oblit, que té com a conseqüència l'aparició de Rodes, pel que té d'inconsciència és ja un atènyer-se al fet que el moviment que duu a compareixença implica una donació des de l'altra banda, des del cantó d'allò irreductible, de la φύσις. No es cau en l'oblit, sinó que se sap i es respecta. Segons Píndar, qui sap això és un σοφός.<sup>81</sup>

Relacionat amb la qüestió de l'oblit de si, la σοφία i l'αἰδώς, hi ha el mite que clou la «República», que Heidegger anomena el mite final de l'hel·lenitat pel que fa a la λήθη. Ja n'hem parlat a 1.3.9, però no dels moments que tractarem aquí. Del que Heidegger en diu volem destacar aquells aspectes que ens semblen molt propers tant a Hölderlin com a Celan referents a la necessitat del sortir fora, vers l'oblit de si, però no per restar-hi, sinó per atendre allò altre que està en camí. El mite esmenta la localitat de l'in-sòlit, on es troben «els que vénen del món subterrani i del món supraterranal per tal de travessar aquest δαιμόνιος τόπος abans d'emprendre un nou i mortífer viatge per la terra». El darrer lloc a l'interior de la localitat de l'in-sòlit, aquell en què els viatgers han de sojornar immediatament abans del trànsit al nou viatge mortífer, és τῆς Λήθης πεδίων, la plana de l'ocultació en el sentit de l'oblidament. Aquesta plana s'oposa a tota φύσις en la mesura que la λήθη no permet cap brotar ni emergir (*ibíd.* p. 175-176). «El lloc de la λήθη és aquell “on” en què l'in-sòlit desplega la seva essència d'una manera peculiarment exclusiva» i, per això, «la plana de la λήθη és, en un sentit eminent, “demoníaca”» (*ibíd.* p. 176). L'únic que es troba en aquesta plana és un riu que està al servei de l'essència de la λήθη. Es diu Ἀμέλης, que significa «Sens-cura» («*Ohnesorge*»). Aquí la cura no significa cap preocupació respecte alguna circumstància externa en què estiguin el món i l'home, sinó que la cura ho és únicament pel que fa a l'ἀλήθεια (*ibíd.* p. 177). Cadascun d'aquells que, després d'haver transitat per aquest indret, ha de tornar a començar aviat

---

seinen Vermögen steht». *Ibid.* p. 110.

<sup>80</sup> Schadevaldt explica que, en els seus cants tardans, Píndar, el poeta savi (σοφός), l'artista de les muses (Μοισῶν προφάτας) mostra a Hölderlin el camí cap a un nou «mode de cantar». Aquest sap que alguns trobaran aquest llenguatge massa poc convencional, massa dur, però diu «No puc fer altra cosa». Els cants tenen els trets propis del més seriós i profund, s'allunyen de tota proclamació exuberant i, davant dels divins conserven el pudor (*Scheu*) sagrat: «Cap mortal no ho pot copsar. Sobre allò més alt vull callar.» Cf. SCHADEWALDT 1956, p. 664.

<sup>81</sup> En els materials escrits entorn *El meridià* trobem: «Kunst – ich zitiere hier, nach Th. W. Adorno{,} – ein Wort» {-} von Arnold Schönberg –, das kommt nicht von Können, das kommt von Müssen.» CELAN 1999, p. 106.

un viatge per la terra, abans ha de beure aigua del riu Sens-cura, però en una quantitat determinada. El que n'ha begut així, en tornar a la terra està, fins a un cert punt, en l'esfera essencial de l'ocultació i té mirada per a l'essencial; aquest és un que ha estat salvat (σωζόμενος) per a l'il·latent, i ho ha estat a causa de la seva intel·ligència, φρόνησις. La φρόνησις és la filosofia en el sentit de l'estar reivindicat per l'ésser mateix. Però qui n'ha begut sense mesura queda sense mirada, abandonat a allò que apareix directament i que, així mateix, desapareix de nou, «a mercè de l'escolar-se i de l'ocultar-se de l'ens» (ἐπιλανθάνεσθαι, *ibíd.* p. 178) i, en aquest sentit, no té el fonament essencial per a esdevenir home (*ibíd.* p. 183).

El final del mite és brusc i sobtat, acaba amb la referència a l'aigua del riu Sens-cura, i ho fa aquí perquè la referència a la λήθη és l'únic necessari per tal d'experimentar l'ἀλήθεια, donat que aquesta es fonamenta ella mateixa, en la seva essència, en la λήθη. Entre una i altra no hi ha res de mediador, ni cap transició, perquè ambdues es pertanyen essencialment (*ibíd.* p. 185), i l'estranyesa (l'in-sòlit) de l'una, és la de l'altra. Tampoc en l'assaig de Hölderlin no hi ha cap transició entre el sortir fora i la nova reflexió que dona vida, és a dir, l'adveniment del llenguatge,<sup>82</sup> ni en la *Setena olímpica* de Píndar hi ha cap pas mitjaner entre l'estranyesa de l'oblit i l'estranyesa del que compareix: en el primer mite es passa directament de l'oblit del foc en la fundació de la *pólis* al saber fer «obres semblants a vivents que es mouen», i, en el segon, de l'oblit del sol en el repartiment de la terra a la compareixença de Rodes. L'única diferència entre aquests dos dons, ja ho hem dit, rau en el seu origen: mentre els hel·líades obliden l'oblit, el Sol manté la referència de la compareixença a l'oblit i, aleshores, el resultat no és la fixació (l'escultura), sinó la φύσις (Rodes), fruit d'un saber «major».

Celan planteja també la possibilitat que l'estranyesa inherent a l'art sigui el camí a recórrer per la poesia. De moment només ho diu amb un «potser» i busca una sortida en Lucile. A continuació veurem si el que busca en Lucile acaba conduint a l'estranyesa i si aquesta és la de l'art (els autòmats, el cap de Medusa i, també, les «obres iguals a vivents que es mouen») o si es tracta d'una altra estranyesa.

---

<sup>82</sup> «Das Produkt dieser schöpferischen Reflexion ist die Sprache», «El producte de esta reflexión creativa es el lenguaje», F<sub>HA</sub>, XIV, p. 321, S<sub>TA</sub>, IV, p. 275, *Ensayos*, p. 83.

### 3.9. Segona aparició d'un distanciament de la poesia respecte l'art: Lenz. Matisacions sobre Lucile i Lenz

En el punt anterior hem interpretat a partir de la concepció grega de l'esdevenir la necessitat que el poeta s'oblidi de si, però amb mesura, per tal que s'esdevingui el poema: perquè alguna cosa comparegui, alguna cosa ha de ser oblidada, l'oblit és necessari en tant que possibilita l'obertura a allò que ve a l'encontre, però, precisament perquè pugui venir quelcom cal que l'oblit no sigui complet. El mite que clou la «República» de Plató diu que, només si l'home ha begut del riu de l'oblit i si ho ha fet en la mesura justa, o sigui, si és un σοφός, és capaç de salvar allò que compareix i viure com a mortal (per tant, com a home) sobre la terra. Aquest oblit de si que és un allunyament de si també l'hem vist en Píndar i en Hölderlin quan tracten la necessitat de l'allunyament respecte el punt de partida perquè pugui comparèixer quelcom i, alhora, adverteixen de la necessitat que aquest moviment enfora sigui contingut per l'αἰδός o *Scheu*. Ara bé, com s'assoleix aquest respecte o pudor, aquesta saviesa? Plató en l'epíleg de la «República» ens ho diu a través de Sòcrates:

καὶ οὕτως, ὦ Γλαύκων, μῦθος ἐσώθη καὶ οὐκ ἀπώλετο, καὶ ἡμᾶς ἄν σώσειεν, ἄν πειθώμεθα αὐτῷ, καὶ τὸν τῆς Λήθης ποταμὸν εὖ διαβησόμεθα καὶ τὴν ψυχὴν οὐ μίανθησόμεθα.»

«I així, oh Glaucó, s'ha salvat un mite i, no havent-se perdut, bé ens podria salvar també, si li fóssim obedients; i llavors travessaríem de la manera adequada el riu que corre per la plana de la λήθη, i no profanaríem <l'ànima>, és a dir, la facultat fonamental de dir el que és» (Plat, *Rep.* 621b 8 ss.)<sup>83</sup>

La mesura s'assoleix escoltant el mite de la λήθη. Aquest permet entendre que la mare de les Muses i, per tant, l'inici essencial de la poesia, sigui Mnemòsine, és a dir, la memòria que salvaguarda allò que compareix en la il·latència.<sup>84</sup> El mite no l'inventa el poeta, ni tan sols és el resultat d'una recerca (d'una investigació) o d'una invocació, sinó que, abans que res, el poeta, en tant que home, és a dir, en tant que aquell que té la paraula («λόγος», *ibid.* p. 118), és invocat per la paraula («μῦθος») i ell solament n'és l'ἑρμηνεύς (*ibid.* p. 188). Pel que fa als homes que l'escolten, com acabem de veure, gràcies a això poden adquirir la saviesa necessària per creuar «de la manera adequada el riu que corre per la plana de la λήθη». El fet que Plató digui això al final de l'esdevenir de Grècia, quan

<sup>83</sup> Partim de la traducció de Heidegger a *Parmenides*: «Und so, oh Glaukon, ist eine Sage gerettet und nicht verloren gegangen, auch uns könnte sie wohl retten, wenn wir ihr gehorsam sein möchten; und dann werden wir den im Felde der λήθη strömenden Fluss in der gemäßen Weise durchschreiten und <die Seele>, d.h. Das Grundvermögen, das Seiende zu sagen, nicht entweihen». HEIDEGGER 1982b, p. 186.

<sup>84</sup> Cf. HEIDEGGER 1982b, p. 188.



es tanca el cercle dels gèneres poètics, podria fer pensar que en algun moment anterior el poeta s'hauria trobat sense mite al qual atendre; això passaria si s'entengués el dir com quelcom diferent de la cosa, però en la mesura que bellesa i ser van junts no és així; per això fins i tot Homer en tant que poeta atén, i, concretament al dir («μύθος») de la cosa. La necessitat d'escoltar el mite o la paraula l'hem trobada també en Hölderlin: Recordem que l'autor formula la diferència entre la modernitat i Grècia, la provinença moderna del món grec i la impossibilitat d'instal·lar-s'hi, a rel del tracte continuat amb els textos grecs, és a dir, amb els mites. Recordem també que nosaltres hem interpretat l'esfera a la qual ha de contraposar-se el poeta modern com el cercle dels gèneres poètics grecs i com la *Ciència de la lògica*, és a dir, de nou, com a mites que cal interpretar. Hölderlin expressa la necessitat d'atendre al mite fins als últims anys de lucidesa. Això diuen els darrers versos de *Patmos*, un poema de 1802.<sup>85</sup>

dass gepfleget werde  
Der veste Buchstab, und bestehendes gut  
Gedeutet

«que sigui cuidada  
la lletra ferma, i coses que romanen siguin ben  
interpretades»

Tant els grecs com Hölderlin, doncs, entenen la tasca del poeta com atenció a la paraula, és a dir, com a hermenèutica. Què passa amb Celan? L'autor ha cregut trobar la poesia en Lucile, i el que copsa Lucile és la figura, direcció i alè, però no de qualsevol cosa, sinó, segons ens diu l'autor, del llenguatge:

Ich habe bei Lucile der Dichtung zu begegnen geglaubt, und Lucile nimmt  
Sprache als Gestalt und Richtung und Atem wahr – (GW, III, p. 194)

«He cregut trobar la poesia en Lucile, i Lucile percep el llenguatge com a  
figura, direcció i alè;»

És perquè Lucile atén al llenguatge, és a dir, a allò propi de l'home, que és capaç de percebre, cuidar i salvaguardar el destí de Camille. Tenint això en compte, si l'obra de Büchner és poètica, i d'entrada sembla que ho és, aleshores també en ella hi percebrem el destí de Lenz. Diu Celan:

ich suche, auch hier, in dieser Dichtung Büchners, dasselbe, ich suche Lenz  
selbst, ich suche ihn – als Person, ich suche seine Gestalt: um des Ortes der  
Dichtung, um der Freisetzung, um des Schritts willen. (*Ibid.* p. 194)

<sup>85</sup> Felipe Martínez Marzoa interpreta aquests versos en el sentit que ja no es tracta de buscar nous principis, ni de fer la síntesi d'uns amb altres, sinó de mantenir cada cosa al seu lloc, atenent a cada paraula, interpretant-la. MARTÍNEZ MARZO 1992a, pp. 140-141.

«jo busco, també aquí, en aquesta obra de Büchner, el mateix, busco Lenz mateix, el busco – com a persona, busco la seva figura: per mor del lloc de la poesia, per l'alliberació, pel pas.»

i aleshores comenta que el *Lenz* de Büchner restà inacabat. L'autor morí el febrer de 1837 abans de concloure'l i el fragment fou preservat, amb la resta de la seva obra, per Minna Jaeglé i publicat amb caràcter pòstum el 1839.<sup>86</sup> Celan pregunta si hem de buscar el Lenz històric per saber quina direcció tenia aquesta existència i cita la darrera frase del relat, el punt en què aquest s'interromp:

Sein Dasein war ihm eine notwendige Last. – So lebte er hin... (*ibíd.* p. 194)

«La seva existència li resultava un llast inevitable. – Així anà vivint...»

Sembla, doncs, que el destí de Lenz restà indeterminat, i seria així si no fos que es tracta de poesia, de mite:

Aber Dichtung versucht ja, wie Lucile, die Gestalt in ihrer Richtung zu sehen, Dichtung eilt woraus. Wir wissen wohin er lebt, wie er *hin*lebt. (*ibíd.* p. 194)

«Però la poesia intenta sens dubte, com Lucile, veure la figura en la seva direcció, la poesia va per davant. Sabem *vers* on viu ell, com *va* vivint.»

Que les darreres paraules de Lenz contenen allò que caracteritzà el destí de l'escriptor Lenz Celan ho demostra citant un informe publicat el 1909 en què es ressenya la seva mort i es qualifica de «consoladora» (als Erlöser). La mort, doncs, fou per a Lenz l'«alliberadora» del llast inevitable que, certament, li va suposar la vida fins al final. Així, no cal anar a la ressenya històrica per conèixer el destí de Lenz, sinó tan sols atendre a

---

<sup>86</sup> Knut Forssmann i Jordi Jané, en la introducció a l'edició castellana de l'obra complerta, assenyalen que el caràcter fragmentari del text es posa de manifest en alguns passatges en què s'evidencien l'absència d'algunes correccions sintàctiques, referències al material epistolar autèntic i algunes llacunes òbvies. Amb tot, defensen que el final no queda truncat: «El personaje histórico, el escritor Lenz, vivió todavía catorce años después de manifestársele su enfermedad mental, hasta aparecer muerto en las calles de Moscú, tras una larga y dolorosa odisea. Büchner le da un final más indeterminado y tal vez más suave, un final de novela. Al haber planteado ya los profundos sentimientos del angustiado, la frustración de la última esperanza de encontrar un plausible sentido al mundo, en un lenguaje sobrio y a la vez expresivo, se hacía innecesaria cualquier continuación de la narración. Teniendo en cuenta el efecto de la obra sobre el lector, parece más bien irrelevante la discusión suscitada en medios de la crítica acerca de su carácter fragmentario» (p. 35). Tot i així, reconeixen que encara no s'ha aclarit el motiu pel qual Büchner es negà a publicar l'obra en vida: «Existen muy pocas referencias a *Lenz* en la correspondencia de Büchner, que sólo permiten deducir vagamente la época de génesis de la obra. Gutzkow menciona el proyecto en sus cartas de mayo y septiembre de 1835 y de febrero de 1836 (cartas núms. 11, 14 y 17), en las que se puede observar que no conocía directamente el texto. Büchner mismo sólo menciona en una ocasión, en la carta a la familia, de octubre de 1835, su proyecto de escribir unas «notas» sobre el «desgraciado poeta» (carta núm. 50). Estos pocos datos que se han conservado prácticamente sólo permiten afirmar que Büchner trabajó en su única obra narrativa durante el verano de 1835 y los primeros meses de invierno de 1836. No se conoce documento alguno que permita esclarecer el motivo por el cual Büchner no aceptó la oferta de publicación hecha por Gutzkow.» BÜCHNER 1992, p. 37.

la paraula de Büchner qui, al seu torn, ha atès a la paraula de Lenz i ha percebut el seu mode de ser.

En l'apartat anterior i en les primeres línies del present hem tractat la relació entre la poesia i l'oblit, i ara estem veient la relació entre la poesia i el destí, és a dir, la figura d'un home, o sigui, també la seva mort. Doncs bé, figura, oblit i mort formen part del mateix: els darrers són allò necessari per tal que comparegui la figura viva en la mesura que no hi pot haver compareixença sense recloure's o figura sense límit, i aquest recloure's o límit el donen l'oblit i la mort. En el mite de la plana de la λήθη l'oblit representa el necessari recloure's d'allò que compareix. El savi és capaç de viure una vida d'home (és a dir, d'algú que se sap mortal) perquè ha begut en la justa mesura de l'aigua del riu Sens-cura i no profana l'ànima. Ja s'ha dit que l'ànima és la figura de la vida de l'home, la mateixa que més amunt hem identificat amb el destí, i ho és precisament perquè ja ha estat tancada per la mort.<sup>87</sup> La figura només ho és si té límit, i, per tant, saber de la figura és saber del límit; així, saber de la vida és saber de la mort i, concretament, saber que aquesta, en tant que límit, és irreductible. Qui sap això no pretindrà instal·lar-s'hi (beure del riu de la λήθη sense mesura). Aquesta qüestió també ocupa una posició central en l'obra de Píndar: en l'intent de fer rellevant la gesta l'oda pindàrica es dirigeix vers un lloc que a voltes és anomenat τὸ μέλλον, una expressió que, recordem-ho, significa el caràcter o la condició de l'advenir i que no és altra cosa que la mort. La mort, també aquí, és allò que possibilita la figura, però, com ja hem dit, no és res en què un es pugui instal·lar. Per això la virtut consisteix en anar i tornar, sostenint la diferència entre un cantó i altre. Igualment Píndar assenyala el lligam entre la mort i el poema en anomenar «σοφός» al προμαθέος, al qui sap preveure i prevenir, és a dir, al qui sap tenir davant dels ulls el límit que fa figura, saber que tant té el sentit de pressentir la mort<sup>88</sup> com el de copsar el conjunt de la vida (el destí)<sup>89</sup> o assolir el poema.<sup>90</sup> Es tracta, exactament, d'aquella capacitat que Celan troba en Lucile: la de captar la figura, direcció i alè. Lucile és capaç de veure la figura direcció i alè de Camille, de veure'l a «ell, ell mateix», perquè atenent a la seva paraula és capaç de pressentir la seva mort. Aquesta capacitat, ja ho hem dit, l'hi dóna el fet d'estar permanentment desarrelada del continu modern a causa de l'amor. El límit o la mort no és res que mai pugui viure's com a present; per això Lucile, quan una mica més endavant va cap a la mort, no ho fa «iàmbicament», com si es tractés

<sup>87</sup> Respecte el que aquí es diu sobre la mort cf. MARTÍNEZ MARZOA, 2006, cap. 5.

<sup>88</sup> *Nemea* 7, vv. 17-18. Píndar diu que els savis són aquells que coneixen el vent que ha de venir al cap de tres dies, referint-se a l'amenaça del buf de la mort a què estem sotmesos.

<sup>89</sup> *Pítica* 2, vv. 65-67. Píndar diu al vencedor que pot lloar-lo sense por d'errar, com si ja conegués el seu compte total.

<sup>90</sup> *Olimpica* 7, v. 44. Píndar considera que el capteniment que consisteix en preveure i prevenir és el que dóna excel·lència a l'home.

d'un àmbit en què un pogués efectivament entrar, sinó des de l'absurd de la poesia. Això mateix li dóna la dimensió humana, mortal.<sup>91</sup>

El poeta és aquell que sap de τὸ μέλλον i per això Celan troba el Lenz vertader en l'obra de Büchner:

Er: der wahre, der Büchnersche Lenz, die Büchnersche Gestalt, die Person, die wir auf der ersten Seite der Erzählung warnhemen konnten, der Lenz, der «den 20. Jänner durchs Gebirg ging», er – nicht der Künstler und mit Fragen der Kunst Beschäftigte, er als ein Ich. (*ibid.* p.194)

«Ell: el vertader, el Lenz büchnerià, la figura büchneriana, la persona que podem percebre des de la primera pàgina de la narració, el Lenz que “el 20 de gener travessà les muntanyes”, ell – no l'artista ni el qui s'ocupa de qüestions d'art, ell com un jo.»

En el paràgraf apareixen com a idèntics l'home (en el sentit fort que li hem anat donant), que va viure entre 1751 i 1792, i el Lenz büchnerià, que «el 20 de gener travessà les muntanyes».<sup>92</sup> Això és coherent amb la concepció de l'home i del poema que es busca, allunyada de la que és pròpia del nostre temps.

Celan ha cregut trobar la poesia en la Lucile que crida el «Visca el rei!», en l'acte que Celan qualifica de «contraparaula», de «paraula que trenca el filferro», de «pas», i ara, tenint en compte que l'obra de Büchner és capaç de copsar la figura, direcció i alè de Lenz, es pregunta:

Finden wir jetzt vielleicht den Ort, wo das Fremde war, den Ort, wo die Person sich freizusetzen vermochte, als ein – befremdetes – Ich? Finden wir einen solchen Ort, einen solchen Schritt? (*ibid.* p. 195)

«Trobarem ara potser el lloc on hi havia allò estrany, el lloc on la persona podia alliberar-se com un – estranyat – jo? Trobarem un tal lloc, un tal pas?»

i respon:

...nur war es ihm manchmal unangenehm, dass er nicht auf dem Kopf gehn konnte (*ibid.* p. 195)

«...només li resultava enutjós a voltes que no podia caminar amb el cap»

<sup>91</sup> Sobre la relació entre mort, límit i poema Celan diu: «Stimme – Rhythmus – ----- Person , Geheimnis, Gegenwärtigkeit / aber: Frage nach Grenze und Einheit der Person / das Gedicht als Ich-Suche? / Der Tod als Einheit und Grenze schaffendes Prinzip, daher seine | Allgegenwart im Gedicht. –», CELAN 1999, p. 191.

<sup>92</sup> Johan Friedrich Oberlin, personatge de la novel·la i també històric, que conegué personalment Lenz i escrigué unes notes sobre el seu encontre utilitzades per Büchner, comença la seva exposició: «Den 20. Januar 1778 kam er hierher». L'edició definitiva de l'obra de Büchner comença: «Den 20. ging Lenz durchs Gebirg», Büchner, G. (2001). Però hi ha edicions en què es recull el més de gener; per exemple: «Den 20. Januar ging Lenz durchs Gebirg». BÜCHNER 1980. La frase citada per Celan pertany, doncs, a la narració büchneriana.

i s'explica dient:

Wer auf dem Kopf geht, meine Damen und Herren, - wer auf dem Kopf geht,  
der hat den Himmel als Abgrund unter sich. (*ibíd.* p. 195)

«Qui camina sobre el cap, senyores i senyors, – qui camina sobre el cap té el  
cel com a abisme sota seu.»

L'abisme és el no-fons. Ara bé, de què? del que fa de fons i, per tant, no té, al seu torn, fons; el no-sentit del que dóna sentit. L'abisme és el que poeta i filòsof tenen sota els peus. És l'abstenció, ruptura o diferència que el δαίμων provoca en l'ἀποφαίνειν de Sòcrates, permetent-li tractar del ser, és a dir, d'allò que dóna sentit; és el desarrelament que el déu, δῖος, δαίμων o φύα provoca en Píndar, possibilitant-li copsar la singularitat de l'acció humana; i, finalment, és el trencament amb el temps i el llenguatge que l'amor provoca en Lucile, trencament necessari per tal de copsar la figura que se sosté per si sola. Aquesta figura els grecs l'anomenen «déu». Hem dit que el poeta no invoca, sinó que és invocat; ara bé, és invocat perquè és ell, en tant que mortal,<sup>93</sup> qui pot assolir l'abisme i, amb ell, deixar ser el déu (recordem els versos de Mnemosyne citats a 2.5.2). L'estranyesa de l'abisme que només l'home pot assolir implica, doncs, una superioritat d'aquest sobre el diví: certament el déu necessita l'home igual que l'home necessita el déu, però qui pot mantenir-se en l'obertura entre ambdós és l'home, perquè la seva finitud li permet la distància necessària respecte el joc del co-requeriment entre déus i homes per conèixer-lo.<sup>94</sup>

Hem dit que l'abisme és el trencament amb el temps i el llenguatge necessari perquè es doni la figura que se sosté per si sola. Doncs bé, Celan es refereix a aquest darrer trencament just després d'anomenar l'abisme i ho fa en relació amb quelcom que, segons diu, avui en dia és habitual que es retregui a la poesia: la seva obscuritat. A causa de l'obertura que ha provocat el pas de Lenz, és a dir, a causa de l'obertura inherent a l'abisme, Celan demana que se li permeti citar una frase de Pascal que llegí en Leo Twestov, i el fet que la cita sigui de Pascal amplia l'avui en el qual se situa l'obscuritat de la poesia de la contemporaneïtat més estricta fins a la modernitat en general:

«Ne nous reprochez pas le manque de clarté puisque nous en faisons  
profession!» (*ibíd.* p. 195)

Amb això el retret fet a la poesia perd tota la seva força, perquè l'obscuritat no s'entén com una conseqüència imprevista o un caprici, sinó com quelcom buscat pel poeta per una raó fonamental que Celan explica tot seguit: aquesta obscuritat de la poesia sembla

<sup>93</sup> «Nach ihr ist der Mensch: τὸ ζῶον λόγον ἔχον – dasjenige von sich selbst her aufgehende Seiende, das dergestalt aufgeht, dass es in diesem Aufgehen (φύσις) und für den Aufgang das Wort hat.» HEIDEGGER 1982b, p. 100.

<sup>94</sup> Diu Celan: «Selbstvergessenheit erlaubt die Kunst als Problem zu behandeln – stellt die Distanz her, die Kunst zum Gegenstand werden lässt», CELAN 1999, p. 52.

que potser no és congènita, però sí que hi està adherida en funció que es produeixi un encontre. I afegeix que tal obscuritat adherida prové d'una llunyania o estranyesa («Ferne oder Fremde») potser projectades, esbossades, per la mateixa poesia. Aquí arribem a una situació molt semblant a la que trobàvem en l'assaig de Hölderlin:<sup>95</sup> l'ambigüitat entre la poesia i la llunyania o estranyesa que possibiliten l'encontre, la dificultat de situar una frontera entre ambdues i fixar un ordre temporal, és a dir, decidir si la llunyania o estranyesa són anteriors al poema o si són quelcom projectat per ell mateix. Recordem que en l'apartat 2.3.13 ens hem trobat amb una dificultat semblant en analitzar els moments d'atenció i de creació, aparentment diacrònics, que, finalment, s'acabaven presentant com aspectes sincrònics d'un mateix esdeveniment: per una banda, teníem que només l'atenció a una unitat infinita contraposada permetia assolir la manifestació, l'expressió; per altra, que només en l'expressió, és a dir, en el llenguatge (poètic), podia assolir-se i, per tant, aprehendre's, el lligam entre esperit i vida, o sigui, la unitat infinita. Amb això arribàvem a la conclusió que la relació entre atenció (coneixement) i expressió (llenguatge) tenia dues direccions. Aquesta ambigüitat present tant en l'argumentació de Hölderlin com en la de Celan probablement ho és per a nosaltres, els moderns, mentre que, si entenem el poema des del sentit grec com el mantenir present quelcom al qual li és essencial l'ocultació i en tant que allò al qual li és essencial l'ocultació, aleshores la qüestió de si l'obscuritat és anterior o posterior al poema desapareix.<sup>96</sup>

L'estranyesa l'havíem trobada en relació amb l'art: «tal volta el poema va, com l'art, amb un jo oblidat de si, vers allò insòlit i estrany, i s'allibera de nou», i, a rel d'aquesta relació Celan es preguntava per on i en qualitat de què s'esdevenia això, passant aleshores a recordar Lucile com aquella capaç, com la poesia, de copsar la figura, direcció i alè: «He cregut trobar la poesia en Lucile», etc. Doncs bé, ara Celan, buscant en què consisteix la poesia, introdueix, de nou, una distància, i ara no només amb l'art, sinó també amb Lucile. Que Lucile i l'estranyesa de l'art mai no deixaran d'estar lligades a la poesia, Celan ens ho recordarà cap al final del discurs, però en aquest moment vol matisar algun aspecte. El primer distanciament el fa respecte l'art. Celan interromp la identificació entre l'estranyesa de l'art i la de la poesia dient:

«Aber es gibt vielleicht, und in einer und derselben Richtung, zweierlei Fremde – dicht beieinander.» (*Ibid.* p. 195)

«Però potser hi hagi, i en una i la mateixa direcció, dues estranyeses estretament lligades»

<sup>95</sup> La relació amb Hölderlin no és casual. Ens els materials previs a la redacció definitiva del Meridià trobem: «noch das „exoterischste“, offenste Gedicht ist dunkel; und, erlauben Sie mir diesen vielleicht nicht ganz überflüssigen Hinweis: wenn irgend{jem} ein Dichter, so war Hölderlin ein vir clarus.» CELAN 1999, p. 85.

<sup>96</sup> «Dichtung ist nicht „Wortkunst“; sie ist ein Horchen und Gehorchen –», *ibid.* p. 147.

i, a continuació, deixa la qüestió aparentment penjada per introduir la diferència amb Lucile:

Lenz – das heißt Büchner – ist hier einen Schritt weiter gegangen als Lucile. Sein «Es lebe der König» ist kein Wort mehr, es ist ein furchtbares Verstummen, es schlägt ihm – und auch uns – den Atem und das Wort. (*Ibid.* p. 195)

«Lenz – és a dir, Büchner – ha fet aquí un pas més enllà que Lucile. El “Visca el rei!” d'aquest no és una frase més, és un terrible emmudir, que el deixa sense alè i sense paraula, com també a nosaltres.»

