

The background of the cover is a classical painting. In the upper right, a figure in a red and white garment stands on a rocky outcrop, looking out over a vast, mountainous landscape. In the lower left, a waterfall cascades over dark rocks into a pool of water. The overall scene is dramatic and atmospheric, with a mix of dark and light tones.

L'ANGOIXA DE L'AGÓN

UN ESTUDI SOBRE
LA RECEPCIÓ DE
L'OBRA DE LONGÍ EN LA
TEORIA LITERÀRIA DE
HAROLD BLOOM

—*—
Mariona Esquirol Gelabert

Tutoritzat per
Carles Garriga Sans

Màster de Cultures i Llengües de l'Antiguitat
Facultat de Filologia i Comunicació. Universitat de Barcelona

MMXXIV

L'ANGOIXA DE L'AGÓN

UN ESTUDI SOBRE
LA RECEPCIÓ DE
L'OBRA DE LONGÍ EN
LA TEORIA LITERÀRIA
DE HAROLD BLOOM



Mariona Esquirol Gelabert

Treball de final de Màster

Tutoritzat per
Carles Garriga Sans

Màster de Cultures i Llengües de l'Antiguitat
Facultat de Filologia i Comunicació. Universitat de Barcelona

MMXXIV

Només el rumor
de la fama que deixem indica als oradors
i als poetes la mena de vida dels difunts.

ὀπιθόμβροτον αὔχημα δόξας
οἷον ἀποιχομένων ἀνδρῶν δίαιταν μανύει
καὶ λογίοις καὶ ἀοιδοῖς.

Píndar, *Pítica* I, 93-95. (Trad. M. Balasch).

famós
entre els mortals, pels versos harmoniosos que els van fer
uns poetes entesos. La virtut no mor mai
gràcies a cants il·lustres. Però això és a l'abast de pocs.

ἀνθρώπων φάτις,
ἐξ ἐπέων κελαδενῶν, τέκτονες οἷα σοφοὶ
ἄρμοσαν, γινώσκομεν. ἅ δ' ἀρετὰ κλειναῖς ἀοιδαῖς
χρονία τελέθει. παύροις δὲ πράξασθ' εὐμαρές.

Píndar, *Pítica* III, 112-115. (Trad. M. Balasch).

Índex de continguts

Nota preliminar

1. Introducció	1
1.1. Autoria i datació del <i>Περί Ὕψους</i>	1
1.2. Sobre l'obra de Longí i el concepte de Ὕψους.....	1
1.3. Harold Bloom.....	5
1.4. Objectius i metodologia	7
2. L' <i>Agón</i>	8
2.1. Definició i orígens de l' <i>agón</i>	8
2.2. La teorització moderna de l' <i>agón</i>	11
2.3. Orígens de l' <i>agón</i> : la competició atlètica.....	15
2.4. Traspàs de l' <i>agón</i> atlètic a l' <i>agón</i> artístic i intel·lectual	18
2.5. L' <i>agón</i> com a debat	21
2.6. L' <i>agón</i> literari, una breu perspectiva diacrònica	24
2.7. Introducció a l' <i>agón</i> literari segons Longí	26
3. Longí	28
3.1. Característiques principals de l' <i>agón</i> literari-retòric.....	28
3.1.1. Comentari, selecció capítol 13	28
3.1.2. Comentari, selecció capítol 14 i 15	33
3.1.3. Comentari, selecció capítol 33	38
3.1.4. Comentari, selecció capítols 34, 35 i 36.....	41
3.1.5. Comentari, selecció capítol 44	46
4. Harold Bloom.....	56
4.1. Què significa ser un crític longinià segons Bloom.....	56
4.2. Naturalesa de la lectura i teoria de l'efectivitat	59
4.3. Característiques principals de l' <i>agón</i> literari.....	64
4.3.1. Lligam entre sublimitat literària i <i>agón</i> : objectiu i mitjà.....	69
4.3.2. El cànon i el seu lligam amb l' <i>agón</i>	72
4.3.3. L' <i>agón</i> dins del text: intratextualitat i intertextualitat	76
4.3.4. Mecanismes de transgressió: l'error creatiu, desviació i misreading	78
4.4. Gènesi de l'angoixa de les influències	80
4.5. Superació de l'angoixa de les influències: vèncer l' <i>agón</i>	86
4.6. Recepció crítica de la teoria de Harold Bloom.....	92
5. Conclusions	97
6. Bibliografia	107
6.1. Edicions de Harold Bloom	107
6.2. Edicions de Longí, <i>Περί ὕψους (De Sublimitate)</i>	107
6.3. Autors clàssics.....	108
6.4. Autors moderns	112

Nota preliminar

Fent un paral·lelisme amb Flaubert, podria dir que, en part, aquest treball ha sigut la meua pròpia *Educació sentimental*. Vaig descobrir Harold Bloom abans que Longí. Al primer curs del grau d'Estudis Literaris em varen parlar del *Cànon Occidental* (1994), i la seva visió tràgica-poètica i pessimista de la història literària em va atraure profundament. Seguidament, vaig començar una lectura aferrissada de la *Poètica* d'Aristòtil, de Plató i dels clàssics grecolatins. Per casualitat vaig descobrir el *Περὶ Ὑψους* i em va despertar tal interès i atracció que de seguida vaig experimentar la "il·lusió d'autoria", com diria Longí. A mesura que rellegia el *Περὶ Ὑψους* notava una al·lusió invertida a Bloom, o la suposició que probablement en el concepte de ἀγών literari i d'obres canòniques del crític americà hi ressonava el concepte de sublimitat literària del ὕψος longinià juntament amb el seu elogi de la competició entre els grans autors. Finalment, en llegir gran part de l'obra de Bloom –a més a més d'alguns autors que ja havien recalcat aquesta relació d'influència–, vaig constatar les al·lusions i la influència explícita de Longí.

Sabia que en el marc del màster de Llengües i Cultures de l'Antiguitat tindria les eines i l'ajuda per poder estudiar més detingudament Longí i, si hi sumava la comparació amb la teoria literària de Bloom, podria fer un exercici de contextualització i de lectura crítica –és a saber, també de desidealització– d'ambdós autors que en certa manera havia "oblidat conscientment" de fer (com diria Bloom) durant el grau. Per aquests motius, aquest TFM també ha suposat indirectament un exercici de revisió de les meves influències com a estudiant.

Agraeixo especialment al Dr. Carles Garriga Sans la seva tutorització d'aquest treball de final de màster. El seu suport com a filòleg clàssic m'ha sigut indispensable per poder fer una lectura acurada dels textos grecs, i les seves recomanacions i el seu guiatge crític han estat fonamentals per orientar aquest estudi en la direcció adequada.

El màster em va donar l'oportunitat de tenir-lo com a professor a l'assignatura de "La tragèdia i el tràgic". Durant el transcurs del semestre, destacant les classes d'abril impartides als jardins de la universitat, vaig tenir clar que el seu bagatge intel·lectual i la seva forma tan estimulante d'interrelacionar conceptes i autors serien un puntal per poder fer el meu projecte de TFM. Espero que aquest treball hagi sabut plasmar els seus consells i la seva orientació.

1. Introducció*

1.1. Autoria i datació del *Περὶ ὕψους*

El tractat de Longí *Περὶ ὕψους* (literalment, “sobre l’elevació”) no es troba mencionat en cap font antiga. Van sobreviure dotze manuscrits, el més antic dels quals data del segle X (*Parisinus Graecus* 2036), però no sortiren a la llum fins al Renaixement italià. La *editio princeps* fou publicada íntegrament en grec al 1554 per l’humanista Francesco Robortello (1516-1567). Tot i així, el tractat de Longí no va causar cap impressió fins a la traducció de Nicolas Boileau al francès al 1674 titulada *Traité du Sublime ou du merveilleux dans le discours*¹. El manuscrit *Parisinus Graecus* atribueix el tractat a Dionís “o” a Longí, suposadament fent referència a l’historiador i orador Dionís d’Halicarnàs (60 a.C. aprox- 7 a.C.) i al filòsof i assessor polític Cassi Longí (213-273 d.C.), respectivament. Tanmateix, la conjunció disjuntiva passà inapercebuda i s’atribuí l’autoria a Cassi Dionís Longí, és a dir, el Cassi Longí del s. III d.C., i no fou fins al s. XIX que començaren a sortir estudis crítics sobre l’autoria del *Περὶ ὕψους*. La primera impugnació la realitzà Girolamo Amati al 1808. Finalment, pel que respecta a l’autoria i a la datació, s’ha arribat al consens acadèmic d’atribuir el tractat a un desconegut Pseudo Longinus, sobre el qual es pensa que va viure a la primera meitat del s. I d.C.².

1.2. Sobre l’obra de Longí i el concepte de ὕψος

Longí no tracta el concepte d’elevació o de sublimitat com quelcom nou, ja que el concepte d’elevació o grandesa en l’estil i el contingut de les obres literàries era un marc d’estudi conegut i tractat prèviament en altres obres³. Per aquest motiu, Longí no

* Per dur a terme l’estudi, m’he servit de les diverses traduccions de Longí, de les obres de Bloom en l’anglès original que s’esmenten a la bibliografia, i, en els casos en què s’ha considerat oportú, de referències clàssiques per aclarir conceptes interrelacionats. Paral·lelament, la base cardinal del comentari de Longí han sigut els comentaris de Russell (1964) i el de Papoulias (2022). S’ha emprat la traducció de Longí de Fyfe de la Loeb, ja que és la que utilitza Bloom quan cita Longí. En conseqüència, com que la traducció de Fyfe està revisada per Russell en l’edició de 1995, s’ha considerat adient basar-se simultàniament en la traducció revisada de Fyfe i en el comentari de Russell. Pel que respecta al comentari i traducció de Papoulias, en tractar-se del comentari més recent de l’obra de Longí, recopila i engloba les traduccions i els comentaris anteriors. La traducció de Papoulias es basa en l’edició crítica del text grec per part de Mazzucchi (2010). A més a més, pel que fa a l’anàlisi semàntica de termes concrets, s’han consultat totes les traduccions citades a la bibliografia, a l’apartat 6.

¹ Abans de la traducció de Boileau el terme “sublim” no s’emprava per referir-se al ὕψος longinià. Per exemple, la primera traducció a l’anglès de Longí la realitzà John Hall al 1652 i es va titular *Of the Height of Eloquence*.

² *vid.* Doran, 2015: 29-31; Russell, 1964: xxii-xxx; Papoulias, 2022: 20-26, 46-50. M. Heath presenta un estudi sobre les diverses teories al voltant de l’autoria del tractat i es decanta (1999: 69) per l’autoria de Cassi Longí, del segle III d.C., malgrat la manca d’evidències.

³ *vid.* Longinus, 1.1, per exemple, quan critica que Cecili expliqués massa detalladament el tema de ὕψος, ja que es sobreentén que es donava per fet el significat i la naturalesa de la grandesa literària. Posteriorment, John Baillie en *An Essay on the Sublime* (1747) subratlla aquesta mateixa idea quan

dedica tot el tractat a la descripció de la naturalesa de la sublimitat o de l'elevació en termes teòrics. De fet, les seccions que aborden exclusivament aquest tema i conformen la teoria de la sublimitat literària van des de la 1-15 i de la 34-36 a la 44. El tractament de les fonts tècniques de l'estil sublim ocupen gairebé la meitat del tractat, i inclouen els capítols 16-29 que tracten l'ús de les figures, els capítols 30-32 i 37-38 que examinen la dicció i, finalment, els capítols 39-43 que comenten la disposició i la composició de les paraules dins del text literari o del discurs.

Longí parla de cinc fonts del ὕψος al 8.1: dues d'innates i tres que s'aconsegueixen mitjançant la tècnica. Concebre grans pensaments i cultivar un caràcter de passió entusiasta, són els dos trets o instints naturals. Les tres parts restants són les tècniques, i consisteixen en l'ús apropiat de les figures de pensament i de dicció, l'elecció noble de les paraules i, finalment, la composició adequada de l'obra. Les dues primeres fonts reben una atenció particular en els capítols 8-15, mentre que les altres tres bases de la sublimitat evoquen més un tractat retòric convencional, mitjançant l'enumeració dels dispositius estilístics i la il·lustració dels bons usos i dels dolents a través d'un gran nombre d'exemples clàssics. A més a més, el concepte de la μίμησις de Longí difereix dels conceptes fundacionals aristotèlic i platònic. Plató exposa la μίμησις artística com la representació imperfecta de la realitat (essent la realitat, alhora, una representació imperfecta de les idees-formes eternes)⁴. Al seu torn, Aristòtil descriu la μίμησις, en concret la μίμησις dramàtica, com l'operació d'imitació d'accions nobles amb una certa magnitud i un llenguatge embellit. Aquestes accions són les que efectuen la purificació (κάθαρσις) de les emocions de compassió i por del públic. D'aquesta manera, Aristòtil conclou que tota la poesia és una mena d'imitació realitzada mitjançant l'harmonia i el ritme; encara més, que la imitació és connatural i un tret distintiu dels homes⁵. En canvi, la μίμησις literària de Longí incorpora una innovació clara, és a saber, el concepte de fervor, zel (ζήλος, ζήλωσις). Per tant, la μίμησις longiniana està més relacionada amb l'emulació, la qual per definició té una accepció de rivalitat, de voler superar a l'objecte-subjecte emulat. La μίμησις de Longí remet, doncs, a una imitació agonística. Aquesta és una de les aportacions originals de Longí, la qual serveix, en part, per contextualitzar les recepcions en clau de modernitat o de novetat que s'han efectuat del *Περὶ Ὑψους*.

