

ESTUDIS I COMENTARIS

ROSSELLÓ-PÒRCEL I NIETZSCHE.

A propòsit del poema «El captiu»

És el pensament de Friedrich Nietzsche que ens aplega en aquest lloc¹ per discutir fins a quin punt la seva paraula repercuteix constitutivament en tot un seguit de composicions en què es posa en obra la resposta cada vegada diversa a unes poques qüestions fonamentals que determinen el mode i el caràcter de la vida actual. Aplegar, paraula, discutir, compondre, són mots que remeten al grec *Lógos*. S'ha dit, però, que Nietzsche, alhora que troba un impuls decisiu en les obres de la paraula grega, se sent empès a destruir l'estructura rígida que posteriorment s'hi ha construït al damunt en forma de carcassa ideològica, per, així, recuperar l'original llibertat del pensament. És també prou conegut que ja des del principi descobreix en l'essència de l'art tal com es revelà als grecs el senyal i el signe segurs a seguir per a realitzar la seva tasca. Deixem-nos guiar, doncs, per aquesta paraula en el mateix àmbit en què es recull i es desplega ensems.

En el contacte amb una obra d'art es dona un fenomen que mostra que hi ha una diferència profunda entre obres d'un gènere i les d'un altre. La diferència que es fa palesa arran d'aquest fenomen permet distingir entre obres que es drecen estàtiques en el camp de la visió (pintura, escultura, arquitectura) i obres que es despleguen dinàmiques en el camp de l'oïda (música i poesia en general). El fenomen esmentat s'aferra plenament a partir del concepte d'«aura» que elabora Walter Benjamin a l'assaig *L'obra d'art en l'època de la seva reproduïbilitat tècnica*. En la traducció que en féu Antoni Pous,² s'enuncia així: «Allò que s'esllangueix en l'obra d'art en el període de la seva reproducció tècnica és la seva aura.» [...] «La tèc-

1. Conferència llegida a la Universitat de les Illes Balears el 31 de març de 2003, dins el I Curs «Diàlegs entre Filosofia i Poesia. Nietzsche i la poesia».

2. W. BENJAMIN, *Art i literatura*, Vic: Eumo Editorial, 1984, p. 28 i 31, nota 6.

nica de la reproducció [...] sostreu la peça reproduïda de l'àmbit de la tradició. Multiplicant la reproducció, posa, en el lloc de la seva presència única, una producció en sèrie. I, permetent a la reproducció posar-se al servei del receptor en la seva situació particular, actualitza la peça reproduïda.» Per tant, la posa a l'abast constantment, la fa disponible en tot moment.

És a dir, l'aura, definida com a «fenomen únic d'una certa llunyania, per propra que sigui», s'explica com el fet que allò que obre l'obra a l'admiració per part d'aquell que la percep, allò que és de fet la seva llunyania, la seva singularitat, el caràcter únic de «la seva presència» que resplendeix de sobte, es revela com a irrupció de l'insòlit enmig de tot allò que és sòlit. Aquesta obertura fa sorgir inesperadament l'inhabitual en l'habitual i aquest, l'habitual, es dilata en profunditat i en altura. L'obra d'art insereix la llunyania en la proximitat i arrenca la proximitat de l'apatia en què «s'esllangueix» al llarg dels dies. Amb la irrupció de l'obra, l'opacitat quotidiana esdevé de cop diàfana transparència. Aquest esdeveniment ocorre quan algú receptiu a l'obra es troba sense voler davant la materialitat plàstica d'un quadre, d'una escultura o d'un temple.

Però si l'obra que així l'ha enconrat (i no pas que ell ha trobat) es converteix en una presència física constant per a l'observador, si l'obra s'enfonsa en el cercle dels objectes exposats quotidianament a la mirada, si la contemplació de l'obra es fa habitual, llavors la força de l'obra, la seva «aura», «s'esllangueix» fins a passar a ser un objecte decoratiu més i es dilueix en la grisor indiferent de les coses sempre a l'abast, les coses banals i vanes. Ja no és ella qui encontra i que a aquell a qui ella ha enconrat li obre la visió a l'esclat lluminós de la distància espaciotemporal, sinó que es troba emmurallada en la previsió sorda i mat de tot allò que està sempre disponible per al que se'n vulgui fer. L'aura enigmàtica de l'obra que s'havia ofert abruptament a la vista tot restant en una llunyania inviolable s'ha esvanit.

Però això és el revés del que passa amb les obres que entren per l'oïda. Sovint la primera impressió no és pas que sigui de fulgor i resplendor fascinants, sinó que sol produir una reacció de rebuig i de desatenció. Aquest efecte, tots aquells que tenen experiència d'es-

coltar música, l'han constatat la majoria de vegades que senten per primer cop l'execució d'una partitura generosament complexa. I també passa el mateix amb la primera lectura o audició de la majoria d'obres en què la paraula es desplega en rica profusió, en especial quan es tracta de poemes.

En aquest cas, l'increment de coneixement, fruit del contacte continuat amb l'obra, fa emergir lentament la riquesa que hi ha continguda i que d'entrada sol passar desapercebuda. Si el lector s'arriba a apropiari a fons l'obra, si s'hi familiaritza, la riquesa d'aquesta li enriqueix el coneixement per a fruit pròpiament d'ella, i alhora el posa en disposició d'entrar en diàleg viu i intens amb d'altres. Li possibilita la creixença de poder voler ser al món. Per això Nietzsche afirma, en l'aforisme 853 de la *Voluntat de Poder*, escrit el 1888, que l'art, particularment en les modalitats de la música i la poesia, «té més valor que la veritat»; l'art és «el gran estimulant de la vida» (aforisme 851 de la *Voluntat de Poder*, també del 1888). Ara bé, «vida» és l'*altre* nom per a designar la realitat del real en tant que «Voluntat de Poder».

Amb la nostra època, decisivament marcada per la tècnica i pels descobriments científicotecnològics, dels quals l'espectacle televisat de la guerra no és res més que un apèndix per tràgic que sigui, hem après a instal·lar-nos en la rapidesa i la fugacitat de les percepcions. Això fa que cada vegada resulti més difícil la reflexió pacient i la consideració calmosa. La serenitat, que es nodria de la joia i de l'entusiasme engendrats per la revelació de la bellesa i per la seva contemplació, ha quasi desaparegut. Per això és tan necessari que tinguin lloc, baldament aquest lloc sigui el reduït i especialitzat de la Universitat, exercicis que permetin desaprendre la precipitació i l'atabalament habituals i ajudin a reaprendre l'atenció pausada per a allò que, en tant que obra de la paraula, ens sol·licita a l'escolta tranquil·la i amatent perquè hi responguem en la mesura del seu interpel·lar-nos.

Nietzsche, que tenia una clara idea d'aquesta manera d'entrar en diàleg fructífer amb una obra d'art, la indica amb perspicàcia al capítol «Què manca als alemanys?», del *Crepuscle dels ídols*: «Aprendre

a veure: avesar els ulls al repòs, a la paciència, avesar-los a deixar venir les coses; aturar el judici, aprendre a donar voltes entorn del cas particular, abastar-lo i comprendre'l en la seva totalitat.»

El caràcter preceptiu d'aquesta recomanació no ha fet sinó créixer des que Nietzsche la formulà el 1888. És per això que calia trobar ara una obra que ens permetés exercir-nos-hi. En tot cas, el text que ara comentem, el poema «El captiu», de B. Rosselló-Pòrcel, proporciona un bon argument per a posar en pràctica la indicació de Nietzsche. Per això ens cenyirem fidelment a la paraula del poema i expressament deixarem de banda els ressons que té en altres obres de Rosselló-Pòrcel per, així, abraçar-lo en la seva absoluta integritat. Potser amb això trobarem en la quietud d'una obra que reposa en ella mateixa l'exemple de la màxima activitat, tal com els grecs, tan admirats per Nietzsche, havien descobert, i tal com aquell que, el més estimat també per Nietzsche, havia experimentat en la poesia i en la tragèdia gregues i que havia expressat rotundament a la fi de l'himne «Festa de la pau»: el fons de l'obra que «terriblement actiu reposa a sota».³

EL CAPTIU

I

Llum, juvenesa de l'aire,
em trobes en camins alts i salvatges.
Àngel, baixa del cel amb el glavi a la mà,
amb el crit esmolat que minva gravideses.
No sóc el caçador que s'ha perdut 5
entre sols incipients, entre torres caigudes.
Ara cantes deliris en el darrer graó,
sota les roques que estan sota les roques,
a l'indret insegur
on cau el silenci de les cendres 10
i les fulles il·luminen els vents

3. F. HÖLDERLIN, *Himnes*, tr. Manuel Carbonell, Barcelona: Quaderns Crema, 1981, p. 55.

i els cavalls fan sonar una pols remotíssima.
 No em salvaran els vermells secrets, enfervorits.
 –Per mi t’atansaràs
 al riu encès que passa, 15
 a la llum que defineix les coses
 que han estat donades als noms,
 quan cada llunyania pren
 angoixes de veritat.
 Volaràs sobre la vorera incendiada, 20
 albatros cobejat pels mariners, tan forts.
 Presoner! Oblida la platja deserta! Viu
 pressa de segles en instants
 i estalonar-se de moments
 avars de llur estridència. 25
 El camí d’esculls finirà.
 Arriba l’àgil eixutesa.
 Només els meus ulls en els teus
 i, en decantar-los, no veuràs res nou
 (fúria falaguera de pesos, 30
 desesperació dels vents).
 –No facis senyes al vaixell que passa:
 no té banderes per a contestar-te.
 Que els teus braços s’elevin i l’exaltin,
 nauxer d’aquesta lívida llacuna. 35

 –Llum, juvenesa total,
 en el silenci s’asseu
 la lassitud més pàl·lida d’esforços
 amb les mans plenes de castells.