Ara aquí Celan ens diu que el pas de Lucile és «una frase més», mentre que el pas de Lenz és un «terrible emmudir». Mirarem d'interpretar en què pot consistir la diferència entre un i altre, i per fer-ho ens ajudarem d'un aclariment que apareix en el passatge consistent en que Lenz i Büchner apareguin del mateix cantó, que no és altre que el de la creació; ambdós són artistes i Lucile no. Tant Lenz com Lucile, en tant que vinculats a la poesia, es mouen en l'obertura que possibilita la vinguda de quelcom altre, però sembla que ho fan de diferents maneres o en diferents direccions, o, almenys, que cadascun està més tenyit del color d'un cantó. Així, en Lucile es mostra més la tendència vers el que, segons la terminologia de Hölderlin, seria «l'estat d'infantesa», l'àmbit de la immediatesa, el naïf, la matèria o la vida. Hem anat insistint en el fet que Lucile està enamorada i el mateix Hölderlin en el poema *Andenken* relaciona l'amor amb la infantesa quan parla dels «dies de l'amor» com de l'estat naïf contraposat al de l'acció i quan diu que «l'amor també lliga diligent els ulls». <sup>97</sup> En canvi, en Lenz se'ns mostra més una tendència vers l'«estat de solitud» hölderlinià, l'ideal, l'esperit, i les seves conseqüències, és a dir, la dissolució heroica. Això darrer es pot veure corroborat pel fet que varis autors hagin assenyalat el lligam entre el capgirament i conseqüent emmudiment de Lenz i la «cesura» tràgica tal com Hölderlin l'exposa en les «Notes sobre *Èdip*» i les «Notes sobre *Antígona*», cesura que en l'assaig «Canvi dels tons» és també anomenada «catàstrofe». <sup>98</sup> Hölderlin a les

<sup>97</sup> «Doch gut / Ist ein Gespräch und zu sagen / Des Herzens Meinung, zu hören viel / von Tagen der Lieb, / und Taten, welche geschehen.» («En canvi, és bo un diàleg i dir l'opinió del cor, escoltar molt dels dies de l'amor, i fets que succeïren»), *Andenken*, vv. 32 i ss. «Es nehmet aber / Und gibt Gedächtnis die See, / Und die Lieb auch heftet fleissig die Augen» («Pren, però, i dóna memòria el mar, i l'amor també lliga diligent els ulls»), *Andenken*, vv. 55 i ss. Segons Martínez Marzoa «El que los ojos sean atados o fijados es el reconocer esta cosa y aquella y aquella, cada una como lo que es, el estar cabe las cosas, que se nombra como “el amor”. Por el contrario, el mar es el ganar distancia frente a todo ello; sólo en la distancia todo ello resulta relevante y se tiene un saber de ello; es decir: por lo mismo que ello en cierta manera se va borrando de la memoria, a la vez va adquiriendo peso en la memoria, se va dibujando en ella con unos contornos relevantes; la memoria se da a la vez que se quita, y es el mar quien, quitándola, la da. El “mar” es aquí lo “heroico”, como el “amor” lo “naïv”.» MARTÍNEZ MARZOA 1992a, p. 125.

<sup>98</sup> Al punt 3.7 hem vist que Böschenstein relaciona el complet oblit de si del Lenz que tracta qüestions d'art amb l'oblit de l'heroi tràgic. Pel que fa al capgirament de Lenz: Broda anomena el tenir el cel com abisme «trop catastròfic» i remet a l'assaig de Philippe Lacoue-Labarthe «La mémoire des dates» dins de *La Poésie comme expérience*, París, 1997. Afegeix que aquest trop prefigura també la «Wende» per la qual l'alè gira o retorna al voltant del meridià. Cf. BRODA 1986, p. 120. També Cuesta Abad tracta la

«Notes sobre *Èdip*» diu que, en ambdues tragèdies la cesura ve donada per les paraules de l'endeví, que l'heroi interpreta massa infinitament, essent temptat «vers el *nefas*» (F<sub>HA</sub>, XVI, 251, S<sub>TA</sub>, V, 197): «En aquest moment l'heroi «s'oblida de si i del déu i es gira, certament de manera sagrada, com un traïdor»;<sup>99</sup> igualment recorda molt la direcció de Lenz vers el terrible emmudir el fet que, en la tragèdia, el poder de la natura separi l'heroi de la seva esfera de vida, al punt mig del seu viure intern, per a dur-lo a un altre món, i l'arrossegui a l'excèntrica esfera dels morts.<sup>100</sup> Per tot això veiem com també en la interpretació hölderliniana de la tragèdia s'estableix una relació entre l'oblit i la mort.

Tornant a la comparació entre Lenz i Lucile, no és exactament que Lucile sigui un infant, perquè, com hem vist, és capaç de copsar el destí de Camille i de fer també un «acte de llibertat, un pas», només que, en la dualitat inherent al poema en la qual s'ha de mantenir el poeta, Lucile representa més l'amor a les coses; igualment, no és que Lenz representi l'«estat de solitud» o el «complet oblit de si» en què cau l'artista, en primer lloc, perquè Celan ens diu que en el desig de tenir el cel com abisme hi ha el pas que busca per a la poesia, i, en segon lloc, perquè acabem de veure que Celan aquí distingeix entre l'estranyesa de l'art i la de la poesia; el que passa és que el «terrible emmudir» de Lenz necessari perquè pugui venir la paraula certament remet a la dissolució i la mort, és a dir, a l'oblit de si.

L'obscuritat obre l'espai per a l'encontre, tal com més amunt hem vist que l'obria la λήθη;<sup>101</sup> aleshores dèiem que l'encontre es produïa amb μύθοι o λόγοι, és a dir, amb allò que concerneix l'home en tant que home. Vegem què diu ara Celan: si davant el «Visca el rei!» de Lucile ha assajat una primera definició de poesia lligant la paraula amb la presència de l'humà,<sup>102</sup> ara, davant l'emudiment de Lenz, intenta una nova definició que ja no gira entorn d'«una paraula més» sinó entorn d'allò essencial a l'home, l'alè:<sup>103</sup>

---

relació entre el capgirament i la cesura hölderliniana. Cf. CUESTA ABAD 2001.

<sup>99</sup> «In solchem Momente vergisst der Mensch sich und den Gott, und kehret, freilich heiliger Weise, wie ein Verräther sich um» S<sub>TA</sub>, V, p. 202.

<sup>100</sup> «Er [Tiresias] tritt ein in den Gang des Schiksaals, als Aufseher über die Naturmacht, die tragisch, den Menschen seiner Lebenssphäre, dem Mittelpunkte seines innern Lebens in eine andere Welt entrückt und in die exzentrische Sphäre der Toten reißt.» F<sub>HA</sub>, XVI, 251, S<sub>TA</sub>, V, 197.

<sup>101</sup> «Das Gegenwort zu „scheinbar“ ist nicht, wie man zunächst denken möchte, „real“ oder „sinnfällig“; es ist im „Unscheinbaren“, nicht Erscheinenden, nicht zu Tage Tretenden zu suchen; es ist das Verborgene, das erst erwacht, wenn es unser Auge offen und unterwegs und dadurch auch nahe weiß.» CELAN 1999, p. 92.

<sup>102</sup> «Aquí s'ha rendit homenatge a la majestat de l'absurd que testimonia en favor de la presència d'allò humà. / Això, senyores i senyors, no té un nom definitiu d'un cop per sempre, però crec que és... la poesia».

<sup>103</sup> Martine Broda diu que el motiu de la destinació s'inscriu en Celan sota el nom d'alè: direcció i destí. Segons l'autor hi ha un doble sentit de la destinació, per una banda, és l'adreça del poema a l'altre, i, per altra banda, allò que dirigeix la marxa de cadascú. Aquests dos sentits s'articulen o, fins i tot, es desprenen l'un de l'altre. Cf. BRODA 1986, p. 119.



Dichtung: das kann eine Atemwende bedeuten (*Ibid.* p. 195)

«Poesia: tal volta signifiqui un canvi d'alè»

Aquesta definició no invalida l'anterior, tot el contrari; de fet, l'expressió «*Atemwende*» recorda molt «*das Gegenwort*» («la contraparaula») amb què Celan anomena el pas de Lucile, però afegeix un matis: si «*Gegenwort*» expressa més aviat ruptura o contraposició, «*Atemwende*» expressa gir, tomb, inflexió, cosa que implica, alhora, possibilitat de retorn.

### 3.10. La qüestió de l'art a la llum del poètic

Fins ara hem vist com Celan introdueix una diferència entre la poesia (que ara ha trobat en Lenz) i l'art, i entre Lenz i Lucile, desenvolupant l'argumentació de la següent manera: comença amb la primera dient que tant la poesia com l'art comporten estranyesa, però que potser «en una i la mateixa direcció» hi ha «dues estranyeses estretament lligades»; seguidament abandona aquesta qüestió per introduir la segona: Lenz no diu, com Lucile, «una paraula més», sinó que emmudeix terriblement; en aquest sentit està vinculat a la dissolució inherent a l'art, però per a ell el «terrible emmudir» és la pausa que el duu a un «canvi d'alè». Amb aquesta expressió Celan assaja una nova definició de poesia. Tot seguit, Celan reprèn la primera diferència, aquella establerta entre les estranyeses de l'art i de Lenz, les quals estan, segons diu, estretament lligades. Ara aclareix que potser hi ha, per una banda, l'estranyesa del cap de Medusa i els autòmats, i, per altra banda, l'estranyesa de l'abisme. La primera és la del complet oblit de si, dit en els termes hölderlinians, la del total decantament vers l'ideal o l'«estat de solitud», i, segons la nostra identificació entre l'art que apareix en el discurs de Celan i el kantià, la de l'esperit creant lliurement, mentre que la segona és la de l'obscuritat «en funció que es produeixi un encontre». El lligam estret consisteix, doncs, en que en ambdós casos es recorre el camí de l'oblit, però, mentre que en un cas aquest és complet, amb la qual cosa no s'esdevé la figura consistent (sinó, com hem vist, a tot estirar la figura sense concepte o la no figura de l'«Élargissez l'art!»), en l'altre es produeix una abstenció o atenció per mor d'allò que ve a l'encontre, i, amb això, un canvi d'alè. Així, certament es tracta del camí de l'art vers l'oblit, però truncat, capgirat, en un determinat instant:<sup>104</sup>

vielleicht schrumpft gerade hier das Medusenhaupt, vielleicht versagen gerade hier die Automaten – für diesen einmaligen kurzen Augenblick? Vielleicht wird hier, mit dem Ich – mit dem *hier* und *solcherart* freigesetzten befremdeten Ich, - vielleicht wird hier noch ein Anderes frei? (*Ibid.* p. 196)

«potser el cap de Medusa es redueix precisament aquí, potser els autòmats fallen precisament aquí, en aquest únic breu instant? Potser s'allibera aquí amb el jo – amb el jo estranyat alliberat *aquí* i *de tal manera* – potser s'allibera aquí també quelcom Altre?»

Els autòmats estan associats, ja ho hem dit, a la mimesi, és a dir, a una concepció de l'art segons la qual aquest és representació, no cosa, no realitat; el cap de Medusa apareix amb la pretensió d'ampliar l'art, però, en la mesura en què ho abasta tot, cau en un materialisme indiferenciat. Ambdues figures, per tant, pertanyen de ple a la

<sup>104</sup> «Lenz: das Medusenhafte der Dichtung – zu: schweigt dich an, es verschlägt dir den – falschen – Atem; du bist /// an der Atemwende», CELAN 1999, p. 123.

problemàtica de l'art modern, és a dir, al fet que, o bé l'art és aquella figura irreductible que no té consistència, ser, o bé ho abasta tot, però, per això mateix, perd la seva capacitat ontològica. També hem dit que la possibilitat d'escapar d'aquesta inconsistència potser ha de passar per un canvi en la concepció de l'art que l'entengui, certament, com a figura irreductible, però, a més, amb ser, canvi que necessàriament afecta també la concepció del ser en general: potser el que és ja no s'ha d'entendre sempre com allò que encaixa amb tota altra cosa que és en un únic conjunt o discurs vàlid, sinó com allò que en el seu sorgir recull o configura el ser. Ara Celan parla d'un «únic i breu instant» en què s'allibera el jo i també quelcom altre. En l'apartat 3.7 hem comentat que aquesta llibertat no es pot correspondre amb la vàlida pràctica ni amb el lliure joc de la imaginació, sinó que s'ha de correspondre amb la llibertat que Celan ha trobat en el pas de Lucile, és a dir, amb quelcom relacionat amb l'home en sentit fort; i, certament, la imatge que hem trobat associada a Lucile: el pas que trenca el filat, és quasi idèntica a la del canvi d'alè en el qual fallen els autòmats. Ambdues representen un trencament tant amb el discurs vàlid com amb el discurs artístic en sentit modern. El pas de Lenz representa un punt d'inflexió que deixa en suspensió el primer discurs i també el de l'artista, el seu llenguatge, tant si aquest s'entén en el sentit de l'estricta figura bella kantiana (cf. 3.3) com en el de l'ampliació de l'art (cf. 3.5) o en el de la reducció mallarmeana (cf. 3.6). En primer lloc perquè en el «canvi d'alè» s'allibera un jo que no és, com ja hem vist, el de l'esperit creant lliurement, i en segon lloc perquè potser també s'allibera quelcom Altre, cosa que no passa en la poesia de Mallarmé, la qual queda tancada en si mateixa desatenent l'interlocutor (cf. final 3.6).

Al llarg d'aquest comentari hem anat detectant certes similituds entre el pensament hölderlinià i el celanià. Hölderlin assenyala una aporia en el projecte idealista i la irreductible diferència entre Grècia i la modernitat, és a dir, el caràcter derivat, d'aquesta; per això mateix, entén que sostenir la mancança inherent a la seva època és l'únic mode en què allò altre pot comparèixer. Aquest sostenir consisteix i s'assoleix en la contraposició amb una esfera externa que nosaltres hem identificat, entre d'altres possibilitats, amb el cercle dels gèneres grecs, és a dir, amb paraula poètica. És en el recórrer els textos grecs que pot comparèixer la diferència entre aquests i nosaltres, i, amb ella, en certa manera, també allò grec i allò nostre. Dit en els termes d'*Über die Verfahrungsweise des Poetischen Geistes*, és en la contraposició amb una esfera externa que pot venir l'edat adulta o el llenguatge. Es recupera així la concepció del poeta com a hermeneuta, que ja no és la del geni modern, sinó la grega. El resultat d'aquest recorregut són els himnes dels darrers anys de lucidesa en què se sosté continuadament l'atenció vers allò totalment altre. Fins ara, en el discurs de Celan hem trobat també la necessitat de la contraposició i del canvi per tal que s'esdevingui el poètic, la necessitat de mantenir-se en l'abisme i no caure ni d'un costat ni de l'altre per tal que comparegui quelcom. Fins ara, allò contraposat ha estat la paraula d'algú. En varies ocasions Celan

ha assenyalat la diferència entre l'art i la poesia que, a poc a poc, s'ha anat revelant com el coneixement, la consciència que hi ha en allò poètic dels problemes inherents a l'art, que, en definitiva, són també els d'allò poètic. En Hölderlin hem vist que tal coneixement només pot venir del tracte continuat amb els textos. Ara Celan diu:

Vielleicht ist das Gedicht von da her es selbst...und kann nun, auf diese kunst-lose, kunst-freie Weise, seine anderen Wege, also auch die Wege der Kunst gehen – wieder und wieder gehen?

Vielleicht. (*Ibid.* p. 196)

«Potser el poema sigui a partir d'allí ell mateix...i pugui ara, d'aquest mode sense-art, lliure-d'art, recórrer els seus altres camins, és a dir, també els camins de l'art – recórrer-los una vegada i una altra.

Potser.»

Els camins de l'art també són els camins del poema que, des del desarrelament de l'abisme, potser pot recórrer-los una vegada i una altra. Quins són els camins de l'art? Nosaltres pensem que els de la història de l'art. De fet tota la poesia de Celan és una lectura continuada d'aquesta història, per tant, hermenèutica, i aquesta lectura que només pot fer-se des d'una distància (en el «mode sense-art») permet conèixer els problemes inherents a l'art i, per tant, a la poesia, els quals, insistim-hi, són una cara de les mancances del seu temps. Tal coneixement no implica l'assoliment de la figura que se sosté per si sola, o, dit amb unes altres paraules, del mortal (de fet, Celan s'encarrega d'insistir amb el *vielleicht* en el fet que tot queda en el terreny del merament possible), però n'obre la possibilitat.

En començar aquesta lectura d'*El meridià* hem citat un poema en què es traça un vincle entre Celan, Hölderlin i Píndar: *Ich trink Wein*, i en aquell moment ens hi hem referit per justificar la inclusió de Celan en el present treball; ara tornem a ell perquè pensem que és especialment significatiu en quant a les relacions que estem trobant entre la concepció del poema celaniana i la holderliniana, i, fins i tot, amb les prevencions que hem anat exposant, la pindàrica. La primera estrofa diu el següent:

Ich trink Wein aus zwei Gläsern  
und zackere an  
der Königszäsur  
wie Jener  
am Pindar,

«Bec vi de dues copes  
i solco  
la reial cesura  
com aquell  
en Píndar.»

El poeta comença declarant que beu vi de dues copes. Aquestes s'han interpretat de diverses maneres que no ens sembla que invalidin, sinó tot el contrari, la nostra lectura:<sup>105</sup> es tracta sempre de pols oposats, i, sigui com sigui, el poeta no es decanta per cap de les dues bandes, sinó que se situa precisament entremig. La insistent necessitat de la mesura: αἰδώς, *Scheu*, per tal de no caure en la unilateralitat, que hem trobat al llarg d'*El meridià*, aquí la trobem en el fet que el poeta begui de dues copes. L'entremig on se situa el poeta en el poema és anomenat «der Königszásur». En l'època moderna, en què la tendència a la igualació comporta la desaparició del reial, ens sembla que aquest adjectiu només pot remetre a un «lloc» fora del discurs vàlid des del qual es pot atendre a allò irreductible i consistent, allò que té «figura, direcció i alè»; un lloc que és reial perquè des d'ell es reconeix el reial. Es tracta de la mateixa obertura des de la qual Lucile diu «visca el rei», l'abisme que Lenz té sota els peus, el «lloc» («doch wo? doch an welchem Ort?») que ha de permetre la compareixença i que en *El meridià* correspon al poema.<sup>106</sup> Que la cesura o obertura és el mateix poema ens ho diu el poeta establint un paral·lelisme entre ell i «Jener», un de qui no es diu el nom, però que no pot ser altre que Hölderlin: ell solca la cesura reial com aquell solcava en Píndar. Zackern, «solcar», és el que es fa amb l'arada, però també és el que es fa amb l'estil, γράφω, «escriure».<sup>107</sup> Amb això ja queda dit que escriure és llegir, interpretar.

No és aquesta l'única coincidència entre el poema i *El meridià*. En tractar el pas de Lucile hem vist que l'obertura necessària per a la compareixença venia donada per l'amor: la passió per o donació a l'altre. Doncs bé, aquest caràcter de donació no s'anomena explícitament en el poema, però sabem per una carta de Celan escrita a la dona a qui el dedicà, que l'estat en què es troba qui està en la cesura és el de l'amor; en la carta, primer relaciona la no fixació o decantació en què es troba el poeta amb el mot «Pallaksch» que Hölderlin, ja trastornat, balbucejava per dir indistintament «no» i «sí», i, a continuació, relaciona aquest estat amb l'amor dient: «Aquí és on som ara, en la cesura reial».<sup>108</sup>

Arran del pas de Lenz hem dit que només des de l'abisme s'obre la possibilitat de quelcom Altre, i, arran del pas de Lucile, que només des del regnat de l'absurd (des del

<sup>105</sup> John Felstiner comenta que s'han interpretat com a l'home i Déu, la vida i la mort, el present i el passat, occident i orient, i cita els següents articles: Böschstein, «Hölderlin und Celan», i Klaus Manger, «Die Königszásur: Zu Hölderlins Gegenwart in Celans Gedicht»: *Hölderlins-Jahrbuch* (1982-1983), pp. 147-155, 156-165. Ell mateix considera que es tracta, també, de l'alemany i l'hebreu, llengües amb les quals Celan va tractar durant i després del seu viatge a Israel. Cf. FELSTINER 2001, cap. 17.

<sup>106</sup> «Gerade wegen seiner Unübertragbar{e}keit wird {es} das Gedicht so oft als ein Unerträgliches empfunden – und gehaßt. Es gibt zweifellos eine Tyrannis des Gedichts: sie hat das Gebieterische des Gedankens, daß unter Menschen sein auch heißen kann: unter Königen sein.» CELAN 1999, p. 158.

<sup>107</sup> Γραπτός, -ών: escrits, lleis, decrets; γραπτός, -ός (ή): rascada, esqueixament; γράφω: esgarrapar / ratllar / gravar / redactar, compondre, escriure / inscriure, registrar / proposar per escrit / emplaçar, perseguir judicialment / pintar, dibuixar.

<sup>108</sup> Carta a llana Shmueli citada per FELSTINER 2001, cap. 17.

trencament amb el discurs vàlid modern) s'obre la possibilitat de l'humà; doncs bé, el poema segueix:

Gott gibt die Stimmgabel ab  
als einer der kleinen  
Gerechten,  
aus der Lostrommel fällt  
unser Deut.

«Déu cedeix el diapasó  
com un dels petits  
justos,<sup>109</sup>  
del bombo cau  
el nostre ardit.<sup>110</sup>

Déu, que en termes hel·lenístico-medievals és la instància trans sensible que donaria consistència a les coses, i, ja entrada la modernitat, equival al subjecte, però que també es pot identificar, recordem-ho, amb el cap de Medusa i, amb matisos, amb l'esperit creant lliurement, ja no marca el to, ja no posa ni, per tant, suprimeix. Això passa després de dir que el poeta es troba en la cesura i que llegeix, interpreta, tal com aquell ho feia en Píndar. Déu cedeix allò que assenyalava un so a partir del qual es determinen els altres, i, aleshores, el que resta és l'atzar, l'absurd, la loteria. Això, significativament, s'esdevé en el terreny dels sons, que és el del poema. La posició fronterera del poeta permet que cada cantó soni amb els seus sons, i, concretament, que el cantó de la modernitat soni sense bellesa.<sup>111</sup> Sostenir aquesta mancança no és cap garantia d'un nou home (del mortal), de fet, el sou o senyal (*Deut*) que cau del bombo, el que resta un cop s'ha trencat el fil, és una moneda de ben poc valor, però la seva arrel remet a la tasca que li queda per fer al poeta modern: *deuten*, «interpretar», cosa que es fa amb allò que, d'entrada, no es deixa reduir.

<sup>109</sup> Podria referir-se a la llegenda jueva segons la qual el món se sosté en els trenta-sis homes justos.

<sup>110</sup> John Felstiner fa una breu interpretació d'aquests versos dient que, un cop empetitit Déu, el destí dels amants depèn de la sort. D'una loteria surt «*unser Deut*», una moneda de molt escàs valor en què hi ha implícites les paraules *Deutsch* (alemany) i *Deutung* (interpretació). A més, en una nota a la paraula *Lostrommel* explica que, en la pàgina del llibre de Wilhelm Michel sobre Hölderlin en què Celan trobà el verb *zackern*, aquest assenyalà la referència al fet que Hölderlin es veiés perillosament embolicat en un joc de loteria organitzat per «un jueu batejat». Cf. MICHEL 1949, p. 435 i FELSTINER, *op. cit.* p. 377.

Per altra banda, hem traduït *Deut* per «ardit», mantenint el sentit de moneda antiga de poc valor; concretament en català significa: moneda catalana de billó dels segles XVI al XVIII. Amb aquesta traducció, però, es perden altres sentits com el de «sou» i «senyal» i, evidentment, les referències a «alemany» i «interpretar».

<sup>111</sup> Malgrat aquesta interpretació de caràcter essencialment filosòfic, no oblidem en cap moment la sort que tocà a Celan i a tota una època, a causa de la qual la llengua alemanya va haver de passar per la falta de respostes, per l'emudiment.



### 3.11. La data

En l'apartat 3.9 hem parlat del punt d'inflexió o gir necessari per tal que s'esdevingui quelcom, en el cas de l'home, per tal que s'esdevingui destí, llibertat, vida humanament viscuda. Aquest punt d'inflexió ha aparegut en relació amb el moment en què Lenz travessa les muntanyes, venint d'un d'*on* (el viscut abans entre els homes, com a poeta i també com a amant) i dirigint-se a un *vers on* (l'entorn d'Oberlin i el «*So lebte er hin*»). En tal moment l'home emmudeix i, amb això, s'obre a si mateix la possibilitat d'esdevenir alhora que l'obre a l'altre. El moment en qüestió és un vint de gener. Celan, com hem vist, tanca aquesta reflexió sobre la possibilitat d'assolir la llibertat en la poesia amb un «*vielleicht*». I llavors, després d'una pausa, emprèn de nou amb un «*vielleicht*» la qüestió de la data del poema, és a dir, d'allò en principi absolutament únic i intransferible del poema, la qual cosa planteja, de moment, un trencament amb l'altre. De fet, la represa del discurs té un punt abrupte no només en quant al contingut, sinó també pel que fa a la forma, en la mesura que, després de la pausa, ens increpa amb les preguntes:

Vielleicht darf man sagen, dass jedem Gedicht sein «20. Jänner» eingeschrieben bleibt? Vielleicht ist das Neue an den Gedichten, die heute geschrieben werden, gerade dies: dass hier am deutlichsten versucht wird, solcher Daten eingedenk bleiben?

Aber schreiben wir uns nicht alle von solchen Daten her? Und welchen Daten schreiben wir uns zu? (*Ibid.* p. 196)

«Potser hom pot dir que en cada poema resta inscrit el seu “20 de gener”? Potser és el nou en els poemes que s'escriuen avui precisament això: que aquí s'intenta amb tota claredat que tals dates restin inscrites?

Però no escrivim tots des de tals dates? I, al servei de quines dates ens lliurem?»

L'autor planteja la qüestió de la vinculació del poema a una data i, primerament, ho fa com un tret singular dels poemes d'«avui», mentre que, a continuació, rectifica preguntant si tal vinculació no serà quelcom propi de tot dir i tot viure. Aquesta oscil·lació pot ser deguda a la particular posició de Celan i els seus contemporanis a finals de la modernitat, posició que els permet assumir determinats problemes propis de la modernitat, no d'altres



moments, i buscar vies de superació, potser observant altres moments.<sup>112</sup> Vegem en quin sentit diem això.

Com és sabut Jaques Derrida ha tractat vastament el tema de la data en *El meridià*.<sup>113</sup> Del que diu en el seu assaig ara volem destacar el fet que la datació coincideixi amb el punt d'inflexió o cesura que duu a la compareixença, la interrupció o escissió que dóna l'aparença i que, precisament per estar lligada al ser, només s'esdevé una vegada. Aquesta inflexió, segons Derrida, conté l'aporia que, en la mesura que la datació de l'esdeveniment el fa comparèixer (el fa intel·ligible, el reté) esborra la seva singularitat absoluta (*ibid.* pp. 22-23). Doncs bé, aquesta particular estructura de la data és la mateixa que hem anat trobant al llarg del nostre treball en el poema, la que estableix la relació entre el singular i l'universal, i la que, en tots els casos, ha motivat la lluita del poeta contra la fixació i el predomini. Ja hem vist com tota la poesia pindàrica gira entorn de l'esdeveniment (una determinada victòria), és commemoració d'aquest, recordança, i que, per a ser-ho, ha d'emmarcar-lo en la ideal divinitat, s'ha de moure d'allò individual, naïf, a allò universal, ideal, diví. Derrida diu que una data no es marca i arriba a ser llegible si no és emancipant-se de la singularitat que, no obstant, recorda; és llegible en la seva idealitat (*ibid.* p. 65); datar l'esdeveniment és un mode de preservar-lo i possibilitar-ne el retorn (la data és quelcom cíclic, circular, que retorna amb cada aniversari. *Ibid.* pp. 36-37). Ara bé, aquesta pèrdua de la singularització que comporta sempre tota idealització és la que motiva, en Píndar, que el camí vers l'ideal no tingui com a fita la instal·lació en ell (donat que aleshores es perdria la singularitat de l'esdeveniment), i per això el poeta utilitza tot de recursos per persistir entre ambdós. La relació entre les propostes de Celan i Píndar es dóna pel fet que ambdues tracten l'estructura del que és, però, precisament per ser propostes d'autors d'èpoques diferents, parteixen de situacions diferents. En l'àmbit grec l'esdeveniment, pel fet de ser-ho, ja és d'entrada, ja té ser, mentre que en l'àmbit modern el que és ho és en tant que reduït a moment del Tot, és a dir, és en la mesura que pròpiament no és. Píndar parteix del fet que hi ha irreductibles, coses, i la seva pretensió és aconseguir que una gesta que ja és sigui màximament; i pot passar que en l'acte d'intentar-ho es digui en què consisteix ser en general. Celan, en canvi, parteix del fet que tot s'ha revelat com a fragment, que res no és pròpiament. Per això la guerra del poeta consisteix ara en aconseguir que alguna cosa sigui, assignar-se a quelcom, al seu «20 de gener». El poema ha de preservar l'esdeveniment i possibilitar-ne

<sup>112</sup> L'«avui» evidentment també pot referir-se (en Celan sempre hi ha aquesta possibilitat) al món «després d'Auschwitz». És evident que el «20 de gener» de Celan és aquest i que tota la seva poesia parteix d'aquest emmurar. Cf. SZONDI 1978b. Al respecte Bollack diu: «En este mes de la conferencia de Wansee de 1942, en el que se tomó la decisión de aplicar el plan Heydrich, vive de un modo definitivo el poeta, cada vez que escribe –y en él escribe permanentemente: “eingejännert” (como quien dice *enerizado*, siguiendo el modelo de “eingekert” o “eingemietet”. Enero es el país desde el cual se componen los poemas – ya sin poder salir de allí.» BOLLACK 2005, pp. 175-176.

<sup>113</sup> El text, publicat el 1986, prové d'una conferència pronunciada amb ocasió del *Paul Celan Symposium* a la Universitat de Washington, Seattle, l'octubre de 1984. DERRIDA 1986.

el retorn, però aquest retorn ha de ser retorn del mateix, és a dir, hi ha d'haver cercle, però no perquè hi hagi repetició, sinó perquè l'esdeveniment es tanqui sostenint-se per si sol i precisament no com un entre d'altres. En definitiva, el poeta modern intenta amb tota claredat que la data quedi gravada en el record tal com ho pretenia el poeta grec, però amb la diferència que Celan ha de buscar, on en principi no n'hi ha, un ser singular, o, dit a la grega, quelcom al qual escaigui un εἶδος. Fixem-nos que en la mesura que Píndar busca mostrar el singular no surt de la concepció grega del ser com a irreductible, mentre que en la mesura que Celan busca afirmar el singular sí que sembla voler anar més enllà de la concepció moderna del ser, o, almenys, assenyalar un problema en aquesta concepció. Aquest canvi en la concepció del ser implicarà també un canvi en la concepció del subjecte i la necessitat de l'altre. Vegem-ho a continuació:

Celan realitza en un seguit de breus observacions un moviment oscil·lant i contraposat que va de la necessitat d'afirmar la pròpia singularitat a la necessitat d'afirmar l'altre, moviment que comença ja amb l'expressió «en cada poema queda gravat el seu «20 de gener»» en la mesura que inclou la irreductibilitat del «20. Jänner»<sup>114</sup> i la generalització del «jedem», i que continua d'aquesta manera: es diu que la novetat dels poemes que s'escriuen avui és que en ells s'intenta que quedi gravat el seu «20 de gener», i, alhora, que això passa en tots els poemes; que la nostra escriptura està assignada a una data, amb el tancament en si mateix que això comporta, i, al mateix temps, que el poema parla; finalment, es diu que el poema parla en nom de la seva més pròpia causa, i, alhora, que el poema espera parlar en nom de la causa d'un altre *totalment Altre*. Intentarem explicar el sentit d'aquest moviment partint del punt on havíem arribat, de la necessitat d'assolir el singular.