La recepció que s'efectuà de l'obra de Longí va transcendir la categoria retòrica i se li adjudicà una forta connotació de novetat. Els arguments per defensar l'amplitud del *Περὶ Ὑψους* més enllà de la retòrica es basen en el fet que Longí tracta també l'efecte de les arts en el lector o espectador, la psicologia de les emocions, la naturalesa de la imaginació, el vessant moral i espiritual de l'individu, posa molt d'èmfasi en la

estipula que: «Longinus has entirely passed over the inquiry of what the sublime is, as a thing perfectly well known», Baillie, 1996: 87.

⁴ *vid.* Pl. *Resp.* 2.377 ss.

⁵ *vid.* Arist. *Poet.* 1448a1-18, 1449b24-28, 1451b27-29.

mentalitat de l'autor⁶ i en les nocions d'imitació fervorosa –ergo agonística–, etc.; talment com si parléssim d'una forma primerenca d'antropologia⁷. En aquest sentit, els segles XIX-XX incrementaren el nombre d'estudis que atribuïren al *Περὶ Ὑψους* un alt grau de modernitat i d'innovació. Per exemple, E. R. Curtius fou un dels principals acadèmics que defensà amb més èmfasi el component de novetat i d'originalitat de Longí:

«Across two millenniums we breathe the breath of life, not the mold of schools and libraries. The appearance of this unknown Greek has something miraculous about it»⁸.

Curtius afirma que, a diferència d'Aristòtil, la forma en què Longí aborda les grans obres de la literatura grecolatina no és abstracta i distant, alhora que considera que Longí desvincula l'anàlisi literària de les normes de la retòrica formal. La genialitat revolucionària que Curtius atribueix a Longí (fins i tot anomenant-lo “geni”), li serveix per justificar la poca atenció que rebé el *Περὶ Ὑψους* especialment durant el segle XVIII. Curtius planteja implícitament la teoria segons la qual l'afinitat de Longí a la sensibilitat i ideari protoromàntics (èmfasi en la dimensió efectiva i espiritual de la literatura, ponderació del geni per sobre de la perfecció, transmutació del concepte de la imitació en el concepte d'inspiració, etc.) el feren passar desapercebut, perquè la crítica preromàntica i romàntica l'obviaren. Curtius atribueix l'absència de mencions de Longí a l'Antiguitat a “la tradició de la mediocritat”, és a dir, a una manca d'energia i de criteri intel·lectual que no valoraren la primera espurna de la crítica literària “en majúscules”⁹. En canvi, M. H. Abrams defensa la influència de Longí en les principals tesis de la teoria literària del romanticisme al s. XIX, especialment pel que fa a la centralitat de la figura de l'autor com a terme de referència, en detriment de la focalització en l'audiència¹⁰. Als antípodes de Curtius i Abrams podem trobar l'opinió de A.W. Schlegel, el qual afirma que el tractat de Longí està mal escrit, ple de frases ampul·loses, inflat de grandiloqüència, buit de conceptes i que presenta una estructura lògica molt pobra. Tanmateix, A.W. Schlegel no acaba contradient la tesis sobre la modernitat de Longí, ja que conclou la seva punyent crítica subratllant el fet que –malgrat les mancances que atribueix a la forma i al contingut del *Περὶ Ὑψους*– Longí té un esperit absolutament modern i se'l pot considerar el descobridor de l'estètica sensitiva¹¹.

D'una banda, és cert que en l'obra de Longí no hi apareix cap menció als nivells d'estil (alt, mitjà i baix), a diferència de la majoria d'obres sobre retòrica en llatí i en grec. Tot i així, la interpretació en un marc estilístic de Longí va predominar, prenent el tractat com una dissertació de l'estil gran o elevat, fins que l'edició de Boileau va

⁶ G. M. A. Grube (1957a: xiii) opina que: «Longinus especially differs from the analytical and rhetorical approach of his fellow critics. Not since Plato had this kind of emphasis been laid upon the writer's mind».

⁷ *vid.* Doran, 2015: 15, 48; Saint Girons, 1993: 31; Guerlac, 1990: 1.

⁸ Curtius, 1953: 399.

⁹ *vid.* Curtius, 1953: 398–401.

¹⁰ Abrams, 1971: 72 ss.

¹¹ Schlegel, 1963: 45-46.

aportar per primera vegada la distinció entre el Sublim com a concepte i l'estil sublim o elevat. Aquesta distinció obrí la porta a la idea de transcendència estètica i filosòfica que arribaria a imposar-se al segle XVIII¹².

Tot i així, és cert que en l'obra de Longí hi ha gèneres que no entren dins de la categoria de la sublimitat (com per exemple la comèdia), de manera que sí que es relacionen les obres considerades sublimes amb l'estil elevat propi de la tragèdia o de l'èpica. Però aquesta associació entre el concepte de ὕψος i l'estil elevat no és del tot nítida en Longí, ja que la seva descripció de les obres paradigmàtiques de la literatura grega (a part de la menció del *Gènesi* a 9.9) profunditza en idees més focalitzades cap a l'estudi de les qualitats essencials de la gran literatura i dels autors clàssics, com ara la universalitat del judici de les obres sublimes, la capacitat de capturar per complet l'atenció i ment del lector, etc. Conseqüentment, resultaria reduccionista considerar el *Περὶ Ὑψους* només un tractat d'estil, malgrat que resulti evident que l'estil també és una part important del tractat¹³. En conseqüència, el ὕψος longinià també s'emmarca dins dels camps de l'estètica i de la filosofia, perquè és un concepte que sobrepassa la seva plasmació estilística, sigui en el gènere que sigui, malgrat no negar el context d'influència de la retòrica que envolta l'obra de Longí¹⁴.

D'altra banda, la contextualització intel·lectual de Longí basada en la tradició retòrica grega¹⁵ pot fer disminuir el potencial de novetat que s'atribueix al *Περὶ Ὑψους*¹⁶. No obstant això, les influències de la retòrica també han contribuït a veure l'obra de Longí com la culminació d'un corrent retòric que progressivament donava cada cop més importància a la resposta efectiva i emocional de l'oient¹⁷. Precisament aquesta centralitat de l'emoció, de la capacitat de sotragar emocionalment i cognitivament el lector-oient, és la que ha afavorit l'anàlisi de Longí des d'una perspectiva literària que veu el *Περὶ Ὑψους* com una obra única de crítica literària de l'Antiguitat¹⁸. A més a més, és cert que la combinació de moralitat i retòrica en l'ús que Longí fa de ὕψος per denotar un estat d'elevació de pensament (μεγαλοφροσύνη) és

¹² *vid.* Grube, 1957a: xi. Alguns autors argumenten a favor de veure el ὕψος de Longí com un anàleg estètic de l'experiència religiosa o de la transcendència, amb una forta càrrega de subjectivitat: Doran, 2015: 12-13, 80-85. Per a defensar aquesta interpretació de Longí, Saint Girons (1993: 25) apunta al fet que a l'Antiguitat no es feia una distinció entre valors estètics i valors religiosos.

¹³ Auerbach, 1965: 194; Russell, 1964: xxxviii.

¹⁴ Doran, 2015: 37.

¹⁵ Sobre les influències de la retòrica grecolatina en Longí *vid.* Halliwell, 2011: 328. Sobre com Longí s'allunya de la tradició retòrica associada amb la divisió tripartida d'estils, *vid.* Fyfe–Russell, 1995: 154.

¹⁶ En aquest aspecte, Fyfe–Russell (1995: 152) afirma: «Ernst Curtius, in company of many, exaggerates. It is Longinus's eloquence, and the fact that no similar work survives, that have led people to think him more mysterious than he really is. In fact, he represents a tradition». Igualment, F. Goyet (1995: 7-18) sosté que hi ha una continuïtat entre l'obra de Longí i la tradició retòrica llatina i afirma que el ὕψος longinià és només una variació de la funció de *movere*, de manera que l'única novetat atribuïble a Longí és que escriví en grec.

¹⁷ Shuger, 1984: 32.

¹⁸ G. M. A. Grube (1957a: vii) afirma: «its importance as a work of literary theory and criticism, its uniqueness among ancient critical texts, are obvious». E. R. Curtius (1950: 400) també assenyala: «great criticism is extremely rare. Hence it is rarely recognized. If the whole of late Antiquity has not a word to say about 'Longinus,' that is one of the clearest symptoms of its debilitated intellectual energy».

singular¹⁹. La rellevància que Longí dóna a la grandesa moral i creativa de la mentalitat de l'autor-orador està íntimament lligada a un poder efectiu; d'aquesta manera es fa palès que la millor manera d'analitzar el ὕψος de Longí és descrivint l'efecte de les obres o discursos en el públic²⁰.

En conclusió, resulta necessari remarcar que Longí s'insereix en una tradició retòrica concreta, tot i que també resulta igualment constatable el fet que el ὕψος longinià excedeix el gènere retòric. D'aquesta manera, hi ha un component important d'innovació en la seva obra, la qual entrelliga literatura, filosofia i moral. Així, la sublimitat presa com un concepte crític aplicat a la literatura i la retòrica no es reclou només en el pla estilístic. Segons Longí, ὕψος és un concepte intrínsecament lligat al pensament i implica una concepció transgenèrica del valor literari en tant que concepte universal i transhistòric²¹.

Finalment, cal tenir en compte que, com a metàfora d'una qualitat, ὕψος (o el seu adjectiu ὑψηλός) i el mot *sublim* d'origen llatí comparteixen el mateix significat: un passatge sublim o un passatge elevat signifiquen el mateix. Tot i així, el terme *sublim* només funciona en un pla figuratiu, metafòric (per exemple quan es diu que un paisatge és sublim), ja que l'ús de la traducció literal de ὕψος (“elevació”) per a descriure un paisatge o un objecte només activaria el sentit literal del terme (per exemple, “una muntanya elevada”) i deixaria en un segon pla l'accepció abstracta de grandesa²² en un sentit de noblesa, majestuositat o fins i tot d'esfereïment si avancem fins a Edmund Burke²³. És per aquest motiu que, si el ὕψος de Longí s'hagués traduït sempre com a “elevació” o “ampul·lositat” en comptes de “sublim” o “sublimitat”²⁴, probablement l'obra de Longí no hauria tingut el mateix impacte en el pensament modern.

1.3. Harold Bloom

Harold Bloom (1930-2019) fou un influent crític literari nord-americà, conegut per la seva defensa de la tradició literària occidental. Nascut el 1930 al Bronx, Nova York, Bloom es va formar a la Universitat de Cornell i a la Universitat de Yale. Va

¹⁹ De manera similar, Aristòtil (*Poet.* 1456a-b) parla de la dicció (λέξις) i del pensament (διάνοια) com a parts de la tragèdia, però la dianòia de la qual Aristòtil parla no té les característiques subjectives que Longí atribueix al pensament (νόησις) com a segona font de la sublimitat. Cf. Doran, 2015: 38.

²⁰ Aquesta constatació té el seu principal precedent en Aristòtil, tant en la *Poètica* com en el segon llibre de la *Retòrica*. Però el tractament que fa Longí de la relació entre la sublimitat i l'efectivitat és molt més marcada i particular. *vid.* Doran, 2015: 40.

²¹ Doran, 2015: 34.

²² Doran, 2015: 39.

²³ Burke, 1990: 36, 53-55, 66-68, 71-73. Tanmateix, Russell es desmarca de la opinió estesa segons la qual hi ha un recorregut diacrònic i d'influència des de Longí fins a Burke o la teorització moderna del Sublim (per exemple, *vid.* Doran, 2015: 9). Segons Russell (1964: xlv), hi ha pocs –o cap– elements de Longí que siguin identificables en l'obra de Burke.

²⁴ A l'Antiguitat llatina es parlava més aviat d'estil greu (*figura gravis*). El primer autor a traduir la paraula ὕψος amb el terme llatí *sublimis* fou el venecià Paolo Manuzio al 1554 a l'obra titulada *Dionysii Longini liber de grandi sive sublimi orationis genere*, i el primer que ho feu en una llengua moderna fou Boileau al segle XVII. Sobre l'etimologia obscura del terme *sublim* *vid.* Papoulias, 2022: 13-15.

passar la major part de la seva carrera acadèmica a Yale, on va ser professor de literatura anglesa alhora que escriví i publicà més de quaranta llibres.

Amb la publicació de *The Anxiety of Influence* (1973) va introduir el concepte modern d'*agón* literari, a partir del qual Bloom exposà com els poetes i escriptors viuen sota la influència dels seus predecessors (autor, obra o conjunt d'aquests) i com aquesta influència genera una angoixa creativa circumscrita en un procés de rivalitat i reinterpretació. Altrament, Bloom va escriure nombroses obres que abordaren figures literàries canòniques com Shakespeare, Dante, i Milton, i va ser un aferrissat defensor del cànon occidental, tot i les crítiques que va rebre per les seves posicions conservadores en un àmbit acadèmic cada cop més postmodern. En aquest sentit, Bloom va ser una figura controvertida, especialment per les seves crítiques a la creixent importància dels estudis culturals en la teoria i la crítica literàries²⁵.