II

–Jo sé la gran imatge
 madura de sublim seguretat.
 Jo sé quina libació
 ens aclarirà les tenebres.
 Només recordo la muntanya 5
 i els pins i el vent

i la lluita dels homes i el gran silenci de després, vora la pau tranquil·la de la tarda.	
Astres únics, patètica unitat del torrent i l'aigua clara.	10
Capvespre simple, tímid de la força suprema de les coses.	
I només jo, assegut damunt el cim, intel·ligència als ulls damunt les coses.	15
El perill es saturava de mi i la nit em pressentia.	
Nit sense arbres, ni l'aire sobre la tempestat del rostre.	
Nit de l'Àngel, ciutat tancada a l'exèrcit de barons valents.	20
Jo vaig pujar a la fortalesa i les mans em tremolaren.	
Sé quin és el despertar de després, argila entre penyes,	25
aigua brava de l'ona i de la roca.	
Alba sense àngels, sense ocells, alba de cristall i de veus, forn apagat,	
entre els murs del somni i la via de la batalla tremolosa.	30
Jo sóc l'heroi d'aquesta veritat i em redreçava, increat, pur, per cantar el meu himne:	
–He vist la vostra ofrena, he fruit del vostre do sobre la sang dels homes i les coses.	35
Cilici de la mort entre la pau de valls desconegudes.	
He lluitat amb tota la nit Adelerada de silencis.	40
Entre geometria de fàbriques, l'alba.	

Tortura de vidres i crits,
parany de la matinada.
Sepulcre de braços i febres
sense l'instint de llibertat!
Canto l'absència de la llibertat!
Presons de l'aire! Governo
el furor incert de l'aire!

45

Barcelona, gener-febrer 1934

I

Aquest poema, que no desferma els seus versos en cap pauta rítmica ni en cap mesura quantitativa ans els referma en la modulació sempre canviant del vers lliure, es presenta fermament repartit en dues parts. Això fa que d'entrada calgui suposar o bé que el tema que li dóna unitat s'ofereix exposat en dues facetes clarament diferenciades, o bé que la segona part és una conseqüència de la primera. Al mateix temps, l'ús dels guions, que introdueixen la majoria de les seccions d'ambdues parts (totes llevat de la primera), indica el pas de l'estil indirecte al directe i, en aquest, el canvi de parlant. Hem de suposar, doncs, que ens trobem davant d'un diàleg, els interlocutors del qual no apareixen explícitament definits en cap moment. Quins són pròpiament aquests interlocutors i quina relació es nua entre ambdues parts és el llindar que ens ha d'obrir l'oïda a una escolta ajustada a la paraula del poema.

L'aspecte que salta a la vista més immediatament és la seva estructura bimèmbrica i l'organització estròfica de cada un. La primera part apareix distribuïda en tres estrofes, de les quals la manca de guió inicial a la primera és un senyal per veure-la com un pròleg que introdueix a l'escena del diàleg. Ara, la llarga segona estrofa («Per mi t'atansaràs [...] nauixer d'aquesta lívida llacuna», v. 14-35) i la breu tercera («Llum, juvenesa total, [...] amb les mans plenes de castells», v. 36-39), encapçalades pel guió, es revelen d'entrada com

l'exposició que fa algú, que parla, a un interlocutor, que roman silencios. Al mateix temps, però, la pausa entre la primera estrofa i la segona, si bé no representa cap canvi de locutor, ja que és sempre un jo que discorre (tal com no ho representen tampoc les dues frases finals de la segona, també introduïdes per un guió: «No facis senyes al vaixell que passa: [...] nauixer d'aquesta lívida llacuna», v. 32-35), assenyalava una certa desviació per part de qui parla cap a algú que no deu ser ja estrictament la mateixa persona a la qual s'ha adreçat fins ara. Altrament dit, el canvi de la persona adreçada ens fa descobrir que el jo de la primera estrofa no és el de la segona (ni el de la tercera). En efecte, a la primera estrofa ens trobem davant d'una exclamativa que ens presenta l'estat de coses, la condició en què està tant l'interlocutor com el medi que el circumsciu.

El segon membre del poema, el compon íntegrament el discurs (o potser caldria dir «resposta»?), de qui, al primer, per manca de guió, no havia aparegut explícitament indicat com el d'algú que parla. Ara aquest parlament, amb tot, queda seccionat en dues estrofes, la segona de les quals remet a la peripècia explicada a la part precedent, mentre que a la primera el locutor s'explica sobre si mateix. Així, els dos blocs del poema, els seus dos membres, componen els dos actes en què, al primer, la presència de dos personatges en diàleg ocupa l'escena, i, al segon, l'absència d'interlocutor obre l'escenari al desplegament d'un monòleg. Com es lliguen les dues parts en què discorre la paraula del poema és allò que, circumstanciadament, hem de seguir, i això, és clar, resseguint cadascuna de les etapes en què transcorre.

Si ara, tot seguit, ens llancem a perseguir els sentits les traces dels quals es trenen entre els mots clau de la primera estrofa de la primera part, deixant de banda l'anàlisi de l'estrofa fònica d'aquesta estrofa, però amb un llambrec, ni que sigui de passada, a la seva textura gramatical, podem advertir que la primera frase es trava entre el jo que fa una salutació i una figura, una entitat, aquí «Llum», a la qual va adreçada (v. 1-2). La segona frase enfoca ara, a guisa d'invocació, un altre ens, que rep el nom d'«Àngel» (v. 3-4). La tercera frase s'aplica a definir la primera persona gramatical, amb tot i fer-ho negativament: el jo no pertany a la classe dels «caçadors», encara que per na-

tura hi estigui emparentat (v. 5-6). Quins puguin ser aquests «caçadors» és una pregunta que hem de deixar en suspens per ara. La quarta frase (v. 7-12) ens conta la manera com l'Àngel es comporta un cop ha assolit la línia que separa un estadi inferior d'un altre de superior («darrer graó»), alhora que fa una detallada descripció d'aquest indret fronterer. La darrera frase (v. 13) exposa l'íntima convicció, per part de qui parla, de la incapacitat d'atènyer una certa seguretat, apuntada invertidament a la frase anterior (v. 9: «a l'indret insegur»). Tenim, doncs, que aquest pròleg ens presenta els «actors» del diàleg poematitzat: d'una banda, l'«Àngel» i, de l'altra, el parlant o el presentador, versemblantment el poeta mateix, ambdós posats en relació amb un element, «Llum», que els defineix o, millor dit, que els descobreix als nostres ulls.

Per veure ara la forma pròpia en què compareixen davant nostre, n'hi haurà prou, tal vegada, amb parar esment en els paral·lelismes de tota mena que s'estableixen al llarg del tramàtic lèxic d'aquest pròleg.

L'entitat que obre l'escena, «llum», apareix especificada per una aposició el nucli de la qual és «aire», i, en la mesura que la «llum» és una manera, primordial, de manifestar-se de «l'aire» («jovenesa»), l'aire és pròpiament aquesta entitat mateixa; al seu torn, encara, reapareix evocada sinecòdicament per «cel» a la segona frase. «Llum», doncs, és el terme que sintetitza l'àmbit d'on procedeix l'«Àngel». Així aquest s'identifica amb la Llum. De retop, també se'ns fa saber que el poeta es troba situat en un topant inhabitual, probablement perdedor («camins alts i salvatges»), respecte a la Llum. Així i tot, cal fixar-se en el fet que l'element que retrocedeix inicialment com a totalitat i, retrocedint, deixa que s'obrin les seves manifestacions primeres, és a dir, l'element que és «l'aire» respecte a la seva «jovenesa» que és la «Llum», és també el que tanca el poema amb la doble exclamativa final: «Presons de l'aire! Governo / el furor incert de l'aire!». En això no hi hem de veure una coincidència curiosa, sinó una advocació i una remesa de tot el poema a aquesta condició de tota vida. Al principi, l'aire celestial envia la llum en forma d'Àngel en resposta a la invocació que li fa el poeta. A la fi, el

poeta esdevindrà el mitjà perquè l'aire recuperi l'estat inicial, però ara més ric, més completament, més plenament.