Tota la batalla del poeta es lliura per assolir un singular amb ser, un irreductible que sigui cosa. Aquesta pretensió, com hem vist, ja la trobem en Mallarmé (cf. 3.6) per al qual el poema ja no és metàfora, i, per tant, no remet a un fora on tota cosa concordaria amb tota altra formant la unitat del jo. Mallarmé aconsegueix que l'obra es vagi cosificant a través de les mútues referències internes, i, amb això, la tanca en el seu propi univers, però aleshores el poema pot arribar a fer-se inaccessible:

Gewiss, das Gedicht –das Gedicht heute– zeigt, und das hat, glaube ich, denn noch nur mittelbar mit den –nicht zu unterschätzenden– Schwierigkeiten der Wortwahl, dem rapideren Gefälle des Syntax oder dem wacheren Sinn für die Ellipse zu tun, –das Gedicht zeigt, das ist unverkennbar, eine starke Neigung zum Verstummen (*ibid.* p. 197)

«Certament, el poema –el poema avui– mostra, i això té a veure, crec, amb tot només indirectament amb les dificultats –que no són subestimables– de

<sup>114</sup> Celan cita literalment del Lenz de Büchner «Jänner» en el dialecte de Hesse, Suïssa i altres regions de parla alemanya, i no «Januar», i, amb això, accentua la irreductibilitat de la data i el xoc entre l'universalitzador «jedem» i el particular «20. Jänner».

l'elecció del vocabulari, del salt més ràpid de la sintaxi o bé del sentit més despert per a l'el·lipse, –el poema mostra, és ben manifest, una forta inclinació vers l'emudiment.»

Aquí Celan ressalta, alhora que deixa al marge de la frase principal, la paraula «avui». El fet que la ressalti de nou pot deure's a que és avui quan s'està al final de la modernitat,<sup>115</sup> i el fet que la deixi en suspens, a que potser l'emudir és en definitiva una inclinació pròpia del poema. Certament el poema de finals de la modernitat resulta més obscur; nosaltres associem aquesta obscuritat a la necessitat d'acabar efectivament amb l'imperi de l'esperit, i, el que és una altra cara del mateix, a la recerca del singular que se sostingui per si sol.<sup>116</sup> Aquesta necessitat ja la trobem en els himnes hölderlinians de 1800 a 1805, una data força anterior als poemes de Mallarmé i Celan, la qual cosa corrobora el que estem defensant en el present treball, és a dir, que Hölderlin ja assenyala el camí que han de prendre la poesia i el pensament posteriors. En un capítol anterior (cf. 2.4.2) ja hem exposat algunes de les dificultats que presenta la lectura dels himnes tardans; ara les ampliarem amb unes observacions de Theodor Adorno,<sup>117</sup> que ens semblen especialment rellevants per al que estem dient.<sup>118</sup> Adorno diu que, en el moment en què Hölderlin escriu els poemes a què ens estem referint, ja s'ha adonat de l'engany que suposa per a l'home modern la proximitat a la cosa, i, per això, vol trencar amb el subjecte legislador del poema i amb la seva intenció, amb la violència d'un esperit que s'ha convertit en allò infinit i divinitzat (*ibid.* p. 472), és a dir, amb el sentit del poema. Ara bé, el sentit es constitueix mitjançant l'expressió lingüística d'una unitat sintàctica (*ibid.* p. 476) de manera que el poeta haurà de trencar amb la síntesi (*ibid.* p. 472). Per a fer-ho utilitza tot de recursos que Adorno va analitzant detalladament i que aquí citem breument: Un dels trets característics d'aquests poemes és que en ells apareixen conceptes,

<sup>115</sup> I avui quan s'està «després d'Auschwitz». En el *Discurs amb motiu de la concessió del premi de literatura de la ciutat lliure hanseàtica de Bremen*, pronunciat el 1958, és a dir, dos anys abans d'*El meridià*, Celan, referint-se a la pròpia experiència dels anys de la guerra i postguerra, diu: «Erreichbar, nah und unverloren blieb inmitten der Verluste dies eine: die Sprache.

Sie, die Sprache, blieb unverloren, ja, trotz allem. Aber sie musste nun hindurchgehen durch ihre eigenen Antwortlosigkeiten, hindurchgehen durch furchtbares Verstummen, hindurchgehen durch die tausend Finsternisse todbringender Rede. Sie ging hindurch und gab keine Worte her für das, was geschah; aber sie ging durch dieses Geschehen. Ging hindurch und durfte wieder zutage treten, „angereichert“ von all dem», CELAN 2000, III, pp. 185-286.

<sup>116</sup> «*Dunkel*“ ist das Gedicht zunächst durch sein Vorhandensein, durch seine Gegenständlichkeit, ständlichkeit; dunkel also im Sinne einer jedem Gegenstand eigenem, mithin phänomenalen Opazität; in dem Sinne also, daß es von sich her, als ein Vorhandenes verstanden sein will.» CELAN 1999, p. 96.

<sup>117</sup> Cf. ADORNO 2003.

<sup>118</sup> Com és natural, molts altres autors han parlat de la relació entre Celan i Hölderlin. Gadamer, per exemple, diu que les estructures dels versos de Celan no poden entendre's des de l'ideal estilístic de Goethe, que visqué una situació de la llengua alemanya completament diferent i la conduí cap a la ductilitat i la naturalitat; Hölderlin, en canvi, trobà una musicalitat completament nova per a expressar una cosa també completament nova, creà un nou llenguatge poètic que Gadamer defineix com un «parlar en blocs» inspirat en la poesia de Píndar, i se situà, amb els himnes tardans, als començaments del segle XX. Tals himnes, que només foren coneguts a partir de 1914 amb l'edició de Hellingrath, possibilitaren l'obra de Trakl, el Rilke tardà i Celan. Cf. GADAMER 1990.

«abstracta», que a diferència dels noms no remetent a res més enllà, sinó que, des de l'assumpció del seu absolut despreniment de la immediatesa (cosa que segons nosaltres respon a l'assumpció que la modernitat és el temps de la medietesa), acaben convertits en una concreció (*ibíd.* pp. 463-464). Amb això es destrueix la unitat simbòlica de l'obra, és a dir, la reconciliació entre allò universal i allò particular, reconciliació que pretenia haver assolit la poesia idealista (*ibíd.* pp. 467-468). Una altra peculiaritat és que les estrofes de les odes, en tant que mancades de rima, s'apropen a la prosa (*ibíd.* p. 470). Aquestes formes lliures configuren la idea del llenguatge pur i serien prosa en el mateix sentit que els textos sagrats. Altres recursos per evitar la síntesi són la substitució d'un progrés reflexiu per una explicació sense conclusions (*ibíd.* p. 472), la creació d'una cesura, per exemple, proposant un contingut merament intel·lectual com a possibilitat: «o...» i no afirmant-lo en un judici, i, en general, l'ús de la parataxi en les formes micrològiques de transició en sèrie i en formes majors, per exemple: mitjançant l'eliminació d'unions inessencials, mitjançant la seriació (*ibíd.* pp. 472-473) o la inversió dels períodes (*ibíd.* p. 477) i, en quant al contingut, mitjançant correspondències no sotmeses al control racional entre escenaris i figures antics i moderns (*ibíd.* p. 479). Ja s'ha dit que la presència de la parataxi en la poesia de Hölderlin té relació amb Píndar.<sup>119</sup> Recordem que en la primera part del present treball hem tractat recursos semblants que trenquen amb la tendència pròpia de la lírica coral de, partint del naïf, anar vers l'ideal, recursos necessaris per tal de no caure completament d'aquest costat en tant que la gesta que es canta perdria el seu caràcter irreductible. No és que Hölderlin pretengui fer un poema a la manera de Píndar, perquè, com ja ha quedat dit, en aquest moment té molt clara la diferència entre el grec i l'hesperi; el que passa és que Hölderlin aprèn del poeta grec l'ús de determinats recursos per trencar amb la instal·lació en el sentit, i, amb això, porta el poema modern en direcció a la intel·ligibilitat. Sembla que aquest camí cap a l'intel·ligible és el que acaba prenent la poesia moderna i el que assenyala Celan en dir que la poesia «avui» mostra una gran tendència vers l'emmudiment. Peter Szondi assenyala precisament que:

Mit Hilfe der Komposita gelingt es Celan, sich in kondensierten Syntagmen auszudrücken, das diskursive Element in isolierte Wörter zu bannen, zugleich aber es derart einzuschließen, daß die Prädikation eine Freiheit erlangt, die sie angesichts der Schranken, die der syntaktischen Ambiguität [...] gesetzt sind, von sich aus nicht hat.<sup>120</sup>

<sup>119</sup> ADORNO 2003, p. 474, es refereix a la interpretació que fa Hellingrath de la poesia de Hölderlin en la seva tesi doctoral sobre les traduccions hölderlinianes de Píndar. Segons Hellingrath, la parataxi es troba en la seva tendència a afegir relats dels avantpassats i fets mítics vinculats a aquell a qui es dedica el cant, que guarden una relació molt laxa entre si i al fet que les metàfores pindàriques semblin tenir vida pròpia respecte allò que signifiquen.

<sup>120</sup> SZONDI 1978b, pp. 376-377. Szondi explica que els mots compostos, pel fet de resultar de la condensació de sintagmes, no exigeixen que es decideixi la qüestió sobre quin dels seus components determina l'altre i de quina manera. Aquesta ambigüitat essencial que afecta tant al significat com al

Certament el poema «avui» es tanca en si; ara bé, potser això no ha de ser el terme del seu camí; recordem que, en tractar del simbolisme hem citat la crítica de Mandelstam: «Amb qui parla el poeta [simbolista]?»; així mateix ara Celan, després d'assenyalar la tendència a emmudir de la poesia, sembla no voler arribar a un trencament total amb el llenguatge que, en definitiva, forma part de la seva essència:

das Gedicht behauptet sich am Rande seiner selbst; es ruft und holt sich, um bestehen zu können, unausgesetzt aus seinem Schon-nicht-mehr in sein Immer-noch zurück.

Dieses Immer-noch kann doch wohl nur ein Sprechen sein. Also nicht Sprache schlechthin und vermutlich auch nicht erst vom Wort her «Entsprechung». (GW, III, p. 197)

«el poema se sosté al caire de si mateix; per a poder mantenir-se, el poema es reclama i es recull ininterrompudament des del seu ja-no-més al seu sempre-encara.

Aquest sempre-encara no pot ser, amb tot, només un parlar. Així, ni llenguatge a seques ni tampoc només “correspondència” a partir de la paraula.»

L'emudiment es produeix perquè, en el procés d'individuació, de singularització, tant de la cosa del poema com de l'esperit del poeta, hi ha hagut un trencament amb allò universal, conceptual, amb el llenguatge enunciatiu. Malgrat això, Celan diu que roman alguna cosa. Tal cosa en aquest context només pot ser alguna mena de capacitat de comunicació, de fer present també per a un altre. Celan diu que no pot ser només un parlar, i, en aclarir què entén per això que no pot ser, apunta a dues de les coses que han hagut de quedar superades en el procés de singularització: la primera és el llenguatge, sembla que entès com a dir enunciatiu, i la segona no és un dir enunciatiu, però, en la mesura que és un dir metafòric, no conté en ell mateix el ser, no ateny la categoria de cosa, sinó que remet a allò que la tindria. El punt on es vol arribar, és a dir, allò nou que se sosté i que reclama el seu sempre encara, sembla que té capacitat de comunicar, però no és correspondència a partir de la paraula, no és mera figura al marge de la validesa que remet a un fora vàlid, que es correspon amb aquest fora i que només té la capacitat de dir bellament aquest fora, mentre que la figura mateixa no arriba a atènyer la categoria d'ens. El llenguatge que busca Celan no és ni el dir enunciatiu ni el dir sense ser:

Sondern aktualisierte Sprache, freigesetzt unter dem Zeichen einer zwar radikalen, aber gleichzeitig auch der ihr von der Sprache gezogenen Grenzen, der ihr von der Sprache erschlossenen Möglichkeiten eingedenk bleibenden Individuation. (*Ibid.* p. 197)

---

significant té com a conseqüència que no sigui apropiat mantenir el model saussurià de «signe» quan s'analitza el llenguatge de Celan, com tampoc no ho és per analitzar el de Mallarmé. *Ibid.* pp. 376-377.

«Sinó llenguatge actualitzat, alliberat sota el signe d'una individuació certament radical, però que al mateix temps també té present sempre els límits que li marca el llenguatge, les possibilitats que li obre el llenguatge.»

«Actualització», «alliberació» i «individuació radical» és el que cal per deslligar-se del llast d'ésser «correspondència», i és, com hem vist, el que busca Mallarmé. És això el que, finalment, vol Celan? No, perquè ell a tot això afegeix, potser contradictòriament, «llenguatge». El poema modern presenta una gran tendència a emmudir, però aquesta tendència no ha de ser absoluta; com ja hem vist en l'apartat 3.6, el trencament de la síntesi que duu a l'emudiment total no trenca amb la primacia del poeta, manté el predomini del geni creant al seu antull, i per això el poema es queda sense interlocutor i sense consistència.<sup>121</sup> També Hölderlin planteja un problema semblant quan exposa en què ha de consistir el mode de procedir de l'esperit poètic: L'esperit ha de sortir de la «unitat infinita» vers el «pur» per tal de posar-se en contraposició amb una esfera externa i, d'aquesta manera, copsar-se, o, el que és el mateix, assolir el poema o l'«edat adulta»; aquest «sortir» es correspon amb el trencament amb la síntesi i el llenguatge, amb l'emudiment que reclama Celan; ara bé, el sortir de la unitat no pot ser definitiu: l'esperit només ha de sortir al «pur» en la mesura que li permet l'atenció al nou llenguatge que busca (die Sprache), però el «pur» no és res en què un s'hagi d'instal·lar, i si ho fa, no deixa d'imperar, no deixa de concebre aquest «lloc» com el seu imperi, i no assoleix el poema. Aquesta concepció sembla veure's corroborada per les observacions que fa Adorno després d'analitzar els recursos paratàctics que Hölderlin introdueix per tal de trencar la unitat ideal; en efecte, segons l'autor, per a Hölderlin el poema segueix estant essencialment vinculat al llenguatge de manera que la funció sintètica del llenguatge és alhora el límit de la revolta paratàctica contra la síntesi; per això, en la seva poesia es critica el llenguatge i es trenca la síntesi, però no fins a l'extrem que es perdi completament; el poeta no trenca del tot amb la unitat perquè això seria el mateix acte de violència que comet la unitat, «sinó que en el seu poema la unitat mateixa indica que se sap no conclouent».<sup>122</sup> Aquesta «recuperació» de la unitat la trobem en un seguit de recursos com el fet que cada estrofa acabi en el mateix vers com si s'hagués tancat un cicle formal que en realitat no existeix perquè no hi ha rima (*ibíd.* p. 461), o el fet que es treballi amb formes pseudològiques que produeixen l'aparença de síntesi allà on la seriació nega la lògica (per exemple introduint *denn*, «car», *ibíd.* p. 461). En definitiva, veiem que Celan i Hölderlin pretenen evitar tant l'abolició de tota diferència, la igualació, com el tancament del poema en si mateix, en la mesura que són formes en les quals el

<sup>121</sup> «Die Zeit, da, wie in der Jungen Parze, das Gedicht sich als ein Théâtre de l'Intellect, eine Bühne, auf der Geist sich ein Schauspiel gab,— diese Zeit ist vorbei. Das Denken, die Sprache bleibt, ohne sich verkörpern zu wollen und vor ein Auge zu treten, das zuerst Auge und als solches *geistig* ist, in ihrem eigenen Bereich, einem Bereich, in dem die Worte mit dem sie Denkenden Fühlungen halten, mit ihm und vor allem mit ihm.» CELAN 1999. p. 154.

<sup>122</sup> ADORNO 2003, p. 458.

subjecte (geni, poeta) no deixa de manar sobre el procés de creació, i en què, per tant, no fa comparèixer res. Potser ajudarà a entendre l'argumentació que estem fent una comparació topogràfica de l'esquema hölderlinià i el celanià, tenint sempre en compte que el que s'està dient s'emmarca en el terreny de la filosofia i no en el del discurs tètic: 1) La poesia metafòrica o idealista es correspondria amb l'«estat de solitud» hölderlinià que és el de l'esperit tot sol, abans de sortir de l'«esfera infinita»; segons Hölderlin, l'esperit ha de sortir de l'esfera si vol assolir el llenguatge i, segons Celan, el poema ha de desconnectar-se del llenguatge (de la síntesi) si vol esdevenir; aquesta desconnexió és la que trobem en el capgirament de Lenz, amb el seu «terrible emmudir». 2) El moment en què l'esperit ha sortit al pur, quan ha abandonat l'esfera infinita, però encara no ha assolit el llenguatge; en Celan correspondria a restar en el capgirament (amb el cel com a abisme), a emmudir terriblement. 3) Finalment, «die Sprache», el poema que busca Hölderlin, es correspondria amb el poema celanià, i seria, en Hölderlin, el resultat de l'obertura de l'esperit a allò altre que li ve a l'encontre, a l'esfera contraposada, i, en Celan, el resultat de l'atenció a un altre totalment Altre. En aquesta atenció, ja sigui a l'esfera contraposada o a l'Altre, el poema-poeta es troba a si mateix. El pur on surt l'esperit o l'emmudir del poeta són, doncs, la condició per tal que l'«esperit» o el «poeta» experimentin una transformació, s'obrin i donin a allò que els ve a l'encontre, i no pas un lloc on establir-se.

Recapitulant: En el poema hi ha la pretensió d'esdevenir singular en un sentit més potent que el de la mera figura, hi ha la pretensió d'esdevenir cosa, i això implica un trencament amb la síntesi que ho iguala tot, amb el llenguatge (tant en el sentit del dir enunciatiu com en el del dir metafòric), però, alhora, assolir l'entitat implica una certa relació amb el caràcter sintètic del llenguatge, perquè en aquest procés el poema ha hagut de patir una transformació que li ve de quelcom altre i el llenguatge és condició per a la trobada amb això altre. Aquest moviment s'ha iniciat apel·lant a la singularitat del «20. Jänner» i a la particular estructura de la datació consistent en que, en la mateixa mesura que esborra la presència de l'esdeveniment en la seva idealitat, alhora la preserva. El poema no ha d'oblidar la seva condició lingüística si vol assolir el ser. Això té conseqüències també per al poeta. En el punt anterior hem dit que el poeta ha d'atendre al poema que li ve a l'encontre, i ara hem afegit: fins al punt de ser el mateix; doncs bé, si ha de ser així, aleshores de la mateixa manera que el poema no ha d'oblidar la seva condició lingüística, tampoc el poeta no haurà d'oblidar la seva condició mortal. I certament Celan diu:

Dieses Immer-noch des Gedichts kann ja wohl nur in dem Gedicht dessen zu finden sein, der nicht vergisst, dass er unter dem Neigungswinkel seines Daseins, dem Neigungswinkel seiner Kreatürlichkeit spricht. (GW, III, p. 197)

«Aquest sempre-encara del poema pot sens dubte només trobar-se en el poema d'aquell que no oblida que parla sota l'angle d'incidència de la seva existència, sota l'angle d'incidència de la seva condició de criatura.»<sup>123</sup>

Del que el poeta no ha d'oblidar ens interessa subratllar dues coses; d'una banda, «existència» i «condició de criatura»; d'altra banda, «seva». Els primers termes relacionen destí («figura, direcció i alè») amb finitud, en primer lloc, perquè destí és límit, i, en segon lloc, perquè la criatura, com ja hem vist, és, per la seva condició, més capaç de copsar el destí. Celan ha remarcat aquesta capacitat de la criatura una mica abans dient:

Das Gedicht verweilt oder verhofft – ein auf die Kreatur zu beziehendes Wort – bei solchen Gedanken. (*Ibid.* p. 197)

«El poema es demora o rastreja l'aire<sup>124</sup> – una paraula que concerneix a la criatura – en tals pensaments.»

Per altra banda el possessiu «seva» enllaça amb la necessitat que hem trobat més amunt que el poema tingui gravat el seu «20 de gener», necessitat que ara trobem en el fet que el poeta hagi de parlar sota l'angle d'incidència de la seva existència. Això no és en absolut subjectivisme en el sentit modern, de ser així no es podria assolir la presència amb ser que es reclama, sinó parlar «sempre en nom de la seva més pròpia causa». Aquesta assumpció de la finitud sense caure en el subjectivisme la trobem també en els himnes tardans de Hölderlin, i la coincidència ens sembla prou significativa com per aturar-nos-hi un moment. Per a fer-ho, ens basarem en l'estudi que fa Peter Szondi<sup>125</sup> analitzant el pas que duu al poeta vers els himnes d'influència pindàrica, els quals, segons l'autor, corresponen al final de la seva obra de maduresa, per bé que cronològicament vagin ser escrits al mateix temps que odes i elegies.<sup>126</sup> Segons Szondi entre una de les darreres elegies: *Elegie* («Elegia»), posteriorment titulada *Menons Klagen um Diotima* («Plany de Menó per Diòtima») i els himnes es produeix un salt qualitatiu, «der von der Erlebnislyrik zum selbstlosen Preis der Götter» (*ibid.* p. 313). Aquest salt passa pel fet que el poeta es curi la «ferida» causada per si mateix amb una «fletxa» que no és la del déu, ferida que prové d'experimentar la pròpia situació (la mort de l'estimada) com la d'una mancança, i que, o bé el fa acostar-se a la taula divina empès per la pròpia falta (cf. final de la versió en prosa de *Wie wenn am Feiertage...* «Com quan

<sup>123</sup> En relació a l'expressió «*Neigungswinkel*» Jean Bollack diu que «*Neige*» mesura la justesa d'un oàs. En aquest sentit s'entén que ho sigui de la criatura. Cf. BOLLACK 2003, p. 3.

<sup>124</sup> «*Verhoffen*» significa l'atenció que para l'animal en olorar un rastre que porta el vent.

<sup>125</sup> SZONDI 2078b.

<sup>126</sup> Segons Szondi, mentre que Hölderlin havia escrit odes i elegies des dels primers temps, els himnes inspirats en Píndar són una total novetat en la seva obra i en la cronologia interna han de ser considerats posteriors. *Ibid.*



en dia de festa»<sup>127</sup>), o bé el fa renunciar a la trobada amb el diví (cf. segona i última estrofa de *Hälfte des Lebens*, «Meitat de la vida»<sup>128</sup>). La compassió per un mateix és pròpia de l'elegia, però impedeix l'himne en la mesura que el sofriment personal està expulsat del seu espai (*ibíd.* p. 313) perquè l'himne només reconeix el poeta com a servidor.<sup>129</sup> Szondi diu que, quan Hölderlin aconsegueix superar el propi dolor, aleshores pot començar l'escriptura dels himnes, la seva obra tardana, la qual: «[...] ist nicht weniger persönlich als die Oden und Elegien, aber das Ich, dessen Stimme sie trägt, kennt einen anderen Pfeil als den des Gottes nicht mehr» (*ibíd.* pp. 313-314). El poeta, doncs, només pot assolir l'himne quan, assumint la pròpia finitud, es desfà del sofriment personal, del predomini del jo, i es dóna a allò que li ve a l'encontre. Reprenent el text de Celan, aquí no es parla de subjecte modern, sinó de quelcom que s'ha d'entendre més aviat en el sentit del *Dasein* heideggerià, d'un cantó, pel seu caràcter d'ésser-per-a-la-mort i, de l'altre, pel seu mode de ser assenyaladament finit, tant pel que fa a la seva receptivitat, passió, atenció, com pel que fa al seu caràcter temporal, històric (Cf. *Sein und Zeit*).

Un cop Celan ha arribat al punt que només si l'home recorda la seva finitud i està atent al seu «20 de gener» pot assolir el poema, n'assaja una nova definició:

Dann wäre das Gedicht – deutlicher noch als bisher – gestaltgewordene  
Sprache eines Einzelnen, – und seinem innersten Wesen nach Gegenwart  
und Präsenz. (GW, III, pp. 197-198)

<sup>127</sup> «Aber wenn von selbgeschlagener Wunde das Herz mir blutet, und tiefverloren der Frieden ist, u. freibescheidenes Genügen, Und die Unruh, und der Mangel mich treibt zum Überflusse des Götterisches, wenn rings um mich

und sag ich gleich, ich wäre genaht, die Himml(schen zu) schauen, sie selbst, sie werfen mich / tief unter die Lebenden alle, den falschen Priester hinab, dass ich, aus Nächten herauf, das warnend ängstige Lied / den Unerfahrenen singe.» Les barres de separació de versos són de Hölderlin, STA, II, p. 669 s.

«Però si el cor em sagna d'una ferida per mi mateix causada, i la pau està profundament perduda, i prou lliure d'humilitat, i el desassossec, i la mancança m'empeny a la sobreabundància de la taula dels déus, si al meu voltant

i si dic igualment, que m'havia apropat per veure els celestials, ells mateixos, ells em llancen / profundament entre els vivents, el fals sacerdot, perquè jo, des d'avall de les nits entoni l'angoixós cant d'alerta / als no experimentats.»

<sup>128</sup> «Weh mir, wo nehm'ich, wenn / es Winter ist, die Blumen, und wo / Den Sonnenschein, / Und Schatten der Erde? / Die Mauern stehn / Sprachlos und kalt, im Winde / Klirren die Fahnen.»

«Ai de mi, on prenc, si / és hivern, les flors, i on / la lluïssor del sol / i l'ombra de la terra? / S'alcen els murs / sense llenguatge i freds, en el vent / dringuen els penells.»

<sup>129</sup> Szondi justifica amb aquest argument el fet que el primer himne d'influència pindàrica: *Wie wenn am Feiertage...* hagués de restar inacabat: «Doch weh mir! Wenn von // Weh mir! /// Und sag ich gleich, // Ich sei genaht, die Himmlischen zu schauen, / Sie selbst, sie werfen mich tief unter die Lebenden / Den falschen Priester, ins Dunkel, dass ich / Das warnende Lied Gelehringen singe. / Dort.» STA II, p.120. «Car ai de mi! Si de // Ai de mi! /// I si dic igualment // que m'he apropat, per veure els celestials. / Ells mateixos, ells em llancen profundament entre els vivents / el fals sacerdot, en l'obscur, per que / entoni el cant d'alerta als àvids d'ensenyança. / Allí.» Segons Szondi, el poeta s'adonà que la possibilitat d'autocompadir-se per una ferida causada per ell mateix en aquell moment era una realitat, i que, per tant, el camí cap als déus que s'havia d'assolir amb l'himne quedava condemnat. Cf SZONDI 1978c, pp. 309-310.

«Aleshores el poema seria – encara més clarament que fins ara – llenguatge configurat d'un individu, i, segons la seva naturalesa més íntima, present<sup>130</sup> i presència.<sup>131</sup>»

Aquí s'hauria assolit l'ens irreductible, i, aleshores, la distància entre universal i particular hauria quedat abolida. En l'assaig de definició ambdós termes són anomenats a la vegada, el singular apareix universalitzat com a singular i ja no hi ha dos termes, sinó que la universalitat de «llenguatge» i la particularitat d'«individu» i d'«íntim» queden units en la «figura», el «present i la «presència». La vinculació del poema amb el present i la presència l'assenyalen tant Heidegger (cf. *Parmenides*) com Adorno (cf. *Parataxis*), el primer en relació amb Grècia i el segon en relació amb Hölderlin. Pel que fa al primer, recordem que la desmesura de l'oblit fa que l'home no pugui esdevenir en tant que tal i que, alhora, no pugui dur res a presència, mentre que, quan «l'home pren lliurement partit per l'il·latent» i «pensa només en això» «tot al llarg del mortífer viatge per la terra»,<sup>132</sup> l'il·latent és salvat i preservat. Aquest constant salvar i preservar en què l'ens es fa present i evident en grec es diu ἀνάμνησις, i l'aspecte que l'ens ofereix i amb què esguarda l'home, ἰδέα. Doncs bé, la ἰδέα segons Heidegger és la presència del present.<sup>133</sup> Heidegger utilitza termes sinònims als de Celan, que remeten tant a compareixença i assistència, com a temps present.<sup>134</sup> Pel que fa a la vinculació del present amb el poema hölderlinià, Adorno explica el mode com el poema es manté en el present il·lustrant-ho amb els següents versos de *Mnemosyne*.<sup>135</sup>

Vorwärts aber und rückwärts wollen wir  
Nicht sehn. Uns wiegen lassen, wie  
auf schwankem Kahne der See

«Endavant, però, i endarrere no volem  
mirar. Deixar bressar-nos, com  
en barca que es gronxa al mar»

Segons Adorno, «endavant» és la utopia abstracta, mentre que «endarrere» és allò que una volta fou enderrocat, ja irrecuperable. Entre ambdues posicions no hi ha d'haver síntesi (per això Hölderlin s'aparta del rigor sintàctic amb l'anacolut «Deixar bressar-

<sup>130</sup> Gegenwart: «presència», «actualitat», «present». En MITZKA 1967 es diu que com a paraula especialitzada per a Präsens, encara posa Campe 1808 «die Gegenwärtige Zeit».

<sup>131</sup> «Presència» en el sentit d'«assistència».

<sup>132</sup> «[...] wenn der Mensch frei um das Unverborgene wirbt, und zwar unausgesetzt und längst der todesträchtigen Fahrt auf der Erde.» HEIDEGGER 1982b, p. 184.

<sup>133</sup> «Die ἰδέα ist die Anwesenheit des Anwesenden», *Ibid.* p. 184.

<sup>134</sup> En relació amb Anwesen, «presència», «assistència», «present» («ésser present a...») el diccionari etimològic diu: «Unserm Anwesenheit geht der subst. Inf. Anwesen, „praesentia“ voraus. Die Entwicklung ist hier schleppender, weil Beiwesen u. Gegenwart den Bedarf decken. In biwesen entspricht dem lat. in praesentia, anwesend dem lat. Praesens». MITZKA 1967.