Principalment, Bloom defineix les obres canòniques com aquelles que han vençut l'*agón* amb les influències i, en conseqüència, tenen la capacitat de provocar un efecte emocional, però sobretot mental, en el lector. Tant l'*agón* literari com les qualitats de la literatura canònica (a la qual Bloom també anomena "sublim"), són conceptes que Bloom pouà sobretot en Longí²⁶.

Bloom va desenvolupar la seva teoria literària durant un període marcat per la diversificació de les metodologies i de les perspectives a través de l'auge de noves escoles i estudis aplicats a la teoria literària, especialment en el corrent crític del New Criticism, però destacant també el postestructuralisme, el desconstruïvisme, el postmodernisme, els estudis culturals, postcolonials, de perspectiva de gènere, etc.

L'Escola de Yale i el New Criticism van ser dos corrents de crítica literària nord-americana que compartien l'interès per l'anàlisi del text, però amb enfocaments diferents: mentre que el New Criticism (1930-1950) se centra en l'autonomia del text com a entitat tancada, excloent el context històric, les intencions de l'autor²⁷ i les reaccions del lector, l'Escola de Yale (1960-1970) trenca amb aquesta idea influenciada pel postestructuralisme i la desconstrucció, destacant la inestabilitat del significat i les complexitats hermenèutiques. La teoria literària de Harold Bloom s'inscriu en l'Escola de Yale, ja que es distancia del New Criticism en rebutjar la idea d'objectivitat textual, posant de relleu, en canvi, la influència dels textos anteriors sobre la creació literària i l'ansietat del poeta davant els seus predecessors; aquesta perspectiva posa el focus en la subjectivitat del procés creatiu més que en l'anàlisi dels esquemes, patrons i estructures textuais²⁸.

²⁵ Per exemple, *vid.* Bloom, *How to Read*, 2000: 19-29; Bloom, *The Western Canon*, 1994: 1-12.

²⁶ Bloom (*Poets. Sen. Subl.* p. 3) contextualitza que el terme modern *sublim* és inapropiat per traduir el ὕψος longinià. Tanmateix, com que s'ha consensuat el seu ús, resulta inevitable no emprar-lo per referir-se a qualsevol cosa que evoqui nocions de grandesa, elevació, magnanimitat, etc.

²⁷ *vid.* especialment l'article fundacional de Wimsatt-Beardsly, 1946.

²⁸ Sobre les influències del New Criticism, i també de la teoria literària arquetípica i mitopoètica de Northrop Frye en la configuració de l'obra de Bloom, *vid.* Lentricchia, 1980: 319-346.

En aquest context, Bloom va destacar per la seva defensa de la literatura centrada en la continuïtat de la tradició canònica occidental i en l'experiència estètica individual. En conseqüència, Bloom ha estat objecte de nombroses crítiques, particularment per la seva visió individualista i "a-històrica" de la creativitat i la seva insistència en un cànon literari tancat i eurocèntric. Malgrat aquestes crítiques, la idea de l'*agón* com a motor de la creativitat literària continua sent una perspectiva influent i debatuda en la teoria literària contemporània²⁹.

1.4. Objectius i metodologia

El present treball té l'objectiu d'analitzar la recepció del concepte grec clàssic d'*agón* de Longí en l'obra de Harold Bloom, especialment en relació amb el concepte d'angoixa de les influències i en la seva interpretació del valor literari de les obres canòniques. Bloom efectua una recepció de la tradició clàssica longiniana, altament influenciada per les interpretacions modernes de l'*agón*, especialment les de F. Nietzsche i J. Burckhardt. Per tant, un dels objectius del treball és contextualitzar el concepte d'*agón* clàssic per tal d'examinar quines són les ramificacions modernes del terme que conflueixen en la teoria de Bloom. En última instància, l'objectiu principal és comparar les diferències entre la noció d'*agón* literari del referent clàssic (Longí) i la teoria literària agonística de Bloom, posant també especial èmfasi en la concepció d'ambdós autors sobre les qualitats i finalitats de les obres canòniques, és a dir, en la naturalesa de la literatura.

El treball està estructurat en tres parts: la primera s'enfoca en un estudi diacrònic de l'*agón* a l'Antiga Grècia, des dels seus orígens atlètics, fins a la seva diversificació en la literatura, destacant també les interpretacions de Burckhardt i de Nietzsche al segle XIX-XX. La segona part se centra en el comentari de fragments seleccionats de Longí que s'ha considerat que tracten més explícitament el concepte d'*agón*. Seguidament, la tercera part del treball versarà sobre la teoria literària agonística de Bloom i les influències longinianes, mitjançant el comentari de fragments triats d'aquelles obres de Bloom que configuren el cos principal de la seva teoria. Finalment, les conclusions serviran per a configurar la comparació entre ambdós autors, model i receptor, respectivament.

És evident que el tema central de l'obra de Longí és el ὕψος o la sublimitat literària, més enllà dels fragments on Longí tracta el ὕψος com un concepte abstracte. Però, per una qüestió d'extensió, magnitud i envergadura, s'ha considerat més adient enfocar el present treball exclusivament en l'*agón*. No obstant, ὕψος i *agón* estan molt vinculats, de manera que ha resultat inevitable fer-ne esment en les parts que ho requerien. En la mateixa línia, com que l'obra de Bloom és molt extensa, s'ha seleccionat aquelles obres que formen la base principal de la seva teoria literària de l'*agón*.

²⁹ vid. l'apartat 4.6.

2. L'Agón

2.1. Definició i orígens de l'agón

El substantiu ἄγών* significa “reunió”, “assemblea”, “aplec”, “certamen”, “lluita”, “disputa”, “competició”, “el lloc del certamen mateix”, “crisi” o “perill” segons el context. Aquest substantiu està relacionat amb dos verbs, en primer lloc amb el verb ἄγω, el qual significa “conduir”, “portar a algun lloc”, “guiar”, “educar”³⁰, “traçar”, “originar”, “celebrar”, etc. En segon lloc, ἄγών està relacionat amb el verb ἀγείρω, el qual significa “reunir o ajuntar” (persones o coses). El que resulta molt interessant del mot ἄγών és la seva proliferació semàntica i la ramificació de significats: a la seva primera accepció de col·lectivitat reunida s’hi afegeix el concepte de competició, en tant que afer públic. Altrament, agón té un derivat, “ἀγωνία”, el qual també significa “competició” o “lluita” (tot i que no té explícitament el significat de “reunió” o de “col·lectivitat reunida”), però incorpora el significat de les conseqüències emocionals i mentals de la pugna: “angoixa”, “ansietat”, “preocupació” i, fins i tot, “dol”.

És en la *Iliada* on s’identifica originàriament l’ús primari d’agón en un sentit de competició pública –realitzada davant d’un col·lectiu–, tot i que la riquesa semàntica del terme també el situa en una gran varietat de contextos diferents dins de l’epopeia homèrica: des de l’accepció d’assemblea divina³¹, o la de lloc o assentament al costat dels vaixells grecs³², fins a la referència als jocs organitzats en honor al funeral de Pàtrocle³³. Finalment, s’ha tendit a lligar el significat d’agón amb qualsevol reunió o assemblea d’espectadors en un concurs, el lloc del concurs i, en última instància, el propi concurs o competició³⁴. Si ens centrem, doncs, en les ramificacions de significat que sorgeixen a partir de l’accepció principal de comunitat reunida, la segona accepció, la de certamen o competició, és la que ha resultat més suggeridora en el transcurs de l’estudi de l’Antiguitat. Encara més, partint de la font homèrica, la denotació de competitivitat d’agón també obté un rerefons bèl·lic, d’enaltiment de la lluita³⁵.

En la seva vessant de combat, agón ens remet al fet que a l’Antiguitat la conceptualització de la lluita podia tenir una accepció positiva. La idea del conflicte com a motor d’acció en l’home és central en *Els Treballs i els Dies* d’Hesíode (s.VIII aC.). Tanmateix, Hesíode no parla d’ἄγών, sinó de ἔρις (“disputa”, “baralla”,

* Per tal de fer la lectura d’aquest treball menys ferragosa, s’ha optat per transiletrar ἄγών (agón) del grec, tret dels moments en què es comenta algun aspecte semàntic.

³⁰ L’accepció del verb ἄγω relacionada amb l’acte d’educar, entrenar o criar es pot trobar, per exemple, a Pl. *Leg.* 782d.

³¹ Hom. *Il.* 7.298; 18.376.

³² Hom. *Il.* 15.428; 16.239, 500; 19.42; 20.33.

³³ Hom. *Il.* 23.258, 273, 448, 451, 495, 507, 531, 617, 654, 685, 696, 710, 799, 847, 886; 24.1. Com a compendi dels significats principals d’agón dins de la *Iliada*, vegeu la definició de R. J. Cunliffe (1963: xx): (1) An assembly: (a) ‘the assemblage of the gods supposed to meet together to receive their worshippers.’ (b) ‘An assembly brought together to view contests.’ (2) ‘A place for contests.’ (3) ‘In reference to the Greek ships drawn up on the beach.’ *vid.* també Hornblower–Spawforth, 1999: 41.

³⁴ Barker, 2009: 8-9.

³⁵ Hawhee, 2002: 185, 193-94.

“conflicte”, “discòrdia”, “odi”), i en delimita dues naturaleses paral·leles: d’una banda, la lluita (ἔρις) negativa condueix a la mútua aniquilació i a l’encegament per causa d’odi, conseqüències que resulten inevitables si la deesa ἔρις disposa els homes al conflicte. Però la segona ἔρις té una vessant positiva. Hesíode diu que aquesta ἔρις va néixer de la Nit, però Cronos la situà al centre de la terra per millorar i esperonar els homes. Aquest tipus de ἔρις en tant que lluita Hesíode la relaciona amb l’esforç, el treball i la virtut; representa el cultiu de la rivalitat entre conciutadans que els empeny a voler millorar, destacar més que l’altre³⁶. Aquesta segona accepció de ἔρις és, doncs, la que més encaixa amb el concepte d’*agón* com a lluita competitiva encarada a la victòria –incitada per la set de reconeixement i d’honor–, no a la mort de l’adversari.

Llavors, de què parlem quan ens referim a l’agonisme –ἀγώνισμα– de la cosmovisió grega? Ἀγώνισμα significa (situat en el mateix camp semàntic que ἀγών) “un certamen”, “competició”, “lluita” o “proesa”. El terme ἀγώνισμα fou emprat per primera vegada per l’historiador Heròdot (s. V aC.), per referir-se al producte resultant de l’esforç requerit per a fer quelcom³⁷. També va emprar el mateix terme Tucídides (s.V aC) al final de la seva declaració metodològica per defensar la seva obra com una possessió per sempre, i no com una obra de concurs –ἀγώνισμα– en una competició d’un moment concret³⁸. En conseqüència, podem constatar les implicacions semàntiques d’esforç i de patiment –si pensem en el seu sentit de lluita– que impregnen ἀγών com a concepte. Per tant, *agón* és un acte productiu i positiu quan denota l’esforç en el marc d’una competició o d’una lluita per tal d’aconseguir excel·lir per damunt del rival; productiu perquè s’encamina –practica, entrena– envers un resultat, i positiu perquè la competició implica un barem d’excel·lència: ha de guanyar el millor.

Com que la victòria només existeix i té sentit com a tal si és pública, aquí despunta la cabdal importància del primer significat d’*agón*: “assemblea”, “aplec”. *Agón* sembla donar un punt més d’importància a l’esdeveniment en comunitat³⁹ que al resultat. A més a més, la seva accepció d’esforç denota la concepció d’*agón* també com un procés de perfecció i d’entrenament mitjançant la competició, és a dir, l’enfrontament amb el rival en plural o en singular; reunió de rivals i reunió de públic, simultàniament. Aquest enfrontament té un significat positiu, perquè el rival és el marc a superar i l’estímul d’entrenament no denota exactament una divisió en termes de discòrdia. Així, la trobada o reunió competitiva té com a objectiu una victòria en forma de glòria i fama (κλέος⁴⁰) que es regula i jutja segons els valors compartits de virtut i excel·lència (ἀρετή) i honor (τιμή)⁴¹. És a dir, l’*agón* s’inscriu dins d’unes normes

³⁶ Hes. *Op.* 11-26. Cf. Arist. *Rh.* 1381b; *Eth. N.* 1155a. *vid.* també Carrión Caravedo, 2011: 38-40; Burckhardt, 1998: 165, 188.

³⁷ Hdt. 1.140.

³⁸ Thuc. 1.22.4.

³⁹ Per exemple, els Jocs Olímpics –Ὀλυμπιακοὶ ἀγώνες– depenen de la reunió d’atletes, jutges i espectadors. *vid.* l’apartat 1.3.

⁴⁰ En consonància amb l’era homèrica, κλέος fa referència a una glòria oral, a una fama que ressona. *vid.* Barker, 2009: 35.

⁴¹ Sobre el lligam entre el concepte d’ἀρετή i el d’ἀγών partint de la *Ilíada*, en concret de les descripcions d’Aquil·les, *vid.* Hawhee, 2002: 187.

morals basades en els dos pols normatius de la reputació: la vergonya (αἰσχόνη) i l'honor⁴². Conseqüentment, se sobreentén que una gran part de la tendència a la competitivitat que assenyala l'*agón* ha de partir d'una atracció cap a la cerca de reconeixement social (φιλοτιμία: “amor per l'honor, la distinció”; “ambició”) que es pot pouar de bell antuvi en les obres fundacionals d'Homer i d'Hesíode, i persisteix estenent-se des de l'àmbit bèl·lic i les competicions atlètiques, fins a la consideració de les arts i el coneixement: filosofia, historiografia, retòrica, dramaturgia, poesia, etc⁴³.