Per la seva banda, l'Àngel, en tant que el poeta el crida a davallar al món inferior («baixa»), arrossega amb ell i desplega entorn seu un àmbit superior. Al mateix temps, si ens fixem que és convocat a descendir amb el «glavi», ens adonarem que la juxtaposició paral·lela del complement preposicional («amb el glavi», «amb el crit esmolat») permet sentir que «glavi» és en rigor «el crit esmolat que minva gravideses».⁴ En tant que tal, aquest és l'instrument i l'acte mateix de revelar les coses, és la il·luminació que les treu a la llum («minva gravideses»), que les fa visibles com a tals, que les torna a la paraula original, al sentit original que havia quedat colgat i consumit per l'ús quotidià, normal i normalitzador, regularitzador i esmussador («esmolat»!), com diu el vers 10: «on cau el silenci de les cendres». Per això, a la quarta frase, l'Àngel és descrit com cantant «deliris». Ara bé, amb aquest mot, ja apunta la veu que domina la variada escala de tons en què s'expressa el poema, això és, la veu de Friedrich Nietzsche.

Com aquest ha explicat, «deliris» aplega en si l'estadi més alt en l'acte de creació: l'embriaguesa dionisíaca. A *L'origen de la tragèdia*, cap. 10, diu: «En la seva existència de déu trossejat, Dionís posseeix la natura dual d'un dimoni cruel i salvatge, i d'un sobirà dolç i clement. Però els epoptes⁵ tenien fe en la resurrecció de Dionís que ara albirem com la fi de la individuació; en honor d'aquest tercer Dionís, de la seva vinguda, ressonava l'himne de frenètica i delirant alegria dels iniciats.» Tampoc no fóra intempestiu recordar aquí els trets originals d'aquest «himne d'alegria delirant», tal com es defineixen a *Voluntat de Poder*, llibre IV, fragment 540: «Dionís: sensualitat i crueltat. Tot allò que és transitori es podria explicar com a gaudi d'una força que engendra i que destrueix, com una *creació*

4. Més enllà del recurs a tota simbologia d'ascendència culta o popular. Vegeu, però, l'excel·lent estudi que n'ha fet Josep M. Balaguer arran de la seva edició d'*Imitació del foc*, Barcelona: Edicions 62, 1991.

5. Els que havien estat iniciats en la suprema saviesa dels misteris d'Eleusis.

perpètua.» I encara (*Voluntat de Poder*, IV, 821): «L'efecte exercit per l'obra d'art consisteix a suscitar l'*estat artístic creador*, l'embraguesa.» Els deliris que canta l'Àngel (no pas que l'Àngel deliri) són, doncs, un recordatori d'aquesta força de creació perpètua. Que, precisament, però, escaigui aquí aquest recordatori és el que ens hauran de precisar els versos següents.

Tornant, doncs, al pròleg, aquest ens descriu insistentment el lloc a on ha davallat l'Àngel, això és «el darrer graó», la frontera entre, repetim-ho, un món inferior i un món superior.

En aquest punt, amb tot, una altra juxtaposició ve a plantejar un problema que d'entrada pot desconcertar: com pot ser assolible un indret colgat per dues capes de roques (v. 8)?; com un lloc com aquest pot ser «el darrer graó»? Escoltem, tanmateix, l'altre locatiu que ens forneix una nova caracterització d'aquest paratge: «a l'indret insegur / on cau el silenci de les cendres / i [on] les fulles il·luminen els vents / i [on] els cavalls fan sonar una pols remotíssima» (v. 9-12). La qualitat fonamental del «darrer graó» és expressament enunciada: «insegur». Què significa això? Insegur respecte a què i per què? La introducció-pròleg ho explica en la subordinada adverbial i en les seves tres coordenades: insegur, ho és perquè hi «cau el silenci de les cendres», altrament dit, i precisant-ho més ara, la muda, obscura inanitat de les coses oblidades, de les coses que, consumides per l'ús, s'han apagat en la grisor, en l'opacitat de la presència anònima; insegur, ho és perquè la realitat habitual hi és capgirada, en tant que «les fulles il·luminen els vents», ja que és l'alè de l'aire, els vents, el que encén la vida d'aquells éssers que, arrelats en la matèria terrestre (sinecdoquicament expressats per «fulles»), aspiren a l'èter de l'esperit; i insegur, ho és encara perquè és on els afanys de sortir a la llum («cavalls») no troben la nova terra ferma que els hauria de sostenir sinó només l'ancestral inconsistència que hi ha al fons del terreny que trepitgen («pols remotíssima»), inconsistència que, com veurem, quan toqui, demostrarà Nietzsche amb sis cops de martell.

De moment, però, ens hem de limitar a retenir això, és a dir que, per al poeta, habitant del món inferior, l'indret extrem fins al qual «ara» ha baixat l'Àngel apareix com el punt més difícil d'assolir. A

més, del vers 6 se'n dedueix que hi ha altres habitants del món inferior, o potser hauríem de dir «subterrani», atès que el «darrer graó» és «sota les roques que estan sota les roques», i els habitants d'aquest món cerquen una certesa (seguretat) incontrovertible i, per això, els escau el nom de «caçadors» de realitats que, paradoxalment, tot just ensumades o capturades, se'ls escapen o se'ls esfondren («sols incipients i torres caigudes»), i així s'hi perden. El perquè d'aquest fracàs, però, l'haurém de deduir de la conclusió del poema.

Certament, el poeta podria semblar d'aquesta mena d'homes. Per això se'ns adverteix contra aquesta opinió. La introducció-pròleg conclou amb una negativa que remet directament al punt de partida de l'acció que es desencadenarà tot seguit, ja que el poeta té una clara intuïció del que s'esdevindrà. D'on, l'ús del futur. Una munió arborada («vermells»), callada i delerosa («secrets, enfervorits»), de la qual es prediu només que no el salvarà, això és, que no el retindrà, pel poeta no esdevindrà ni secreta ni íntima, sinó que el poeta la revelarà. I, en la mesura que s'esdevingui això, ja se'ns enuncia que el poeta es perdrà. Però això, en tant que què? En tant que habitant comú del món inferior o en tant que persona singular entre els homes d'aquest món, això és, en tant que poeta empès, però, a desdir-se de la seva tasca?

Potser ara estem ja en millors condicions per copsar les figures dels dos personatges i per seguir el fil del diàleg que els lliga. Car si atenem al fet que, a la segona part del poema, s'hi esmenta la «nit de l'Àngel» (II, 20) i una «alba sense àngels» (II, 27), i que la segona persona gramatical ha mudat la singularitat del tu per la pluralitat del vosaltres, se'n dedueix que els actors, i llurs intervencions respectives, es reparteixen cada vegada d'una manera estricta: a la primera part, és l'Àngel qui parla; a la segona, el poeta narra l'execució del manament que li ha donat aquest.

A una primera lectura, el tret més sobresortint de la segona secció de la primera part és que la majoria dels verbs de les oracions principals són futurs i alternen amb formes imperatives. Per això cal escoltar el parlament de l'Àngel com una recomanació i, encara més, com una ordre la realització de la qual queda fora de tot dubte.

La primera frase (v. 14-19) estableix un pont amb alguns dels

mots clau del pròleg. Aquí, però, s'albira que la juxtaposició dels locatius (v. 15 i 16-17) exigits pel verb «atansar-se» crea un paral·lel entre els dos nuclis: «riu encès» i «llum que defineix les coses / que han estat donades als noms». Però, tornant al pròleg, no costa gaire veure que «riu encès» es vincula sinestèticament amb «vermells» (v. 13), alhora que la «llum» del primer vers ara apareix precisada neta-ment com a allò que desamaga les coses, allò que les fa visibles. I, tanmateix, aquesta llum brilla en els mots mateixos, perquè són aquests els que apleguen les coses i, aplegant-les, les desemullen en l'àmbit de les coses que són en realitat. Car, en el clos de la cultura nascuda a Grècia, allò que no s'ha recollit en un nom és invisible, és irreal. Per això la llum, que, doncs, hem d'entendre com el terme que circumscriu l'essència de la paraula mateixa, ens les arrenca de la «llunya» (v. 18) en què es reclou i es reserva tot l'invisible. Per això el llunyà, com a tal, no pot sinó estrebar i esforçar-se naturalment a passar de la latència a la visibilitat de tot allò que és proper, de tot allò que és present en veritat («quan cada llunya pren / angoixes de veritat»). I, tanmateix, aquí escau al·ludir a l'essència originària de la paraula, que és sempre dual: és reveladora en tant que alhora vela i, velant, sempre revela, i, doncs, també a la intrínseca relació que la paraula manté amb la memòria i amb l'oblit. La llum de la paraula pot il·luminar, però també pot enlluernar.