<sup>135</sup> Segons l'autor *Mnemosyne* és potser el text més important per al desxiframent filosòfic de Hölderlin

nos...»), i no n'hi ha d'haver perquè tota síntesi s'esdevé contra el pur present com a relació amb el passat i el futur, i la llei del present és la de la poesia («unter dem Gesetz des Gegenwärtigen, bei Hölderlin dem der Dichtung»).<sup>136</sup>

En definitiva, el poema que es reclama no és un moment entre d'altres en la història de la literatura, perquè té caràcter històric; no és un moment més en el temps uniforme i infinit, sinó efectiva compareixença. I per aconseguir-ho el poeta no ha de caure en la unilateralitat de l'esperit idealista, sinó, havent atès a la història del ser que es va recollint i projectant en els poemes, persistir (tal com diu Hölderlin que ha de fer l'esperit poètic) en l'irresoluble conflicte del «20. Jänner», en el present.

---

<sup>136</sup> ADORNO, 2003, p. 483.

### 3.12. L'altre

Present i presència és el poema tal com el concep Celan, aquell que recull alhora els significats de temps, configuració i assistència; és el poema mallarmeà i encara un pas més lligat al fet que el poeta no oblidí la seva finitud. Per a Mallarmé, com hem vist, la relació amb l'esperit no ha deixat de ser del tot la del geni; ell diu que el poeta es fa en l'obra («*Le poète se fait*»), la qual cosa ens fa pensar que aquest mateix esperit creador podria realitzar-se en altres poemes-cosa, situació que comporta alguna distància, per lleu que sigui, entre l'esperit i la seva creació. Aquesta distància alhora permet la validació del poema per part del poeta, és a dir, la legitimació del producte com a poema; dit amb unes altres paraules, per a Mallarmé la legitimació de la cosa que és el poema corre a càrrec del lliure joc del creador, ell firma l'obra.<sup>137</sup> Celan en canvi diu:

Das Gedicht ist einsam. Es ist einsam und unterwegs. Wer es schreibt, bleibt ihm mitgegeben (GW, III, p. 198)

«El poema està sol. Està sol i de camí. Qui l'escriu resta donat a ell»

Aquí el poeta no es fa, sinó que és fet pel poema. El poeta queda singularitzat per l'atenció que presta a la cosa-poema fins al punt de ser només apte per a la cosa-poema i fondre's amb aquesta: «Qui l'escriu resta donat a ell». Ara bé, un cop s'ha produït la donació del poeta al poema fins a abolir tota distància, aleshores trivialment ja no pot ser el poeta qui realitzi la constatació que allà hi ha figura, dit amb unes altres paraules, la legitimació del poema ja no radica en la relació artista / obra; però, aleshores, com es legitima el poema? Ara el poema, que és també esperit i objecte, es veu forçat a la

---

<sup>137</sup> Com a conseqüència del pas hegelianà, el subjecte del discurs s'ha convertit ell mateix en discurs, revelant-se, aleshores, com a no res («Déu ha mort»), però, en tant que no res, no deixa de ser l'únic subjecte. Al respecte recollim uns comentaris de Sartre, el primer pertanyent a l'estudi anteriorment citat, i els altres a un article publicat el 1953, tots recollits en SARTRE 2008. Primerament veiem la influència hegeliana en Mallarmé: «Uno reconocerá, en estos tres momentos de la Belleza, el ritmo hegeliano: quietud en lo inmediato, paso a lo mediato e inquietud, reconciliación en sí y para sí en el Absoluto-sujeto. Una única diferencia, pero capital: el Absoluto-sujeto es, aquí, Mallarmé.» *Ibid.* p. 132. A continuació, un cop el subjecte s'ha revelat com a no-res, veiem la reivindicació de l'atzar, el trencament radical amb el sentit i, amb això, la desaparició també del lector: «La frase y la sintaxis de Mallarmé serán *nominales*; el poema, por fin separado de su autor, juego solitario del lenguaje, aparece al lector como un acto inerte, una yuxtaposición azarosa que, justamente, excluye para siempre el azar: se han tirado al azar los dados de un alfabeto y han escrito: Constantinopla. El poema de Mallarmé es el acto de la inercia en tanto que inercia. El <Yo> que en ellos sigue apareciendo a veces surge de las profundidades del lenguaje, se dirige a nadie y a todo el mundo a la vez, pero no a alguien que sería el *autor* del poema.» *Ibid.* p. 148. «Desaparición elocutoria del poeta, palabras reducidas a cosas, a fenómenos naturales: el suicidio poético conlleva la destrucción del lenguaje como tal. Así como la abolición de la subjetividad del lector: éste, al que le gusta de ordinario tomar prestada la subjetividad del autor, se encuentra esta vez ante un objeto herméticamente cerrado que puede ver pero no penetrar [...]. Sin autor, no hay lector, sólo un testigo azorado de los juegos solitarios del diccionario.» *Ibid.* p. 149. Fixem-nos en el fet que es parli del suïcidi del poeta com d'efectivament un acte en el qual el poeta es destrueix a ell i, amb això, als altres.

trobada d'un altre, un tercer que faci de testimoni. Fixem-nos en el fet que, immediatament després de dir que el poema està sol i de camí i que qui l'escriu resta donat a ell, Celan afegeix:

Aber steht das Gedicht nicht gerade dadurch, also schon hier, in der Begegnung – im Geheimnis der Begegnung? (*Ibid.* p. 198)

«Però no està el poema precisament per això, és a dir, ja aquí, en l'encontre – en el secret de l'encontre?»

L'encontre poema–poeta, necessari perquè ambdós esdevinguin, necessita, al seu torn, l'encontre amb un altre.

Tornant a la distinció que hem establert a l'inici entre la figura bella kantiana i el poema Celanià, l'altre que requereix ara el poema no és qualsevol, no es tracta del que trobem en la legitimitat de l'aspiració a la universalitat del judici de gust (cf. *Ku* § 40), legitimitat que s'explica pel fet que en tal judici entren en joc les facultats de la raó presents en tot home, perquè ara, en haver-se convertit el poema en cosa i en haver-se fet per la via de la singularització del subjecte, ja no n'hi ha prou amb el reconeixement d'una figura i amb la impossibilitat de trobar-ne el concepte; ara el poema no només és figura, sinó que és figura amb ser. Quan Celan diu:

Aber das Gedicht spricht ja! (*Ibid.* p. 196)

«Però el poema parla!»

aquest «parlar» és la possibilitat que algú altre sigui traslladat al poema, és a dir, que es doni també al poema i faci l'experiència del seu caràcter de cosa, experiència que va molt més enllà de la de copsar la figura sense concepte. Tornant sobre el mateix, el que ara s'exigeix i s'espera de l'interlocutor és més potent que el que s'exigia en Kant, perquè ara no es tracta merament que qui tingui les facultats de la raó pugui veure la figura, sinó que l'interlocutor testimoniï ser. I això és així perquè el poema, que s'ha fet objecte, i el poeta, fos amb el poema, han mostrat un mode de ser. Per tant, l'altre haurà de recórrer el mateix camí que el poema per tal de participar també d'aquest mode de ser, i que això sigui possible serà la prova que aquest efectivament s'ha assolit. Per tal d'avaluar aquesta interpretació remetem a l'important comentari que Peter Szondi fa del poema de Celan *Engführung*,<sup>138</sup> al qual ja ens hem referit una mica més amunt. L'autor destaca que, ja en els primers versos,<sup>139</sup> el lector es veu traslladat a l'interior del text de manera que no és possible distingir entre aquell que llegeix i allò que llegeix, donat que el subjecte lector coincideix amb el subjecte de la lectura, que, al seu torn, podria ser també el poeta;

<sup>138</sup> SZONDI 1978b, pp. 346 i ss.: «Durch die Enge geführt. Versuch über die Verständlichkeit des modernen Gedichts».

<sup>139</sup> Vv. 1-3: Verbracht ins / Gelände / mit der untrüglichen Spur («Traslladat al terreny / amb el rastre inequívoc»).

aquesta ambigüitat no s'ha d'entendre ni com un defecte ni com un tret estilístic, sinó que constitueix l'estructura mateixa del text poètic. L'ambigüitat de nou apareix uns versos més endavant quan el poeta dóna un seguit d'ordres que no queda clar si se les dóna a si mateix o si les dirigeix al lector o, segurament ambdues coses: primer, ordena no llegir més, sinó mirar; després, no mirar, sinó avançar.<sup>140</sup> Szondi explica que tals ordres exhorten al lector-espectador a deixar de ser-ho, a abandonar la passivitat receptiva i implicar-se, comprometre's en el territori del text, el qual ja no s'ha d'entendre com a ficció, perquè

Die Dichtung ist nicht Mimesis, keine Repräsentation mehr: sie wird Realität. Poetische Realität freilich, Text, der keine Wirklichkeit mehr folgt, sondern sich selbst als Realität entwirft und begründet. Deswegen darf weder dieser Text *gelesen* noch das Bild, das er beschreiben könnte, *angeschaut* werden. Der Dichter verlangt von sich und vom Leser, im *Gelände*, das sein Text ist, voranzugehen.<sup>141</sup>

Tornarem a parlar de l'assaig de Szondi; de moment quedem-nos amb la possibilitat que té el poema de convocar l'interlocutor al seu interior. Celan diu:

Das Gedicht will zu einem Andern, es braucht dieses Andere, es braucht ein Gegenüber. Es sucht es auf, es spricht sich ihm zu. (GW, III, p.198)

«El poema vol anar vers un Altre, necessita aquest Altre, necessita un Al-davant. El busca, se l'assigna.»

Aquí retrobem l'«altre totalment Altre» que ha aparegut en relació amb el «20 de gener» dins del moviment oscil·lant entre la singularització radical i l'obertura a l'altre. Celan escriu «Andere» en majúscules i així li dóna entitat, de la mateixa manera que allò que es contraposava a l'esfera infinita hölderliniana era al seu torn també esfera; no és que el poema-poeta busqui un Al-davant concret, sinó que aquell que sigui el seu interlocutor serà un singular, i ho serà perquè en la seva obertura al poema ambdós esdevindran; per això mateix, el fet de no buscar cap interlocutor concret no significa que qualsevol sigui vàlid, sinó que el poema, en la mesura que ha esdevingut cosa («paraula objecte»), busca aquell interlocutor que l'espera a ell:

ihm, dem Gedicht – sagen wir: wie Lucile – zugewandt.

«– diguem: com Lucile – procliu a ell, al poema.»

La necessitat d'aquest «Al-davant» per tal que poema-poeta esdevingui la trobem també expressada en l'assaig de Mandelstam *De l'interlocutor* on apareix la coneguda concepció del poema com ampolla de naufrag llançada al mar a l'espera d'algú que la rebi,

<sup>140</sup> «Lies nicht mehr – schau! / Schau nicht mehr – geh!» («No llegeixis més – mira! / No miris més – vés!»)

<sup>141</sup> SZONDI 1978b, pp. 348-349.

concepció que Celan inclou en el seu *Discurs de Bremen*. Segons Mandelstam, l'ampolla resta a l'espera de l'encontre perquè només gràcies a aquest el missatge i qui l'ha escrit poden assolir el ser, la realitat:

«la poesía en su conjunto siempre se dirige a un destinatario [...] de cuya existencia el poeta no puede dudar sin dudar de sí mismo. Sólo una realidad puede traer otra realidad a la vida. El poeta no es un hominíaco y no hay motivos para adjudicarle la virtud de la generación espontánea» (*op. cit.* p. 41)

En aquestes línies interpretem el terme *Gegenüber* com el «lector»; amb tot, aquest no és l'únic sentit que pot tenir; ja hem anat constatant que les caracteritzacions modernes de tipus artista — obra — receptor no acaben d'encaixar amb el punt on hem arribat en el qual es dissolen les fronteres entre els termes i la unidireccionalitat de les seves relacions; així ara *Gegenüber* pot referir-se tant a una persona com a una cosa, és a dir, tant a l'objecte del poema com a l'home que atén al poema, i, al seu torn, aquest home tant pot ser el poeta com el lector; Celan diu:

Jedes Ding, jeder Mensch ist dem Gedicht, das auf das Andere zuhält, eine Gestalt dieses Anderen (GW, III, p. 198)

«Cada cosa, cada home és per al poema, que manté el rumb vers l'Altre, una forma d'aquest Altre»

Mirarem d'aclarir una mica més el perquè d'aquesta ambigüitat. En començar aquest apartat hem dit que l'especial posició de Celan i els seus contemporanis a finals de la modernitat els permet l'assumpció de determinats problemes propis d'aquesta i buscar vies de superació potser observant altres moments. Al llarg de la nostra exposició hem anat veient com la concepció del poema que Celan planteja té molta relació amb la concepció grega del que és (amb els matisos que reiteradament hem fet); doncs bé, per entendre la indefinició del terme *Gegenüber* ara ens anirà bé tenir en compte una indefinició semblant que es troba també a Grècia en mots i relacions que modernament han quedat determinats unívocament. En primer lloc, hi ha l'ambigüitat del mot ἀληθές, que pot entendre's tant en el sentit de «revelant» com en el de «revelat»;<sup>142</sup> en segon lloc, i relacionat amb això, hi ha fet que, a Grècia, en la mesura que no s'ha creat la distinció entre subjecte i objecte,<sup>143</sup> no s'ha establert encara la diferència entre poeta i poema

<sup>142</sup> «[...] ἀληθές [...] „entbergend“ und „Entborgenes“ bedeutet», HEIDEGGER 1982b, p. 50.

<sup>143</sup> Referint-se a l'ambigüitat de la paraula ἀληθές Heidegger diu: «Seit langem freilich findet das Denken und zumal das neuzeitliche Denken hier keine Schwierigkeit. Die Sache, meint man, liegt einfach. ἀληθές in der Bedeutung von „unverborgen“ gilt von den „Objekten“, die dem Menschen erscheinen, und ἀληθές in der Bedeutung von „nicht-verborgend“ gilt vom aussagen und Erkennen der «Objekte», also vom Verhalten des „Subjekts“ zu den Objekten. Die Lösung klingt überzeugend. Aber sie beruht auf der Voraussetzung, im Umkreis der ἀλήθεια und des ἀληθές, d.h. Für die Griechen, gäbe es so etwas wie die Unterscheidung von „Objekt“ und «Subjekt» und die sogenannte Subjekt-Objekt-Beziehung. Gerade der Wesensbereich der ἀλήθεια macht es unmöglich, dass dergleichen wie ein Subjekt-Objekt-Verhältnis sich

(distinció segons la qual el poeta fa el poema) ni tampoc la relació entre poema i receptor; finalment, passa que, en la mesura que no s'ha creat la distinció entre ésser i bellesa, tampoc s'ha establert la diferència entre cosa i poema, segons la qual la cosa és allò vàlid, mentre que el poema és mimesi.<sup>144</sup> Així, doncs, poema i poeta estan enllaçats entre si (és a dir, es requereixen mútuament) de la mateixa manera que poema i receptor i de la mateixa manera que poema i objecte del poema. Encara hi ha un altre aspecte del mode d'entendre grec que ens pot servir per aclarir la relació que Celan estableix entre el poema concebut com a «present» i «presència» i l'Al-davant que busca aquest poema. Es tracta de l'ambigüitat que s'estableix entre el mirar i l'ésser mirat i la seva relació amb l'esdevenir. De nou farem ús del Parmenides de Heidegger, concretament de la reflexió sobre el θεάω («mirar») de l'ésser. Heidegger assenyala el fet que el verb en grec només es trobi en veu mitjana (θεόομαι) i diu que, pensat en termes grecs, significa: «aportar cap a si la mirada, la visió, és a dir, θεά, en el sentit de l'aspecte en què quelcom s'ofereix i es dóna»,<sup>145</sup> i afegeix que tal mirar, fins i tot quan es tracta del mirar de l'home, no és un aferrar, sinó més aviat aquell mirar en què qui mira «es mostra ell mateix, apareix i “hi és”».<sup>146</sup> No es tracta de l'activitat d'un home que concep el mirar a partir del jo i del subjecte, d'una activitat subjectiva adreçada als objectes, no es tracta, doncs, de la reflexió de l'home sobre si mateix en tant que aquell que es representa com aquell que mira, «sinó que l'home, en el deixar trobar irreflexiu, experimenta més aviat la mirada com el mirar-lo a ell de l'home que li ve a l'encontre»<sup>147</sup> amb la qual cosa «es descobreix que la mirada de l'home que encontra [encontrant] es mostra com aquella mirada en què l'home mateix està a l'espera de l'encontre de l'altre, és a dir, en què un mateix apareix i és.»<sup>148</sup>

La relació que hem trobat entre la indefinició del sentit d'«Andere» (o de «Gegenüber») i la necessitat del diàleg es veu reforçada pel fet que en analitzar *Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes* hàgim trobat una indefinició semblant. Allà s'establí entre poeta, poema i història esdevinguda a l'hora de decidir què era unitat infinita i què esfera contraposada; recordem que en l'assaig es produïa una fusió entre poema i home (l'«edat adulta») i que constantment s'avançava per contraposicions que, un cop establertes, en necessitaven una de nova per poder mantenir-se: així, per exemple, les contraposicions entre el canvi i la permanència o l'esperit i la matèria, en

---

entfaltet.» *Ibid.* p. 49.

<sup>144</sup> Sobre el procés en el qual es crea la distinció entre el dir vertader i la mimesi, al punt 1.3.5 hem citat l'explicació que en fa Martínez Marzoa.

<sup>145</sup> «[...] sich den Blick zubringen, den Blick, nämlich θεά, im Sinne des Anblicks, in dem sich etwas darbietet und dargibt,» HEIDEGGER 1982b, p. 152.

<sup>146</sup> «[...] vielmehr das Blicken, worin das Blickende sich selbst zeigt, erscheint und „da ist“.» *Ibid.* p. 152.

<sup>147</sup> «[...] erfährt der Mensch vielmehr im reflexionslosen Begegnenlassen den Blick als das ihn-Anblicken des entgegenkommenden Menschen.» *Ibid.* p. 153.

<sup>148</sup> «[...] dann enthüllt sich, das der Blick des begegnenden Menschen als dasjenige sich zeigt, worin der Mensch selbst dem anderen entgegentwartet, d.h. erscheint und ist.» *Ibid.* p. 153.



tant que inherents a la unitat infinita, necessitaven al seu torn la contraposició amb una esfera externa per tal de comparèixer, contraposició que ho era entre poeta-poema i història esdevinguda, però que, igualment, es donava entre el mateix poeta i el seu poema (el llenguatge). Celan recorda:

«Aufmerksamkeit ist das natürliche Gebet der Seele» (*ibid.* 198)

«"L'atenció és l'oració natural de l'ànima"»

i, de nou, compareix l'ambigüitat, perquè allò a què atén el poema és el seu «20 de gener», l'ànima del poeta-poema atén a la cosa (atenció que és «una concentració que recorda totes les nostres dates», *ibid.* p. 198), però, també, l'ànima del lector té cura del que ha estat escrit: posar la cita de Celan entre cometes respon al fet que, al seu torn, es tracta d'una cita de Malebranche extreta de l'assaig sobre Kafka de Walter Benjamin. En aquests moviments es va perfilant la natura dialògica del poema.<sup>149</sup>

Das Gedicht wird – unter welchen Bedingungen! – zum Gedicht eines – immer noch – Wahrnehmenden, dem Erscheinenden Zugewandten, dieses Erscheinende Befragenden und Ansprechenden; es wird Gespräch – oft ist es verzweifelt Gespräch. (*ibid.* p. 198)

«El poema es converteix – sota quines condicions! – en poema d'un que – encara – percep [o té cura], que es dirigeix a allò que apareix, que pregunta i parla a allò que apareix. Es fa diàleg – sovint és diàleg desesperat.»

De les condicions extremes sota les quals es troba el poema ja n'hem parlat; el que ara ens interessa subratllar és que entri en joc precisament «*Gespräch*», un mot que Hölderlin també utilitza per referir-se a la poesia en el poema *Andenken*, un dels més importants de l'autor. En aquest, el diàleg amb Grècia o amb els amics de l'«estat d'infantesa» resulta impossible, perquè aquell temps ha passat, i ara el que toca és «mantenir cada cosa al seu lloc»;<sup>150</sup> i les conseqüències que aquell món s'hagi perdut fan que ara s'estigui en l'«estat de solitud», un estat en què l'home ha deixat de ser-ho, amb les conseqüències que això té per a la possibilitat de trobar algú *Altre*. També Celan sap de la dificultat del diàleg («sovint desesperat»), i si el busca, no creiem que sigui en un sentit contrari a Hölderlin; en efecte, el fet que l'altre sigui algú totalment *Altre* ja assenyala la impossibilitat de franquejar la distància, però no implica deixar d'intentar-ho.<sup>151</sup> Diu Celan que

<sup>149</sup> «Überstehen ist all: das war eine Gedichtzeile (?), es ist ein Zitat; und Zitate sind etwas anderes als Fremde Körper, die wir, medial und damit in Mittelpunkte gestellt, auf uns zuströmen fühlen; es sind – Friede dem Mitzierten – Fremdkörper schlechthin. –» CELAN 1999, p. 156.

<sup>150</sup> La frase és de Martínez Marzoa. Cf. MARTÍNEZ MARZOA 1992a, pp. 133-134.

<sup>151</sup> Un poema del llibre *Atemwende*, que ens sembla carregat de referències a la poesia de Hölderlin, especialment a *Andenken* i *Patmos*, diu: Mit erdwärts gesungenen Masten / fahren die Himmelwracks. // In dieses Holzlied / beißt du dich fest mit den Zähnen. / Du bist der liedfeste / Wimpel. «Amb pals cantats vers la terra, naveguen els derelictes del cel. A aquest cant de fusta, t'aferres amb les dents. / Ets el

das Gedicht selbst hat ja immer nur diese eine, einmalige, punktuelle Gegenwart

«el poema mateix sempre té només aquest present únic, singular, puntual»

i, amb tot,

läßt es das ihm, dem anderen, Eigenste mitsprechen: dessen Zeit. (*Ibid.* pp. 198-199)

«deixa expressar-se també allò que a ell, a l'altre, li és més propi: el seu temps.»

Doncs bé, això mateix és el que fa Hölderlin en llegir els textos grecs i en introduir els mites grecs en la seva poesia. I encara hi ha més: en parlar del mortal i la mort hem utilitzat l'expressió τὸ μέλλον (cf. 3.8) que hem traduït com el caràcter o la condició de l'advenir, i hem dit que, com a tal, no és res que mai pugui experimentar-se com un «ara»; això ha enllaçat amb el fet que la mort, en tant que límit, possibiliti la figura, però que, pel mateix caràcter de τὸ μέλλον, aquesta sigui figura irreductible; en aquest sentit l'hem vinculada al poema; ara Celan també ens diu que el poema deixa ser el temps de l'altre, i que

Wir sind, wenn wir so mit den Dingen sprechen, immer auch bei der Frage nach ihrem Woher und Wohin

«Quan parlem així amb les coses estem sempre preguntant també pel seu d'on i el seu vers on»

però fixem-nos que afegeix:

bei einer «offenbleibenden», «zu keinem Ende kommenden» [...] Frage

«en una pregunta “que queda oberta”, “que mai no arriba al seu fi”» (*Ibid.* p. 199).

En el següent punt tractarem d'aquest mai no arribar al seu fi. Abans, però, repassarem breument el moviment que hem anat fent i afegirem alguna cosa més a la tasca de l'interlocutor. La nostra lectura ha partit de la distinció entre el poema que busca Celan i la figura bella kantiana. Una figura bella kantiana és un singular irreductible, però la seva

---

gallardet / ferm en el cant.» El mot «liedfeste» conté l'ambigüitat dels compostos alemanys. Nosaltres l'hem traduït qualificant el gallardet («Wimpel») de ferm en el cant, cant que, segons el mateix poema, és l'arbre d'una embarcació, però també podríem haver triat una expressió més ambigua com «cant-ferm», o ferm pel que fa al cant, i d'altres.

Jean Bollack considera que tota referència de Celan a Hölderlin es fa en contra de Hölderlin en la mesura que aquest representa la culminació de la poesia en alemany, una llengua que ha servit al nazisme per organitzar el seu mecanisme d'extermini. Nosaltres, com s'ha anat veient, no coincidim amb aquesta opinió; pensem, en tot cas, que la diferència vindria donada per la diversa posició que els autors ocupen dins de la història del pensament, l'un abans de Nietzsche, l'altre després. A més, s'afegeix el fet que Bollack sempre interpreta la poesia madura de Hölderlin com l'anunci de la vinguda dels déus, sense distingir les diferents etapes que hem anat assenyalant. Cf. BOLLACK 2005, cap. 8.

singularitat no és vinculant per assolir l'experiència ontològica en la mesura que aquesta podria fer-se amb qualsevol altra figura irreductible, mentre que el poema celanià exigeix la vinculació a la cosa. Aquí entra en joc la idea d'atenció que no apareix en el «lliure joc de l'esperit»: el poeta ha d'atendre a la cosa per tal de dur-la a presència, per assolir ser. Això comporta que aleshores calgui algú altre que faci de testimoni, un interlocutor que, al seu torn, es vinculi al poema-poeta. En un primer moment podria haver semblat que Mallarmé trencava amb la idea del geni creant al seu antull, però l'estudi de la seva evolució ha portat a veure que el seu trencament amb la metàfora i, amb això, amb la representació d'un extra-poètic, no deixa de poder interpretar-se com un acte de llibertat absoluta del creador. Celan, a diferència de Mallarmé, aporta l'element mortal del poeta; amb això, guanya per al poema un angle d'incidència, una certa perspectiva, o, dit amb unes altres paraules, un cert recollir la història del ser. Aleshores l'interlocutor testimonia que s'ha assolit el ser, que s'ha guanyat per a l'home la presència del poema-cosa, i, en conseqüència, que és l'home qui té cura del ser.<sup>152</sup>

---

<sup>152</sup> Jean Bollack parla de l'«altre» i del «tu» que sovint apareix en els poemes de Celan i diu que, aquest «tu», generalment és el mateix poeta, afegint que el lector no és interpel·lat abans que l'autor no s'impliqui ell mateix amb si mateix; el lector és interpel·lat en segon grau, assistint al diàleg, a una objectivació sobre el subjecte parlant en la qual no intervé; els lectors, que som nosaltres, llegeixen amb l'autor. Nosaltres hem insistit en «els límits que marca el llenguatge» perquè el lector pugui trobar-se, amb la qual cosa sembla que el lector-interlocutor sí que intervé en la tasca del poeta. Cf. BOLLACK 2003, p. 4.

### 3.13. Recórrer també els camins de l'art una vegada i una altra

Després d'haver analitzat un altre dels requisits necessaris per tal que el poema pugui efectivament ser, assolir el caràcter de cosa, requisit que, en aquest darrer cas, consisteix en la necessitat de l'altre o l'encontre, el discurs, de nou, entra en crisi, i ho fa de manera semblant al mode en què això té lloc en Píndar quan, per trencar amb la possibilitat de la fixació en l'ideal, es produeix l'aparició sobtada del poeta. De fet, aquest tipus de moviment s'ha produït al llarg d'*El meridià* cada vegada que Celan ha anat perfilant en què pot consistir el poema. L'intent de definició sempre ha partit del singular vers l'essència del poema, per tornar, de nou, al singular. L'element singular en els primers moviments ha estat alguna figura de l'obra de Büchner i l'intent de definició ha anat acompanyat sempre d'expressions com «glaube ich», «vielleicht» o «das kann bedeuten», les quals expressen més un desig, una possibilitat o una creença que no pas una certesa. En el moment en què l'argumentació ha semblat prendre una forma més definitiva s'ha interromput d'un mode més o menys abrupte, passant-se, de nou, a un altre singular que ha donat peu a iniciar un nou moviment cap a l'essència de la poesia, i així successivament. No només aquests aspectes formals són semblants als que tenen lloc en Píndar, sinó que ara la problemàtica que es planteja recupera la qüestió de la *mimesis*:

Das Gedicht?

Das Gedicht mit seinen Bildern und Tropen?

Meine Damen und Herren, wovon spreche ich denn eigentlich, wenn ich aus *dieser* Richtung, *in dieser* Richtung, mit *diesen* Worten vom Gedicht – nein, von *dem* Gedicht spreche?

«El poema?

El poema amb les seves imatges i trops?

Senyores i senyors, de què parlo pròpiament quan parlo des d'*aquesta* direcció, en *aquesta* direcció, amb *aquestes* paraules del poema, –no, *del* poema?»

Celan es qüestiona la compatibilitat entre aquest poema que busca, que vol atènyer la condició d'ens, i el fet que el poema treballi amb imatges i trops, i, per tant, amb referències a un fora, a allò que veritablement tindria ser i del qual la imatge o el trop en serien només una «còpia». I segueix:

Ich Spreche ja von dem Gedicht, das es nicht gibt!

Das absolute Gedicht – nein, das gibt es gewiss nicht, das kann es nicht geben!

Aber es gibt wohl, mit jedem wirklichen Gedicht, es gibt, mit dem anspruchlosesten Gedicht, diese unabweisbare Frage, diese unerhörten Anspruch. (*Ibid.* p. 199)

«Parlo del poema que no existeix!

El poema absolut – no, això certament no existeix, no pot existir!

Però existeix, i tant, amb cada poema vertader, existeix, amb el poema menys exigent, aquesta qüestió irrecusable, aquesta exigència inaudita.»

Celan se serveix d'una aparent contradicció; no queda clar què pugui ser aquest «poema absolut» del qual sabem que no existeix, però que, com a qüestió o exigència, existeix amb el menys exigent dels poemes; creiem que «poema absolut» vol dir simplement poema que sigui absolutament poema, i que el moviment del conjunt s'aclareix amb el símil de la persona: no hi ha cap persona que sigui absolutament persona, i, al mateix temps, el que sigui ser persona no es pot trobar en cap altre lloc que en, i pertany a, cada persona. Si la interpretació és correcta, cada poema conté la voluntat<sup>153</sup> d'esdevenir, de ser, i, de retop, està construint el que és ser poema. Per tant, el «poema absolut» està sempre de camí, es troba en la concreta manera en què cada poema intenta assolir per a si la condició de cosa. I aquí Celan reprèn i resol alhora la qüestió de la *mímesis* i la possibilitat que el poema atenyi el ser:

Und was wären dann die Wilder?

Das einmal, das immer wieder einmal und nur jetzt und nur hier Wahrgenommene und Wahrzunehmende. Und das Gedicht wäre somit der Ort, wo alle Tropen und Metaphern ad Absurdum geführt werden wollen. (*Ibid.* p. 199)

«I què serien llavors les imatges?