El reconeixement és extern perquè depèn de la presència d'un col·lectiu reunit, tal com assenyala el significat d'*agón*. En un sentit de competició, la reunió o aplec que també indica l'*agón* fa referència al judici extern –per part de jutges, espectadors i rivals– del que competeix, és a dir, del seu esforç i del resultat de les seves accions en la competició⁴⁴. La relació entre l'*agón* i el judici, entès com un afer d'interès social, també el podem pouar en Homer, ja que en la *Iliada* són les divinitats les que determinen i propicien quines proeses dels guerrers grecs i troians són dignes de lloança i glòria i quines no, o quins herois mereixen ser ajudats en el combat i quins no⁴⁵. Per tant, l'*agón* no fa referència a una qualitat intrínseca del subjecte que denoti virtut, sinó a una acció perquè la victòria –el judici favorable– i l'honor són objectius que impliquen moviment “cap a”. Si guanyar consisteix a esdevenir el millor –en la competició en qüestió– i encarnar el model de virtut i excel·lència que s'associava a la victòria, l'únic mitjà per aconseguir-ho és la imitació, l'entrenament i l'aprenentatge. Aquesta és, doncs, l'accepció d'esforç anteriorment esmentada, ergo una acció constant que ha de culminar en l'acció final executada en la competició pública: l'*agón*.

En conclusió, la lluita (ἔρις) destructiva d'Hesíode correspondria a l'antagonisme, a una situació d'oposició clara en la qual un rival busca eliminar l'altre. En canvi, l'*agón* s'articula com una acció en relació amb el rival, és a dir, necessita l'enfrontament amb l'alteritat per excel·lir. L'alteritat, tots els components d'aquesta col·lectivitat reunida, són cabdals per a la producció de lloança, d'admiració i fins i tot d'enveja. L'*agón* és, doncs, un esdeveniment col·lectiu i alhora una acció que, mitjançant la competició, cerca demostrar l'excel·lència en un context públic.

⁴² Cohen, 1991: 183.

⁴³ En general, podem parlar de dos tipus d'*agón*: l'*agón* físic relacionat amb les competicions atlètiques i les gestes militars, i l'*agón* intel·lectual, és a dir, el que s'articula en forma de debats filosòfics, retòrics, polítics o jurídics, certàmens dramàtics o poètics, etc.: *vid.* l'apartat 1.6.

⁴⁴ *vid.* Finley–Pleket, 1976: 59-61.

⁴⁵ En aquest sentit els passatges del cant 5 (*Il.* 5.290-291, 5.856-857) il·lustren, segons S. L. Schein (1984: 58) que les intervencions dels déus en el combat en suport dels herois atorgaven un major grau de grandesa al vencedor, i conferien una major dignitat a ambdós contrincants per la presència de la divinitat en els afers mortals.

2.2. La teorització moderna de l'agón

En l'estudi de l'Antiga Grècia, van ser F. Nietzsche⁴⁶ (1844-1900) i J. Burckhardt⁴⁷ (1818-1897) els que van popularitzar per primera vegada l'agón com a element fonamental de la societat grega. Posteriorment aquest realçament de l'agón com a concepte central de la cosmovisió grega antiga per part de F. Nietzsche i J. Burckhardt sovint s'ha qualificat com a “descobriment”⁴⁸ i augmentà el nombre d'estudiosos de l'àmbit clàssic que començaren a sostenir que l'agonisme –entès com a esperit competitiu– fou un concepte central i inèdit en la societat grega de l'Antiguitat⁴⁹.

Aquesta teorització de l'agón parteix d'un origen literari, és a dir, d'Homer. Tot i així aquest agón primari respon a competicions sense un sentit utilitari o pràctic (a nivell social, polític, educatiu) perquè es situava en l'escenari solitari de l'heroi i del mite molt abans que, retrospectivament s'assignessin a l'agón avantpassats mítics i divinitats particulars⁵⁰. Segons Burckhardt, aquesta edat heroica s'identifica amb la relatada en *Els Treballs i els dies* d'Hesíode, en la qual sí que es reconeixia com a honorable la feina de pagès o de rural⁵¹, mentre que en l'edat agonal⁵² posterior es valorà el culte del físic i de la competició en detriment de la feina física. Després del declivi de l'anomenada “reialesa heroica” i la instauració de l'edat agonal, l'agón es convertí en una pràctica recurrent i es diversificà en múltiples competicions i àmbits (gimnàstica, art, filosofia i educació, retòrica, processos judicials, etc), les quals tenien com a objectiu la cerca de la virtut (ἀρετή) i la victòria pacífica d'un individu per sobre d'un altre, però sense enemistat⁵³; fou també llavors quan la fama dels guanyadors dins de la comunitat de la polis començà a augmentar fins a convertir-los en celebritats⁵⁴. D'aquesta manera, Burckhardt defensa que l'agón com a força motriu única de la

⁴⁶ Nietzsche va donar a conèixer el terme amb *Homer's Wettkampf (La disputa d'Homer)*, escrit al 1872, va ser publicat dins de *Unzeitgemäße Betrachtungen (Consideracions intempestives)* 1873-1876.

⁴⁷ Burckhardt va exposar la seva tesi de l'agón en l'obra pòstuma *Griechische Kulturgeschichte (Els grecs i la civilització grega)*, la qual és una antologia de Burckhardt publicada per primera vegada al 1902. Al 1998 va publicar-se una nova edició anglesa titulada *The Greeks and Greek Civilization* i traduïda per Sheila Stern, i que incloïa una introducció de Oswyn Murray. En aquesta introducció Murray (p. xxxii) assenyala la importància del que anomena “el descobriment” de l'agón per part de Burckhardt i també de Nietzsche de manera pràcticament simultània. Cf. Joho, 2020: 267-269.

⁴⁸ Per exemple, M. I. Finley (1986: 3) lloà la tesi de Burckhardt: «Burckhard's most brilliant 'discovery' was the central place of the agon in Greek life».

⁴⁹ Per exemple, E. N. Gardiner (1930: 2) escriu: «in ancient civilizations, no people has ever been dominated to such an extent by this drive as the Greeks were; no people has ever been so fond of competition». *vid.* també Golden, 1998: 29.

⁵⁰ Burckhardt, 1998: 163.

⁵¹ Hes. *Op.* 42 i 311 ss.

⁵² L'edat agonal de Burckhardt coincideix amb el període arcaic (s. VIII-VI aC) en el qual començaren a minvar la monarquia i la aristocràcia com a sistemes de govern i sorgiren les polis gregues; és en aquest període on també es fundaren els jocs panhel·lènics. *vid.* Gardiner, 1930: 30-32.

⁵³ Recordi's la distinció d'Hesíode entre les dues Eris: *vid.* la nota 36.

⁵⁴ Burckhardt, 1998: 165-166. Sobre la divinització (la fusió entre la identitat del campió i la del déu) i el culte dels guanyadors, per exemple amb la construcció a Esparta d'un temple en honor al lluitador Hipòstenes, el qual hi rebia els mateixos cultes que a Poseidó, *vid.* Burckhardt 1998: 174, 176. Sobre la suposició de Burckhardt segons la qual la representació dels guanyadors en les estàtues responia a un intent de plasmar l'instant fugaç de la victòria *vid.* Burckhardt, 1998: 179.

societat esdevé un motiu de distinció “nacional”⁵⁵ respecte d’altres comunitats, les quals malgrat posseir formes de competitivitat més enllà de la guerra, no permetien la participació general en les competicions de la manera en la que els grecs (parcialment; s’havia de pagar un preu per participar) ho feien. Segons Burckhardt, a diferència de l’*agón* grec, les competicions dels pobles bàrbars s’emmarcaven dins de la tribu i els estrats socials determinats dels participants⁵⁶. Burckhardt situa la sistematització de l’*agón* en una societat aristocràtica (es distingia de la plebs pel fet que s’havia de pagar per participar a les competicions) que tenia com a objectiu vital l’*agón* en el sentit de “enfrontament honorable”.

Finalment, el culte a la competició traspasa l’atletisme i s’estén en la competició artística, l’educació i la mentalitat grega, impulsat pel concepte de *καλοκάγαθία*⁵⁷. En conseqüència, en l’edat agonal-aristocràtica l’*agón* (en totes les seves variants de competició atlètica i artística) ocupava el centre de l’interès i l’estructura social en detriment de l’activitat econòmica. Tanmateix, el grau d’ociositat pressuposat a l’interès per les competicions, Burckhardt no només l’associa a una manca d’activitat econòmica, sinó a una major llibertat cívica que influí durant els períodes democràtics posteriors⁵⁸. Aquesta llibertat no només es relaciona amb la ociositat (sobretot entre el públic) que comporta la popularització de les competicions, sinó especialment amb la potenciació de les qualitats de l’individu. En aquest sentit, Burckhardt posa en escena la qüestió de l’individualisme (també com a distintiu nacional) que suposà l’increment de la celebritat dels guanyadors atlètics i de la fama dels artistes⁵⁹. Tot i així, Burckhardt no obvia l’accepció de col·lectivitat que té l’*agón*: encara que sostingui que la victòria era un objectiu *per se*, aquesta no deixava d’ésser una victòria compartida, ja que aquesta assegurava al guanyador que ell havia assolit l’objectiu de la seva comunitat⁶⁰. Això s’explica perquè la concepció de la ciutadania es basava en el zel-fervor⁶¹ envers el servei a la pròpia ciutat-estat; aquesta era la virtut que s’atribuïa als guanyadors⁶².

No obstant això, Burckhardt també destaca la vessant fosca de l’*agón*, ja que una mentalitat marcada per l’ambició de la victòria no pot trobar mai la felicitat en un triomf que, per naturalesa, és momentani; en el segon següent és on comença l’angoixa. A més a més, la competitivitat com a eix central de l’existència també comporta més motius d’angoixa, sobretot per als competidors atlètics: contemplar la decadència de la pròpia

⁵⁵ Sobre el lligam entre l’*agón* i la identitat nacional, Burckhardt (1998: 174-175) esmenta que malgrat el procés de sinecisme que provocà la pèrdua d’independència o la destrucció de diverses polis gregues, algunes comunitats pertanyent a aquestes polis desaparegudes van ser capaces de mantenir la memòria col·lectiva mitjançant el record (sovint perdurable durant segles) dels guanyadors (especialment de les competicions atlètiques) de la seva ciutat.

⁵⁶ Burckhardt, 1998: 162.

⁵⁷ *vid.* l’apartat 2.3.

⁵⁸ Sobre l’ociositat que Burckhardt atribueix a la societat grega del període agonal, i com aquesta impacta en l’economia i l’organització local, *vid.* Burckhardt, 1998: 185, 198-199, 203-205.

⁵⁹ Burckhardt, 1998: 162, 206-208.

⁶⁰ Burckhardt, 1998: 173.

⁶¹ L’accepció de fervor i zel del mot *ζήλωσις* “emulació” (esmentat en el comentari de Longí) posa de relleu fins a quin punt la idea d’implicació en un sentit de fervor caracteritzava múltiples àmbits de la cultura grega, des del sentiment de pertinença a la polis fins a l’emulació literària. *vid.* l’apartat 3.1.1.

⁶² Burckhardt, 1998: 186.

força i haver de retirar-se com a entrenador o com a preceptor (pel que fa als artistes). En aquest sentit, l'*agón* atlètic no era només una exhibició atlètica, sinó també de bellesa i de joventut: la garantia de la futura grandesa cívica de la ciutat-polis en qüestió⁶³. Sortir de l'*agón* comportava, segons Burckhardt, una pèrdua d'esperó vital, de significat⁶⁴ perquè l'èxit només era possible en la successió de proves⁶⁵.

A l'encop, el tractament filosòfic de l'*agón* per part de Nietzsche respon a una perspectiva molt literària, a voltes tràgica: segons Nietzsche la naturalesa humana és perversa, de manera que atribueix a la societat grega prehomèrica (com a sinònim d'estat previ a la civilització occidental) un estat primari basat en els impulsos: l'odi, la lascívia, la set de venjança i aniquilament. Les obres d'Homer i d'Hesíode són, per a Nietzsche, l'origen de la societat i de la cultura hel·lènica, perquè atorguen un corpus de principis morals identitaris⁶⁶. Mitjançant les figures dels herois i a través dels mites, els relats fundacionals d'Homer i d'Hesíode donen significat a un món que Nietzsche suposava dominat per l'horror, i és aquí on es s'estrenyen el concepte de victòria i el de virtut⁶⁷. La idea de l'enfrontament i de la victòria destil·la conceptes ètics (com si fos una forma de sublimar, en termes psicològics, els impulsos foscos de la condició humana) a partir de la influència homèrica i especialment la d'Hesíode⁶⁸. En consonància amb l'Eris positiva, Nietzsche defineix l'home grec com un individu envejós. Però aquesta enveja es canalitzava –sublimava, moralitzava– cap a la competició, no cap a la destrucció mútua, de manera que l'enveja productiva no podia considerar-se un defecte sinó l'efecte d'una divinitat íntimament lligada a la humanitat⁶⁹.