La segona frase (v. 20-21) i l'exclamativa següent (v. 22, «presoner»!) ens aporten una doble determinació del poeta i matisen en-sembla el que havia estat dit a la frase anterior. El poeta es mostra ara representat per la figura de l'albatros (ja tòpic de la literatura europea des de Coleridge i *Les Fleurs du Mal*⁶), l'ocell que pot travessar les distàncies més grans i que, per tant, pot albirar el més llunyà, el més remot, per dir-ho així, l'altre hemisferi del real. Ara bé, val a dir que, tal com ho dona el poema, s'ha d'entendre que el poeta es converteix en albatros perquè ha estat tocat per l'Àngel. I és que, gràcies a aquest (v. 14 i següents, «Per mi t'atansaràs [...]»), gosa acostar-se

6. Com encertadament assenyala Josep Maria Balaguer, *Op. cit.*, p. 144.

«al riu encès que passa» (v. 15) i troba força per volar sobre la «vore-ra incendiada» (v. 20), amb una clara al·lusió heraclitiana; gràcies a aquest, a l'Àngel, el poeta es veu empès i impulsat a eixamplar els límits del real descobrint l'ignot que l'encercla en tant que latent.

Però aquest viatge per l'aire, àmbit de l'Àngel, no és sense perill: aquells que malden i estreben per arribar a abastar fins al fons les coses donades, els cercadors i recercadors de la realitat perceptible i aprehensible i racionalment postulable i verificable, els més poderosos del món subterrani, que, com el poeta, es llancen també cap al desconegut, «ebri d'enigmes», aquests, però, l'aguaiten amb ànim d'apoderar-se'n (v. 21, «cobejat [i no pas «envejat»!] pels mariners, tan forts». I és aquí que escau recordar l'inici del capítol «De la visió i de l'enigma» de la tercera part d'*Així parlà Zaratustra* (p. 144; p. 193), en què s'explica com Zaratustra s'embarca «en aquell vaixell que venia de lluny i que volia anar més lluny encara» amb «aquells que fan viatges llargs als quals no plau viure sense perill». Ara, però, aquests mariners ja no són pas companys de viatge, sinó que són rivals del poeta en la percaça de l'essencial.

És així que, i sobretot amb el qualificatiu que determina els mariners, «forts», recalcat encara per l'adverbi «tan», ha irromput en escena, i precisament en aquest moment del decurs del poema, la paraula de Nietzsche que anomena l'essència de la realitat tal com apareix a la fase final de la metafísica, a la qual essència, i ara ja ho podem dir, el poema ha al·ludit al vers 12 i que hem indicat com a base inconsistent, no ferma, sobre la qual s'esforcen els afanys per sortir a la llum dels éssers que són de la terra, i hi podríem afegir, de la terra occidental, de les terres de ponent, de les terres on es pon el sol (que sortí a orient, a Grècia).

Doncs bé, si «força», ja des d'Aristòtil (en tant que *dynamis*) passant decisivament per Leibniz (en tant que *vis*), és un dels noms en què es recull l'ésser del real, el real en la seva totalitat, Nietzsche, movent-se dins l'horitzó de la subjectivitat (no de la subjectivitat) tal com l'ha traçat i fonamentat Hegel amb la dialèctica subjecte-objecte, el refon en el nucli conceptual de «Voluntat de Poder». Amb això, també, però, ha entrat en escena la figura d'aquell que predica la

«Voluntat de Poder», això és, Zaratustra. Valgui aquesta indicació només per estar atents a la rica, profunda, i de cap manera gratuïta ni capriciosa, energia que forja aquest poema.

Per veure, en efecte, i ara amb més deteniment, quines són les característiques essencials de l'espai que contextualitza la situació dialògica del poema, i, així mateix, el seu contingut, ens cal recórrer a un passatge del *Crepuscle dels ídols*, que s'inclou al capítol «De com el "món veritable" es converteix en faula» i es titula *Història d'un error*. El text s'ordena en un seguit d'apartats numerats que corresponen a cada una de les etapes de la «història» d'aquest error. Al seu torn, cada apartat es completa amb una nota explicativa emmarcada entre parèntesis.

«1. El món veritable, accessible al savi, al piadós, al virtuós; ell és qui viu en aquest món, *és aquest món veritable*.

(Forma més vella de la Idea, relativament intel·ligent, simple, convincent. Paràfrasi de la tesi: "Jo, Plató, *jo sóc la veritat*.")

2. El món veritable, inaccessible ara, però promès al savi, al piadós, al virtuós ("al pecador que es penedeix").

(Desenvolupament de la Idea; es torna més subtil, més ambigua, més inaprehensible: *es torna femella* i cristiana...)

3. El món veritable, inaccessible, indemostrable, impromissible, però ja concebut com a consol, com a deure, com a imperatiu.

(Al fons, hi brilla encara el vell sol, però darrere boira i escepticisme: la Idea s'ha sublimat, ha empal·lidit, s'ha tornat nòrdica, de Koenigsberg.)

4. El món veritable –¿inaccessible? En tot cas no s'hi ha accedit. I, com que no s'hi ha accedit, roman *desconegut*. Aleshores, no és ni consolador, ni redemptor, ni imperatiu: ¿com allò que és desconegut es podria convertir en un deure?...

(Matí gris. Primer badall de la raó. Cant de gall del positivisme.)

5. El "món veritable" –una idea inútil, no gens imperativa–, un llast, doncs, una idea supèrflua; *aleshores*, una idea refutada: refutem-la!

(Dia serè: esmorzar; tornada al *bon sens* i a la jovialitat, empeguement de Plató; clam endimoniat de tots els esperits lliures.)

6. Hem abolit el món veritable, ¿quin món ens queda? El món aparent potser?... No!, *amb el món veritable hem abolit d'un sol cop també l'aparent...*

(Migdia: instant de l'ombra més curta; final del més llarg error; zenit de la humanitat; INCIPIT ZARATUSTRA.»

La genealogia d'aquest error fonamental en fa aparèixer l'origen. Aquest és Plató, o més exactament, la interpretació que en fan els neoplatònics. El desenvolupament posterior, dirigit pel cristianisme, dóna lloc a la història de la metafísica occidental. Ara bé, aquesta, en completar-se i, doncs, en arribar a la fi, revela l'error, és a dir, la falsa veritat que l'ha sostinguda i que, en tant que veritable falsedat, l'havia de fer caure del pedestal en què s'havia erigit. La metafísica fa fallida; la metafísica falla allà on es proposava erigir-se en un sistema sòlid de principis per a controlar la vida i, negant-la, instaurar el regne de l'esperit, de la Idea. En evidenciar-se aquesta falsedat bàsica es capgira l'ordre jeràrquic dels ideals hegemònics. Dur a terme aquest capgirament, impulsar-lo fins a les últimes conseqüències és la tasca de Zaratustra. I Zaratustra ensenya la Voluntat de Poder, és a dir, predica l'Etern Retorn del Mateix en tant que essència del real en la seva totalitat, en tant que veritat de la totalitat de tot allò que, com sigui, existeix, és a dir, viu, és vida. Per això diu en l'aforisme 693, de l'any 1887, que la Voluntat de Poder «és l'essència íntima de l'Ésser». «Ésser» vol dir aquí, en la llengua de la metafísica, la totalitat del real. Però el real en la seva totalitat és, des del neoplatonisme, la suma del món inferior, el món de la matèria i de l'esdevenir que és el doblec temporal de vida i mort, amb el món superior, el món de l'esperit i de la permanència que és la identitat i unicitat intemporal de la Idea. Aquest dualisme de fons, però ja crebantat per Nietzsche, és la base també del context del poema *El captiu*.

Ara potser estem en millors condicions per continuar escoltant el que se'ns hi diu.

Hem vist que el poeta-albatros és cobejat pels que exerceixen el poder d'endinsar-se pel desconegut. Són els representants de la dominant voluntat de poder-perpetuar-se en el poder. Per això volen

voler i no poden voler cap altra voluntat que pugui voler atènyer els mitjans per esdevenir més forta. Com diu Nietzsche a l'aforisme 675, del 1887-1888 (*La Voluntat de Poder*): «Voler, en general, és voler esdevenir *més fort*, voler créixer i, per fer-ho, voler també (posseir-ne) els *mitjans*.» Els mitjans essencials són les condicions mateixes de la Voluntat de Poder que la Voluntat de Poder posa ella mateixa. Aquestes condicions, Nietzsche les anomena «valors». Diu (aforisme 395, de l'any 1884): «En tota voluntat, hi ha *estimació*.» Estimar vol dir: «captar i fixar el valor.»