Allò que s'ha percebut<sup>154</sup> i allò que s'ha de percebre només una vegada, sempre una vegada i només ara i només aquí. El poema seria així el lloc on tots els trops i metàfores ens conviden a reduir-los a l'absurd.»<sup>155</sup>

<sup>153</sup> Recordem la dimensió moral que Szondi percep en la traducció celaniana del Sonet 105 de Shakespeare («In einem will ich drei zusammenschmieden», cf. 3.6).

<sup>154</sup> El verb *wahrnehmen* significa «percebre», però inclou també els sentits de «veure», «notar», «observar», «divisar», així com els d'«atendre» i «cuidar» o «salvaguardar» que han jugat un paper tan important al llarg d'*El meridià*.

<sup>155</sup> «Das Gedicht ist der Ort, wo alle Synonymik aufhört; wo alle Tropen und alles Uneigentliche ad absurdum geführt werden; das Gedicht hat, glaube ich, noch da wo es am bildhaftesten ist, einen antimetaphorischen Charakter; das Bild hat einen phänomenalen, durch Anschauung erkennbaren Zug.

Ja s'ha dit que imatges, trops i metàfores són referències a... Tradicionalment aquest caràcter de referència que sempre té el llenguatge –també el poètic– té un sentit unidireccional: la cosa a expressar o poetitzar és transferida a la seva imatge metafòrica de tal manera que la condició de cosa recau primàriament en allò del qual la imatge és metàfora, però ja hem vist com en Mallarmé el procedir metafòric, sense perdre el seu caràcter de referència a..., podia, per la via de convertir les referències en internes i bidireccionals, trencar amb la necessitat d'un fora. Si es dóna una relació mútua dels elements que se signifiquen i metamorfosen, això comporta que la metàfora s'independitzi del pla d'allò pròpiament dit i es generin molts plans de realitat en el poema, trencant amb el sistema del dir, amb la pressuposició d'un fora del llenguatge, i tendint a convertir aquest llenguatge en individuat, perdent, doncs, el caràcter d'universal. Dit amb unes altres paraules, en la mesura que els trops i les metàfores ja no remetent a res que no sigui a si mateixos, perden la seva naturalesa lingüística, quedant així «reduïts a l'absurd», al mateix temps que tendeixen a esdevenir cosa («paraula objecte»).

Tot això ja passa en Mallarmé, però Celan afegeix que les imatges són «allò que s'ha percebut i allò que s'ha de percebre només una vegada, sempre una vegada i només ara i només aquí», la qual cosa implica una major exigència tant pel que fa al poeta com pel que fa al poema. Pel que fa al poeta, l'exigència de singularització del poema comporta que el llenguatge ho sigui només d'aquell poema, i, coherentment, que el poeta es doni només a aquell poema.<sup>156</sup> Pel que fa al poema, cal que aquest s'assigni a una data, la qual, com ja hem vist, és l'element de designació mínim que, mantenint la forma d'universal, serveix per a l'únic cas,<sup>157</sup> i d'aquí vénen les aparents contradiccions del «sempre una vegada» i el fet que les metàfores i els trops quedin reduïts a l'absurd en ser d'un únic ús.

Recapitulant: Per una banda, es produeix una mútua donació entre poema, poeta i esdeveniment, quedant tots tres singularitzats en aquest mateix procés en un llenguatge que serveix només per a aquest cas; per altra banda, el que sigui ser poema i, fins i tot, el que sigui ser, és quelcom que està sempre en camí en cada poema. Com a conclusió tenim que, en general, el que hi ha és una xarxa de vints de gener cadascun dels quals

---

– Was dich von ihm trennt, überbrückst du nicht; du mußt dich zum Sprung entschließen.» CELAN 1999, p. 125.

<sup>156</sup> Amb això és coherent que Jean Bollack defensi la tesi que tota l'obra de Celan s'ha d'entendre com un sol poema.

<sup>157</sup> Ja al capítol 3.11 hem exposat la relació que Derrida estableix entre el poema i la data. Recordem breument que, per tal d'esdevenir, cal que la singularitat i irrepeticibilitat de la data esdevingui llegible, es repeteixi, però que, com a resultat d'això, la mateixa data s'encrypta. Ara que ja hem parlat de la necessitat de donació per part del poeta afegirem que, també segons Derrida, la cripta no té lloc per voluntat del poeta (cosa que sí que passa en el cas del poeta hermètic), sinó que és una passió del poeta: el poeta es dóna a la causa de la singularitat del poema el qual constitueix un esdeveniment hermenèutic. Cf. DERRIDA 1986.

és un ens i conté una determinada manera de ser. Per això acte seguit Celan ens parla de topologia.

Les figures del poema tenen només un «ara i aquí», i per això el poema s'entén com a lloc («der Ort, wo...»). Celan pregunta aleshores si el que està fent és topologia («*Toposforschung*»), és a dir, investigació de les relacions entre punts, localització, i respon:

Gewiss! Aber im Lichte des zu Erforschenden: im Lichte der U-topie. (*Ibid.* p. 199)

«Certament! Però a la llum del que cal investigar: a la llum de la u-topia.»

És evident que aquesta topologia és del tot contrària al concepte matemàtic que rep el mateix nom ja que la matemàtica estudia relacions entre punts desqualificats, mentre que la topologia que aquí es presenta té lloc entre τόποι que aspiren a ser màximament.<sup>158</sup> Al respecte recordem el que hem anat dient sobre el fet que les obres no s'han d'entendre com a marques o punts en una història, sinó, al contrari, com allò que recull i configura la història (per tant, no com a punts desqualificats, sinó com a instàncies qualificadores). La topologia, per tant, és ara la xarxa de llocs significatius, de poemes, però fixem-nos que no es tracta d'una fita en si, sinó que el que cal investigar és allò que la il·lumina i que, per tant, no pot ser τόπος: la u-topia. Per entendre millor en què pot consistir tant la xarxa de τόποι com allò que la il·lumina i que cal investigar s'ha de tenir en compte el que a continuació diu Celan:

Und der Mensch? Und die Kreatur?  
In diesem Licht. (*Ibid.* p. 199)

«I l'home? I la criatura?  
En aquesta llum.»

Sota la llum de la utopia hi ha no només la topologia, sinó també l'home i la criatura. Es confirma, doncs, que l'home i el poema estan del mateix costat, que la topologia és la xarxa de les creacions humanes, de vints de gener, i s'afegeix que tot plegat està a la llum de quelcom que sempre queda més enllà. El fet que el que s'hagi d'investigar sigui alhora el que il·lumina i la utopia ens fa pensar que la topologia i l'home i la criatura són la cara present d'alguna cosa que se sostreu, alguna cosa propera al que els grecs anomenaven la ὕλη o la λήθη, o alguna cosa semblant al que representa «el foc del cel» per a «sobrietat junoniana» en l'exposició que fa Hölderlin en termes mítics de la

<sup>158</sup> En l'assaig titulat «Die Kunst und der Raum» publicat el 1969, Heidegger explica l'espai de l'art en termes de relacions significatives entre τόποι, termes que recorden els modes en què una cosa pot estar en una altra exposats per Aristòtil en el llibre IV de la *Física*, i que abasten fins i tot el mode en què es troben les coses en el projecte de l'home. De fet, Heidegger encapçala l'escrit amb una cita d'aquest

diferència entre Grècia i la modernitat.<sup>159</sup> En tal interpretació, malgrat que l'home i el poema arribarien a tenir ser, no ho farien en un acte d'autoafirmació, sinó per mor de, a la llum de, la utopia: de quelcom que no tindria el caràcter de presència o 20 de gener. L'home entès poèticament seria, així, la cara present d'alguna cosa que se sostrauria, i això esguardaria l'home i li donaria sentit: «a la llum de...». Si el que cal investigar és el deixat enrere en l'esdevenir de l'home i els poemes, això com veurem tindrà conseqüències en la consideració d'aquest esdevenir. I aquesta qüestió és la que es planteja a continuació:

Welche Fragen! Welche Forderungen!

Es ist Zeit, umzukehren.

Meine Damen und Herren, ich bin am Ende – ich bin wieder am Anfang.

Élargissez l'art! Diese frage tritt, mit ihrer alten, mit ihrer neuen Unheimlichkeit, an uns heran. Ich bin mit ihr zu Büchner gegangen – ich habe sie dort wiederzufinden geglaubt.

Ich hatte auch eine Antwort bereit, ein «Lucilesches» Gegenwort, ich wollte etwas entgegensetzen, mit meinem Widerspruch dasein:

Die Kunst erweitern?

Nein. Sondern geh mit der Kunst in dein allereigenste Enge. Und setze dich frei.

Ich bin auch hier, in Ihrer Gegenwart, diesen Weg gegangen. Es war ein Kreis.

Die Kunst, also auch das Medusenhaupt, der Mechanismus, die Automaten, das unheimliche und so schwer zu unterscheidende, letzten Endes vielleicht doch nur *eine* Fremde – die Kunst lebt fort. (*Ibid.* p. 200)

«Quines qüestions! Quines exigències!

És hora de tornar.

Senyores i senyors, essent al final, sóc de nou al principi.

Élargissez l'art! Aquesta qüestió ens aborda, amb el seu vell, amb el seu nou caràcter insòlit. He anat amb aquesta qüestió a Büchner – he cregut tornar-la a trobar allà.

També tenia jo una resposta preparada, una contraparaula «Lucílica», volia contraposar quelcom, ser-hi amb la meva contraposició<sup>160</sup>.

Ampliar l'art?

No. Sinó vés amb l'art a la teva estretor més pròpia. I allibera't.»

---

llibre que tradueix així: «Es scheint aber etwas Großmächtiges zu sein und schwer zu fassen, der Τόπος», *Physica* IV: 212 a 8. Cf. HEIDEGGER 2003.

<sup>159</sup> En els escrits preparatoris al meridià trobem exposat aquest joc entre l'ocult i el desocultat: «Das Gegenwort zu „scheinbar“ ist nicht, wie man zunächst denken möchte, „real“ oder „sinnfällig“; es ist im „Unscheinbaren“, nicht Erscheinenden, nicht zu Tage Tretenden zu suchen; es ist das Verborgene, das erst erwacht, wenn es unser Auge offen und unterwegs und dadurch auch nahe, weiß.» CELAN 1999, p. 92.

<sup>160</sup> *Widerspruch* també té el sentit de «contradicció», «contrarietat», «protesta», «oposició», «rèplica», coherent amb el que Celan dirà a continuació.



També aquí, en presència de vostès, he recorregut aquest camí. Era un cercle.

L'art, és a dir, també el cap de Medusa, el mecanisme, els autòmats, l'estranyesa tan insòlita i difícil de diferenciar, que potser al final només sigui *una* estranyesa – l'art segueix vivint.»

Celan ha estat intentant definir en què pot consistir el poema i ara diu que és hora de tornar enrere: «essent al final, sóc de nou al principi», i el que hi havia al principi era la qüestió de l'art; però ara hi retorna mitjançant una frase carregada de referències culturals,<sup>161</sup> i ho fa immediatament després d'haver situat la topologia dels vints de gener sota la mateixa llum que l'home. Reprèn l'*Élargissez l'art!* i hi veu la vella problemàtica de la *mimesis*, de la complexa relació entre l'art i els ens; en concret, en la frase de Mercier hi ha la pretensió de guanyar per a l'art les coses, o, dit amb unes altres paraules, d'aconseguir per a les coses la condició d'irreductibles. Ara bé, ja hem dit que si interpretem aquest *art* com allò contingut en el filosofema kantian de la figura bella, aleshores la proposta de Mercier es revela insostenible en la mesura que en *élargir* l'art es perd el caràcter essencialment marginal de la figura bella kantiana i, amb aquest, la capacitat ontològica de tal figura. Potser per això, quan Celan ha anat amb la qüestió de l'art cap a Büchner (movent-se per la topologia) no ha estat el camí d'ampliar l'art el que ha acabat recurrent, sinó que, contraposant-s'hi (topològicament), ha recorregut el de la poesia entesa com a figura irreductible que, a més, vol atènyer la condició de cosa. Tal camí ara passa per introduir precisament aquell element que, afegit a la singularització que ja aconseguia Mallarmé, pot dur el poema a assolir el caràcter de cosa: «ves amb l'art a la teva estretor més pròpia. I allibera't». Pel camí de Mallarmé s'arriba a que el poema quedi desconnectat d'un fora i s'aconsegueix, en certa manera, un llenguatge individuat; però, malgrat això, aquest poema sembla no anar més enllà dels requisits de la figura bella kantiana: ser una unitat que no es deixa conceptualitzar regida pel geni. La diferència respecte el poema tradicional és que els materials que utilitza i domina aquest geni compareixen només en tant que materials lingüístics, però amb això sembla que no s'ha superat el que ja de sempre ha tingut la música o el que tenen la pintura o l'escultura no figuratives. El pas de més que proposa Celan, en la mesura que exigeix del poeta que es doni al poema esdevenint junt amb aquest i no en cap altre lloc que en aquest, trenca amb la figura del geni fent construccions i alhora amb l'exigència de marginalitat de la figura bella kantiana, possibilitant, així, que la figura irreductible s'encamini cap a la condició de cosa.

---

<sup>161</sup> Se'ns acut relacionar la frase, com a mínim, amb Hegel, Eliot («In my beginning is my end», primer vers d'*East Cocker*, pertanyent a *Four Quartets*) i el mateix Celan («das Ende glaubt uns / den Anfang», versos 4 i 5 del poema *Das Nichts* del llibre *Zeitgehöft*). També segons Heidegger l'acompliment de la filosofia ja es troba en el primer filòsof. Els versos que els segueixen han estat interpretats com una probable al·lusió a Mallarmé, Hölderlin i Eckhart: «vor den uns / umschweigenden / Meistern». Cf. FELSTINER 2001.

Fins aquí s'ha estat mantenint la diferència entre poema i art; ara hem recordat de quina manera la donació a... fa que la figura irreductible pugui assolir l'entitat; però és que, amb això, s'ha obert la via per recuperar l'art, per donar a les obres la condició de configuradores de ser: si el lector es dóna a l'obra, si atén a aquesta com a quelcom altre, podrà descobrir-hi el seu particular mode de configurar ser. Per això al final del discurs Celan recupera l'art: a la més pròpia estretor s'hi ha d'anar amb l'art i les dues estranyeses (la de l'art i la de la poesia) potser són una sola estranyesa. Les formes d'art ara estan vinculades al ser, l'interlocutor es dóna al seu mode particular de ser, la topologia ho és de punts significatius, les obres ara estan a la llum de l'utòpic i han quedat incorporades a l'esdevenir poètic d'allò humà, en són modes de recollir-lo.

Celan diu: «L'art segueix vivint», i el reconeix en totes les vegades que ha anat trobant la poesia:

- 1) En el «Visca el rei!» de Lucile, la «contraparaula», el «pas».<sup>162</sup>
- 2) Quan el cel s'obre com un abisme sota Lenz.<sup>163</sup>
- 3) Quan Celan intenta mantenir el rumb vers allò llunyà i per ocupar que finalment es fa visible només en la figura de Lucile.<sup>164</sup>
- 4) A partir de l'atenció dedicada a les coses i a la criatura.<sup>165</sup>
- 5) En les proximitats de la utopia.<sup>166</sup>

El punt al qual hem arribat fa que hàgim de reprendre la qüestió de l'estètica kantiana. La dimensió temporal: l'element de direcció i d'història que hi ha en el «canvi d'alè» celanià, de pas, no és en absolut una exigència kantiana per a la figura bella, i sí que ho és, en canvi, de la filosofia de finals de la modernitat i molt especialment de la heideggeriana. Kant es manté com a filòsof radicalment modern, no perquè es declari modern, sinó perquè des de l'arrel i posant les bases de la modernitat diu en què consisteix ser a la manera moderna. Que en la seva filosofia el subjecte mai no arribi a esdevenir històric ve condicionat per la fidelitat a l'ara: com a subjecte és atemporal, en tant que lligat a l'ara és immortal; Heidegger proposa fer l'experiència de l'home com a

---

<sup>162</sup> «Gehuldigt wird hier der für die Gegenwart des Menschlichen zeugenden Majestät des Absurden.

Das, meine Damen und Herren, hat keinen ein für allemal feststehenden Namen, aber ich glaube, es ist...die Dichtung.» *Ibid.* p.190.

<sup>163</sup> «Dichtung: das kann eine Atemwende bedeuten», *ibid.* p. 195.

<sup>164</sup> El poema obert (encara «pausa d'alè», *Atempause*) es dirigeix: «jenes „Andere“ [...] das es sich als erreichbar, als freizusetzen, als vakant vielleicht, und dabei ihm, dem Gedicht – sagen wir: wie Lucile – zugewandt denkt.» *Ibid.* p. 197.

<sup>165</sup> El poema es pregunta pel seu d'on i el seu vers on: «bei einer „offenbleibenden“, „zu keinem Ende kommenden“, ins Offene und Leere und Freie weisenden Frage – wir sind weit draußen. / Das Gedicht sucht, glaube ich, auch diesen Ort», *ibid.* p. 199.

<sup>166</sup> «Toposforschung? / Gewiss! Aber im Lichte des zu Erforschenden: im Lichte der U-topie. / Und der Mensch? Und die Kreatur? / In diesem Licht.» *Ibid.* p. 199.

mortal i del ser com a històricament esdevingut, i, per tant, amb caràcter temporal; ara bé, tal experiència no pot fer-se d'altra manera que passant per la lectura de tots els altres en-què-consisteix-ser esdevinguts, que són, en definitiva, els que han provocat que el ser, ara, consisteixi en ser històricament esdevingut. Això vol dir que, en el terreny de la filosofia, es recupera Plató, Kant, Hegel, etcètera, i es pot escoltar en ells, com a no dit, el caràcter històric del ser. Això és el que fa Felipe Martínez Marzoa a *Desconocida raíz común* quan, en general en la filosofia kantiana, però molt especialment en l'estètica, assenyala com en la radicalitat de l'assumpció kantiana de la finitud (en el fet que es mantingui la dualitat de discursos vàlids o la separació d'intuïció i concepte) s'apunta vers el caràcter mortal de l'home i el caràcter derivat del nostre mode de validesa, és a dir, el seu caràcter històric. Lligat amb això hi ha el fet que, si bé en l'estètica kantiana és el caràcter irreductible de la figura bella el que juga un paper positiu, quedant sense explicar què passa en l'interior de cada irreductible, amb tot, el fet d'assenyalar a la irreductibilitat ja obre d'alguna manera l'espai per a l'hermenèutica. Tornant al discurs, Celan vol, explícitament, unir el poema al camí de la validesa, i això, com hem vist, implica que l'home-poeta sigui qui té cura del ser, i fa necessària la presència de l'altre com a testimoni. En aquest sentit, pren importància tota creació humana, tota història esdevinguda, perquè en aquesta trobarem els intents de l'home de configurar ser, i, en definitiva, que és l'home qui s'ocupa del ser. Celan en començar el seu discurs proposa un distanciament de la poesia respecte l'art en la mesura que aquella ens ha de permetre fer l'experiència d'un home com el de Heidegger per contraposició a l'art que ens permetia fer l'experiència d'un subjecte com el de Kant; però, curiosament, per tal d'assolir això Heidegger ens proposa la lectura també de Kant, i Celan al final del seu discurs ens diu que la poesia ha de recórrer també els camins de l'art. Alguna cosa molt semblant a això és el que fa quan tradueix Shakespeare i en la traducció compareix allò no pensat en Shakespeare, o el que fa en tota la seva poesia que no deixa mai de ser una lectura de la història esdevinguda de l'art. En definitiva, si el poema celanià guarda amb la filosofia de Heidegger la mateixa relació que l'art guarda amb la filosofia de Kant, aleshores, així com la filosofia heideggeriana recull la història de la filosofia en la mesura que és allà on s'ha constituït el ser, el poema celanià recupera tots els camins, també els de l'art, els de les figures de l'esperit, en tant que en aquestes, a més, es fa l'experiència del seu no dit configurar ser recollint-ne la història.

El fet que el poema tingui aquest caràcter de revisió de la història esdevinguda de les obres d'art uneix dos punts clau del poema celanià: 1) La vinculació topològica del poema amb els «20 de gener», amb les coses que han estat, amb els poemes; 2) La concepció del poema com a quelcom amb ser, en la mesura que ara amb aquest ja no es fa sempre la mateixa experiència del ser (el modern), sinó la del seu particular configurar ser. En relació amb aquests dos punts remarcuem el fet que en tot el discurs Celan vagi referint-se a altres autors i obres lligant-los entre si de manera que acaben constituint una

xarxa de remissions, citant un autor a través d'un tercer, i, especialment cap al final, lligant-los a una geografia, descrivint un entramat espacial de la història d'un esdeveniment que és alhora la cultura, i, també, tenint com a rerefons el judaïsme en la mesura que els autors que fan de transmissors són sempre jueus (rerefons que tant es pot vincular a l'extermini nazi<sup>167</sup> com al fet que «tots els poetes són jueus»,<sup>168</sup> i que és el seu «20 de gener»<sup>169</sup>). D'aquesta manera es recupera el caràcter de ser o de cosa pel poema, però no com a simple joc de l'esperit per constitució interna del poema a còpia d'autoreferències, sinó per atenció a la història esdevinguda, a les coses que són com el poema i que són el poema.

Una mica més amunt hem parlat d'allò sempre ja deixat enrere ajudant-nos d'una expressió hölderliniana, perquè és en els textos de Hölderlin on, potser per primera vegada, es troba la concepció de la modernitat com a quelcom derivat, com el que resta del sorgir i perir de Grècia, a la qual només ens podrem apropar reconeixent-la com allò altre, alhora que només la podrem reconèixer com allò altre mirant d'apropar-nos-hi, dit amb l'expressió d'*Über die Verfahrensweise des poetischen Geistes*, contraposant-nos-hi com a esfera externa. El mateix pot formular-se dient que, en la mesura que reconeguem la nostra finitud, podrem atansar-nos a Grècia, i, en la mesura que ens hi atansem, reconeixem la nostra finitud: «I és que els mortals assoleixen abans l'abisme». Tal concepció de la finitud i de la necessitat de contraposició ja les hem trobades i tractades en el pas de Lucile i en el de Lenz, i ara, arribant al final, Celan hi torna de nou, primer dient que ell també vol ser-hi amb la seva contraposició, i després amb una nova definició del poema que afegeix un matís a les anteriors, el qual confirma la concepció del poema com a figura irreductible i amb ser que hem estat defensant:

Die Dichtung, meine Damen und Herren –: diese Unendlichsprechung von  
lauter Sterblichkeit und Umsonst! (*Ibid.* p. 200)

---

<sup>167</sup> Entre els materials preparatoris del discurs trobem: «Deine Umkehr – was ist das? Ist es das Wort von der Mandeläugig-Schönen, das ich dich, auf das opportuniste variiert, wiederholen höre? Erst wenn du mit deinem allereigensten Schmerz bei den krummnasigen und maushelnden und kielkröpfigen Toten von Auschwitz und Treblinka und anderswo gewesen bist, dann begegnest du auch dem Aug und seiner Mandel.» CELAN 1999, p. 127.

<sup>168</sup> Aquest vers del *Poema de la fi* de Marina Tsvetàieva encapçala el poema *Und mit dem Buch aus Tarusa* de Celan. Els poetes són jueus en tant que viuen permanentment en camí, expulsats de la terra natal i buscant-la a través del viatge.

<sup>169</sup> *La mort de Danton* – el mite de Pigmalí – *Woyzeck* – *Leonce i Lena* – Peter Koprotkin – Gustav Landauer – Lenz – Reinhold Lenz – *Anotacions sobre el teatre* – Mercier – Gerhart Hauptmann –

«La poesia, senyores i senyors: aquest parlar sens fi de pura mortalitat i vanitat!»<sup>170</sup>

L'expressió, que resulta xocant pel seu to desolat, pot interpretar-se en el sentit que el que es qualifica de «mortal» i «va» és allò que motiva i possibilita la poesia, la qual cosa, pel que té de mancança, remet a allò utòpic, que se sostreu a la presència, i, tant en el to com el contingut, recorda molt el final «anticlimàtic» de la *Vuitena pítica* en el qual la finitud és el que possibilita a l'home la trobada amb el seu sentit. En aquesta lectura el «parlar» es queda sense objecte directe, adquirint així tota la força en la mesura que passa a ser allò que constitueix el ser de les coses: Celan no diria que la poesia parla d'això i d'allò, no pressuposaria un això i allò extern del qual la poesia parla, sinó simplement «la poesia parla», «en el poema es diu», i això és molt proper a dir que en el poema es fa la cosa, que és cosa, recuperant així la capacitat ontològica del poeta, el sentit del ποιητής grec. Tal lectura permet també el segon sentit que es troba en l'expressió *von*, el sentit del contingut del dir, perquè el que motiva aquest parlar és alhora el que hi compareix: pura mortalitat i vanitat.<sup>171</sup>

El fet d'estar de nou al principi ha tornat a plantejar la qüestió de l'art i la poesia mostrant ara que la poesia ha de recórrer també els camins de l'art. Al llarg del discurs Celan ha buscat en què consisteix el poema seguint l'obra de Büchner, i ara diu que vol plantejar de nou la qüestió «des d'una altra perspectiva»; aleshores cita dos textos seus de moments força distants: un quartet de joventut i una narració escrita tan sols un any abans que *El meridià*. El primer pertany al llarg poema *Stimmen* i el cita textualment:

Stimmen vom Nesselweg her: / *Komm auf den Händen zu uns. / Wer mit der Lampe allein ist, / hat nur die Hand, draus zu lesen. (Ibid. p. 201)*

«Veus des del camí d'ortigues: / *Vine amb les mans vers nosaltres. / Qui està sol amb el llum, / té només la mà per a llegir-hi.»*

El segon és *Diàleg a la muntanya* i d'ell només en diu que es tracta d'una petita història en la qual fa travessar les muntanyes a un home com Lenz. En el primer es descarta la

---

Mallarmé – M-N. Rosanov – Pascal – Leo Txestov – Malebranche – Kafka – Walter Benjamin – Veus – Engadina – *Diàleg a la muntanya* – Celan – implícitament Adorno – Karl Emil Franzos – *Primera edició crítica de l'obra completa i dels manuscrits pòstums de Georg Büchner* – Editorial Sauerländer de Frankfurt am Main – el lloc de procedència de Reinhold Lenz i Karl Emil Franzos i del mateix Celan – un mapa per a nens – vostès – Hessen – un meridià. Subratllem els autors que fan de mitjancers i que, com hem dit, són jueus.

<sup>170</sup> Traduïm *von* per «de» per mantenir l'ambigüitat semàntica: «de» tant pot ser la causa (com en l'expressió «ha fet això de pur bo que és») com el contingut; en aquest sentit valdria també «amb motiu de»: el motiu del parlar és tant el que indueix el parlar com el tema del qual es parla, en aquest cas, la «pura mortalitat i vanitat».

<sup>171</sup> En l'esbós de resposta que Celan escrigué al president de l'Acadèmia alemanya, després que aquest li hagués comunicat la concessió del premi Büchner, Celan fa una formulació una mica més llarga del mateix (11 de maig de 1960): «Gedichte: die ihrer Endlichkeit gedenkende Unendlichsprechung von Sterblichkeit und Umsonst». CELAN 1999, p. XII.

possibilitat de res extern a un mateix o al poema, i s'identifica llegir amb fer l'experiència, la qual consisteix en travessar un camí, que és el propi i resulta dolorós.<sup>172</sup> Qui fa tal experiència està sol amb el llum, «a la llum de...», i si com nosaltres creiem es tracta de la utopia, aleshores el que il·lumina és el que dóna sentit i allò vers el qual es dirigeix el camí. En el segon es remet, sense dir-ho, a la perduda ocasió d'establir un diàleg amb Adorno, per al qual el text obre un espai on realitzar-se, i el qual, entre d'altres coses, enclou la qüestió de la possibilitat o no d'escriure després d'Auschwitz, en definitiva, la possibilitat o no d'esdevenir.<sup>173</sup> Tot això lliga amb el fet que Celan digui que, en ambdues ocasions, ha escrit la seva procedència a partir d'un «20 de gener», el seu «20 de gener», i afirmi, no sense uns dubitatius punts suspensius, que ara, en recórrer els seus textos, s'ha trobat amb si mateix. Si abans s'ha caracteritzat el poema dient que està sol i de camí, i que, alhora, busca quelcom Altre, un interlocutor, ara els dos fragments diuen el mateix, però caracteritzant l'home. I això és així perquè home i poema, ja ho hem dit, s'identifiquen, i allò que assoleixen en esdevenir és la seva veu, la sonoritat de la llengua: «*Wege, auf denen die Sprache stimmhaft wird*» (*ibíd.* p. 201), quelcom que, igual que en la teoria hölderliniana, és material, i que, exactament com en la teoria hölderliniana, només s'assoleix en posar-se en contraposició amb una esfera externa, en fer, diu Celan, una marrada («*Umwege*») de tu a tu, que és alhora un camí vers un altre que atén, quelcom que, igual que en un conegut poema de Hölderlin, significa un retorn al propi país, a casa («*Eine Art Heimkehr*»).<sup>174</sup> Aquest retorn a casa, que és retorn al seu 20 de gener, va seguit significativament de l'expressió per part de Celan de la necessitat de posar l'accent agut al final del discurs, és a dir, l'accent de l'actual. I aleshores comença el darrer moviment.

Sonoritat de la llengua, país, casa, lloc, materialitat, són aspectes del poema o l'home que arriben al final del discurs. Primer han anat apareixent definicions del poema, i ara, al final, ve el concret, perquè, recordem-ho, la recerca o el camí es fa per mor del singular i amb ser. Però a causa de la dificultat d'assolir-ho ara la topologia es torna exagerada, la xarxa de remissions s'amplia i apareixen fins i tot ubicacions geogràfiques (el país de Reinhold Lenz i Karl Emil Franzos, el lloc de procedència de Celan, un meridià, Hessen), llocs que es poden recórrer, potser amb «un dit molt imprecís, per molt inquiet», «sobre un mapa per a nens», és a dir, un mapa que, com els dibuixos dels nens,

<sup>172</sup> En les notes preparatòries al discurs trobem: «Auf den Händen, auf denen es zu gehen hatte, kommt das Gedicht zu dir, gibt es sich dir *in die Hand*.» CELAN 1999, p. 139. Sobre el fet de caminar amb les mans, cito l'article de Miriam Jerade qui, al seu torn, cita Alexandra Richter: «En el segundo verso se escucha la novela *Reiterarmee* [Ejército de caballeros], de Isaak Babel, en la que un joven que hace de bufón "camina con las manos".» JERADE 2006.

<sup>173</sup> Cf. ADORNO 1977, p. 30. Szondi, a «Lecture de *Strette*» diu que Adorno, que des de feia anys volia escriure un assaig sobre Celan al qual considerava com el poeta més important de la postguerra junt amb Beckett, sabia perfectament fins a quin punt la seva tesi era susceptible de malentesos i potser fins i tot falsa, i remet a ADORNO 1966, p. 353. Cf. SZONDI 1982b, p. 194.