Segons Nietzsche, l'*agón* també impregnà el sistema educatiu grec, així com les arts sobretot a través de la popularització dels certàmens (musicals, dramàtics, retòrics, etc): artistes i estudiosos competien entre ells i es definien mitjançant la lluita personal⁷⁰. Tot i així, Nietzsche afirma que la competició hel·lènica del certamen

⁶³ Burckhardt, 1998: 199.

⁶⁴ Burckhardt (1998: 175) posa d'exemple un lluitador de pancraci (παγκρατιαστής) anomenat Timantes, el qual durant el seu retir de la competició seguia entrenant, però el dia que comprovà definitivament el declivi de les seves capacitats físiques va encendre una pira i es cremà (segons Burckhardt, imitant la mort d'Hèracles). Sobre la narració de la mort d'Hèracles, *vid.* Soph. *Trach.* 1046-1278 i Ov. *Met.* 9.134-272.

⁶⁵ Burckhardt, 1998: 175.

⁶⁶ En relació a la vessant identitària del model homèric, J. Redfield (1984: 21) argumenta que "l'home homèric" existeix en un pla exterior, no constitueix una identitat tancada, sinó que es podria definir com un camp obert de forces; en aquest individu homèric no existeix una línia clara entre l'ego (jo) i l'alteritat. D'aquesta manera, la identitat de l'individu homèric es basa en les interpretacions de les seves accions per part d'una comunitat, dels altres i esdevé, així, la porta d'entrada a l'ètica i la moral.

⁶⁷ Nietzsche, 2011: 562-563.

⁶⁸ Nietzsche (2011: 563-564) també recalca la distinció entre les dues Eris com un dels pensaments més notables de l'Antiguitat grega; també sosté que la dualitat entre ambdues divinitats –l'Eris positiva i l'Eris negativa– en Hesíode (*Op.* 11-26) representa l'inici de l'ètica grega.

⁶⁹ Nietzsche, 2011: 564. En l'aplicació esteticoliterària d'aquesta màxima *cf.* Bloom, *Poets. Sen. Subl.* (p. 4).

⁷⁰ Nietzsche, 2011: 566.

avorria el domini exclusiu en un tema o àmbit per part d'un individu⁷¹, i per això la competició requeria sempre l'alteritat del contrincant, un segon geni com a mesura de protecció i alhora d'estímul envers el primer geni. Aquesta és la lògica de la màxima nietzschiana que diu que el talent s'ha de desplegar en la lluita⁷² per tal d'estimular l'ambició i l'egoisme. Un individu no pot erigir-se com el millor indiscutible, sense competència possible, perquè llavors desapareix el que Nietzsche considerava el fonament vital de la ciutat-Estat, la competitivitat. En conseqüència, segons Nietzsche s'aplicava l'ostracisme no només a nivell polític (per prevenir possibles cops d'Estat o insubordinacions generals⁷³), sinó també en l'àmbit dels certàmens i de les competicions: s'eliminava l'individu que destacava per damunt de la resta per mantenir el joc agonístic de forces perquè havien d'existir sempre diversos genis (en un sentit d'individus amb talent que destaquen) que s'estimulesin recíprocament; aquesta idea s'oposa radicalment a l'exclusivitat del geni modern⁷⁴.

Segons la perspectiva de Nietzsche, l'*agón* es basava en la primacia del benestar de la comunitat, de la societat estatal que configurava la polis grega. El competidor tenia sempre en ment el bé col·lectiu de la seva ciutat, i en volia augmentar la fama a través de les seves victòries. Per tant, no estariem parlant d'una ambició desmesurada i impossible com la que modernament s'associa amb l'artista o l'atleta, sinó que estariem parlant d'un desenvolupament agonístic de la competició que, en combinar victòria pròpia i victòria col·lectiva com a objectiu, incitava i alhora refrenava l'egoisme i l'ambició individuals. Per aquest motiu, Nietzsche creu juntament amb Burckhardt que a l'Antiguitat els individus eren més lliures, tot i que Nietzsche no parla de llibertat cívica sinó espiritual-psicològica: els homes eren més lliures perquè, a diferència de l'època moderna, les seves metes eren més pròximes i tangibles, estaven relacionades amb una comunitat concreta i amb uns principis morals compartits (per exemple, en general els trofeus eren oferts als déus i no es conservaven de manera privada⁷⁵) i no s'envolaven cap a aspiracions tan torturants i infinites com "l'autoafirmació" de l'individu⁷⁶.

⁷¹ Burckhardt (1998: 186) afirma el mateix quan assevera que l'objectiu de l'*agón* grec com a ideal de vida social era la combinació de totes les qualitats (vida pública, gimnàs i cultura noble) sense que cap sobresortís per damunt d'una altra. L'especialització feia de l'home només una part i, en conseqüència, banal per molt excel·lents que fossin les qualitats requerides per una sola especialització.

⁷² Nietzsche, 2011: 566.

⁷³ Per exemple, el desterrament de Hermodor per part dels efesis. *vid.* Heràclit, fr. 121. (=Diog. Laert. 9,2).

⁷⁴ Nietzsche, 2011: 565-566.

⁷⁵ Nietzsche (2011: 563-564) relaciona la proliferació social i moral de l'*agón* amb una tendència religiosa òrfica, la qual tenia l'objectiu de sublimar l'existència de l'home. Burckhardt (1998: 210-221) també opina que el període agonal va estar fortament marcat pel culte religiós, especialment el de Delfos, juntament amb el de Dionís (sobre el culte a Dionís, resulta molt interessant per constatar la proximitat de les teories entre Burckhardt i Nietzsche, ja que Burckhardt també sosté que el drama és una subordinació de l'impuls dionisiac a un principi formal, és a dir, Apol·lo). Sobre Nietzsche i la dualitat apol·línica i dionisiaca en la tragèdia, *vid.* Nietzsche 2011: 338-437.

⁷⁶ L'home modern, segons Nietzsche (2011: 566) queda anul·lat davant de la infinitud i la magnitud de les seves aspiracions, tal com ho fa Aquil·les en la paradoxa de Zenó d'Elea "Aquil·les i la tortuga". Zenó explica que en aquesta cursa hipotètica Aquil·les, el més ràpid dels grecs, ha de córrer contra una tortuga, de manera que hi ha una diferència de velocitat aparentment avantatjosa per a Aquil·les. No obstant això,

Finalment, per a Nietzsche el desig de competir responia a l'intent de salvar la ciutat de la ciutat, l'home de l'home. Funcionava com una sublimació dels instints primaris d'aniquilació. Sense el certamen, doncs, es torna a l'estat prehomèric. Aquest retorn a la bogeria original es constata, tal com també assenyala Burckhardt, en els finals tràgics dels guanyadors que en la vellesa (o pel fet d'haver aconseguit l'èxit màxim) es veuen apartats de la competició. Sense competició no hi ha significat vital, perquè aquest es regeix per la presència constant d'objectius, i la meta per definició no atorga mai res més que ella mateixa. En aquest punt és on l'excompetidor cau en un estat d'emboirament prehomèric marcat per la insatisfacció permanent i l'enveja. L'explicació de Nietzsche, a diferència de la de Burckhardt, és molt simbòlica (en un sentit religiós i literari-dramàtic): l'home assedegat d'honor i reconeixement s'encega fins al punt de provocar la ira divina, ja que veure un home damunt del cim solitari de la fama provoca l'enveja dels déus. Estant sense rivals humans sembla que l'èxit del vencedor fos tant que gosés encarar-se a les divinitats i, com a càstig, aquestes l'embogeixen (el fan pecar amb un acte d'excés d'arrogància: ὕβρις) i el fan caure del pedestal⁷⁷. En conclusió, Burckhardt i Nietzsche donen una importància antropològica a l'*agón*: sense rivalitat, ergo sense l'*agón*, tot degenera⁷⁸.

2.3. Orígens de l'*agón*: la competició atlètica

Burckhardt delimità el període de floriment i expansió de l'*agón* des del final de la invasió-migració dòrica (cap al 1200 aC) fins al s. VI aC⁷⁹. Durant aquest període se succeïren diverses alternances de dominació de les diferents polis entre l'aristocràcia i la tirania. Però, segons Burckhardt, a nivell antropològic sempre persistí l'ideal de la καλοκάγαθία: el caràcter de noblesa, moral i excel·lència com a marca social distintiva dels grecs anunciada per Píndar⁸⁰. Posteriorment, durant els períodes arcaic (del s. VIII-VI aC) i clàssic (s. V- IV aC) l'*agón* es va estendre i consolidar com a principi social⁸¹. Les competicions atlètiques i gimnàstiques van ser la primera materialització de l'*agón* i

Zenó argumenta que Aquil·les no podrà atrapar mai la tortuga per molt ràpid que corri perquè la tortuga, havent sortit amb avantatge, sempre estarà a una distància paradoxalment inabastable.

⁷⁷ Entre d'altres exemples polítics, Nietzsche (2011: 567-568) posa com a cas d'aquest declivi moral marcat per la ὕβρις la història del general Milcíades. Després de l'èxit en la batalla de Mataró durant les Guerres Mèdiques, el general Milcíades, pres d'una ambició desmesurada, emprengué la campanya de Paros, la qual resultà en un fracàs i, conseqüentment va perdre el reconeixement públic. Cf. Burckhardt 1998: 175.

⁷⁸ Nietzsche, 2011: 567-568. Per a un estudi acurat i una extensa anàlisi bibliogràfica sobre el concepte d'*agón* en l'obra de Nietzsche, *vid.* Tuncel, 2023: 381-390.

⁷⁹ Sobre l'absència d'*agón* en el període prehomèric i els primers orígens en la seva accepció de "jocs-competicions" en la *Iliada*, *vid.* Burckhardt, 1998: 163-164.

⁸⁰ Burckhardt, 1998: 160. Tot i així, a part dels himnes de Píndar i d'alguns fragments de Plató, Aristòtil, Xenofont i Plutarc, l'únic text que versa completament sobre els jocs atlètics és *Sobre els Exercicis Atlètics* de Filòstrat.

⁸¹ Sobre l'estudi diacrònic de les competicions atlètiques a l'Antiga Grècia vegeu Gardiner, 1930; Gouldner, 1965: 41-77; Finley-Pleket, 1976. Sobre la proliferació de l'*agón* com a concepte estructurador de la cosmovisió grega en general *vid.* Lloyd, 1987: 50-108.

impulsaren la popularitat de la competició sense una utilitat pràctica més enllà de l'exhibició de la virtut⁸².

L'exemple més antic d'*agón* atlètic és troba en la *Ilíada*, en la narració dels jocs organitzats en honor del funeral de Patrocle⁸³. Més endavant, l'*agón* com a competició es materialitzà originàriament en les competicions atlètiques, la més famosa de les quals fou la fundació dels jocs olímpics al 776 aC. Aquestes competicions atlètiques seguien la norma del primer en guanyar, és a dir, només podia haver-hi un sol guanyador per a cada competició, de manera que la victòria davant de la comunitat era el principal objectiu⁸⁴. Però, malgrat l'objectiu clar de victòria, l'*agón* com a competició pública era l'escenari on mostrar l'excel·lència mitjançant la victòria noble i justa, és a dir, sense disputa o caràcter d'enemistat. A part, els participants de les primeres competicions atlètiques eren membres de la família reial o de famílies nobles, i això marcava un caràcter marcadament aristocràtic tant en els participants com en el públic que tenia el privilegi d'assistir-hi. Inicialment, l'associació entre l'*agón* i l'aristocràcia també explica la relació amb l'art, especialment a partir de la imatge de les famílies aristocràtiques com als millors clients de Píndar⁸⁵.

No obstant això, durant el s. V aC sembla que les competicions atlètiques es “democratitzaren” i s'obrí la possibilitat de participació més enllà dels membres de l'aristocràcia; en principi, a tothom que no tingués antecedents delictius⁸⁶. Els certàmens, els festivals i nombrosos concursos atlètics locals van començar a proliferar en aquesta època (s.V-VI aC). Estaven oberts als ciutadans, però també a participants d'altres comunitats que posseïssin el capital suficient per accedir als viatges, les ofrenes i els honoraris (pagats a un Píndar o a un Simònides, en cas de resultar guanyadors) que eren necessaris per accedir a la competició⁸⁷. Els jocs panhel·lènics⁸⁸ acabaren constituint una mena de distintiu nacional, ja que el sistema d'organització política i social de les polis no tenia cap govern central superior a Grècia, però l'*agón* sistematitzat sota els jocs panhel·lènics es convertí en un esdeveniment de reunió i identificació entre les poblacions de les diferents polis i en un dels factors de demarcació social entre els grecs i les comunitats estrangeres⁸⁹. En generalitzar-se les competicions obertes a participants d'altres ciutats o comunitats hel·lèniques (transcendir les fronteres territorials augmentava l'interès, donava peu a que no

⁸² Burckhardt, 1998: 166.

⁸³ Hom. *Il.* 23.226 ss.

⁸⁴ Finley–Pleket, 1976: 21.

⁸⁵ Burckhardt, 1998: 170.

⁸⁶ Burckhardt (1998: 160-213) es focalitza especialment en el caràcter aristocràtic i elitista de l'*agón*. Per contra, R. Osborne (1993: 21-38) sosté que l'*agón* va obtenir més importància i popularitat precisament a partir de l'establiment de les primeres democràcies, l'interès col·lectiu per la competitivitat fou un dels impulsors del sistema democràtic. Cf. Barker, 2009: 3-4.