Ara copsem per què els mariners cobegen l'albatros-poeta. És que aquest posa en pràctica una potència excepcional. Ell mateix, ungit per l'Àngel, fixa els mitjans per a créixer i esdevenir més fort, posa els valors que valen per a lligar els dos hemisferis del real i, en aquest sentit, és una voluntat que necessita el combat, és una voluntat que ha de competir amb les formes perverses de poder. Passa, però, que la Voluntat de Poder en la modalitat dels mariners *exclou de per si mateixa tota competència*, i és per això que el cobegen. La Voluntat de Poder s'ha pervertit en voluntat de voluntat. Ara bé, puix que el poeta, igual que els mariners, és un habitant del món inferior, ha de tornar necessàriament a aquest àmbit subterrani; el poeta és essencialment un «presoner» d'aquest món. Com, però, hi pot fer estada, ni que sigui per força, després d'haver conegut el llunyà, l'indret on lluu el sol de la veritat?

Les dues frases següents, que des de molts punts de vista constitueixen una unitat, ens forneixen la doble admonició que li fa l'Àngel per viure-hi: que obliidi «la platja deserta» (v. 22) i que, d'altra banda, s'adoni («viu») del neguit que impera al món subterrani (v. 23-25). La cadena sinonímica trenada entre «riu cènès» i «vorera incendiada» culmina a «platja deserta» i es contraposa a tota la frase següent, tal com, en l'idealisme platònic, al món de les idees, s'hi oposa l'opinió, el parer que afaïçona l'aspecte general del món inferior. Aquí l'afany, el defici de viure («pressa») comprimeix «segles en instants» i percaça tot el que percep per tal de dominar, explotar i consumir la riquesa que conté (v. 24-25). Per això és sobretot el temps, la dimensió que aplega l'enteresa de l'ésser de l'home, allò

que apareix desintegrat i esmicolat en instants i en moments que, als ulls de la voluntat de voluntat, no poden sinó ésser «avars» de llur pròpia substància, la qual, al seu torn, no pot aparèixer de cap més manera que degradada com a soroll i fúria («estridència»). Les dues frases d'imperatiu, doncs, situen el poeta en una òrbita que el fa gravitar ara cap a l'un ara cap a l'altre dels dos móns.

Juxtaposades, les dues frases següents (v. 26 i 27) mostren, amb els temps de llurs respectius verbs, que mantenen una relació de causa-efecte entre elles. També ens expliquen el perquè de la recomanació adreçada abans al poeta. Els perills («esculls») que l'esperen al món de la voluntat de voluntat, per entre els quals el poeta ha de seguir el seu camí, tindran una fi. Això és, el camí cap al ver esdevindrà planer. Com, però, i per què? La segona frase és de fet una causal coordinada a la primera, tant més que els diferents temps verbals (futur, a l'anterior; present, a la posterior) tracen un camí retent i planer a la lectura: «el camí d'esculls finirà, [perquè] arriba l'àgil eixutesa». Al seu torn, el que pugui significar aquesta «eixutesa», superadora dels perills que para la voluntat de voluntat, ho diu la frase següent: «només els meus ulls en els teus».

A la restricció que aporta l'adverbi inicial, «només», s'hi ha de remetre el substantiu de la frase precedent: la visió del poeta («els teus ulls») deixa de ser la d'un habitant de l'obscur món subterrani per ser absorbida per la d'algú que pertany al món de la llum, que no és altre que l'Àngel mateix («els meus ulls»). Ara bé, com s'acompleix aquesta absorció?

L'Àngel l'absorbeix en tant que deslliurament de la feixuguesa, de l'esperit de feixugor i de pesantor, que són les opinions i les creences pròpies de l'àmbit de les tenebres. Més endavant veurem que aquest esperit de pesantor apareixerà en una forma més nítida com a «esperit de la venjança», que és allò contra què Zaratustra predica i contra què el poeta s'haurà de batre. Que es tracta ara d'un llast que frena el poeta en el seu vol cap al ver ho confirma tant l'adjectiu «àgil», que qualifica «eixutesa», com l'explicativa que determina la coordinada «no veuràs res nou»: «fúria falaguera de pesos [!]

¿Hem de suposar, per tant, que aquesta explicativa és una al·lusió a

les concepcions fonamentals que senyoregen hegemòniques al món inferior? També en aquest punt és Zaratustra qui ens aclareix la substància d'aquesta «pesantor» i «feixuguesa». Per això caldria llegir amb la més escrupulosa atenció el capítol de la tercera part d'*Així parlà Zaratustra* titulat «De l'esperit de feixuguesa», però també les dues parts del capítol «De la visió i de l'enigma». Valguin, en tot cas, dos versets que defineixen el pes que aclapara els homes configurats per la voluntat de voluntat: «[...] només per a si mateix l'home és feixuc de tragar! Perquè es carrega a les espatlles massa coses alienes. [...] / Sobretot l'home fort, pacient, en el qual habita la veneració: massa feixucs vocables i valors *aliens* es carrega a coll –llavors la vida li sembla un desert.»⁷ És el caràcter aliè, impropï, dels valors que assumeix la voluntat de voluntat el que li perverteix la visió tant de si mateixa com del món que l'envolta.

Podria ser, però, que, malgrat l'asseveració de l'Àngel, els perills de la travessa espordissin el poeta i li fessin decantar els ulls de l'esperit de l'Àngel cap a les formes del món d'on procedeix, de manera que les veïés amb els «ulls» d'aquest món. Llavors les coses vistes ja no serien «noves», ans s'uniformarien sota el raser de la voluntat de voluntat, que, puix que per a aquells que en són súbdits és el més fàcil i més còmode, és, doncs, el més seductor («falaguera»). I tot d'una que aquest esperit de feixuguesa («pesos») es tradueix en el refús d'allò que és la manifestació de l'esfera més alta, com el vers 11 ha explicat, tot d'una que arriba a destruir la part més íntima de l'element de fons del món superior, la vida de l'aire («els vents») perd la força («desesperació dels vents»). Només, doncs, resta a fer una darrera advertència al poeta, la importància de la qual l'emfasitza el guió introductorï dels quatre versos finals d'aquesta estrofa. Escoltem-los.

7. Vegeu *Also sprach Zaratustra*, Berlín: Walter de Gruyter, , 1968, p. 239; *Així parlà Zaratustra*, tr. Manuel Carbonell, III, Barcelona: Edicions 62, 1983, p. 178

«No facis senyes al vaixell que passa:
no té banderes per a contestar-te.
Que els teus braços s'elevin i l'exaltin,
nauxer d'aquesta lívida llacuna.»

Podria ser, també, que el poeta cerqués ajut, en la seva travessa cap a la cara oculta del real, en aquells que semblantment s'endinsen per la zona ambigua i incerta que separa el ver del fals. En aquest cas l'Àngel l'ha de desenganyar: el poeta es troba sol en la travessa, o millor dit, l'ha de fer tot sol, i això que ell i els altres es corresponen prou en tant que exploradors dels límits del real. Els camins de l'un i dels altres, però, llurs mètodes, són de menes substancialment diferents i, de retop, els respectius llenguatges resulten incomprendibles entre si («no té banderes per a contestar-te»). Com és, doncs, el poeta en relació als altres navegants? Això és el que explica el vers final: «nauxer d'aquesta lívida llacuna».

Si tenim en compte el seu il·lustre referent, a saber, el vers 98 del cant III de *La Divina Comèdia* («*nocchier della livida palude*»), el poeta és el nou Caront, que lliga la riba del món conegut amb la del desconegut, però que ja no hi transporta les ànimes dels damnats, sinó que la seva funció ara ha canviat radicalment. El poeta és el nau-xer (i no pas el nauta!), és l'únic que sap el camí –perquè l'Àngel l'ha instruït– que duu a l'altra banda, pel damunt de les aigües estan-tisses i mortificadores del que desarrela, del que converteix en es-tranger. El poeta ara no pot fer res més que encoratjar aquells que es llancen fora de llur àmbit familiar; encara més, ha de lloar llur gosadia, sense, però, assenyalar-los el camí. La impossibilitat d'entesa entre el «nauxer» i el «vaixell que passa» és conseqüència del fet que el poeta, el dirigeix l'esguard de l'Àngel, mentre que els mariners, que el cobegen (i, repetim-ho, no pas l'envegen), els guia l'afany de dominació de sempre noves parcel·les del real. El vol del poeta té per finalitat no pas la conquesta de nous espais, ans la revelació de la totalitat del real. Per això la lloança del poeta (v. 34: «Que els teus braços s'elevin i l'exaltin») s'ha d'adreçar als nautes, als «mariners», perquè encara el poden arribar a «veure» i, de retop, se'ls pot

aclarir el sentit de llur travessa, mentre que per als altres, per a aquells que han romàs més ençà de la «lívica llacuna», la incapacitat d'entendre el sentit del vol del poeta és absoluta.