<sup>174</sup> El poema de Hölderlin és *Heimkunft*, del període que va de 1800 a 1805.

està regit per les lleis de la significació. Celan parteix de nou d'una obra de Büchner, ara *Leonce i Lena*, aquella de la qual ha observat a l'inici que època i il·luminació no hi eren recognoscibles. Per això resulta xocant que digui que s'apropa al final del seu discurs i també de *Leonce i Lena* amb l'agut del present. A aquesta estranyesa s'hi afegeix una de les observacions més rares que ha fet, tant que fins i tot resulta risible, sobre un error que cometé el primer editor de l'edició crítica de Büchner prenent *Kommode* [Religion] («religió còmoda») per *Kommendes* [Religion] («religió venidora»).<sup>175</sup> El que xoca no és que Celan vulgui anar amb compte en llegir el final de *Leonce i Lena* per tal de no equivocar-se com l'editor, sinó, d'una banda, la quantitat de remissions a persones i llocs vinculats a la cultura que acompanyen l'observació, i, d'altra banda, el joc que fa amb els termes *Gänsefüßchen* i *Hasenörchen*:

Und doch: Gibt es nicht gerade in «Leonce und Lena» diese den Worten unsichtbar zuglächelten Anführungszeichen, die vielleicht nicht als Gänsefüßchen, die vielmehr als Hasenörchen, das heißt also als etwas nicht ganz furchtlos über sich und die Worte Hinauslauschendes verstanden sein wollen? (*Ibid.* p. 202)

«I amb tot: no veiem precisament en *Leonce i Lena* aquestes cometes que somriuen invisiblement a les paraules, les quals potser no s'hagin d'entendre com a potetes d'oca [< >], sinó més aviat com a orelletes de llebre [“ ”], és a dir, com a quelcom que sotja no sense certa por per sobre de si mateix i de les paraules?»

Tot plegat potser es pot entendre si tenim en compte el que diu Celan a continuació:

Von hier aus, also vom «Commoden» her, aber auch im Lichte der Utopie, unternehme ich – jetzt – Toposforschung: (*Ibid.* p. 202)

«Des d'aquí, és a dir, des de “*commode*”, però també a la llum de la utopia, emprenc –ara– la topologia:»

Les cometes [“ ”], que s'han d'entendre com quelcom que sotja, no sense certa por, per sobre de si mateix i de les paraules, i la utopia, semblen ser el mateix, o sigui, quelcom que se sostreu i que, alhora, sotja, quelcom que recorda el mode en què la ὕλη o la λήθη mira l'home, allò que il·lumina i que unes línies més amunt hem dit que cal investigar. I aquestes cometes acompanyen una *comm<o>de Religion* recordant-nos que s'ha llegit com a *kommendes Religion*, com a religió venidora. Des de *commode*, però també sota la llum de la utopia, que ara és *kommendes*, Celan emprèn la topologia. Aquesta només pot

<sup>175</sup> Final de *Leonce i Lena*: 44, línia 6 «eine kommode] eine kommende d3 [1850] (Lesenfehler); eine, wo möglich, bequeme d1» [1838]. «Valerio. Und ich werde Staatsminister und es wird ein Dekret erlassen, dass wer sich Schwielen in die Hände schafft unter Kuratel gestellt wird, dass wer sich krank arbeitet kriminalistisch strafbar ist, das Jeder der sich rühmt sein Brod im Schweisse seines Agesichts zu essen, für verrückt und der menschlichen Gesellschaft gefährlich erklärt wird und dann legen wir uns in den Schatten und bitten Gott um Makkaroni, Melonen und Feigen, um musikalische Kehlen, klassische Leiber und eine komm<o>de Religion.» BÜCHNER 2003, pp. 43-44.

ser-ho de punts significatius si es troba a la llum de la utopia, i ara la utopia és venidora, amb la qual cosa també ho és el poema.<sup>176</sup> Per al seu adveniment calia la donació per part de quelcom *Altre*, i ara Celan té al davant Büchner, Hessen i «vostès», els qui l'atenen. Gràcies a això li sembla trobar quelcom que, com el poema, és «immaterial» i «terrenal, terrestre», i que alhora travessa fins i tot els trops, és a dir, recupera els camins de l'art: un meridià. Però venidora no vol dir que efectivament hagi d'arribar, igual com passava amb el τὸ μέλλον en el poema de Píndar o amb el déus en el de Hölderlin; la topologia o el poema amb ser resta sempre en el «potser», i, per advertir-nos d'això, Celan hi arriba a partir de la ironia i de l'acumulació i, finalment, del «*habe ich geglaubt*».

---

<sup>176</sup> Martínez Marzoa referint-se a un passatge del poema que Celan escrigué immediatament després d'una visita a Heidegger el 1963, en el qual s'expressa l'esperança que la paraula d'un que pensa sigui *kommendes*, diu: «podiera ser cosa de la paraula misma, y no de que ésta no se produzca, el no venir *ungesäumt* [sense demora]; ello puede tener que ver con que lo que el poeta espera no es una palabra cualquiera, sino “la palabra de un pensante”», entenen per *pensante* aquell que forma part essencial de la metafísica, per tant, en termes heideggerians, aquell la paraula del qual forma part d'«el primer començament» i que, de venir, instituiria el «segon començament»; «la paraula de un “pensante” en este sentido es – Heidegger lo sabe y lo dice muy bien – siempre esencialmente tardía y vacilante.» MARTÍNEZ MARZO 1991b, pp. 147-160.





Consideracions finals



## Consideracions finals

El propòsit d'aquesta investigació era mostrar com la caracterització del poètic ha de passar necessàriament per la qüestió Grècia—modernitat i com tal qüestió ajuda a aclarir les mútues implicacions del poètic amb la qüestió del ser i el caràcter històric. Es pretenia fer-ho atenent a l'obra de diferents poetes, tenint com a punt de partida els assajos de Friedrich Hölderlin, potser el primer en formular la radical diferència Grècia—modernitat, i contrastant-los amb la tasca poètica de Píndar i amb l'obra de Paul Celan.

Hi havia la pretensió de realitzar la investigació assumint la crítica de Szondi al procedir tant de la filologia, com, molt particularment en el nostre cas, de l'hermenèutica filosòfica, advertint dels perills que, en elevar la interpretació a un constitutiú del *Dasein*, aquesta es torni subjectiva perdent-se l'atenció al singular, i, en no tenir en compte els condicionants històrics d'aquell, tendeixi a veure el poema en la història i no, tal com exigeix Szondi, la història en el poema. A més s'havia volgut fer des d'una consideració de la història, no en el sentit d'un continu ni d'una successió d'èpoques, sinó, en consonància amb el que defensa Martínez Marzoa, en el sentit de l'únic moviment de sorgir i pèrdua de Grècia, interpretant, aleshores, les altres èpoques en relació amb aquest esdeveniment.

Una primera conclusió ha estat corroborar, d'una banda, la gran utilitat hermenèutica de la teoria hölderliniana del canvi dels tons a l'hora d'interpretar la poesia grega, concretament que allò que els filòlegs assenyalen com a més característic de la poesia de Píndar encaixa amb gran precisió amb les qualitats que el sistema dels generes poètics grecs atribueix a la «lírica»; d'altra banda, la constatació de certa impotència en la pretensió hölderliniana d'establir un sistema dels generes que doni raó també de la poesia moderna en les dificultats que es van plantejant amb la necessitat d'establir sempre una nova contraposició, procés que acaba amb l'abandó per part de Hölderlin de qualsevol intent de formular el poètic i la seva dedicació exclusiva al que seran els poemes de maduresa. Que sigui possible un sistema pel conjunt de Grècia i no ho sigui pel poema modern ja dona a la qüestió Grècia—modernitat un caràcter ineludible a l'hora d'abordar un poema; si, a més, entenem la interpretació com quelcom essencial al poema, aleshores aquella qüestió passa a ser constitutiva del poètic.

La investigació també ha pretès, anant una mica més enllà, apuntar les raons per les quals un sistema dels gèneres capta qüestions essencials de la intenció vers el llenguatge dels poetes grecs i, en canvi, no sembla fer-ho per als moderns, i veure com lliga tot plegat amb l'exigència d'atenció al poema/poeta singular, que d'entrada sembla

quedar menystinguda en el fet que un sistema (*i.e.* quelcom en principi universal) hagi permès atènyer elements essencials de l'encuny d'un poeta, en el nostre cas, Píndar.

Per tal d'aclarir-ho, passem primer a recordar les qualitats que hem trobat a la teoria del canvi dels tons a l'hora de donar raó de la poesia grega en general i aquells elements que els filòlegs han considerat constitutius de la intenció vers el llenguatge de Píndar, veient com efectivament queden explicats des del sistema hölderlinià i que ho fan amb el doble avantatge d'aconseguir una unitat interna i, alhora, ser vistos des de la perspectiva d'un mateix sistema que també serveix per als altres gèneres.

En primer lloc, la teoria hölderliniana entén el poema com a metàfora o trasllat des d'un punt al seu contrari, essent aquests dos punts dos nivells del poema, la *Grundstimmung* i el *Kunstcharakter*, cadascun dels quals té una tonalitat diferent d'entre tres possibles: *naïv*, *idealistisch*, *heroisch*. El trànsit heroic → naïf dona el gènere èpic, el naïf → ideal el líric i l'ideal → heroic el tràgic. L'element encarregat d'efectuar aquest trànsit i, alhora, refrenar-lo, per tal que el punt de partida pugui esdevenir sense perdre's, és el *Geist*, que en cada cas tindrà el to que manqui. El sistema de les tres metàfores dona un cercle, sense que cap gènere quedi privilegiat respecte els altres. Nosaltres hem advertit que, si ens prenem seriosament l'ús de la paraula «contrari» que fa Hölderlin, unit al fet que en el sistema el contrari del contrari no retorna a ell mateix, constatem que en l'esdeveniment de cada gènere s'ha produït una modificació en l'àmbit en què aquells dos tons eren contraris, és a dir, que els poemes han modificat o desplaçat allò en què consisteix ser. Dit amb unes altres paraules, la metàfora sempre és una obertura, però ni és sempre la mateixa ni potser vol dir sempre el mateix ser obertura. Que l'obertura sigui cada vegada diferent pressuposa l'efectiu compliment d'un gènere i que hi hagi els altres gèneres. Qui recull i manté aquesta obertura sempre diferent és l'esperit del poema, *Geist*; ell persisteix en o és la concreta obertura o metàfora en la qual determinats tons són contraris, i amb això present o recull el conjunt dels gèneres, la qual cosa ens porta a la conclusió que no només el poema és un determinat moment de la història, sinó que la història es fa present en el poema, és a dir, que es dona allò que hem exigit a l'hermenèutica buscada.

Per comprovar l'efectivitat del sistema hölderlinià com a instrument hermenèutic l'hem utilitzat per fer una lectura de la «lírica» o Píndar. Hölderlin descriu el gènere líric com a metàfora naïf—ideal, cosa que hem interpretat com un moviment en què es parteix de les coses ja conquerides per Homer per anar cap a allò que els dona sentit, de manera que el poema para atenció al fet mateix d'esdevenir. Aquest moviment l'hem trobat en el fet que el poema parteixi d'un breu esment de la victòria concreta que està celebrant (recordem, per exemple, que en els cinquanta versos que abasta l.7 només se cita el nom del vencedor dues vegades) per passar a fer una àmplia reflexió sobre els constitutius de la compareixença. Nosaltres hem detectat aquesta direcció, d'una banda,

en la narració d'històries sobre herois avantpassats del vencedor i déus, arribant, fins i tot, a esmentar la generació anterior als olímpics, i, encara més enllà, el temps (cf. O.10), narració que es dona en la part que els filòlegs anomenen «el mite», i, d'altra banda, en la constatació que en tot esdevenir alguna cosa se sostreu, qüestió que en el cant es manifesta subratllant tot d'elements inquietants en allò previ a tota compareixença, com l'esment de l'oprobri que cau sobre el perdedor en un cant d'elogi al vencedor (O.8.67-69), o de crims i errors en la narració d'una fundació, sigui d'una *pólis* (cf. O.7.24 i ss.), sigui d'uns jocs (cf. O.10.27 i ss.), o la menció de l'oblit que precedeix el dur a la llum el món, com l'oblit del foc per part dels rodís (abans de rebre sabers de tot en general) o el del Sol per part dels déus (abans que sorgís Rodes, cf. O.7). També hem vist que Homer esmenta elements semblants, però que ho fa de passada, mentre que Píndar els connecta més clarament amb allò constitutiu de tot dur a presència (per exemple, recollint el crim comès per Tlepòlem abans de fundar una *pólis*, que ja surt en Homer, però vinculant-lo explícitament tant als errors que envolten els homes com a la fundació, cf. O.7.24) quedant palès que el *mélos* recull i mou l'assolit per l'*épos*. Encara en relació amb la tendència de l'epinici vers l'ideal, és a dir, vers allò que fa que les coses siguin, que no és al seu torn cosa, hem constatat que els continguts prenen un aspecte eminentment sorprenent i suprasensible (tal com caracteritza Hölderlin el caràcter artístic ideal), sigui a través d'imatges fabuloses (com la d'un edifici magnífic amb què es compara el poema a O.6.1-4 o la que converteix caps geogràfics en éssers vivents que s'ajacen vora el mar a N. 4.51-53), sigui, a diferència del que passa amb les llargues descripcions naïf, passant ràpidament d'una història a una altra, evitant, en definitiva, que es pugui reposar en elles com es fa en quelcom quotidià.

És un lloc comú entre els filòlegs reconèixer en el poema pindàric l'engalzament de parts molt diverses (com les referències al vencedor i la part del mite, o diversos passatges mítics entre si) d'un mode abrupte, essent aquesta abruptesa un tret distintiu del poeta que el diferencia dels altres. Nosaltres també hem trobat una explicació per a aquest aspecte partint del moviment que Hölderlin atribueix al cant, persistint continuadament entre l'anada cap als constitutius de les coses i, sobretot, la refrenada vers el punt de partida, moviment que en paraules de Hölderlin és dissonant i es fa per unificar elevació i vida. A voltes la dissonància ve donada pel contingut dels elements que fan de transició, com és el cas de la invocació, és a dir, de l'explícita menció d'allò que possibilita el cant. En efecte, hem vist com en Píndar la invocació es fa a divinitats diverses vinculades a allò que cal fer comparèixer (Hebe, Egina, Zeus, etc.) movent el poema des del pla del vencedor al pla mític o, a voltes, interrompent aquest marc ideal per retornar a la gesta, i que, en els relativament pocs períodes que té un epinici, apareix força sovint, mentre el poema homèric parteix d'una breu invocació a la dea per passar seguidament a descriure les coses, sense que es torni a repetir fins al cap d'uns centenars de versos, i en la tragèdia la invocació només es troba en boca d'un o altre

personatge, però no com a autoreferència del cant mateix. Altres vegades la dissonància és provocada per una sentència gnòmica, un element també molt característic de Píndar que dóna als seus cants un to filosòfic, distanciat, el qual o bé estronca un moment d'elevació acabant amb un final anticlimàtic (recordem, per exemple, el famós final de P.8.95-97 sobre la finitud, o el tancament d'O.7, vv. 94-95 que, després d'un gran elogi, crea «una obertura que s'extingeix») o bé serveix com a transició entre passatges naïf i ideals (com el gnòmic que precedeix la magnífica lloança al vencedor en I.4.5-6: «però en una direcció i en una altra un vent / que va de pressa empeny tots els homes», anunciant que el mite tractarà de les vicissituds humanes). La necessària persistència que segons la teoria hölderliniana s'ha de donar entre naïf i ideal permet entendre que el cant pindàric faci el seu característic moviment de successiva elevació i caiguda, l'anomenada «Stimmungskurve». Un altre fenomen encara més aliè a l'*épos* i propi de Píndar, que també ha quedat clarament justificat a partir de la funció que Hölderlin atribueix a l'esperit, és el «jo» que apareix com una frontissa especialment abrupta (*Abbruchformel*) entre les parts del cant: ἔγω δέ, ἀλλ'ἔγω. Aquest, a diferència de la majoria de jos corals que donen detalls sobre la seva identitat i tenen més continuïtat (per exemple, en la comèdia o en la tragèdia), és més lacònic, no apareix en boca de cap personatge i aporta una referència més abstracta al cant mateix, interrompent el decurs de la narració per desaparèixer tot seguit. Així, per exemple, a N. 4.32 hem vist com el poeta compareix de cop i interromp el mite al·legant: «però la llei del cant em priva de contar les coses llargues» (N. 4.32). Finalment, hem destacat un element assenyaladament més abstracte, la conjunció adversativa ἀλλά present en la majoria dels exemples anteriors, que resumeix la no instal·lació en un costat ni en un altre i la dissonància pindàrica, en conformitat amb l'heroica tasca d'assolir un universal que expliqui un particular sense que es perdi la seva singularitat.

Els estudiosos de Píndar també han destacat com un tret molt característic de la seva poesia la presència de reflexions entorn el que ara en diríem l'«artista», reflexions que no són habituals en els altres gèneres i que prenen tot el sentit si es té en compte la posició que ocupa la «lírica» en el cercle hölderlinià dels gèneres, recollint el món assolit per Homer («naïf»), és a dir, les coses en la seva meravella, i dirigint-se cap als constitutius d'aquesta meravella («ideal»). Aquesta reflexió de Píndar a veure els problemes que comporta la decantació vers la sola presència oblidant el procés d'esdevenir, i, amb això, que tot sorgir deixa alguna cosa enrere. Aquest problema l'hem trobat en alguns cants pindàrics encarnat en l'escultor; recordem, per exemple, que a N. 5.1-2 i O.7.52-53 Píndar planteja una distància entre el que ell fa i la tasca dels escultors («No sóc escultor, com per crear estàtues immòbils / dreçades damunt la pròpia base», N. 5.1-2), distància que, segons la nostra interpretació, ve donada tant per la major mobilitat de la poesia, com pel fet que aquesta inclogui el temps d'execució, els modes en què cada cosa pot comparèixer, la presència del procés creatiu que es renova amb cada

posada en escena, etcètera, és a dir, qüestions relatives a l'evitació de la fixació o de la decantació vers la sola presència. Píndar s'adona que quan això passa es pot perdre la relació entre el poema i la veritat, quedant la figura bella desplaçada cap a un mer «ser com...» i incloent la possibilitat de mentir. Aquesta reflexió és pròpia del *mélos* i, si bé es pot trobar una cosa semblant en alguns moments excepcionals d'Homer (recordem la descripció del taller d'Hefest que es troba en II.8.418), es tracta de moments en què l'*épos* es desvia del seu camí més propi. Nosaltres hem vist com Píndar recull aquest passatge i redobla la sospita sobre l'escultor, en el sentit que no només planteja la qüestió de la *mímesis*, sinó que explicita la relació entre aquesta qüestió i la possibilitat que l'obra comporti engany (O.7.53). També la posició de Píndar a continuació de l'assolít per Homer permet entendre que en alguns moments la reflexió recaigui directament sobre la seva obra, arribant fins i tot a una crítica directa que no es troba en els altres gèneres. Al respecte, recordem que a N. 7.20-27 es qualifiquen les paraules d'Homer de mentideres, en el marc d'una reflexió que gira clarament entorn la qüestió de l'engany provocat per la *χόρις*, reflexió que serveix, de nou, per mostrar els problemes inherents a la figura bella. Píndar no escapa a aquests problemes, però mira de capejar-los apuntant que el saber sobre la naturalesa esmunyedissa del ser només pot venir d'*αἰδώς*, una paraula fonamental en la seva poesia. A voltes la crítica a l'*épos* no és directament formulada, però el cant parteix de motius clarament homèrics per bastir un mite molt més contingut i reflexiu referit a herois en certa manera menystinguts per aquell, com és el cas d'Aiant Telamoni i Neoptòlem a N.7 i Pean 6. Aquests dos cants ens han servit també per veure com la percepció pindàrica dels perills de la insistència durà a que el poeta introdueixi modificacions cada vegada que expliqui un mateix mite, al·legant que «remoure tres i quatre cops / el mateix esdevé va» (N. 7.104-105). La distància respecte l'*épos* l'hem trobada també en la interrupció d'un dels elements més característicament homèrics, el catàleg, per exemple quan a P.8.32 el poeta al·lega que l'excés banalitzava: «no sigui que havent vingut l'excés, afligeixi». Finalment, el priamel, tal volta el recurs més característic de Píndar, s'explica molt bé des de la contraposició amb l'ús del catàleg en Homer. En efecte, en el priamel s'enumeren un seguit de coses, però, a diferència del catàleg, acompanyades d'algun element que les idealitza, d'entre les quals s'acaba destacant la victòria concreta, que té com a element que la idealitza el mateix cant, passant, aleshores, aquest cant a desplegar-se. En tots aquests exemples veiem que el laconisme i l'abruptesa són la conseqüència d'una reflexió sobre la *χόρις* homèrica que durà a la sospita.

Nosaltres hem considerat que amb la incorporació del to absent efectuada per l'esperit s'aconsegueix reunir la *Geschichte* sencera en el poema, o, dit d'una altra manera, s'aconsegueix que el gènere sigui no només un determinat moment, sinó un determinat punt de vista sobre tota ella, i hem defensat que això pot d'alguna manera tenir lloc mitjançant els viratges de to, fent que el to de l'esperit es faci present en la



*Grundstimmung* o en el *Kunstcharakter*. Així, per exemple, hem vist com en O.7 un punt de partida especialment afanyós (la victòria pugilista de Diàgoras de Rodes) comporta que el to heroic de l'esperit tenyeixi la *Grundstimmung* del poema i que, en conseqüència, el cant comenci amb un *Kunstcharakter* virat a naïf (concretament amb un símil que recorda Homer). Així mateix hem constatat com en O.2 un punt de partida especialment ideal (la pràctica completa del vencedor) porta a que la part del mite sigui substituïda per una digressió sobre τὸ μέλλον que apropa l'epinici a la tragèdia. Des de la teoria hölderliniana, hem interpretat els moviments a una banda i altra de la mort que alguns filòlegs han entès com una prefiguració de les teories de la reencarnació, la transmigració de l'ànima i la concepció d'una vida del més enllà, com una reflexió sobre la necessitat del límit per tal d'esdevenir (la mort és aquella fita que possibilita la compareixença de la figura o ànima), com una figuració dels moviments que el mateix poema ha de fer persistent entre les coses i els seus constitutius. En definitiva, en ambdós exemples hem vist com el poeta mèlic aconsegueix, mitjançant la presència del to de l'esperit en la *Grundstimmung* o en el *Kunstcharakter*, fer d'alguna manera presents els altres dos gèneres. El darrer exemple de viratge de to també ens ha servit per trobar una relació amb Plató, concretament amb el «mite d'Er» que apareix a la «República», veient alhora la diferència entre l'esplendor de les imatges pindàriques, que no deixen de ser «líriques», i l'estranyesa i ironia de les platòniques, diferència que hem atribuït a la posició del primer dins del cercle dels gèneres i la del segon al marge, buscant una nova forma (el diàleg) per recórrer-lo tot.

Pel que fa a la mètrica dels tres gèneres i, concretament, del *mélos*, amb la seva anàlisi hem comprovat la potència de la teoria dels gèneres poètics grecs, en la mesura que, si bé Hölderlin amb prou feines va tractar de qüestions mètriques, i les anàlisis mètriques del moment eren molt diferents de les actuals, amb tot el seu sistema del canvi dels tons ha donat perfecte compte de les peculiaritats mètriques dels poemes pindàrics (i dels altres gèneres). En efecte, la investigació ens ha portat a veure com l'*épos* parteix d'una uniformitat de l'hexàmetre dactílic tan estricta que quasi és indiferència i, en aquest sentit, «aòrgica», per dirigir-se cap a la màxima varietat que li permeten les solucions d'aquest hexàmetre, mentre que el *mélos* parteix ja d'una gran varietat de metres i períodes, mostrant que la diversitat a la qual ha arribat Homer és recollida per Píndar com a quelcom obvi. Des d'aquesta diversitat hem comprovat que, tal com pressuposa la teoria hölderliniana, la tendència general del poema mèlic és vers la unitat (*i.e.* l'ideal): en primer lloc, en passar de la diversitat dels períodes amb què es va component l'estrofa a la unitat que es percep en anar sentint la repetició d'aquests mateixos períodes en l'antístrofa, i, en segon lloc, en la composició d'una estructura major, la tríada, que es va repetint. Però, també en consonància amb el que diu Hölderlin, aquesta tendència a la unitat es va veient avortada mitjançant la introducció del canvi que representen els períodes de l'epode, així com el fet que el nombre de tríades no estigui determinat, sinó

que variï en cada poema i que mai no es repeteixi una mateixa estructura mètrica. D'aquesta manera, cadascuna de les unitats generades és efectivament unitat, però no arriba a ser llei, aconseguint que l'estructura ho sigui només d'una cosa. Segons la teoria hölderliniana, quan aquesta unitat ja produïda sigui generalitzada, *i.e.* quan es rebí com a unitat ja donada sense que el procés de construcció–avortament estigui actiu, aleshores serà utilitzada com a punt de partida per anar vers una altra cosa: la constatació que tal unitat no pot ser efectivament res, i s'estarà en un nou gènere; i, en efecte, en observar la mètrica de la part cantada de la tragèdia, hem trobat que en aquesta les estrofes es van repetint per parelles, s'evita l'epode i es connecten suaument els diferents membres mètrics de la part mètrica mitjançant transicions lliscadores, mostrant que el poeta tràgic ja es troba la unitat de l'estrofa com a quelcom obvi, quedant, en canvi, com a tensió vigent la impossibilitat de reconciliació entre aquesta part cantada i la parlada. Dit des d'una perspectiva una mica més àmplia, l'heroic persistir pindàric fa del procés de trànsit cap a l'esdevenir figura, del pas de la pluralitat a la unitat, quasi tema; aquesta és la  $\chi\rho\iota\varsigma$  de Píndar; però, precisament pel caràcter assenyaladament productiu d'allò grec, malgrat aquell persistir, s'acaba fent quelcom que serà rebut pels poetes que vénen després com a procés acabat, assolit, quelcom respecte el qual caldrà conquerir una certa distància; en això veiem la potència productiva de cada singular poema grec, la seva capacitat de provocar un moviment en el sentit del ser i la seva participació en la història, és a dir, en el cercle dels gèneres.

En definitiva, en la primera part de la investigació ha quedat demostrada la potència de la teoria hölderliniana en constatar la coincidència entre el que aquesta teoria preveu per la lírica i el que n'ha dit la filologia actual. En buscar les raons d'aquesta capacitat hem trobat, per una banda, que la teoria dels gèneres poètics grecs aconsegueix l'exigència szondiana de fer present la història (el cercle dels gèneres) en cada poema, essent l'esperit l'encarregat d'aportar el to absent i, amb ell, els altres dos gèneres, fenomen que té lloc, per exemple, en els viratges de to; i, per altra banda, que la teoria hölderliniana reconeix un caràcter productiu al poema, no només en el sentit que s'hi produeix la cosa (en Píndar, la victòria que ha de ser cantada), sinó per la seva capacitat de transformar l'en què consisteix ser, de tal manera que la metàfora o obertura que cada gènere és és en cada gènere una obertura diferent, com hem comprovat en el fet que el to contrari al del seu caràcter artístic no recuperi el del seu to de fons, per la qual cosa els poemes generen el moviment sencer del cercle, que Hölderlin «només» constata.

Passem ara a recordar què ha passat amb l'intent de formular una teoria dels gèneres poètics moderns, intent que hem abordat amb la sospita que no acabaria reeixint, però cercant en els entrebancs que duen Hölderlin a abandonar-lo la diferència entre el poema grec i el modern. Dit d'entrada breument, en l'assaig hem trobat un permanent desplaçament de les tríades característiques de la teoria hölderliniana dels gèneres poètics grecs cap a la necessitat de contraposició, fet que, a més d'evidenciar la

insatisfacció amb cada tríada formulada i amb el sistema que es va construint, remarca la inherència d'un fora a tot el que és modern, és a dir, la condició moderna entesa com quelcom derivat, condició que és conseqüència de la pèrdua de Grècia.

Veient-ho amb una mica més de detall, primer hem trobat que l'esperit té una constitució dual (les cares permanència i canvi) que no pot copsar-se sense la contraposició amb la matèria, la qual, al seu torn, només pot comparèixer en la seva també doble constitució per relació amb l'esperit. La dualitat interna inherent a ambdós que es manifesta gràcies a la contraposició es presenta en una triple alternativa: resolent-se, no resolent-se, resolent-se-i-no-resolent-se, però no pot copsar-se com a unitat sense el pas a la concreció, és a dir, sense l'efectiva relació entre esperit i matèria. Per tal que es doni aquesta relació cal optar entre un dels tres modes en què es poden combinar els tres tons (naïf, ideal, heroic), que són modes de configurar-se la matèria o cercles d'efectes. Tal tria dóna pas a la fonamentació a través de la qual s'obre una via de connexió entre esperit i matèria, però en aquest punt s'experimenta la irreductibilitat entre un i altra, o sigui, la impossibilitat que des d'un costat pugui posar-se o deduir-se l'altre (nosaltres hem interpretat que o és la matèria qui determina –estat d'infantesa, Grècia– o és l'esperit qui ho fa –estat de solitud, modernitat–), la qual es presenta com a conflicte entre individual, universal i pur. La solució a aquest conflicte passa per que la tria assolixi la realitat efectiva, és a dir, tenint en compte que s'està parlant de l'assumpte de l'esperit poètic, que s'esdevingui el poema o la unitat infinita. Però la seva naturalesa des de dins resulta irrecognoscible i no es podrà conèixer d'altre mode que mitjançant una contraposició; d'aquí la màxima que exhorta el poeta a posar-se en contraposició harmònica amb una esfera externa. Hem trobat significatiu que, a diferència del que passava amb el poema grec i les tríades, aquí es requereixi d'una contraposició i, a més, que sigui externa.