⁸⁷ Burckhardt, 1998: 169.

⁸⁸ Els jocs olímpics (776 aC) s'emmarcaven dins dels jocs panhel·lènics, on també hi constaven els jocs pítics (fundats al 582 aC), els jocs ístmics (fundats al 581 aC), i els jocs nemeus (fundats al 573 aC). Tant les competicions més importants com les locals, s'inserien en alguna festivitat o festival religiosos. Finley–Pleket, 1976: 15, 23.

⁸⁹ Posteriorment, aquesta càrrega nacional dels jocs s'intensifica. Per exemple, Heròdot (2.91) escriví quina fou la seva sorpresa en descobrir que els egipcis no tenien cap competició formal esportiva.

competissin sempre els mateixos individus i augmentava l'interès del públic), el lloc on es celebraven les competicions esdevingué terreny neutral, o bé s'emplaçà l'esdeveniment atlètic en algun lloc sagrat (als voltants d'un temple, per exemple), i fou així com s'originaren els jocs panhel·lènics. Aquests jocs assentaren encara més l'autoconsciència del “nacionalisme” hel·lènic demostrant, així, com l'*agón* fou un principi de cohesió social⁹⁰.

El vincle entre la guerra i l'*agón* (present també en la *Ilíada*) va afavorir la seva popularització i “democratització” a partir del moment en què canvià l'estructuració militar: a mesura que els soldats d'infanteria pesada (ὀπλίται) obtingueren més importància en les batalles, l'*agón* atlètic esdevingué popular com a mètode d'entrenament militar, enfortint el vincle entre la idea de batalla i la idea de competició, marcades ambdues per la cerca i defensa de l'honor⁹¹. A més a més, l'*agón* atlètic tenia una forta vinculació amb el culte religiós: per exemple, els jocs olímpics estaven dedicats a honorar Zeus⁹², els jocs pítics estaven molt vinculats al culte d'Apol·lo i, en conseqüència, incorporaven competicions musicals. Tanmateix, els jutges no eren sacerdots, sinó celebritats locals majoritàriament⁹³.

Però el factor religiós es desdibuixà durant el període clàssic de forma visible, per exemple, en la distància cada cop major entre l'emplaçament de la zona dels jocs i els temples. Aquesta separació física entre lloc de culte i el lloc de l'*agón* s'instaurà sobretot cap al final del s.IV aC, tot i que també pogué influir l'augment de públic en la necessitat d'engrandir i buscar emplaçaments més grans i allunyats⁹⁴. Les competicions van seguir mantenint i estenent la seva popularitat durant el període hel·lenístic, oïmés durant l'imperi d'Alexandre i l'època post-clàssica⁹⁵. Durant l'imperi romà es celebraren més de 20 jocs olímpics fora d'Olímpia⁹⁶, però la posterior instauració del cristianisme com a religió oficial de l'imperi va derogar els jocs a la categoria de cultes pagans⁹⁷.

⁹⁰ Burckhardt, 1998: 168.

⁹¹ Segons Golden (1998: 17), la funció de la treva (ἐκεχειρία) secreta durant la celebració dels jocs panhel·lènics remarca el lligam entre l'*agón* i la cultura militar. Precisament no es parlava de pau (εἰρήνη), sinó de pactar una treva de batalles, de no-pertorbació al voltant de les zones de joc.

⁹² En el transcurs del primer dia de celebració dels jocs Olímpics, els participants juraven davant de l'altar de Zeus que respectarien les normes i principis de competició; el segon dia és quan començaven oficialment les competicions. Com afirmen Finley–Pleket (1976: 20), les divinitats vetllaven per la justícia i per castigar les injustícies.

⁹³ *vid.* Paus. 5.9.4-6.

⁹⁴ Golden, 1998: 20, 23.

⁹⁵ Hornblower–Spawforth, 1999: 42.

⁹⁶ Golden, 1998: 34.

⁹⁷ Va ser Teodosi I qui, el 393 dC, va ordenar que tots els cultes i centres pagans fossin abolits. Finley–Pleket: 1976: 13.

2.4. Traspàs de l'agón atlètic a l'agón artístic i intel·lectual

Originàriament, l'agón, en la seva accepció de competició davant d'un col·lectiu, va materialitzar-se en la competició atlètica. Tanmateix, l'èxit dels jocs atlètics va atraure l'atenció dels artistes pel que fa a la representació dels guanyadors com a emblemes de la victòria i de la virtut⁹⁸ i, finalment, l'agón va acabar incorporant-se a la idiosincràsia artística i en múltiples àmbits de la societat grega. Juntament amb els jocs panhel·lènics, durant el primer quart del segle VI aC van florir les competicions en l'àmbit artístic en forma de certàmens musicals⁹⁹, poètics i dramàtics celebrats en ocasió d'un festival religiós¹⁰⁰; també en l'àmbit humanístic, l'agón es materialitzà sota la forma de debats retòrics, filosòfics, judicials, etc. D'aquesta manera, durant el període clàssic (s. V-IV aC¹⁰¹) el concepte d'agón va estendre's més enllà de la competició atlètica, fins a l'àmbit intel·lectual, és a dir, va esdevenir un principi de praxi basat en la competició extrapolable a l'art, el pensament i l'organització social.

Malgrat les diferències, les competicions atlètiques i les arts compartiren certes característiques a partir de la influència del principi agonístic: en primer lloc, l'agón comportava en ambdós àmbits una apertura al públic en general, tant pel que respecta als espectadors dels certàmens o competicions com pels participants d'aquestes mateixos concursos. En segon lloc, es pressuposava una equitat absoluta en la competició, els participants eren iguals entre si i havien de destacar sense cap mena de trampa o infracció, segons la seva excel·lència en el marc de la disputa; la victòria final era l'únic definitori. En tercer lloc, la justícia associada al procediment de judici dels participants estava basada en un conjunt de regles (atlètiques, gramaticals, dramàtiques, musicals etc; segons el context) que garantissin la imparcialitat a l'hora de jutjar el resultat de l'agón. Es donava per suposat que el jutge (àrbitre, espectadors o conjunt d'aquests) constituïa un poder neutral i incontestable a l'hora de jutjar els dos bàndols en competició. Per tant, és plausible pensar que en un context d'exaltació de la

⁹⁸ L'assistència de rapsodes als festivals i jocs, les escultures i pintures que retrataven als guanyadors, i oimés l'exemple paradigmàtic de Píndar i com la seva obra és també la conseqüència de l'exaltació de l'agón, tipifiquen aquesta fase primerenca de l'agón artístic. Sobre les diferències entre l'escultura, la pintura i la poesia pel que fa a representar els guanyadors, i la representació dels principis de virtut i excel·lència associats a la competició i la victòria en les odes de Píndar, *vid.* Hawhee, 2002: 191-192.

⁹⁹ De fet, Burckhardt (1998: 181-182) va més enllà i sovint inverteix l'anterioritat de l'agón atlètic a l'artístic: per exemple, sosté que els jocs pítics de Delfos eren els més importants per a la música i la poesia, i que semblen haver-se originat completament en l'agón poètic ja que s'iniciaven amb un himne musical dedicat a Apol·lo. Més tard aquest recital musical molt plausiblement va donar pas a l'exhibició del virtuosisme musical i, finalment, al certamen. Segons Pausànias (10.7.2) el certamen més antic que va tenir lloc, i en el qual s'atorgaren premis per primera vegada, va ser el cant d'himnes als jocs pítics.

¹⁰⁰ L'agón es va apoderar del culte i va atraure els elements artístics de la religió cap a la seva pròpia esfera, en primer lloc, ubicant els certàmens i les competicions dins de festivals religiosos dedicats a una divinitat. Per exemple, en el festivals de les Grans Dionísies i el de les Lenees (VI aC - IV aC) es celebraven certàmens dramàtics. Les Panatenees (VI aC - IV aC) i les Grans Panatenees (celebrades cada quatre anys) incloïen certàmens musicals, poètics i dramàtics, també competicions atlètiques. El festival de les Ístmies (s.VII aC - III dC) i el de les Nemees (s.VI aC - III dC) també incloïen competicions atlètiques i artístiques. Tant els Jocs Pítics (s.VI aC - III dC) com els Jocs Olímpics (s. VIII aC - IV dC) també combinaven competicions musicals i poètiques, tot i que predominava l'agón atlètic. Grube, 1965: 8-9; Hornblower–Spawforth, 1999: 476, 772, 1033, 1066, 1104, 1285.

¹⁰¹ El qual Burckhardt fa coincidir amb l'època que ell anomena "agonal", *vid.* la nota 52.

competició i els jocs, les arts van estudiar les competicions gimnàstiques-atlètiques i van contraposar-se a la seva popularitat. Però aquesta contraposició partí d'una forta impregnació de l'imaginari atlètic (temes, imatges de déus i homes d'acord amb la "mitologia" de l'*agón*, motius, etc) i del seu *modus operandi* (reglament de la competició, jutges, competició com a acte públic en honor a la ciutat i els déus, etc). Burckhardt fou el primer autor a abordar àmpliament aquest fenomen d'extrapolació de l'*agón* atlètic a l'esfera social, especialment partint de la introducció de l'*agón* en l'educació. Segons Burckhardt, a la Grècia Antiga l'educació va començar a emmirallar-se en la competició atlètica: de la mateixa manera en la qual d'antuvi la competitivitat personal deixà de satisfer-se mitjançant un dur entrenament físic en vistes a l'eficàcia militar, i el motiu d'entrenament passa a ser la virtut i l'exhibició de la bellesa, també la pràctica i "entrenament" en les arts es va supeditar a aquest principi. En aquest sentit, Burckhardt sembla ressaltar el fet que l'apropiació pedagògica i artística antiga de l'*agón* mantingué el seu significat de reunió: l'objectiu no era alimentar l'individualisme sinó mostrar-se virtuós davant de la societat¹⁰² per tal d'honorar-la; es negava qualsevol manifestació personal de "geni". Segons Burckhardt, quan l'*agón* atlètic i l'artístic van impregnar la cultura grega, l'*agón* es convertí en un concepte quotidià aplicable a la vida en societat: educació, política, justícia, etc¹⁰³. Burckhardt també assenyalà els orígens aristocràtics de l'*agón*¹⁰⁴ com una part fonamental on pouar la idea de l'enfrontament artístic a través del desig de posseir els objectes més bonics i en la rivalitat entre ciutadans i estats per oferir les dotacions més notables als santuaris panhel·lènics¹⁰⁵.

L'*agón* en les arts va florir sobretot en la retòrica, tant en l'àmbit d'exhibició de virtuosisme discursiu en motiu d'un festival o d'una ocasió de lloança¹⁰⁶, com en l'àmbit judicial¹⁰⁷ i filosòfic¹⁰⁸. A més a més, la influència de l'*agón* també comença a ésser palpable fins i tot en les arts visuals¹⁰⁹. En principi la literatura no fou una excepció, i també va amarar-se del concepte agonístic¹¹⁰. Fou així com el culte a les muses s'associà amb una veneració simultània de l'*agón* i com ens arribà el primer cas conegut –tanmateix llegendari– de la cultura grega, en què s'esmenta una victòria

¹⁰² Nietzsche (2011: 381) també subratlla el caràcter públic de les arts de la Grècia Antiga com una conseqüència de l'*agón*: l'art no responia a una delectació privada, al contrari, la seva supeditació al certamen el feia basar-se sempre en el judici aliè (humiliació o adoració per part del públic).

¹⁰³ Burckhardt, 1998: 161, 183.

¹⁰⁴ *vid.* l'apartat 1.3.

¹⁰⁵ Burckhardt, 1998: 133.

¹⁰⁶ Per exemple, Artemísia II de Cària va organitzar un concurs de discursos funeraris al 351 aC per lloar al seu difunt marit Mausol, en el qual hi participaren oradors notables de l'època (entre ells Isòcrates, Teodectes de Faselis i Teopomp) *vid.* Plin. *HN.* 36.30.4.

¹⁰⁷ L'afició a la discussió va transformar els processos judicials en *agónes* sota la forma de debats, de manera que "*agón*" va passar a designar també "procés". Burckhardt, 1998: p.182-83.

¹⁰⁸ Un dels exemples paradigmàtics del debat filosòfic (malgrat no ésser un *agón* formal en aquest cas) és el debat d'Èlida entre Sócrates i els Sofistes sobre la naturalesa de la virtut, *vid.* Pl. *Prot.* 310a-362a.

¹⁰⁹ Per exemple, en la pintura: la competició entre els pintors Parrasi i el seu rival a Samos (amb el motiu pictòric del duel entre Àjax i Odisseu) és mencionada per Plini el Vell (*HN.* 35.64-65); i la competició entre Panè i Timàgoras de Calcis als jocs pítics és mencionada també per Plini (*HN.* 35.3.). *Cf.* Burckhardt, 1998: 182-83.

¹¹⁰ *vid.* la nota 100.

obtinguda en un certamen poètic en *Els Treballs i els Dies* d'Hesíode¹¹¹. L'*agón* progressivament es vincula cada cop més amb la idea d'una divinitat concreta¹¹² que designa i controla una vessant definidora de la humanitat (és a saber, la rivalitat), com per exemple les dues Eris d'Hesíode anteriorment esmentades.