És, doncs, gràcies a l'Àngel que el poeta rep la determinació suprema de la seva forma essencial. L'Àngel es mostra com aquell que fa palesa al poeta la seva destinació, però també com aquell que posa les bases per a descobrir la realitat del mode de viure al món subterrani. Ara bé, en la mesura que el poeta és també un habitant d'aquest món, la revelació de semblant mode de viure no es pot fer adreçant-se-li directament. Per això el discurs de l'Àngel al poeta s'interromp i es gira cap a la substància primordial de l'àmbit superior, cap a la llum que il·lumina el nucli original de tot allò que, com sigui, és present. D'aquí ve la necessitat del salt a una nova estrofa i l'aposició de «llum», «jovenesa total», a diferència de l'advocació que el poeta li feia a l'inici del pròleg: «Llum, jovenesa de l'aire».

La «llum» és l'únic interlocutor adequat per a acollir la descripció crua i pura del mode de viure propi del món inferior. És el que diuen els versos 37-39 («en el silenci s'asseu / la lassitud més pàl·lida d'esforços / amb les mans plenes de castells»). Al món inferior, hi domina el defici més prostrant i més mortificador («la lassitud més pàl·lida d'esforços», relacionada sinestèticament amb «lívica llacuna»). I això per què? Doncs, perquè es fonamenta («s'asseu») en el «silenci». Ara, el que aquest pugui ser ens ha estat indicat al pròleg amb la seqüència «el silenci de les cendres», que hem interpretat com la manifestació més íntima de la realitat devaluada, i que ara podríem precisar més exactament: de la realitat mistificada, falsejada. També, així i tot, s'hi afegeix un tret que havíem albirat latent en totes les al·lusions al mode de viure al món subterrani, tret que, tanmateix, no havia aparegut tan nítid com ara: «amb les mans plenes de castells.»

En efecte, l'afany de poder que es desferma amb l'hegemonia de la subjectivitat absoluta, la forma més acabada de la qual és la voluntat de voluntat, és tan violent que s'obceca fins al punt de perdre de vista la substància mateixa de tot allò que ell domina i que manipula, perquè, arrancant-ho del seu lloc per bastir-se'n les seves il·lusions

(«castells»), ho passa pel raser del valor i així li pren la pròpia substància, ho desvalora.

Inversament, ara podem veure que el poeta, ja que coneix, ja que ha vist la realitat autèntica de tot allò que és, restitueix cada cosa a ella mateixa i, doncs, deixa que cada cosa cada vegada reposi en si i per a si al lloc que li és propi. El poeta no avalua les coses i, per tant, no les desvalora, ans simplement les deixa desplegar-se en la veritat de llur ésser, les deixa cantar purament en el seu himne.

Amb això acaba el parlament de l'Àngel. El poeta prendrà ara la paraula, amb una característica especial que fa que contrasti amb les dues seccions de la primera part del poema, el pròleg i l'actuació de l'Àngel, a saber, el temps verbal dominant no serà ni el futur ni el mode imperatiu, ans el passat, i aquest, encara, s'anirà dissolent en una progressiva exclamació davant la meravella que la pròpia narració desplega als ulls del poeta mateix.

II

Dels Temps Moderns, Martin Heidegger, seguint els passos de Friedrich Nietzsche, n'ha situat el començament en la recerca d'un principi cert i inconcús, incontrovertible, que pogués furnir una seguretat consistent i definitiva a l'obrar humà, un obrar afranquit de tota dependència no fundada sobre la raó. La necessitat de trobar la seguretat absoluta per a l'obrar marca el nucli mateix de la vida moderna i condiona de cap a cap tots els tics que la identifiquen i que la caracteritzen. Aquesta necessitat, tanmateix, es nodreix d'una realitat mutada en la seva estructura bàsica, escindida en subjecte i objecte. A l'hora que som, però, la forma essencial de tota realitat és percebuda des de la perspectiva de la Voluntat de Poder, altrament dit, tot es mesura segons el profit que se'n pot treure amb vista a assegurar-se el poder, sigui quin sigui, com sigui i per a què sigui, i a incrementar-lo infinitament. Per això els dos primer versos de la segona part posen l'èmfasi en la «seguretat».

En aquest marc, el poeta, després d'haver fet el viatge al llunyà, guiat per l'Àngel, pot, a la tornada, revelar als seus contemporanis la

veritat de llur existència: viuen sense conèixer l'estatut autèntic de llur condició (v. 4, «tenebres»). Ell pot descobrir-los aquest estatut perquè ha après «la gran imatge / madura de sublim seguretat» (v. 1-2), altrament dit, el fonament primer en l'ordre de les idees («imatge»). Que això és així, ho confirma que les dues frases que enceten el discurs del poeta deixen entreveure uns paral·lelismes estructurals que exigeixen que es llegeixin formant una unitat, les dues parts de la qual s'interpreten recíprocament. La «gran imatge» ha esdevingut, a la segona frase, «libació». Aquesta, tenint en compte la referència al mite de Caront al·ludit a la primera part, és el glop d'aigua del riu, anomenat Amelès, «Sens-cura», que corre per la plana del Leteu i que cal beure en la justa mesura perquè, en travessar-lo, les ànimes que van cap al més enllà no oblidin tot el que han après al més ençà i els sigui possible l'anamnesi, el record, a la següent reencarnació.

Pel mite amb què conclou *La República* de Plató sabem que si les ànimes no en fan una libació i en canvi en beuen més de la mesura que toca, no solament ja no podran tornar mai més al món de més ençà, sinó que també el món de més enllà els restarà cancel·lat, perquè s'interromprà el cicle de les transmutacions eternes de vida-mort i mort-vida. Amb aquesta libació, els que emprenen el viatge cap al més enllà, en podran tornar i, així, a la tornada, allò que abans, en aquesta terra, en aquesta vida, eren tenebres, ara s'aclarirà. Per això la frase següent se sosté sobre la força de l'anamnesi, del record. La libació ens ha d'aclarir «les tenebres». Ella és la que forneix la seguretat suprema, la possibilitat de ser plenament en aquest món. Al mateix temps, amb ella s'insinua també el caràcter mediàtic del poeta.

El fet, però, que per primera vegada aparegui el pronom de primera persona de plural, el «nosaltres», planteja el problema d'haver d'interpretar aquesta anàfora en sentit inclusiu o en sentit exclusiu. Si fos exclusiu, llavors el poeta s'adreçaria a la col·lectivitat d'aquells que són com el poeta, cosa que escindiria els receptors del parlament del poeta entre els que han estat al·ludits fins ara, els habitants del món subterrani, i uns que, com a col·lectiu, no havien aparegut fins a aquest moment, els poetes. Semblant escissió, però, interrompria el camí seguit fins ara i es perdria la coherència del poema. Això fa que

hàgim d'interpretar aquest «ens» en el sentit d'aquells que, com el poeta, habiten el món inferior, això és, els homes en general.

Així, doncs, la imatge / libació garanteix el record transfigurat –en el moment del trànsit d'un món a l'altre– de les coses que brillen en la simplicitat de l'elemental (v. 10 i 5-6, «astres únics»: «la muntanya / i els pins i el vent»), sostretes a l'avidesa dels homes («la lluita dels homes»), que ho consumeix tot fins a reduir-ho a cendres («el gran silenci de després»). Això dóna a l'esguard del poeta («intel·ligència als ulls damunt les coses») una superioritat sobre el parer dels altres homes, sobre l'opinió comuna (v. 14, «I només jo, assegut damunt el cim»).

En aquest punt, la llum de Zaratustra torna a envoltar d'una aura inviolable la figura del poeta. Al capítol que obre la tercera part, titulat «El caminant», en què la prèdica d'aquell que canta la lluita de la Voluntat de Poder contra l'esperit de venjança denuncia «el perill del més solitari»: «l'amor», trobem Zaratustra, sol, «al cim de la muntanya». Des d'aquesta altura, ara veiem que la distància que aporta el record fa que l'esguard, la visió del poeta plani sobre les coses i així el poeta deixa que, ja en pau, projectin llur ésser (ara anomenat pròpiament «força suprema», v. 13) en l'espai obert de la visió, tal com se li oferí en «la pau tranquil·la de la tarda» (v. 9) i en la simplicitat que ho aplega tot (v. 12, «capvespre simple»).

Precisament, però, en semblant no ingerència, la multiplicitat del real es pot manifestar tan essencialment que surt a la llum la pertinença intrínseca de cada cosa a la totalitat global i, així, es fa sentir («patètica») l'íntima i simple unitat sempre subjacent que preserva i garanteix la diferència primordial per a tota identitat, diferència que hom coneix des de l'alba del pensament occidental en la modalitat de matèria-forma, enunciada ara explícitament al vers 11: «unitat del torrent i l'aigua clara».⁸

8. Què veiem, en efecte, quan mirem córrer l'aigua clara d'un torrent? Veiem el torrent o veiem l'aigua, però no veiem la indissoluble unitat superior que constitueixen aquestes dues unitats. Perquè en el fons essencial són el mateix, cada una pot

Amb tot, allò que li havia anunciat l'Àngel, els perills («esculls») que hauria d'esquivar al llarg del seu camí, ara es concreten. La posició superior –perquè basada en allò que s'acosta a l'àmbit més alt («el cim»)– que ocupa el poeta respecte als altres homes és summament arriscada (v. 16, «el perill es saturava de mi»). Els homes han de veure el poeta com un enemic, com algú que ve a trasbalsar-los, com algú que els ve a arrabassar la còmoda confiança en ells mateixos, perquè el poeta, quan és fidel al manament de l'Àngel, està constret a advertir-los d'això, que viuen en la ignorància pel que fa a tot allò que és essencial, que allò que en diuen «dia» és de fet «la nit»; per això: «la nit em presentia» (v. 17).