L'esfera externa és una altra unitat infinita, i, en tant que externa, al poeta li ha de venir donada. Nosaltres hem assajat dues interpretacions sobre què pot ser aquesta unitat infinita: En primer lloc, hem considerat esfera contraposada un moviment com el de la *Ciència de la lògica* de Hegel, en la mesura que inclou un desenvolupament en tres temps (ser—essència—concepte o posició—negació—negació-de-la-negació) semblant a les triples alternatives hölderlinianes i als tres gèneres. Aquesta figura, que dóna raó de la modernitat, o, més exactament, de la història sencera tal com és recollida en la modernitat, en tant que filosofia mou a una reflexió infinita. Per altre costat, hem assajat considerar esfera externa el cercle dels gèneres poètics grecs, que, trivialment, participa de l'estructura triàdica i el caràcter d'unitat infinita exigida a l'esfera externa. El fet que la contraposició amb Grècia pugui evocar l'«estat d'infantesa» i la contraposició amb la *Ciència de la lògica* permeti fer el mateix amb l'«estat de solitud» introdueix la sospita que tal volta s'estigui sempre necessitat d'una contraposició, i, en efecte, si bé en aquest punt podria semblar que ja s'ha assolit la fita cercada, Hölderlin sembla desmentir-ho en

qualificar l'acte de contraposició amb una esfera externa d'«hipèrbole de les hipèrboles». Segons la nostra interpretació amb això s'assenyala tant a la impossibilitat que des de la modernitat es generi res (*i.e.* que el moviment en tres temps de la *Ciència de la lògica* sigui tal), com al fet que, en consonància amb el que acabem de dir, resulti impossible un retorn a Grècia, és a dir, un efectiu diàleg entre els moderns i els grecs. Aquest impediment afectarà també a la constitució de l'obra, del poema modern, que ja no podrà ser comprès des del sistema triàdic.

Nosaltres hem entès l'acte de creació a què s'està apuntant com a contraposició o atenció a allò que compareix, que, al seu torn, només podrà esdevenir en aquest acte; dit amb unes altres paraules, hem entès l'atenció com a creació (o interpretació) i, alhora, que només es crea (o interpreta) en la mesura en què es fa comparèixer el que ja és. Tal concepció del fer com un atendre al ser de l'ens que ve a l'encontre l'hem trobada a Grècia, per exemple, en l'αἰδώς que reclama Píndar, en íntima relació amb la *Scheu* que buscarà Hölderlin en els anomenats «poemes de maduresa», escrits entre 1800 i 1805, o en l'«Alcibíades» de Plató, en el qual es fa una descripció de l'ànima i la seva relació amb el conèixer semblant a la de l'esfera contraposada, i hem vist que Hölderlin probablement hi arriba pel seu intens treball de traducció de textos grecs dut a terme en el mateix moment en què redacta els textos d'Homburg. Amb tot, en la modernitat la possibilitat de fer comparèixer quelcom consistent (tant si s'interpreta en el sentit d'un efectiu diàleg amb els grecs, com en el d'una obra irreductible i amb ser) només pot entendre's com a «hipèrbole de les hipèrboles». En aquest punt l'assaig queda inacabat i Hölderlin, abandonant ja tota pretensió de formular una poètica, passa a dedicar-se únicament a la poesia.

Per tal d'entendre el sentit i conseqüències del treball realitzat a Homburg i, especialment, d'aquesta interrupció, hem tingut en compte el que es troba en els poemes de maduresa, tant la seva temàtica de mites grecs vinculats a la desaparició del diví, arribant fins a la figura de Crist, com la tensió entre parataxi i sintaxi, i la tendència cap a una forma d'estrofa i cap a l'expressió d'idees que queda en una mera aparença en ser contínuament avortada mitjançant conjuncions adversatives, sentències gnòmiques o paraules que acaben tenint quasi un sentit propi, aspectes que denoten la lliçó apresada especialment de Píndar, però també del procés sencer *épos—mélos—tragèdia*. El resultat és que ja no es tracta d'una poesia lírica que busca l'u-tot al mode romàntic, com la que Hölderlin havia cultivat seguint els passos de Schiller, sinó d'una poesia que es qüestiona la unitat del subjecte, que resta en un estat fragmentari, amb la qual cosa apunta a aquell moment en què la figura tenia consistència, és a dir, a Grècia. Nosaltres ens hem recolzat en aquesta evolució per llegir els escrits d'Homburg des d'un punt de vista menys idealista, un punt de vista que està en discussió amb l'idealisme, i entendre, amb això, per què l'autor abandona la pretensió de formular una estètica.

Sense deixar de reconèixer la relació de Hölderlin amb el projecte idealista, en la nostra investigació hem trobat que tant els impediments amb què va topant a l'hora de construir un sistema que expliqui el poema en general com la seva poesia de maduresa generen una distància per poder reconèixer i posar en obra la diferència amb els grecs, entenent la modernitat com un temps derivat, i hem assenyalat que aquesta distància és finitud. Això ens ha fet vincular el pensament hölderlinià amb el de Kant, però remarcant, alhora, una diferència entre ambdós autors. En efecte, Kant no abandona mai l'estricta modernitat per la qual cosa la validesa recau en el discurs cognoscitiu i en el pràctic, quedant-ne al marge l'àmbit de l'estètic, que només s'hi relaciona pel fet que possibilita l'experiència d'en què consisteix aquella, mentre que Hölderlin aporta al poema el caràcter històric. Certament, hem observat que en el filosofema kantià la figura bella, en tant que arrel desconeguda entre els discursos cognoscitiu i pràctic, apuntaria, sense arribar-ho a formular, vers quelcom altre (*i.e.* Grècia), i, amb això, a la condició derivada de la modernitat, però també que precisament qui formula tal diferència és Hölderlin, per la qual cosa, si bé no és el primer modern, té quelcom de fundador.

De l'anàlisi de l'intent hölderlinià d'aconseguir una poètica que doni raó de tot poema podem concloure el següent: D'una banda, els poemes grecs més aviat es deixen explicar a partir d'una poètica, potser perquè participen d'una empresa comuna consistent en l'explicitació d'en què consisteix ser i, amb això, mouen el ser (el cercle dels gèneres o l'esdevenir de Grècia). En efecte, el fet que l'empresa sigui comuna permet reduir els seus diferents moments a una mateixa estructura; la capacitat productiva que el poema grec té, que li possibilita moure la història, és una part important de la intenció vers el llenguatge del poema; per això una teoria dels gèneres poètics prou potent per incloure la categoria històrica en dona compte. D'altra banda, els poemes moderns més aviat no poden explicar-se a partir d'una teoria dels gèneres, potser pel fet que, en no pertànyer a aquella història, ja només poden constatar-la, ser un determinat punt de vista sobre l'esdeveniment, contraposar-s'hi. El poema modern ja no participa de cap gran «projecte comú» (equivalent a l'esdeveniment grec), ja no mou la història; no és que estigui al marge de la història o de la qüestió del ser, però, en no generar ni moure, li queda només el paper de reconèixer l'alteritat respecte el moment en què això es donava i el ser-ne una certa perspectiva, un cert recollir la història. Aquesta alteritat del poema modern respecte Grècia, solidària de l'alteritat respecte la validesa, és clau en tota la poesia moderna i marca l'evolució del poema avui tal com hem trobat en l'anàlisi d'*El meridià* de Paul Celan.

En el moment en què Celan emprèn la tasca de parlar sobre el poema, la modernitat impera com a òbvia, malgrat que, entremig, el nihilisme hagi estat formulat. Ara la poesia ja no diu tan clarament la qüestió Grècia — modernitat, quedant amagada en un replantejament del caràcter marginal d'aquella. Vegem com Celan constata aquest replantejament de la poesia amb una mica més de detall:

En el seu discurs Celan vol parlar del poema «avui» i per fer-ho planteja una distància entre els «camins de l'art» i els «camins de la poesia» semblant a la que Píndar establia entre el saber dels escultors i el saber «major», distància que Celan troba ja formulada en l'obra de Büchner. Nosaltres hem interpretat que aquí l'«art» té el sentit kantià de la figura irreductible al marge de la validesa, posant l'accent en la mera irreductibilitat, és a dir, en el fet que, segons el filosofema kantià de la figura bella, el que és determinant tant per a la complaença com per a fer l'experiència ontològica és la seva irreductibilitat, no la seva singularitat. Això ens ha permès entendre tant la relació que Celan troba entre art i Idealisme (recordem els autòmats, el mico vestit d'home, etc.) com la crítica a certa artificiositat que allunya l'art de la vida en el sentit que la distància que separa l'art de la vida seria solidària de la distància que separa l'art de l'entitat, concloent que tal volta si s'abolís la segona s'aconseguiria abolir la primera.

La proposta de donar vida a l'art a través de la dissolució de la frontera entre art i ens ha semblat corroborada pel fet que, en efecte, en el discurs es plantegen un seguit d'exemples d'intents d'abolir aquesta distància: el cap de Medusa, *l'élargissez l'art* de Mercier i el que hem anomenat «poema objecte» de Mallarmé. Pel que fa al primer, és a dir, el cap de Medusa, hem trobat que d'entrada sembla tenir una capacitat infinita d'imitació, però perdent, precisament pel seu caràcter omniabastador, la capacitat de copsar la singularitat de cada cosa. En quant a l'ampliació de l'art hem vist que, en dissoldre la frontera entre l'art i els ens sense canviar la concepció moderna d'entitat, destrueix la capacitat ontològica que té la figura bella de fer experimentar en què consisteix la validesa (moderna). Finalment, la proposta de Mallarmé ha semblat més consistent, ja que, en abolir el caràcter referencial del poema, però no ampliant, sinó estrenyent, aconseguiria per a aquell una entitat pròpia; malgrat tot, hem interpretat que Celan no l'acaba secundant en la mesura que, al tancar-se el poema tan absolutament sobre si mateix, descuida l'altre o, dit amb unes altres paraules, no deixa de ser un producte del geni (kantià) creant al seu antull.

Celan sembla trobar en el personatge de Lucile una primera via de solució («he trobat la poesia en Lucile», etc.): ella estima i l'amor li dóna la capacitat de veure la «figura, direcció i alè» no de qualsevol cosa, sinó del seu estimat, és a dir, la capacitat de veure un irreductible no en la seva mera irreductibilitat, sinó en la seva singularitat. Per aquesta banda hem establert una distància entre el gust kantià i la capacitat de Lucile, distància que sembla esborrar la frontera entre poesia i veritat que estableix la filosofia kantiana, evidentment canviant el que sigui la veritat (Lucile és la capaç de veure de veritat i de morir de veritat, capaç de trencar amb el continu –el llenguatge normatiu i el temps uniforme i infinit– a través de la «contraparaula»).

Lenz planteja una segona via d'accés a la poesia. Amb ell es presenta la qüestió del «complet oblit de si» que nosaltres hem relacionat amb el geni kantià en el sentit que tal oblit només pot dur a copsar-se com a subjecte modern, però no com a «figura, direcció i

alè»; amb tot, sembla que alguna mena d'oblit és alhora necessari per a l'efectiva creació, és a dir, per a l'encontre amb quelcom totalment altre que alhora és possibilitat per l'artista, però en aquest cas no podrà ser un oblit absolut, sinó que caldrà el joc d'oblit i memòria que obri la via del retorn; d'aquí la màxima que exhorta el poeta a anar oblidat de si vers allò insòlit i estrany i alliberar-se. Nosaltres ens hem aproximat a aquesta altra idea d'oblit a través de la λήθη grega, entenent que es tracta d'allò necessari perquè es pugi donar ἀλήθεια, i hem recordat que també en Píndar apareixia l'oblit precedint el saber de l'artista. Aquest oblit, que comporta un «terrible emmudir», és solidari del trencament amb el temps i el llenguatge, trencament que ara es vincula amb l'obscuritat de la poesia, però no és res on un ha de restar, sinó quelcom que cal buscar en funció que es produeixi un encontre. Del punt d'inflexió entre l'oblit de si i el retorn Celan en diu «canvi d'alè».

Al que s'esdevé en aquest canvi d'alè Celan ho anomena «llenguatge individuat». Nosaltres hem interpretat que la batalla del poeta es fa per mor d'aconseguir un singular que sigui, i per entendre el sentit que podria prendre això hem atès al mode celanià de construir el poema basat en l'ambigüitat essencial de les paraules, la que es dona en aquell punt en què s'està configurant llenguatge, i per la qual el poema passa a ser essencialment quelcom a interpretar. Ara el poeta no determina lliurement, sinó que atén o es dona a les paraules, que són també les dels camins de l'art que cal recórrer una vegada i una altra, no entenent l'«art» en el sentit de mera figura irreductible, sinó en el de creació humana vinculada al ser, recurrent, amb ells també, la *Geschichte*. Amb tot, tal com ha passat amb l'assaig de Hölderlin, la possibilitat que s'acabi donant l'efectiu «llenguatge individuat» i, amb ell, l'efectiu diàleg, en un determinat moment és qualificada d'«inaudita» i queda sempre emmarcada per un «potser».

El poema «avui» és històric en la mesura en què es qüestiona la seva marginalitat que percep en l'alteritat respecte la validesa, el seu caràcter derivat, i intenta lluitar contra aquest caràcter marginal i sense entitat amb recursos com l'ús de metàfores de remissió interna que desconnecten el poema de la referència a un fora efectivament real, la introducció de la parataxi o el trencament amb la sintaxi, mostrant en aquests intents la seva condició històrica, però ja no en el sentit que generi la història del ser, sinó en el de ser un determinat punt de vista sobre ella, una manera de recollir-la i mostrar-la. En Celan això, a més, es concreta en l'atenció cap a la buidor moderna, però no en general, sinó des de la qüestió dels camps d'extermini del nazisme. Aquesta és una qüestió històrica, no només en el sentit trivial que es va donar en un moment de la història, sinó en el sentit que el seu origen rau en no haver assumit com calia el nihilisme modern, sinó haver-lo revestit d'una falsa essència (la pàtria, la raça, etc.). El poema celanià s'apropa a la buidor moderna des dels camps d'extermini fent que allà hi comparegui la *Geschichte*; dit de forma més precisa, en el seu abandó de tota qualitat metafòrica, que és també abandó del subjecte i del geni, els camps deixen de ser una referència externa, passant a trobar-

se en la textura mateixa del poema, en un intent que remet a la capacitat que el poema tenia a Grècia de ser efectivament la cosa, però ara sense arribar enlloc.

Per acabar, retornem al motiu de la present investigació, és a dir, a la impossibilitat de tractar el poètic al marge de la qüestió Grècia—modernitat. En el dit més amunt s'ha mostrat de quin mode el sistema hölderlinià dels tres tons resulta un instrument eficaç a l'hora d'interpretar els poemes grecs, mentre que l'intent d'aplicar-lo a la poesia moderna exigeix sempre d'una contraposició, però resta encara pendent d'acabar de justificar aquesta diferència, així com les raons per les quals un sistema (per a Grècia) pot donar compte de poemes, *i.e.* de singulars irreductibles.

Pel que fa a la primera qüestió, hem vist la capacitat que té el poema grec de «recollir i moure la història», recollir que tenia lloc mitjançant el paper de l'esperit, aportant el to absent i, amb ell, els altres dos gèneres, és a dir, fent present en cada poema el conjunt dels gèneres. També hem constatat en el poema grec una efectiva capacitat productiva no només del poema i de la cosa del poema (en el cas de l'epinici, la gesta o victòria que en ell és cantada), sinó també d'un moviment en l'en què consisteix ser provocat precisament per la compareixença de la cosa. L'engalzament d'aquests moviments que constitueix l'esdevenir i pèrdua de Grècia ha sigut, doncs, generat pels mateixos poemes i és el que la teoria dels gèneres de Hölderlin «només» constata. Essent així, resulta quasi tautològic que aquesta teoria pugui copsar aspectes essencials dels poemes que descriu. El poema modern, en canvi, com a conseqüència de l'esdeveniment Grècia, ha quedat al marge de la veritat, ara la «validesa», perdent la capacitat de produir. Amb això, al poema només li resta constatar la situació, ser una determinada manera de recollir la història.

En quant a la possibilitat que un sistema doni compte de poemes irreductibles i, recollint les objeccions de Szondi a una hermenèutica filosòfica, pel que fa a la possibilitat que en interpretar el poema des de tal sistema no es desatengui el singular ni s'estigui veient el poema en la història, pensem que el fet que el projecte comú grec tingui lloc en els poemes i en ells s'hagi generat la història que Hölderlin recull en el seu sistema és la prova que aquest neix de l'atenció als poemes singulars. Aleshores, el cercle dels gèneres poètics hölderlinià capta el temps de l'esdevenir i pèrdua de Grècia, i aquest temps ho és en el sentit grec, és a dir, es tracta d'un temps singular, d'una estructura que explica un singular, quedant, així, emparentat amb la problemàtica de la data i el meridià de Paul Celan.





## Bibliografia



## BIBLIOGRAFIA SOBRE PÍNDAR

## 1. EDICIONS DE PÍNDAR

## 1.1 Edicions crítiques

*Pindari carmina cum fragmentis*, ed. B. Snell, H. Maehler, Leipzig, 1997.

*Pindare. Olympiques*, texte établi et traduit par A. Puech, 8<sup>a</sup> ed., Les Belles Lettres, París, 2003.

*Pindar victory odes: Olympians 2, 7, 11; Nemean 4; Isthmians 3, 4, 7*, Edited and commented by M. M. Willcock, Cambridge, 1995.

*Pindaro. Le Pitiche*, Introduzione, testo critico e traduzione di Bruno Gentili. Commento a cura di P.A. Bernardini, E. Cingano, B. Gentili e P. Giannini, Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore, 1995.

*Pindar. Olympian odes. Pytian Odes*, Edited and Translated by W. Race, Loeb Classical Library, 1997.

*Pindar. Nemean odes. Isthmian odes. Fragments*, Edited and Translated by W. Race, Loeb Classical Library, 2<sup>a</sup> ed., Cambridge, 2006.

*Píndaro. Olímpicas*, Edición comentada de M. Fernández-Galiano, reimpresión, Ediciones Clásicas, 1994.

*Píndar. Odes III. Olímpiques*, Introducció, traducció i notes de M. Balasch, Fundació Bernat Metge, Barcelona, 1993.

*Píndar. Odes IV. Pítiques*, Introducció, traducció i notes de M. Balasch, Fundació Bernat Metge, Barcelona, 1993.

*Píndar. Odes V. Nemees, Ístmiques*. Introducció, traducció i notes de M. Balasch, Fundació Bernat Metge, Barcelona, 1994.

*Píndar. Fragments, VI*, Introducció J. M. Gómez Pallarès, traducció i notes de M. Balasch, Fundació Bernat Metge, Barcelona, 1994.

## 1.2. Traduccions utilitzades a banda de les citades més amunt

ALSINA CLOTA, J. (1987): *Píndaro. Epinicios*, Barcelona.

SUÁREZ DE LA TORRE, E. (2008): *Píndaro. Obra completa*, Madrid.

BÁRDENAS DE LA PEÑA, P., BERNABÉ PAJARES, A. (2002): *Píndaro. Epinicios*, Madrid.

BONIFACIO NUÑO, R. (2005): *Píndaro. Odas: Olímpicas, Píticas, Nemeas, Ístmicas*, México, D.F.

## 2. OBRES DE CONSULTA GENERAL SOBRE LLENGUA GREGA I SOBRE L'ANTIGUITAT

CHANTRAINE, P. (1967): *Morphologie historique du grec*, Paris.

LIDDEL, H. G., SCOTT, R. (1996): *A Greek-English Lexicon. With a Supplement*, Oxford.

SLATER, W. J. (1969): *Lexicon to Pindar*, Berlin.

ZIEGLER, K., SONTHEIMER, W. (1979): *Der kleine Pauly. Lexicon der Antike*, München.

## 3. EDICIONS I TRADUCCIONS D'ALTRES TEXTOS

ARISTÓTELES (1999): *ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ*, *Aristotelis ars poetica, Poética de Aristóteles*, edición trilingüe por V. García Yebra, 3ª ed., Biblioteca Románica Hispánica, Madrid.

PLATO (1993): *Phaedo*, edited by C.J. Rowe, Cambridge.

—— (1967): *Theaetetus; Sophist*, english translation by H. North Fowler, Harvard.

—— (1970): *The Republic*, english translation by P. Shorey, Cambridge.

—— (1989-1992): *La República*, traducció al català de M. Balasch, Barcelona.

## 4. ESTUDIS SOBRE LITERATURA, FILOSOFIA I ART GRECS

BERESFORD, A. (2009): «Erasing Simonides», *Apeiron*, 42/3, pp. 167-202.

DODDS, E.R. (1986): *Los griegos y lo irracional*, Madrid.

FRÄNKEL, H. (1962): *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, München.

GARCÍA ROMERO, F. (1989): «El ditirambo 18 de Baquílides», *Minerva. Revista de filología clásica*, 3, pp. 121-141.

HEIDEGGER, M. (2003f): «Der Spruch des Anaximander (1946)», dins de *Holzwege*, Gesamtausgabe, Bd. 5, Frankfurt am Main.

—— (1982b): *Parmenides*, dins de Gesamtausgabe, Bd. 54, Frankfurt am Main.

HENRY, W. B. (1998): «Simonides, PMG, 541», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 121, pp. 303-304.

JAEGER, W. (2001): *Paideia*, 10ª ed. Madrid.

JENKINS, I. (2009): *The Parthenon Frieze*, London.

- LASSO DE LA VEGA (1971): «Los coros de Edipo Rey: Notas de métrica», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*, 2, pp. 9-95.
- LATACZ, J. (2009) *Homers Ilias : Gesamtkommentar*, herausgegeben von Joachim Latacz, Berlin.
- MARTÍNEZ MARZOA, F. (1990a): *De Grecia y la filosofía*, Murcia.
- (1994): *Historia de la filosofía*, vol I, Madrid.
- (1995a): *Historia de la filosofía antigua*, Madrid.
- (1996a): *Ser y diálogo. Leer a Platón*, Madrid.
- (1998): «La poesía griega y la teoría hölderliniana de los géneros», *Sileno*, 4, pp. 53-60.
- (2000a): «Hacia una hermenéutica de los géneros poéticos», *Δαίμων, Revista Internacional de filosofía*, 21, pp. 97-106.
- (2005): *El saber de la comedia*, Madrid.
- (2006): *El decir griego*, Madrid.
- (2007): *Muestras de Platón*, Madrid.
- (2009): *La cosa y el relato*, Madrid.
- (2011): *Distancias*, Madrid.
- (2013): *Interpretaciones*, Madrid.
- MÍGUEZ BARCIELA, A. (2008): *Problemas hermenéuticos en la lectura de la Iliada*, Tesi doctoral Universitat de Barcelona.
- MIRALLES, C. (1997): «Il tragico in Sofocle», dins de *Lexis: Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica*, nº 15, pp. 33-44.
- REINHARDT, K. (1991): *Sófocles*, Barcelona.
- SCHADEWALDT, W. (1960): *Hellas und Hesperien. Gesammelte Schriften zur Antike und zur Neueren Literatur*, Frankfurt am Main.
- (1997): *Die frühgriechische Lyrik*, Frankfurt am Main.
- SNELL, B. (1957): *Griechische Metrik*, Göttingen.
- (1975): *Die Entdeckung des Geistes*, Göttingen.
- STEINRÜCK, M. (2003): «Zum Rhythmus der homerischen Verse», dins de *Studia Humaniora Tartuensia*, vol. 4, A. 1., Tartu.
- TATARKIEWICZ, L. (2000): *Historia de la estética. I. La estética antigua*, Madrid.
- WEST, M. L. (1982a): *Greek Metre*, Oxford.
- (1982b): *Ancient Greek Music*, Oxford.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORF, U.V. (2001): *Qu'est-ce qu'une tragédie attique?*, Paris.

## 5. MONOGRAFIES I ARTICLES SOBRE PÍNDAR

BERNARDINI, P.A. (1967): «Linguaggio e programma poetico in Pindaro», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 4, pp. 80-97.

— (1985): «L'attualità agonistica negli epinici di Pindaro», *Entretiens sur l'Antiquité Classique. Pindare. Huit exposés suivis par discussions*. Préparés et présidés par André Hurst, 31, pp. 117-149, Vandoeuvres.

BOWRA, C.M. (1964): *Pindar*, Oxford.

BRILLANTE, C. (1987): «La rappresentazione del sogno nel frammento di un threnos pindarico», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 25/1, pp. 35-51.

BROWN, CH.G. (1992): «The Hyperboreans and Nemesis in Pindar's "Tenth Pythian"», *Phoenix*, 46/2, pp. 95-107.

BUNDY, E.L. (1986): *Studia Pindarica*, Berkeley.

BURNETT, A.P. (2005): *Pindar's songs for young athletes of Aigina*, Oxford.

CLEAR, R. (1982): *Family, Community and Divinity in Pindar's Victory Odes*, Tesi doctoral Universitat d'Utrecht.

GENTILLI, B. (1995): *Le pitiche*, Introduzione, testo critico e traduzione, Verona.

GERBER, D.E. (1985): «Emmendations in the Odes of Pindar: An Historical Analysis», *Entretiens sur l'Antiquité Classique. Pindare. Huit exposés suivis par discussions*. Préparés et présidés par André Hurst, 31, pp. 1-25, Vandoeuvres.

HURST, A. (1985): «Aspects du temps chez Pindare», *Entretiens sur l'Antiquité Classique. Pindare. Huit exposés suivis par discussions*. Préparés et présidés par André Hurst, 31, pp. 155-197, Vandoeuvres.

KÖHNKEN, A. (1971): *Die Funktion des Mythos bei Pindar. Interpretationen zu sechs Pindargedichten*, Berlin.

— (1985): «"Meilichos orga". Liebesthematik und aktueller Sieg in der neunten pythischen Ode Pindars», *Entretiens sur l'Antiquité Classique. Pindare. Huit exposés suivis par discussions*. Préparés et présidés par André Hurst, 31, pp. 71-111, Vandoeuvres.

LEFKOWITZ, M.R. (1984): «The Poet as Athlete», *Journal of Sport History*, 2/2, pp. 18-24.

— (1985): «Pindar's Pythian V», *Entretiens sur l'Antiquité Classique. Pindare. Huit exposés suivis par discussions*. Préparés et présidés par André Hurst, 31, pp. 33-63, Vandoeuvres.

— (1991): *First-Person Fictions. Pindar's Poetic "I"*. Oxford.

LLOYD-JONES, H. (1985): «Pindar and the After-Life», *Entretiens sur l'Antiquité Classique. Pindare. Huit exposés suivis par discussions*. Préparés et présidés par André Hurst, 31, pp. 245-284, Vandoeuvres.

- MARTÍNEZ MARZOA, F. (2000b), «Píndaro y el libro X de “La República” de Platón», a *La razón del mito (Primer congreso de mitología mediterránea)*, pp. 200-208.
- MERCKELBACH, R. (1973): «Päonische Strophen bei Pindar und Bacchylides», *Zeitschrift für Papirologie und Epigraphik*, 12, pp. 45-55.
- MÍGUEZ BARCIELA, A. (2010a): «Píndaro y el límite de la abundancia», *Myrtia*, 25, pp. 25-42.  
 — (2010b): «Píndaro y la finitud», *Δαίμων. Revista Internacional de Filosofía*, 51, pp. 199-208.  
 — (2013): «Retorno y crepúsculo: Píndaro, Pítica 11», *Euphrosyne. Revista de Filología Clásica*, 41, pp. 309-319.
- NISETICH, F. (1989): *Pindar and Homer*, Baltimore.
- PÓRTULAS, J. (1977): *Lectura de Píndar*, Barcelona.  
 — (1985): «La condition héroïque et le statut religieux de la louange», *Entretiens sur l'Antiquité Classique. Pindare. Huit exposés suivis par discussions*. Préparés et présidés par André Hurst, 31, pp. 207-235, Vandoeuvres.
- RACE, W. (1982): *The Classical Priamel from Homer to Boethius*, Leiden.
- SCHADEWALDT, W. (1966): *Der Aufbau des pindarischen Epinikion*, Tübingen.
- SEGAL, CH. (1968): «Two Agonistic Problems in Pindar. Nemean 7.70-74 and Pythian 1.42-45», *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 9:1, pp.31-45.
- SLATER, W.J. (1977): «Doubts about pindaric interpretation», *The Classical Journal*, 72: 3, pp. 193-208.  
 — (1983): «Lyric narrative: Structure and principle», *Classical Antiquity*, 2: 1, pp. 117-132.
- THEUNISSEN, M. (2002): *Pindar*, 2. Aufl., Munic.
- TUGENDHAT, E. (1960): «Zum Rechtfertigungsproblem in Pindars 7. Nemeischen Gedicht», *Hermes*, 88, pp. 385-409.  
 — (1992): *Philosophische Aufsätze*, Frankfurt am Main.
- VALLET, R. (1985): «Pindare et la Sicilie», *Entretiens sur l'Antiquité Classique. Pindare. Huit exposés suivis par discussions*. Préparés et présidés par André Hurst, 31, pp. 285-320, Vandoeuvres.
- VALLOZZA, M. (1989): «Il motivo dell'invidia in Pindaro», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 31: 1, pp. 13-30.
- VERDENIUS, W. J. (1972): «Pindar's Eleventh Nemean Ode: A Commentary», *Illinois Classical Studies*, 7:1, pp. 16-40.
- YOUNG, D.C. (1968): *Three Odes of Pindar*, Leiden.



## BIBLIOGRAFIA DE HÖLDERLIN

### 1. EDICIONS DE HÖLDERLIN

#### 1.1 Edicions crítiques

*Sämtliche Werke*, Stuttgarter Ausgabe, hrg. v. F. Beißner, Stuttgart, 1962.

*Sämtliche Werke*, Frankfurter Ausgabe, hrg. v. D. E. Sattler, Frankfurt am Main, 1979.

*Kritische Textausgabe*, edició basada en la Frankfurter Hölderlin-Ausgabe 1975-2008.

*Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zeitlicher Folge*, hrg. v. D. E. Sattler, München, 2004.

*Theoretische Schriften*, hrsg. v. J. Kreuzer, Hamburg, 1998.

#### 1.2. Traduccions utilitzades

*Versions de Hölderlin*, a cura de C. Riba, Barcelona, 1944.

*Hiperión o el eremita en Grecia*, traducción y prólogo de J. Munárriz, hem utilitzat l'edició de 1990, Madrid, 1976.

*Obra completa en poesía*, vol. I i II, traducción de F. Gorbea, Barcelona, 1976.

*Ensayos*, Editado y traducido por F. Martínez Marzoa, hem utilitzat l'edició de 1997, Madrid, 1976.

*Oedipe de Sophocle*, traduit par P. Lacoue-Labarthe, hem utilitzat l'edició de 1998, Paris, 1978.

*Antigone de Sophocle*, traduit par P. Lacoue-Labarthe, hem utilitzat la versió de 1998, Paris, 1978.

*Hiperión. Versiones previas*, ed. A. Ferrer, prólogo de M. Franz, Madrid.

*Las grandes elegías (1800-1801)*, versión castellana y estudio preliminar de J. Talens, Madrid, 1980.

*Himnes*, introducció i traducció de M. Carbonell, Barcelona, 1981.

*Correspondencia completa*, traducción e introducción de H. Cortés y A. Leyte, Madrid, 1990.

*Los himnos de Tubinga*, edición bilingüe, traducción y estudio introductorio de C. Durán y D. Innerarity, Madrid, 1991.