En última instància, l'abast de l'*agón* com a concepte regulador de la cosmovisió grega s'expressa en l'entusiasme que despertaven les competicions i els certàmens entre el públic. Segons Burckhardt, el nomenament formal de jutges per a regular els certàmens literaris i dramàtics tenia com a objectiu esmorteir la febre del públic, ja que sovint l'obsessió per la competició podia sobrepassar els límits del fanatisme¹¹³: les opinions divergents de la pròpia es consideraven blasfèmia i podia arribar a considerar-se virtuós matar a un intèrpret que no hagués estat a l'altura de l'obra representada¹¹⁴. Com que la competició tenia una importància vital dins de la societat grega, la tasca dels jutges esdevenia de gran importància.

Així doncs, existeix un consens general a afirmar que l'esperit competitiu esdevingué un hàbit, una marca identitària de l'Antiga Grècia, fins a tal punt que Burckhardt arribà a parlar de la degeneració de l'*agón* en un afany febril per la fama en un sentit de vanitat (*κενοδοξία*) i per la victòria *per se*. En principi l'excessiva valorització de l'opinió aliena va fer decaure l'*agón* fins a obtenir l'accepció d'apostar-ho tot per guanyar-se el favor de la multitud¹¹⁵.

¹¹¹ La relació entre les competicions atlètiques i musicals en ocasió d'un funeral era típica (també eren motiu de certàmens artístics les competicions atlètiques, les festes populars, religioses o cíviques, el simposi, etc). Hesíode va rebre com a premi per un himne dedicat al funeral d'Anfidamas a Calcis (mort en batalla al 730 aC), un trípode de bronze que va dedicar a les muses, Hes. *Op.* 654-657. Aquest triomf d'Hesíode més tard va donar peu a la propagació de la llegenda d'un concurs realitzat entre Homer i Hesíode, *vid.* Burckhardt, 1998: 165. Segons Nietzsche, al "Tractat florentí sobre Homer i Hesíode, el seu origen i el seu certamen" (2013: 233), s'estipula que fou a partir del testimoni de Plutarc (*Mor. Quaest. con.* 5.2) que els gramàtics antics estudiaren el certamen entre Homer i Hesíode. Versaren sobre el tema l'obra grega coneguda com a "Certamen d'Homer i d'Hesíode", la qual probablement fou redactada durant el període hel·lenístic, i un tractat florentí d'època renaixentista titulat *De certamine Homeri et Hesiodi*, escrit pel poeta humanista Alessandro Vellutello al segle XVI. *vid.* Pérez Jiménez-Martínez Díez, 1978: 383-385.

¹¹² Segles més tard, Pausànies (s.II dC) ens serveix de testimoni de l'herència grega de la fusió entre competitivitat i religió, ja que esmenta el *Ἄγων* com una divinitat particular en diverses ocasions: Paus. 5.20.3 i 5.26.3.

¹¹³ Plutarc (*Cim.* 8) mostra com en el teatre àtic els sentiments partidistes del públic podien dificultar la tasca dels jutges.

¹¹⁴ Burckhardt, 1998: 181-182.

¹¹⁵ Burckhardt, 1998: 184. Potser per això Burckhardt (1998: 212) fa una lectura de les màximes de Pitàgores en contraposició a l'imperatiu de l'*agón*: Pitàgores aconsella evitar l'ambició per la glòria i la fama perquè aquestes condueixen a l'enveja i a sotmetre's a l'influència negativa de la multitud; tal com si Pitàgores digués que calia abandonar la influència de l'*agón* abans que aquesta dominés per complet l'home. *vid.* Porphy. *VP.* 31

2.5. L'agón com a debat

L'agón no només influí en les arts i les humanitats popularitzant-ne els certàmens, sinó que també ramificà la seva accepció de competició en diversos conceptes i pràctiques. En l'àmbit retòric¹¹⁶ i filosòfic¹¹⁷ la idea de l'enfrontament, com si es tractés d'una veritable lluita o competició, és un tòpic antic¹¹⁸; per això el terme més comunament emprat és *agón*, el qual sobretot en l'àmbit retòric agafà el significat de “debat”¹¹⁹. Així doncs, preval el principi segons el qual l'agón es va estendre conjuntament amb la competitivitat fora de l'àmbit atlètic fins a amarrar el diàleg i les discussions en els debats filosòfics a l'àgora, en les competicions retòriques i en els debats públics¹²⁰, processos judicials, debats assemblearis¹²¹, etc.

Les competicions atlètiques van elaborar un model agonístic pels primers retors, a mesura que la retòrica s'anava configurant com un art de resposta¹²². J. Poulakos subratllà la connexió entre l'atletisme i els sofistes, afirmant que foren ells els que convertiren la retòrica en un afer competitiu; remarcant simultàniament el primer significat d'agón, és a saber, el de “reunió o assemblea”: el discurs, per definició, és un afer públic¹²³. Així, el sorgiment de la formació retòrica va mantenir moltes influències de les pràctiques agonístiques, ja que l'agón com a competició davant d'un col·lectiu proporcionava l'escenari idoni per a exhibicions de virtuosisme tant humanístiques com esportives¹²⁴.

¹¹⁶ Alguns acadèmics subratllen l'agonisme com el context i alhora l'impulsor (mitjançant també les influències de les competicions atlètiques) de la retòrica a l'Antiguitat, *vid.* en particular, Walker, 2000: 157-164; Poulakos, 1995: 32-39.

¹¹⁷ G. E. R. Lloyd afirma que, en contrast amb d'altres civilitzacions, l'estudi de la filosofia a l'Antiga Grècia va desenvolupar una forta inclinació cap a la disputa com a *modus operandi* de l'ideal de cerca de la veritat (és a dir, que hi ha un esperit agonístic en l'estudi filosòfic). Segons Lloyd, la filosofia grega començà a sistematitzar-se i a configurar-se a l'escola de Milet, la qual destaca en primer lloc pel descobriment i estudi de la natura i, en segon lloc, per la incorporació de la crítica i el debat com a mètode instructiu i d'investigació. Lloyd creu que aquest estil d'estudi filosòfic probablement va estar molt influït pel debat oral en esdeveniments polítics i judicials. *vid.* Lloyd, 1970: 7, 13, 136-137. Burckhardt (1998: 211) també coincideix a situar a Jònia els inicis de la filosofia juntament amb l'enfortiment de l'individualisme.

¹¹⁸ Per exemple, el foraster del “Sofista” de Plató quan anomena al sofista típic ἀγωνιστικός περὶ λόγους ἐν τοῖς ἀθληταῖς (“un atleta en el concurs de paraules”), *Pl. Soph.* 231e.

¹¹⁹ Sobre l'agón com a debat vegeu especialment Barker, 2009: 5-10.

¹²⁰ En aquest punt és interessant observar les influències de la retòrica en l'obra de Longí: els debats públics segueixen una estructura marcada que, al seu torn també és l'estructura que segueix Longí en el *Περὶ Ὑψους*. El debat s'ha d'iniciar partint d'unes premisses bàsiques, especialment la definició teòrica dels temes centrals a abordar, per exemple, en el cas d'un debat judicial partir de la definició de “justícia” (entre d'altres, com ara “veritat” “bellesa”, “el que és bo i adequat” o, en el cas de Longí “el sublim”). La cerca de la veritat és el motiu subjacent a la importància donada a la definició abstracta de les coses com a punt de partida del discurs; vegeu per exemple Isoc. 8 (*Περὶ εἰρήνης*), 15 (*Περὶ ἀντιδόσεως*). D'aquesta manera, la lògica formal, com a conjunt de principis de demostració, sorgeix d'aquest plantejament. De fet, W. J. Ong (1981: 22) considera que no és una casualitat que la lògica formal aparegués per primera vegada a nivell Occidental en una societat influenciada per l'agón.

¹²¹ Segons Tucídides (3.37) el polític atenès del s. V aC Cleó va qualificar d'agón el debat assembleari i va dir que es tractava d'una característica típica de la societat atenesa.

¹²² Hawhee, 2002: 185.

¹²³ Poulakos, 1995: 32, 35, 39; *Cf.* Hawhee, 2002: 198-199; Barker, 2009: 245.

¹²⁴ *vid.* Hawhee, 2002: 205.

Segons Diògenes Laerci i Hesiqui d'Alexandria, Protàgoras va ser dels primers en incentivar els debats competitiu¹²⁵. L'expressió λόγων ἀγῶνες de Protàgoras significa “competicions verbals, de paraula”¹²⁶, i en principi des de Protàgoras no es perdé la relació entre la competició atlètica i la retòrica¹²⁷, sobretot prenent com a paradigma del debat retòric la competició de lluita¹²⁸. Tot i que Protàgoras fou l'iniciador dels debats filosòfics des de la sofística, Gòrgias també destaca per emfatitzar la vessant competitiva –agonística– del debat¹²⁹. D'aquesta manera, els filòsofs foren dels primers a assimilar la retòrica com un art agonístic i, en aquest sentit, la recopilació i la traducció dels fragments presocràtics per part de Diels–Kranz assenyalen aquesta relació amb la competició atlètica¹³⁰. La descripció d'un *agón* retòric-filosòfic mantenia molts paral·lelismes amb una competició atlètica; per exemple Sòcrates narra un debat amb Protàgoras comparant-lo amb una lluita¹³¹. En conseqüència, la idea de debatre confrontant discursos oposats (δισσοὶ λόγοι) va acabar esdevenint una pràctica associada als sofistes, tal com testifiquen alguns fragments de Protàgoras i el tractat amb el mateix nom¹³².

Endemés, l'entrada en escena de la sofística va confrontar el model educatiu aristocràtic arcaic amb el nou model democràtic sofístic¹³³. El model educatiu aristocràtic, així com l'ètica homèrica, es basava a potenciar les habilitats militars dels

¹²⁵ Diog. Laert. 9.50-52.

¹²⁶ Vegeu per exemple, Pl. *Prot.* 318e-319a.

¹²⁷ Hawhee, 2002: 197.

¹²⁸ Segons Aristòtil (*Rh.* 1402a 23-26) Protàgoras podia convertir l'argument més dèbil en el més fort, per la qual cosa podia ofendre aquells amb qui debatés.

¹²⁹ Això queda evidenciat en l'epigrama del s. IV aC escrit a la base d'una estàtua d'Olimpia: «No one of mortals before discovered a finer art than Gorgias to train (ἀσκήσαι) the soul for contests of excellence (ἀρετῆς τῆς ἀγῶνας)». DK 82A.8 (Trad. G. Kennedy). Aquesta inscripció encomiàstica suggereix certa competitivitat entre la retòrica i tots els altres àmbits de competició (musicals, literaris, dramàtics, atlètics, etc), ja que totes aquestes modalitats de certamen també es definien per la cerca i exhibició de la ἀρετή (l'excel·lència, virtut), disputant cadascuna la categoria d'ésser la competició que millor s'acosta i prepara als seus competidors per la ἀρετή. Cf. Hawhee, 2002: 200-201.

¹³⁰ Gòrgias realitzà un discurs en ocasió dels Jocs Olímpics, en el qual va comparar la competició atlètica i la retòrica: «A contest (ἀγώνισμα) such as we have requires double excellence (ἀρείων): daring (τόλμη) and skill (σοφία), daring is needed to withstand danger, and skill to understand how to trip the opponent (πλῆγμα). For surely speech, like the summons at the Olympic games, calls the willing but crowns the capable», DK 82.B.8 (Trad. G. Kennedy). A més a més, Diels–Kranz esmenten com a possible imitació de Protàgoras un exemple de καταβάλλω (tirar a terra, enderrocar, fer caure, vèncer o abatre tant en sentit físic com moral) en les *Bacants* d'Eurípides, DK 80.C.4 (=Eur. *Bacch.* 199). Oimés, existeixen altres casos de creuament entre retòrica i competició atlètica, per exemple γυμνάσιον originàriament significava “exercicis corporals”, però l'extensió de l'*agón* a l'esfera cultural va propiciar que el mot agafés una segona accepció intel·lectual, significant “l'exercici i entrenaments humanístics”, especialment en retòrica, (*vid.* Dion. Hal. *Rhet.* 2.1). προγύμνασμα significava “exercicis preparatoris” i estengué el seu abast també a la preparació prèvia d'un exercici retòric i esdevingué un títol comú per als llibres de retòrica. *vid.* Walker, 2000: 80.

¹³¹ «En acabar de parlar es sentiren molts murmuris d'aprovació per part dels assistents; i jo de primer moment, en sentir els seus mots i l'entusiasme que desvetllaven, com si hagués rebut un gran cop de puny d'un bon púgil, se'm va posar una cosa negra davant dels ulls i el cap va anar-me en roda». Pl. *Prot.* 339e (Trad. J. Crexells).

¹³² Per a Protàgoras *vid.* DK 80.A.1, DK 80.A.20; pel tractat “δισσοὶ λόγοι” *vid.* DK.90. Sobre l'associació entre sofística i debat *vid.* Barker, 2009: 4; Kerferd, 1981: 84-85, 131-132.

¹³³ Per exemple, en la comèdia *Els Núvols*, d'Aristòfanes, es presenta un *agón* en forma de debat satíric entre els valors tradicionals i arcaics i les noves perspectives sofístiques. *vid.* Henderson, 1998: 4-5 (dins d'Aristophanes, ed. Loeb).

fills de la noblesa. En canvi, el model educatiu sofisticat no es limitava a l'aristocràcia, sinó que (tal com va ocórrer també en els jocs atlètics) era accessible a tothom qui pogués pagar les taxes per poder participar-hi com a alumne. Les ensenyances principals incloïen la retòrica i la filosofia, per tal d'assentar les bases per a la futura participació de l'alumne en la vida política i judicial de la ciutat-estat. No obstant això, ambdues escoles es fusionaren a través de la influència de la cultura de l'entrenament en l'ensenyança retòrica¹³⁴. Per tant, l'*agón* impregnà la filosofia i la retòrica, alhora que popularitzà la rivalitat en el debat com a praxi intel·lectual¹³⁵.