Així i tot, ara es precisa també que la nit que ofusca la visió és, més exactament, el refús expressat a la llum, a l'Àngel (v. 20, «Nit de l'Àngel», amb un genitiu objectiu!, com ja preludia el v. 18: «nit sense arbres») i als qui, guiats per aquest, com el poeta mateix (v. 20-21, «ciutat tancada / a l'exèrcit de barons valents»), en participen. Per això és pròpiament un espai on només la buidor s'abat sobre els homes (v. 18-19, «nit sense arbres, ni l'aire / sobre la tempestat del rostre»), un espai d'on ha desaparegut la rica diversitat del real pres en conjunt, enunciada als versos 5-13. Malgrat que els homes en llur obcecació es tanquen com en una fortalesa, i esdevenen temibles (v. 23, «les mans em tremolaren»), el poeta no pot deixar d'escometre'ls (v. 22, «vaig pujar a la fortalesa»), com si es tractés de desvetllar algú que dorm (v. 24, «sé quin és el despertar de després»). Car, una vegada més, la pugna (v. 31, «batalla tremolosa») per fer sortir de la

aparèixer en la seva singularitat discordant. Contemplades en la recíproca copertinença de l'una a l'altra, les qualitats pròpies de cada una s'enriqueixen amb les de l'altra, alhora que es mantenen diferenciades. Si no sabéssim què signifiquen diferència i igualtat, no podríem trobar mai coses diferents, és a dir, no podríem ni tan solament trobar coses. Si no sabéssim què significa identitat i oposició no ens podríem comportar mai respecte a nosaltres mateixos en tant que idèntics a nosaltres mateixos, ni podríem sentir-nos en nosaltres mateixos en tant que idèntics a nosaltres mateixos. Tampoc no podríem experimentar allò que s'oposa a nosaltres, ni, per tant, allò que és l'altre de nosaltres mateixos. Al fons del *nosaltres* hi ha l'alteritat.

pseudorealitat cap a la realitat autèntica ha de seguir un curs lentíssim («via»), al llarg del qual els ulls s'avesin de mica en mica a la llum de la veritat, com eixint d'un son profund (v. 30, «entre els murs del somni»), i comencin a reconèixer la forma pròpia del real, que resplendeix en la simplicitat elemental (v. 25-26, «argila entre penyes, / aigua brava de l'ona i de la roca»).

Però de la mateixa manera que «la nit» en què vivien els dorments era la del refús a l'Àngel (v. 20), el despertar que apunta amb «l'alba» és un despertar provocat no pas per l'Àngel ans pel refús fet al poeta. El caràcter negatiu propi del refús fa que aquest despertar s'esdevingui en un estat d'incompletesa. Els que es desperten no poden arribar a albirar, no poden encara distingir clarament i distinta aquells que participen immediatament de l'esfera superior (v. 27, «alba sense àngels, sense ocells» –al·ludint a l'albatros). És tot just un despertar confús, fet de fragments i percepcions parcials (v. 28, «alba de cristall i de veus»), acabat de sortir del gresol de la lluita amb el poeta (v. 29, «forn apagat»).

En aquest terreny vague (intermedi entre el son profund i la lucidesa completa) dels habitants del món inferior, en aquest punt en què ja s'han girat cap al món de la llum, el poeta es presenta ell mateix assumint la figura que li escau, i, això, amb una dita que el defineix. Ell és «l'heroi d'aquesta veritat». La clau que sosté els dos membres d'aquest conjunt és el genitiu, que aquí hem d'escoltar en el doble sentit, en la plenitud de la seva força: és objectiu i ensems subjectiu. Tant com el poeta és de la veritat, també la veritat és del poeta. El poeta és l'heroi, el «baró valent» (com diu el vers 21) que, empès per la força que fa possible l'obertura del real, la força que deixa que la veritat mateixa actuï i es posi en obra, es bat amb «la nit» per portar els homes cap a l'espai obert on regna la llum. I que això és així, ho recalca també la segona coordinada d'aquesta frase que abraça els versos 33-34: «em redreçava, increat, pur / per cantar el meu himne». El poeta, puix que ha estat imbuït de l'obert, és a dir, del món de les coses mateixes, és «increat», «pur». En tant que ell mateix, no depèn de res ni conté res que no sigui ell mateix. I només li resta, ja, elevar el seu himne, en el qual es fa avinent el sentit de la seva missió.

Les dues primeres frases (v. 35-38) formen una unitat de sentit perfectament travada. El poeta s'adreça a un agent plural («vostra»), que es manté discretament a l'ombra, del qual, però, s'esmenta l'acció («ofrena», «do») i la substància sobre la qual s'ha exercit («la sang dels homes i les coses»). Ara, el caràcter transcendent d'aquest acte («ofrena») revela la categoria mitjancera dels ofrenants. Els qui es donen a la substància «dels homes i [de] les coses» i, donant-s'hi, la salven de perdre's i la guarden de dissoldre's, és a dir, la salvaguarden («ofrena»), aquests són els poetes.

Tot i així, com pugui ser aquesta donació, aquesta ofrena, s'aclaireix en l'explicativa juxtaposada següent (v. 37-38, «Cilici de la mort / entre la pau de valls desconegudes»). Per explicar el cinyell mortificador aquí esmentat, cal remetre'ns a un passatge capital d'*Així parlà Zaratustra*. És el titulat «De la redempció», a la segona part. Zaratustra explica com la voluntat, convertida ara en voluntat de voluntat, es gira venjativament contra el pas del temps i, així esdevé l'esperit de venjança:

«La voluntat, l'alliberadora, s'ha tornat ara una causant de dolor: i en tot allò que pot patir es venja del fet de no poder tornar enrere.

Això, sí, això solament és la *venjança* mateixa: la repugnància de la voluntat enfront del temps i del seu «ha estat». [...]

L'esperit de la venjança: amics meus, això ha estat fins ara allò sobre què els homes han reflexionat més bé; i allà on hi havia dolor, hi havia d'haver sempre càstig.

«Càstig», vet aquí com s'autoanomena la venjança: amb una mentida es fingeix una bona consciència.»⁹

El pas del temps («la mort»), la voluntat el sent com un càstig i, com a tal, com a culpa, i és d'aquest sentiment que en neix l'esperit de venjar-se de si mateixa, d'automortificar-se, de fer penitència imposant-se el «cilici de la mort». La sensació d'absoluta impotència davant el passar del temps, tanmateix, delata el caràcter impenetra-

9. *Also sprach Zaratustra*, p. 176; *Així parlà Zaratustra*, p. 130.

ble i insondable del temps mateix, al·ludit, metafòricament, amb el sintagma «valls desconegudes». Però un fons com aquest, abominable i basardós per al sentit comú, que li fa venir nàusea i vertigen,¹⁰ els poetes –que és versemblantment l’agent plural a qui s’adreça la paraula ara–, l’assumeixen valents, és a dir, voluntariosos, i esdevé, així, accessible als homes, no pas com a angoixa, ans com a serenitat (v. 38, «pau»). Els poetes, en fer llur ofrena, segueixen els passos de Zaratustra i, així, es redimeixen i poden redimir de l’esperit de venjança: «Redimir els que han desaparegut i transformar tot ‘ha estat’ en un ‘jo ho he volgut així’ –només això pot ser per a mi la redempció!»¹¹

Per a aquesta ofrena, amb tot, cal que cada poeta hagi combatut no pas amb l’Àngel, com el Jacob bíblic, sinó amb la negació i el refús fets a aquest, cal que cada poeta s’hagi batut amb «tota la nit / adelerada de silencis». Tant més que, cada vegada, aquesta lluita s’ha de plantejar en els termes que la pròpia època imposa, com a destí, al poeta. I ara, en aquest temps, la vida dels homes transcorre dins els paràmetres de la societat tecnologicointindustrial. Semblantment, l’eixida a l’espai obert («l’alba») ha de tenir lloc «entre geometria de fàbriques». I si abans aquesta eixida era incerta, fragmentada (II, v. 27-29), ara el poeta ha de fer conèixer que el perill que s’hi oculta és que, en el dolor d’acostumar els ulls a la llum («tortura»), la parcel·lació de l’existència, la impossibilitat d’una congruència integrada col·lectiva, quallí com a forma consumadament definitiva de l’habitar dels homes, tal com ho expressa el pas de «cristall» a «vidres» i de «veus» a «crits».