- Poemas*, edició bilingüe, traducció e introducció de J. M. Valverde, Barcelona, 1991.
- Hiperió*, introducció, traducció i notes de Jordi Llovet, Barcelona, 1993.
- La mort d'Empèdocles*, edició bilingüe, traducció en vers de J. Llovet, Barcelona, 1993.
- Poemes de l'entenebriment*, edició bilingüe, traducció i presentació de M. Carbonell, amb un estudi de R. Jakobson, Barcelona, 1996.
- Correspondencia amorosa*, edició y traducción de H. Cortés y A. Leyte, Madrid, 1998.
- L'arxipèlag. Elegies*, edició bilingüe, traducció i presentació de J. Llovet, Barcelona, 1999.
- Hiperión o el eremita en Grecia*, introducció, traducció y notas de M. Salmerón, Madrid, 2003.
- Der Archipelagus*, edició bilingüe de Helena Cortés, Epílogo de Arturo Leyte, Madrid, 2011.
- Edipo*, Sófocles i Hölderlin, Edició trilingüe, Introducció, traducció y notes de H. Cortés y M.E. Prado, *Edipo re*, Pasolini, epílogo de A. Leyte, Madrid, 2012.

## 2. MONOGRAFIES I ARTICLES SOBRE HÖLDERLIN

- ADORNO, TH. (2003): «Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins», dins de *Noten zur Literatur*, pp. 447-491, Frankfurt am Main.
- ALLEMANN, B. (1954): *Hölderlin und Heidegger*, Zürich.
- BEISSNER, F. (1961) *Hölderlin. Reden und Aufsätze*, Weimar.
- BENJAMIN, W. (1977): «Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin», dins de *Gesammelte Schriften*, hrs. von H. Schweppenhäuser und R. Tiedermann, Bd. II.1, Frankfurt am Main.
- BENN, M. B. (1967): «Hölderlin and the Greek Tradition», *Arion*, 6/4, Boston, pp. 495-516.
- BERTAUX, P. (1992): *Hölderlin y la revolución francesa*, Madrid.
- BINDER, W. (1987): *Friedrich Hölderlin. Studien*, ed. d'Elisabeth Binder i Klaus Weimar, Frankfurt.
- BÖSCHENSTEIN, B. (1989): «Frucht des Gewitters». *Zu Hölderlins Dionysos als Gott der Revolution*, Frankfurt am Main.
- CARBONELL, M. (1999): «Les traduccions hölderlinianes dels grecs», dins de *Reduccions. Revista de poesia*, núm. 71, pp. 61-68.
- CORTÉS GABAUDÁN, H. (1996): *Claves para una lectura de Hiperión*, Madrid.

- FERRER, A. (1993): *La reflexión del eremita. Razón, revolución y poesía en el Hiperión de Hölderlin*, Madrid.
- (2004): *Hölderlin*, Madrid.
- GAIER, U. (1962): *Der Gesetzliche Kalkül. Hölderlins Dichtungslehre*, Tübingen.
- (1993): *Hölderlin: eine Einführung*, Tübingen.
- HEIDEGGER, M. (2003e): «Wozu Dichter? (1946)», dins de *Holzwege*, Gesamtausgabe, Bd. 5, Frankfurt am Main.
- (1981): *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, dins de Gesamtausgabe, Bd. 4, Frankfurt am Main.
- (1982a): *Hölderlin's Hymne «Andenken»*, (Wintersemester 1941-1942), dins de Gesamtausgabe, Bd. 52, Frankfurt am Main.
- (1984): *Hölderlin's Hymne «Der Ister»*, (Sommersemester, 1942), dins de Gesamtausgabe, Bd. 53, Frankfurt am Main.
- (1997): «Dichterisch wohnt der Mensch», dins de *Vorträge und Aufsätze*, Frankfurt am Main.
- HENRICH, D. (1986): *Der Gang des Andenkens. Beobachtungen und Gedanken zu Hölderlins Gedicht*, Stuttgart.
- HÜHN, H. (1997): *Zeit und Erinnerung in Hölderlins Denken*, Stuttgart.
- JASPERS, K. (1953): *Strindberg et Van Gogh. Swedenborg – Hölderlin*, Paris.
- KALÁSZ, C. (1988): *Hölderlin. Die poetische Kritik instrumenteller Rationalität*, München.
- LEYTE, A. (2004): «“Grecia“ como conflicto entre Kant y Hölderlin», *Anuario filosófico*, XXXVII/3, pp. 713-732.
- LÖNKER, F. (1989): *Welt in der Welt. Eine Untersuchung zu Hölderlins „Verfahrungsweise des poetischen Geistes“*, Göttingen.
- MARTÍNEZ MARZOA, F. (1992a): *De Kant a Hölderlin*, Madrid.
- (1992b): «La crítica del juicio estético. Hölderlin y el idealismo», en R. Rodríguez, G. Vilar (ed.) *En la cumbre del criticismo*, Barcelona, pp. 139-151.
- (1995b): *Hölderlin y la lógica hegeliana*, Madrid.
- (1996b): «El proyecto del saber y el camino de Hölderlin», *La Ortiga*, núm. 13-15, pp. 94-100.
- (1996c): «“Seyn“ und „Ur-teilung“», dins d'O. Market i J. Rivera de Rosales (coords.), *El inicio del idealismo alemán*, Madrid, pp. 335-342.
- MICHEL, W. (1949): *Das Leben Friedrich Hölderlins*, Bremen.
- PÒRTULAS, J. (1999): «Les traduccions hölderlinianes dels grecs II», en *Reduccions. Revista de poesia*, núm. 71, pp. 69-75.

- POISS, TH. (2002): *Hölderlins Pindar-Übersetzung. Voraussetzungen und Konsequenzen*, München.
- REINHARDT, K. (1962): «Hölderlin und Sophokles», dins de *Die Krise des Helden, a Beiträge zur Literatur und Geistgeschichte*, München.
- RYAN, L. (1960): *Hölderlins Lehre vom Wechsel der Töne*, Stuttgart.
- SCHADEWALDT, W. (1949): «Hölderlin und Homer. Erster Teil», dins de Schadewaldt 1960, pp. 681-704.
- (1952a): «Hölderlin und Homer. Zweiter Teil» (1952), dins de Schadewaldt 1960, pp. 705-752.
- (1952b): «Das Bild der exzentrischen Bahn bei Hölderlin» en Schadewaldt 1960, pp. 666-680.
- (1956): «Hölderlins Weg zu den Göttern», en Schadewaldt 1960, pp. 658-665.
- (1962): «Hölderlin und Sophokles», en *Die Krise des Helden, a Beiträge zur Literatur und Geistgeschichte*, München, pp. 381-397.
- SZONDI, P. (1974c): «Von der normativen zur spekulativen Gattungspoetik», dins de Szondi 2001c.
- (1975b): «Hölderlin: Feiertagshymne», dins de Szondi 2001c.
- (1975c): «Hölderlin: Friedensfeier», dins de Szondi 2001c.
- (1975d): «Der Fürstenmord, der nicht stattfand – Hölderlin und die Französische Revolution», dins de Szondi 2001c.
- (1976): «Der Brief an Böhlendorff vom 4 Dezember 1801», dins de Szondi 2006.
- (1978a): «Gattungspoetik und Geschichtsphilosophie. Mit einem Exkurs über Schiller, Schlegel und Hölderlin», dins de Szondi 2006.
- (1978b): «Er selbst, der Fürst des Fests. Die Hymne *Friedensfeier*», dins de Szondi 2006.
- (1978c): «Der andere Pfeil. Zur Entstehungsgeschichte des hymnischen Spätstils», dins de Szondi 2006.
- WAIBLINGER, W. (2003): *Vida, poesía y locura de Friedrich Hölderlin y otros textos complementarios*, edición de T. Santoro y A. Ferrer, Madrid.

### 3. OBRES SOBRE ASPECTES VINCULATS A L'APARTAT DE HÖLDERLIN

- DENYER, N. (2001): *Plato. Alcibiades*, edited and commented, Cambridge.
- DESCARTES, R. (1974): *Méditations métaphysiques*, Paris.
- HEGEL, G. W. F. (1986): *Wissenschaft der Logik*, Frankfurt am Main.
- HEIDEGGER, M. (1977a): *Sein und Zeit* (1926), Gesamtausgabe, Bd. 2, Frankfurt am Main.

- (2003a): «Der Ursprung des Kunstwerkes (1935-36)», dins de *Holzwege*, Gesamtausgabe, Bd. 5, Frankfurt am Main.
- (2003b): «Die Zeit des Weltbildes», dins de *Holzwege*, Gesamtausgabe, Bd. 5, Frankfurt am Main.
- (2003c): «Hegels Begriff der Erfahrung (1942/43)», dins de *Holzwege*, Gesamtausgabe, Bd. 5, Frankfurt am Main.
- (2003d): «Nietzsches Wort „Gott ist tot“ (1943)», dins de *Holzwege*, Gesamtausgabe, Bd. 5, Frankfurt am Main.
- (1976): «Das Ende der Philosophie und die Aufgabe des Denkens», en *Zur Sache des Denkens*, 2 Aufl. Tübingen.
- (1996-97): *Nietzsche (1936-1946)*, Gesamtausgabe, Bd. 6, Frankfurt am Main.
- KANT, I. (1974): *Kritik der reinen Vernunft*, Frankfurt am Main.
- (1995): *Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt am Main.
- (2004): *Crítica de la facultad de juzgar*, traducció i edició a cura de J. Jaques Pi, Barcelona.
- KLUGE, F. (1963): *Etimologisches Wörterbuch der deutsche Sprache*, 1883, Berlin.
- LEYTE, A. (1995): *Heidegger*, Madrid.
- MARTÍNEZ MARZOA, F. (1995): Introducción a KANT, I.: *La religión dentro de los límites de la mera razón*, 5ª ed., Madrid.
- (1987): *Desconocida raíz común*, Madrid.
- (1989): *Releer a Kant*, Madrid.
- (1990b): «La "Crítica del Juicio" y la cuestión Grecia – Modernidad», dins de AA.VV., *Estudios sobre la "Crítica del Juicio"*, Madrid, pp 147-164.
- (1991a): *Cálculo y ser (Aproximación a Leibniz)*, Madrid.
- (1994): *Historia de la filosofía*, vol. II, Madrid.
- (1999a): *Heidegger y su tiempo*, Madrid.
- (1999c): «Estado y pólis», dins de M. Cruz (compil.): *Los filósofos y la política*, Madrid.
- (1999d): «Estado y legitimidad», dins de M. Cruz (compil.): *Los filósofos y la política*, Madrid.
- (2000c): «Decisión y finitud», *Quaderns de filosofia i ciència* 29, pp. 63-70.
- PLATO (2001): *Alcibiades*, Cambridge University Press.
- PÖGgeler, O. (1986): *El camino del pensar de Martin Heidegger*, Madrid.

## BIBLIOGRAFIA DE CELAN

## 1. EDICIONS DE CELAN

*Der Meridian und andere Prosa*, Frankfurt am Main, 1988.

*Celan – Sachs. Briefwechsel*, Frankfurt am Main, 1996.

*Bachmann – Celan. Poetische Korrespondenzen*, Frankfurt am Main, 1997.

*Der Meridian. Endfassung – Vorstufen – Materialien*. Herausgegeben von Bernhard Böschenstein and Heino Schull, Tübinger Ausgabe, Frankfurt am Main, 1999.

*Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Herausgegeben von Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rolf Bücher, Frankfurt am Main, 2000.

*Ich hörte sagen. Gedichte und Prosa*. Gelesen vom Autor, 2 MC (Neske 1958 / SDR 1954 / HR 1963 / NDR, 1965, 1967 / WDR 1968 / SR DRS 1967 / SWF 1967, München. 2000.

*Celan – Celan-Lestrang. Correspondance I i II (1951-1970)*, Éditée et commentée par Bertrand Badiou avec le concours d'Eric Celan, Paris, 2001.

*Schneepart. Vorstufen – Textgenese – Reinschrift*, Bearbeitet von Heino Schull unter Mitarbeit von Markus Heilmann, Tübinger Ausgabe, Frankfurt am Main, 2002.

*Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Herausgegeben von Beda Allemann, Stefan Reichert und Rolf Bücher, Frankfurt am Main, 2003.

*The Meridian. Final version – Drafts – Materials*. Edited by Bernhard Böschenstein and Heino Schull, Stanford, 2011.

## 2. TRADUCCIONS:

«*Engführung – Strette*», traduction de Jean Daive, dins de *L'éphémère*, n° 4, septembre 1967, Paris, pp. 74-89

*Hebras de sol*, traducción de Eva María Fernández-Palacios y Jaime Siles, Madrid, 1990.

*Amapola y memoria*, traducción de Jesús Munárriz, Madrid, 1992.

*De umbral en umbral*, traducción de Jesús Munárriz, Madrid, 1994.

*Lectura de Paul Celan: Fragmentos*, traducción de José Ángel Valente, Barcelona, 1995.

*Celan – Sachs. Correspondance*, Paris, 1999.

*Poemes, edició bilingüe*, Selecció i traducció de Karen Müller i Andreu Vidal, Barcelona, 2001.

*Obras completas*, traducción de José Luis Reina Palazón, Madrid, 2002.

*Los poemas póstumos*, traducción de José Luis Reina Palazón, Edición de Bertrand Badiou, Jean-Claude Rambach y Barbara Wiedermann, Madrid 2003.

*Celan – Sachs. Correspondencia*, Madrid, 2007.

*Poemas y prosas de juventud*, traducción de José Luis Reina Palazón, en colaboración con Iona Zlotescu (para los textos rumanos), Madrid, 2010.

*De llindar en llindar*, traducció i notes d'Arnau Pons, Barcelona, 2012.

### 3. MONOGRAFIES I ARTICLES SOBRE CELAN

ALEGRE HEITZMANN, A. (1996): «La rosa de nadie», dins de *La rosa cúbica*, nº 15 i 16, Barcelona, hivern 1995-96, pp. 7-9.

ALLEMANN, B. (1986): «Problèmes d'un commentaire de Celan (*A propos de l'édition critique en cours*)», dins de *Contre-jour. Études sur Paul Celan. Colloque de Cerisy édité par Martine Broda*, Paris, pp. 11-26.

—— (1996): «La poesía de Paul Celan», *La rosa cúbica*, núm. 15-16, Barcelona hivern 1995-96, pp. 86-95.

ALFARO, C. (1994): «Los poemas del encuentro: Paul Celan y Nelly Sachs——», dins de *Hora de poesía*, nº 94/95/96, Julio-Diciembre 1994, pp. 165-168.

BLANCHOT, M. (1999): *La bestia de Lascaux* (1982). *El último en hablar* (1984), Madrid.

BOLLACK, J. (1986): «Paul Celan sur la langue (*Le poème Sprachgitter et ses interprétations*)», dins de *Contre-jour. Études sur Paul Celan. Colloque de Cerisy édité par Martine Broda*, Paris, pp. 87-115.

—— (1991): *Pierre de coeur. Un poème inédit de Paul Celan*, Paris.

—— (2003): *L'écrit. Une poétique dans l'oeuvre de Celan*, Paris.

—— (2005): *Poesía contra poesía*, Madrid

BONNEFOY, Y. (1994): «Paul Celan», dins de *Hora de poesía*, nº 94/95/96, Julio-Diciembre 1994, pp. 153-158.

—— (2007): *Ce qui alarma Paul Celan*, Paris.

BÖCHENSTEIN, B. (1983): «Hölderlin und Celan», dins de *Hölderlins-Jahrbuch* (1982-1983), pp. 147-155.

—— (1986), «Désorientation orientée (lecture de quelques poèmes de la dernière année)», dins de *Contre-jour. Études sur Paul Celan. Colloque de Cerisy édité par Martine Broda*, Paris.

—— (1996): «Conversaciones y caminatas con Paul Celan», *La rosa cúbica*, nº 15 i 16, Barcelona, hivern 1995-96, pp. 110-111.

- (2002): «Quelques observations sur les choix et les utilisations des citations dans les matériaux du *Méridien*», dins de *Paul Celan. Poésie et poétique*. Sous la direction de Rémy Colombat, Jean-Pierre Lefebvre et Jean-Marie Valentin, Paris.
- BÖCHENSTEIN, R. (1986): «Rêve et langage dans la poésie de Paul Celan», dins de *Contre-jour. Études sur Paul Celan. Colloque de Cerisy édité par Martine Broda*, Paris, pp. 49-64.
- BOUCHET, A. DU (1996): «Autour du mot la neige est réunie», dins de *La rosa cúbica*, nº 15 i 16, Barcelona, hivern 1995-96, pp. 31-37.
- BRODA, M. (1986): «La leçon Mandelstam», dins de *Contre-jour. Études sur Paul Celan. Colloque de Cerisy édité par Martine Broda*, Paris, pp. 29-48.
- (1986): *Dans la main de personne. Essai sur Paul Celan*, Paris.
- BUENO, A. (1994): «Huida y transformación: Nelly Sachs y Paul Celan», dins de *Hora de poesía*, nº 94/95/96, Julio-Diciembre 1994, pp. 159-163.
- CANO GAVIRIA, R. (1994): «El pensamiento poético: Paul Celan: El Meridiano», dins de *Hora de poesía*, nº 94/95/96, Julio-Diciembre 1994, pp. 117-118.
- CATAÑO, J. C. (1996): «Semillas para una fosa», dins de *La rosa cúbica*, nº 15 i 16, Barcelona, hivern 1995-96, pp. 51-56.
- CUESTA ABAD, J. M. (1999): «De una piedra ilegible», dins de *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, núm. 37, Barcelona, verano 1999, pp. 62-64.
- (2001): *La palabra tardía. Hacia Paul Celan*, Madrid.
- DERRIDA, J. (1986): *Schibboleth pour Paul Celan*, Paris.
- DMITRIEVNA-EINHORN, M. (1996): «Dónde moran mis pensamientos», dins de *La rosa cúbica*, nº 15 i 16, Barcelona, hivern 1995-96, pp. 134-141.
- DREYMÜLLER, C. (1996): «El meridiano del dolor (La amistad de Nelly Sachs y Paul Celan a través de su correspondencia)», dins de *La rosa cúbica*, nº 15 i 16, Barcelona, hivern 1995-96, pp. 147-156.
- DUPIN, J. (1996): «Paul Celan», dins de *La rosa cúbica*, nº 15 i 16, Barcelona, hivern 1995-96, pp.13-15.
- DUQUE, F. (2010): *Residuos de lo sagrado. Tiempo y escatología. Heidegger / Levinas – Hölderlin / Celan*, Madrid.
- FELSTINER, J. (1986), «Langue maternelle, langue éternelle (*La présence de l'hébreu*)», dins de *Contre-jour. Études sur Paul Celan. Colloque de Cerisy édité par Martine Broda*, Paris, pp. 65-84.
- (2001): *Paul Celan: Poet, Survivor, Jew*, Yale.
- GADAMER, H. G. (1990): *Gedicht und Gespräch*, Frankfurt am Main.



- (1999): «¿Acceso fenomenológico y semántico a Celan?», dins de *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, núm. 37, Barcelona, verano, pp. 35-43.
- (2001): *¿Quién soy yo y quién eres tu?* (1973) Barcelona.
- (2004): «Sentido y ocultación de sentido en Paul Celan», dins de *Poema y diálogo* (1990), Barcelona, pp. 118-129.
- GREISCH, J. (1986), «Zeitgehöft et Anwesen (*La dia-chronie du poème*)», dins de *Contre-jour. Études sur Paul Celan. Colloque de Cerisy édité par Martine Broda*, Paris, pp. 167-183.
- HAMACHER, W. (1986), «La seconde de l'inversion (*Mouvement d'une figure à travers les poèmes de Celan*)», dins de *Contre-jour. Études sur Paul Celan. Colloque de Cerisy édité par Martine Broda*, Paris, pp. 185-221.
- HAMBURGER, M. (1996): «Paul Celan», dins de *La rosa cúbica*, nº 15 i 16, Barcelona, hivern 1995-96, pp. 124-133.
- JABÈS, E. (1996a): «La memoria de las palabras (Cómo leo a Paul Celan)», dins de *La rosa cúbica*, nº 15 i 16, Barcelona, hivern 1995-96, pp. 42-47.
- (1996): «Recuerdo de Paul Celan», dins de *La rosa cúbica*, nº 15 i 16, Barcelona, hivern 1995-96, pp. 179.
- JACKSON, J. E. (2013): *Paul Celan. Contre-parole et absolu poétique*, Paris.
- JARAUTA, F. «Verdad dice quien dice sombra», dins del catàleg de l'exposició *Desde el puente de los años. Paul Celan – Gisèle Celan-Lestrange*, Madrid 23 septiembre – 31 octubre 2004, pp. 16-22.
- JERADE DANA, M. (2006): «Memoria y voces. Paul Celan.», *Acta poética*, 27 (2), pp. 151-166.
- LEFEBVRE, J. P. (2002): «En souvenir de *En souvenir de* en souvenir de (*Sur Andenken* de Paul Celan)», dins de *Paul Celan. Poésie et poétique*. Sous la direction de Rémy Colombat, Jean-Pierre Lefebvre et Jean-Marie Valentin, Paris.
- LEVINAS, E. (2008): *Paul Celan, de l'être à l'autre*, Montpellier.
- MARTÍNEZ MARZOA, F. (1991b): «La palabra que viene», dins de F. Duque (comp.): *Heidegger: La voz de tiempos sombríos*, Barcelona, pp. 147-160.
- MOLINA, C. A. (2004): «El puente Mirabeau», dins del catàleg de l'exposició *Desde el puente de los años. Paul Celan – Gisèle Celan-Lestrange*, Madrid 23 septiembre – 31 octubre, pp. 32-36.
- MOSÈS, S. (1986): «Quand le langage se fait voix (*Paul Celan: Entretien dans la montagne*)», dins de *Contre-jour. Études sur Paul Celan. Colloque de Cerisy édité par Martine Broda*, Paris, pp. 117-131.

- PÉREZ DE TUDELA, J. (2002): «Sin elección», pròleg a J. Derrida: *Schibboleth*, Madrid, pp. 123-143.
- PEYER, R. (1994): «Una postal de Nelly Sachs y Paul Celan», dins de *Hora de poesía*, nº 94/95/96, Julio-Diciembre 1994, pp. 171-172.
- PONS, A. (2006): *Celan, lector de Freud*, Palma de Mallorca.
- PRADILLA, V. (1996): «Poesía y trayectoria humana de Paul Celan», dins de *La rosa cúbica*, nº 15 i 16, Barcelona, hivern 1995-96, pp. 67-75.
- SÁNCHEZ-PASCUAL, A. (1996): «Celan y Heidegger. Pequeña crónica de un des-encuentro», dins de *La rosa cúbica*, nº 15 i 16, Barcelona, hivern 1995-96, pp. 117-123.
- SÁNCHEZ-ROBAYNA, A. (2004): «Paul Celan y el acto poético», dins del catàleg de l'exposició *Desde el puente de los años. Paul Celan – Gisèle Celan-Lestrange*, Madrid 23 septiembre – 31 octubre, pp. 24-30.
- SILBERMANN, E. (1996): «Recuerdos de Paul (Celan-Antschel)», dins de *La rosa cúbica*, nº 15 i 16, Barcelona, hivern 1995-96, pp. 157-175.
- SPEIER, M. H. (1986): «Paul Celan, poète d'une nouvelle réalité (*Interprétation de Part de neige*)» dins de *Contre-jour. Études sur Paul Celan. Colloque de Cerisy édité par Martine Broda*, París, pp. 133-149.
- SZONDI, P. (1982b): «Lecture de Strette. Essai sur la poésie de Paul Celan», dins de *Poésies et poétiques de la modernité*, Lille.
- (1978a): «Poetry of Constancy – Poetik der Beständigkeit. Celans Übertragung von Shakespeares Sonett 105», dins de Szondi 1996, pp. 321-344.
- (1978b): «Durch die Enge geführt. Versuch über die Verständlichkeit des modernen Gedichts», dins de Szondi, 1996, pp. 345-389.
- (1978c): «Eden», dins de Szondi 1996, pp. 390-398.
- (1978d): «Anleihe oder Verleumdung? Zu einer Auseinandersetzung über Paul Celan», dins de Szondi 1996, pp. 423-425.
- (1978e): «Zu *Durch die Enge geführt*», dins de Szondi 1996, pp. 426-428.
- (1978f): «Zu *Eden*», dins de Szondi 1996, pp. 428-430.
- (1978g): «Zu *Es war Erde in ihnen*», dins de Szondi 1996, pp. 430-438.
- (1978h): «Zu *Blume*», dins de Szondi 1996, pp. 438-442.
- VALENTE, J. A. (1986): «Bajo un cielo sombrío», dins de *La rosa cúbica*, nº 15 i 16, Barcelona, hivern 1995-96, pp. 21-23.
- WIEDERMANN, B. (2004): «...Y descifrarlos a mi manera», dins del catàleg de l'exposició *Desde el puente de los años. Paul Celan – Gisèle Celan-Lestrange*, Madrid 23 septiembre – 31 octubre, pp. 38-68.

### 3. OBRES SOBRE ASPECTES VINCULATS A L'APARTAT DE CELAN

- ADORNO, TH. (1966): *Negative Dialektik*, Frankfurt am Main.
- (1977): «Kulturkritik und Gesellschaft», dins de *Gesammelte Schriften* 10, I, Frankfurt am Main.
- BÜCHNER, G. (1980): *Werke und Briefe*, hrg. von Werner R. Lehmann, München.
- (1988): *Lenz. Studienausgabe*, hrg. Hubert Gersch, Stuttgart.
- (2001): *Sämtliche Werke und Schriften*. Historisch-kritische Ausgabe mit Quellendokumentation und Kommentar. Marburger Ausgabe. Hrsg. von Burghard Dedner und Thomas Michael Mayer. Bd. 5: *Lenz*. Hrgs. von B. D. und Hubert Gersch. Unter Mitarb. von Eva-Maria Vering und Werner Weiland. Darmstadt.
- (2003): *Leonce und Lena*, Studienausgabe, herausgegeben von Burghard Dedner und Thomas Michael Mayer, Stuttgart.
- (1992): *Obras completas*, Madrid.
- CAMPION, P. (1994): *Mallarmé. Poésie et philosophie*, Paris.
- GÓMEZ BEDATE, P. (1985): *Mallarmé*, Madrid.
- GRIMM, J., GRIMM, W. (2002): *Deutsches Wörterbuch*, Die digitale Version, Trier.
- LEYTE, A. (2008): «La casa del ser y otras casas inhabitables», dins de *Heidegger. Sendas que vienen*, vol. 2, pp. 249-279, Madrid.
- MALLARMÉ, S. (1959): *Correspondance*, recueillie, classée et annotée par Henry Mondor et Lloyd James Austin, vol. I, Paris.
- MANDELSTAM, O. (1967): «L'interlocuteur», dins de *L'éphémère*, n° 4, septembre 1967, Paris, pp. 66-73.
- (1996): *Coloquio sobre Dante. La cuarta prosa*, Madrid.
- (2003a): «Sobre la naturaleza de la palabra», dins de *Gozo y misterio de la poesía*, Barcelona.
- (2003b): «Sobre el interlocutor», dins de *Gozo y misterio de la poesía*, Barcelona.
- MARTÍNEZ MARZOA, F. (1983): *La filosofía de «El capital» de Marx*, Madrid.
- (2008a): «El pensamiento de Heidegger ante la brutalidad contemporánea», dins de *Heidegger. Sendas que vienen*, vol. 1, pp. 67-81, Madrid.
- (2008b): *El concepto de lo civil*, Santiago de Chile.
- (2009): *Pasión tranquila (Ensayo sobre la filosofía de Hume)*, Madrid.
- MITZKA, W. (1967): *Etymologisches Wörterbuch der deutsche Sprache*, Berlin.
- MONDOR, H. (1941): *Vie de Mallarmé*, Paris, 1941.

SARTRE, J. M. (2008): *Mallarmé. La lucidez y su cara de sombra*, Madrid.

SHAKESPEARE, W. (1966): *The sonnets*, Cambridge.

SZONDI, P. (1982a): «Sept leçons sur *Hérodiade*», dins de *Poésies et poétiques de la modernité*, Lille.

## BIBLIOGRAFIA SOBRE HERMENÈUTICA LITERÀRIA QUE NO HA ESTAT INCLOSA EN ELS APARTATS ANTERIORS

- BENJAMIN, W. (1977): *Ursprung des Deutsches Trauerspiels*, dins de *Gesammelte Schriften*, hrs. von H. Schweppenhäuser und R. Tiedermann, Bd. I, Frankfurt am Main.
- (1977): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, dins de *Gesammelte Schriften*, hrs. Von H. Schweppenhäuser und R. Tiedermann, Bd. I, Frankfurt am Main.
- LEYTE, A. (2007): «El imposible paso del sujeto al predicado», en *Alea. Revista Internacional de Fenomenología y Hermenéutica*, 5, pp. 13-44.
- MARTÍNEZ MARZOA, F. (2007): «¿Qué le queda aún por hacer a la filosofía?», en *Alea. Revista Internacional de Fenomenología y Hermenéutica*, 5, pp. 123-136 traducció de (1992c): «Was hat der Philosophie noch zu tun?», Rühle, V. (de.): *Beiträge zur Philosophie aus Spanien*, pp. 139-155, Freiburg.
- (1999b): *Lengua y tiempo*, Madrid.
- (2001): *Lingüística fenomenológica*, Madrid.
- (2012): *La soledad y el círculo*, Madrid.
- HEIDEGGER, M. (2003c): *Bemerkungen zu Kunst – Plastik – Raum. Die Kunst und der Raum. Observaciones relativas al arte – la plástica – el espacio. El arte y el espacio. Oharkizunak arteari, plastikari eta espazioari buruz. Artea eta espazioa*, Pamplona.
- SZONDI, P. (1974a): «Rilkes *Duineser Elegien*», dins de *Das lyrische Drama des Fin de siècle*, Studienausgabe der Vorlesungen, Bd. 4, Frankfurt am Main.
- (1974b): *Poetik und Geschichtsphilosophie I i II*, dins de Szondi 2001a i 2001b.
- (1975a): *Einführung in die literarische Hermeneutik*, dins de Szondi 2001c.
- (1982): *Poésies et poétiques de la modernité*, Lille.
- (1996): *Schriften II*, Frankfurt am Main.
- (2001a): *Studienausgabe der Vorlesungen*, Band 2, Frankfurt am Main.
- (2001b): *Studienausgabe der Vorlesungen*, Band 3, Frankfurt am Main.
- (2001c): *Studienausgabe der Vorlesungen*, Band 5, Frankfurt am Main.
- (2006): *Schriften I*, 5. Aufl., Frankfurt am Main.