Aleshores l’obrar dels humans, sigui com a subjectes actius o com a subjectes passius («braços i febres»), pot quedar sebollit («sepulcre») en la fosca, perquè ja no el guia «l’instint de llibertat», que

10. Dues de les reaccions més recurrents davant la manifestació del fons de la realitat moderna. Vegeu per exemple el capítol «De la visió i de l’enigma», a la tercera part d’*Així parlà Zaratustra*, p. 144-148.

11. *Ibid.* p. 130.

l'ha d'empènyer cap al domini de la llum. Què hi pot fer, doncs, el poeta? Quina és la tasca que escau, avui, als poetes?

Les quatre exclamatives amb què conclou l'himne són tant el clam que eleva el poeta per la condició actual dels homes, abocats a l'estranyament de llur essència pròpia, com l'admiració pel descobriment de la forma que li marca el destí i per l'apropiació del fons que, tanmateix, li és propi. Així mateix, les tres frases finals (v. 47-49) responen a les preguntes plantejades, tàcitament, per la primera exclamativa (v. 45-46). El poeta ha d'indicar als homes, sota el vel del cant, que llurs vides s'esdevenen en «l'absència de la llibertat» i en les «presons» en què l'esperit de l'àmbit lluminós («de l'aire», genitiu objectiu) es consumeix. Com, però, els ho pot fer veure, com els pot obligar a obrir els ulls a llur condició d'esclaus?

Doncs ho pot fer, proposant-se (oferint-se) ell mateix com a model a seguir en el camí cap a l'espai lliure, perquè ja, com hem vist en tant que «increat», «pur», li són consubstancials algunes de les qualitats pròpies de la substància d'aquell àmbit. I, tanmateix, l'esperit de l'espai obert, pres absolutament, en si i per a si, i immediatament, és desmesurat i imprevisible, no coneix la mesura (v. 49, «el furor incert de l'aire») i, per tant, és anihilador. D'altra banda, la vida al món de la pseudorealitat, obcecadament girat cap a si mateix, aliena la condició de la seva existència (v. 46, «l'instint de llibertat») i així, fora mesura també, fa cap a l'autoanorreament. Només el poeta, tocat per l'Àngel, per algú, doncs, que és de l'obert, i, ensems, ell mateix en tant que habitant del món subterrani, participa dels dos mons sense que cap el sotmeti a l'excés d'excloure l'altre món, i l'aboqui a la desmesura. I això és el que li fa possible capgirar categòricament la tendència innata de cada món a tancar-se en si mateix i és el que li permet esdevenir el pont (com una darrera aparició de Zaratustra!) que reuneix els dos mons. Vet aquí per què canta «l'absència de la llibertat» i «governa» «el furor incert de l'aire». Té a les seves mans el coneixement que, mediatitzant, impedeix que, d'una banda, es desfermi el «furor de l'aire» i, de l'altra banda, la voluntat de voluntat, pervertida en esperit de venjança, ho arranqui tot del seu propi fons i converteixi el món en un desert, on fins i tot ni com a absència

s'arriba a pressentir la llibertat. Aquesta és la tasca del poeta: deixar que cada cosa reposi en ella mateixa sobre la seva substància perquè, doncs, en harmonia amb el tot, resplendeixi en la seva veritat, lliure.

EPÍLEG

La data de composició del poema que acabem d'escoltar ens l'assenyala com el primer d'aquells amb els quals es bastí el llibre de Bartomeu Rosselló-Pòrcel. Ocupa també el segon lloc en l'ordenació de la tercera part d'*Imitació del foc*. Podem suposar, doncs, que conté en germen tant el tema propi d'aquesta tercera part, com també algun dels fonaments que permetran l'edificació sòlida de tot el llibre. Però abans d'indicar les línies generals que arrenquen d'aquest poema i que suporten l'arquitectònica general del llibre, ens cal aturar-nos a considerar-ne una peça que hem mantingut expressament a redós de la urgència interpretativa, que, sovint, per voler enllestir la tasca, se salta topants decisius. Ara, potser, estem en disposició de plantejar-nos expressament la pregunta: qui és l'Àngel?, i de respondre-hi.

Atenent a la lectura que n'hem fet, que prou hi podria fer pensar, aquest no és l'ésser metafísic dels poemes de Rilke, segons el qual «l'Àngel de les *Elegies* és la criatura en qui ja s'ha acomplert la transformació del Visible en Invisible, transformació que nosaltres realitzem amb esforç. L'Àngel de les *Elegies* és l'ésser que garanteix que puguem reconèixer en l'Invisible un rang més alt de realitat»;¹² és, més aviat, la figura que, en la tradició que ha forjat la història de tot Europa, apareix com el missatger del món dels déus, o, per dir-ho en termes de Nietzsche, l'enviat de Dionís, i, així, remet al moment històric del naixement d'occident i, més exactament, al mite platònic de la caverna. No podem, aquí i ara, resseguir la xarxa d'implica-

12. Vegeu R. M. Rilke, *Briefe aus Muzot*, carta del 13 de novembre de 1925, p. 337, citat per M. Heidegger, *Holzwege*, «Wozu Dichter?», Frankfurt del Main, 1972, 5a. edició, p. 228.

cions del poema que troben suport en el llibre VIIè. de *La República*. I, tanmateix, després del capgirament que Nietzsche fa dels fonaments de la metafísica, aquest símbol clau del dualisme platonico-cristià es desprèn d'aquest àmbit historicocultural i recupera el sentit originari de lligam entre l'essència i l'existència, entre el món de la llibertat i el de la captivitat. És aquesta funció la que forja tan a fons el poema que fins i tot grava el nom que escau al seu protagonista i el col·loca al llindar com a títol. Aquest és «El captiu». Ara podem entendre que aquest sigui el qualificatiu que defineix la condició del poeta. Però, per què és captiu i de què ho és?

És captiu perquè té consciència del destí que l'encadena al món subterrani, al món de la caverna, el qual món el vol recloure en la fosca que hi impera. I té consciència d'això perquè una força que no és d'aquest món, sinó que ve de l'obert, l'ha tocat i li ha fet veure el real a la llum de la veritat. Aquesta força, que és allò que li fa donació del seu ésser mateix, de la seva identitat i de la facultat de girar els homes cap a la recuperació de llur substància, de llur «instint de llibertat», breu, aquesta figura capital del poema anomenada «l'Àngel» és l'essència de la poesia. L'home tocat per ella esdevé un «arbre de flames». Com l'arbre que enfonsa les arrels obscuritat de la terra avall, és un presoner, és «el captiu» de la terra, millor dit, dels seus avencs obscurs, i, alhora, com l'arbre que eleva el brançam lluminositat de l'aire amunt, és l'ésser lliure que s'alça cap al cel, cap a l'espai obert on llueix el foc etern, les flames de la veritat.

[Però, per què clama contra les «presons de l'aire» (genitiu objectiu) i per què ha de «governar» «el furor incert de l'aire», i no pas les «presons de la terra» i «el furor cert de la terra»? ¿És que **cantar** «l'absència de la llibertat» podria ser el recurs de la consciència de si mateix per trobar en la no-llibertat, o, millor, en l'autosotracció de la llibertat, la condició imprescindible per despertar el coneixement tant d'allò que es dona positivament (la realitat efectiva) com d'allò que es dona negativament (la realitat possible), i, en la mesura que és aquesta última la que obre l'espai en potència, l'espai del futur, orientar la consciència a seguir el curs de l'esperança, a instaurar el regne de la lli-

bertat? Remetre's també a l'explicació heideggeriana entre «odi» i «còlera / furor» *Nietzsche* I, p. 48: «La còlera fa perdre el sentit, el cap. L'odi intensifica la consciència i la reflexió d'aquell que ella posseeix fins a la malícia més subtil. L'odi no és mai cec, ans és clarivident; només la còlera és cega. L'amor no és mai cec, ans és clarivident; només l'enamorament és cec, fugitiu i brusc, és un afecte i no pas una passió»]

D'aquesta manera queda posada la primera pedra d'*Imitació del foc*: el poeta mateix com a intermediari entre el món tancat del fons de la caverna i el món obert de l'exterior, i, en tant que tal, com a guardià indispensable, insubstituïble, de «l'instint de llibertat». Però el que pugui ser la llibertat mateixa, en les seves dues modalitats, la negativa, en el sentit d'haver-se alliberat de les cadenes, i la positiva, en tant que ésser lliure per a actuar en plena independència en vista a..., això, i sempre dins el clos obert per Plató, més concretament, dins el *Fedre*, per esmentar només un indret il·lustre, es recull –dret i ferm damunt cada element (cada poema) que és part integrant de cada una de les tres parts del llibre, de les tres línies de força que sostenen la seva estructura (de les quals acabem de veure'n una: el poeta com a paradigma de l'home lliure)– al substantiu que l'encapçala, «imitació», i al genitiu subjectiu que el determina, «del foc». En la seva expressió més alta: l'art.

MANUEL CARBONELL