Paral·lelament, el debat també va agafar importància en la dramaturgia. La representació de l'*agón* com a confrontació verbal entre dos o diversos personatges es convertí en un motiu fonamental en les obres de teatre de l'Antiga Grècia, tal com s'exemplifica en l'epopeia i en la tragèdia¹³⁶. En l'època de la tragèdia atenesa, un debat formal ja s'identificava com un *agón*, és a saber, una competició verbal, i aquesta és la denominació que també van rebre les disputes parlades entre personatges dins d'una obra dramàtica¹³⁷. Tot i així, no s'anomenen explícitament "*agón*" tots els debats entre personatges: sovint la disputa verbal (o el seu futur esdeveniment) queda implícita dins de l'escena dramàtica¹³⁸. En aquesta etapa "agonal" (s. VI-V-IV aC)¹³⁹ els inicis de la crítica literària formal també es van supeditar en gran part a aquesta diversificació de l'*agón* en els gèneres literaris i en la sistematització dels certàmens¹⁴⁰. L'exemple paradigmàtic de la creixent popularitat de la crítica literària és el debat protagonitzat per Èsquil i Eurípides a l'Hades, dins de l'obra *Les Granotes* d'Aristòfanes¹⁴¹ (405 aC). Dionís, decebut per la manca de qualitat de les obres teatrals d'Atenes després de la mort dels grans autors, baixa a l'Hades per retornar-ne algun al món dels vius, allí Èsquil i Eurípides escenifiquen un *agón* verbal per decidir qui d'ambdós és el millor dramaturg en base al judici de les qualitats de les seves obres¹⁴². La importància de *Les Granotes* d'Aristòfanes rau en el testimoniatge d'una crítica literària molt articulada. No obstant això, és cert que Aristòfanes no aborda la crítica com un fenomen nou, ja que és plausible pensar que des dels inicis de la tragèdia grega sempre hi havien hagut diversos criteris de selecció i de judici, probablement pertanyents a un discurs oral i de consens general, el qual no ens ha arribat a través de cap obra escrita¹⁴³. I, si bé és cert que les normes d'estil, de composició i la crítica literària ja havien estat abordades en obres

¹³⁴ Hawhee, 2002: 200-201.

¹³⁵ Sobre l'agonisme com a influència dels inicis de la filosofia *vid.* Burckhardt, 1998: 278, 289-302; i sobre com aquest *agón* intel·lectual també podia degenerar en actituds contràries a la virtut i la moral, com l'enveja i la calúmia, *vid.* Burckhardt, 1998: 315.

¹³⁶ Sobre l'*agón* en la tragèdia vegeu especialment Duchemin, 1945.

¹³⁷ Com a exemples de l'expressió *agón verbal* o *competició de paraules* (*ἀγών λόγων*, o bé *ἄμιλλα λόγων*) en la tragèdia grega clàssica, *vid.* Eur. *Andr.* 234; *Her.* 1255; *Med.* 546; *Supp.* 426-8.

¹³⁸ Per exemple, en Soph. *Aj.* 1163 y Eur. *Hec.* 229. Duchemin, 1945: 56-57, 129.

¹³⁹ *vid.* la nota 52.

¹⁴⁰ Atkins, 1934: 13.

¹⁴¹ Burckhardt, 1998: 165-166.

¹⁴² Ar. *Ran.* 830 ss.

¹⁴³ Porter, 2016: 321-322; Halliwell, 2011: 26-27. Sobre l'estructura i funcionament d'aquest *agón* satíric *vid.* també Halliwell, 2011: 138 i el capítol "Aristophanes' *Frogs* and the failure of criticism" (pp.93-154).

clàssiques, *Les Granotes* d'Aristòfanes és el primer exemple de la fusió de l'accepció de debat de l'*agón* amb el tema de la crítica literària¹⁴⁴.

2.6. L'*agón* literari, una breu perspectiva diacrònica

L'*agón* artístic, en concret la competició literària, no només va esdevenir un principi pràctic i formal materialitzat en la celebració de certàmens¹⁴⁵, sinó que també va acabar constituint un motiu temàtic¹⁴⁶ i un modulador dels gèneres literaris grecs¹⁴⁷. A més a més, l'*agón* literari englobava les idees de novetat i d'originalitat, les quals servien com a tòpics per explicar figuradament la història literària com una sèrie de posicionaments d'autors en confrontació amb altres¹⁴⁸.

Tanmateix, la rivalitat entre autors no és un concepte absolut, sinó que té matisos. Per exemple, Hesíode, al proemi de la *Teogonia* afirma que les Muses li han concedit la gràcia de proclamar la veritat¹⁴⁹, situant-lo per sobre de les obres teogònicocoscogòniques d'altres poetes que només escampen mentides, és a saber, que són autors de versions locals i limitades a les respectives tradicions particulars de les pròpies regions. Aquesta declaració de superioritat per part d'Hesíode destil·la la rivalitat envers la resta d'autors contemporanis, però no es qualificava d'*agón*¹⁵⁰. En canvi, sí que es qualifica d'*agón* el llegendari enfrontament entre Homer i Hesíode¹⁵¹. Per tant, no és el concepte de rivalitat el que prima més per qualificar "d'*agón*" la competitivitat entre autors, sinó la dimensió pública de l'*agón*: la pugna llegendària entre Homer i Hesíode es qualifica d'*agón* perquè es situa en el marc d'un enfrontament sotmès a un judici públic, mentre que la declaració d'Hesíode al proemi de la *Teogonia* no entra dins de la categoria agonística perquè no té una dimensió col·lectiva ni pública (més enllà de dirigir-se al lector, oient); en aquest segon cas estaríem parlant més aviat de polèmica.

D'altres polèmiques literàries podien involucrar un poeta conegut amb un altre, i també hi hagueren autors que van fer declaracions o al·lusions polèmiques literàries referents a la manera com s'havia de cultivar un gènere determinat¹⁵². Tot i així, aquests

¹⁴⁴ Halliwell, 2011: 96.

¹⁴⁵ *vid.* la nota 100.

¹⁴⁶ També en són un exemple els pastors protagonistes de les bucòliques de Teòcrit, els quals participen en una competició poètica espontània regulada per un tercer personatge que assumeix la figura del jutge, *vid.* especialment Theoc. *Id.* 1, 5, 7.

¹⁴⁷ Segons Burckhardt (1998: 182), els gèneres literaris es van desenvolupar sota la influència de l'*agón*, oimés en el gènere dramàtic, ja que Burckhardt sosté que la tragèdia i la comèdia van ser competitives des dels seus inicis en els grans festivals.

¹⁴⁸ Per a bibliografia sobre el tema, referències als passatges més rellevants i a les metàfores amb què s'expressa la idea, *cf.* Harder, 2012: 63-68 (en comentari a Callim. fr. 1.25-28) i ja abans Pfeiffer, 1949: 5.

¹⁴⁹ Hes. *Theog.* 24-28.

¹⁵⁰ En el passatge de la *Teogonia*, l'èmfasi és en l'oposició veritat / mentida.

¹⁵¹ *vid.* la nota 111.

¹⁵² Per exemple, Tucídides (1.21.1) s'assegura d'indicar implícitament que la seva manera d'escriure la història no té res a veure amb la d'Heròdot. Altres escriptors, sobretot a partir de l'època hel·lenística, sovint expressen posicions literàries en contraposició a d'altres autors. *vid.* especialment Callim. fr. 1 i

últims casos són testimonis de la rivalitat objectiva que marca la relació entre membres d'un mateix àmbit avocats a la cerca de la fama i el renom, però no entren exactament dins de la categoria agonística perquè responen a pugnes fora del certamen públic.

Certament, la aparició dels certàmens indiquen una formalització de la rivalitat entre autors i oradors¹⁵³, de la mateixa que qualsevol competició atlètica formalitzava la rivalitat física; però ambdós casos no són un patrimoni únic de la història dels grecs. Malgrat els autors que assenyalen l'*agón* com una unitat històrica grega que també feu destacar la literatura de manera singular, la veritat és que l'esperit agonístic de rivalitat en l'activitat literària ja està testimoniada en el conjunt de la cultura indoeuropea¹⁵⁴. Posteriorment a les cultures antigues, s'han testimoniada casos de concursos i competicions, per exemple a l'Edat Mitjana¹⁵⁵ i en els gèneres de la *tensó* i del *partiment* de la lírica trobadoresca, els quals eren formes de poesia dialogada i competitiva on dos trobadors s'enfrontaven verbalment sobre temes diversos¹⁵⁶. En el folklore i en la literatura popular també hi va perviure l'*agón* com a motiu en què un dels contendents comença un cant de contingut enginyós, a partir del qual el seu oponent ha de respondre en el mateix registre¹⁵⁷.

Tot i així, és cert que amb la difusió massiva dels textos mitjançant la tecnologia de la impremta, els contextos públics de les competicions literàries van acabar desapareixent i només van continuar subsintint en la cultura popular i tradicional. En canvi, van sorgir amb força noves formes de textos polèmics que van passar a ocupar una part important de l'activitat literària, sobretot les poètiques. Les poètiques del Renaixement, a diferència de les medievals o de la d'Aristòtil, foren fortament prescriptives, no només descrivien la història literària i les característiques de la literatura com a fenomen particular, sinó que dictaven com s'havien d'escriure i estructurar els gèneres literaris i les obres pertanyents a aquests¹⁵⁸. A continuació, les històries de la literatura van reforçar, encara que fos de manera implícita, l'aspecte polèmic de les diferents opinions sobre l'evolució de la literatura i els diferents gèneres que la componen, refermant les idees de debat i de rivalitat entre autors i opinions divergents. A més a més, la filosofia i la crítica literària, ja a cavall entre el s. XVIII i el s. XIX, van proporcionar una interpretació de l'activitat literària com una sèrie de superacions d'estadis anteriors, impulsades pel nacionalisme i l'historicisme. L'objectiu

Hymn 2.105. Aquestes polèmiques entre autors no entrarien en la idea d'*agón* com a competició o certamen.

¹⁵³ Sobre la competició poètica *vid.* Griffith, 1990: 185-207. Per un anàlisi de la competició literària (sobretot retòrica) des de la perspectiva de l'interpret, *vid.* Collins, 2004, el qual analitza la forma en la què els oradors (o els participants d'una competició poètica, per exemple) busquen dominar-se els uns als altres proposant una resposta que superi al rival.

¹⁵⁴ Per exemple, en el *Rigveda* hi ha passatges en què els savis-poetes, els Rishis, entren en competició mútua, representada com una cursa de carros o un duel. *vid.* West, 2007: 72-74.

¹⁵⁵ *Cf.* Bougard, 2012: 7-40.

¹⁵⁶ Mazel, 2012: 161-162; Zumthor, 1987: 239-240.

¹⁵⁷ Així encara ho fan els glosadors balears i així ho havien registrat, traslladant els cants a un registre culte, els antics poetes bucòlics, Teòcrit o Virgili. *vid.* Segal, 1981: 8-9.

¹⁵⁸ Sobre les poètiques del Renaixement *vid.* Weinberg, 1961; Norton, 2008. Sobre la recepció d'Aristòtil al Renaixement i les diferències de les poètiques renaixentistes respecte al model clàssic aristotèlic *vid.* Weinberg, 1961: 349-714; Brazeau, 2020.

era marcar les distàncies respecte d'altres tradicions literàries i plantejar la història de la literatura com una evolució en què progressivament apareixen noves formes que suplantaven les antigues¹⁵⁹.

Però aquesta vasta producció al voltant de la història i de la teoria literària, a la qual es pot afegir la proliferació de manifestos i polèmiques que caracteritzen les primeres dècades del s. XX, no és comparable a les formes i contextos de l'*agón* literari en l'Antiguitat. La recepció moderna de l'*agón* el relacionà més amb el concepte de rivalitat en general, que no pas amb la seva accepció pública original. La recepció moderna de l'*agón* va perdre el component social i polític i aïllà el concepte agonístic en un pla estètic en el qual l'*agón* denota un enfrontament de caràcter eminentment privat entre dos o diversos escriptors¹⁶⁰. És plausible pensar que la proliferació de la lectura silenciosa i privada, en detriment de la lectura oral, va potenciar el canvi del concepte agonístic cap a la denotació d'una pugna silenciosa contra les influències o els rivals contemporanis d'un autor en particular; quedant així en un segon pla el lligam original entre l'*agón* i el certamen públic.

2.7. Introducció a l'*agón* literari segons Longí

Més enllà de si es pren com a certa la teoria segons la qual la literatura grega antiga fou essencialment agonística¹⁶¹, el que sí que resulta cert és que l'anàlisi del tractat de Longí mostra una herència clara de les implicacions de l'*agón* en la concepció del funcionament de la literatura.

En diversos punts el tractat de Longí dona peu a relacionar-lo amb l'*agón* literari, especialment partint de la seva comparació entre Homer i Plató. A més a més, la contraposició entre la *Iliada* i la *Odissea*¹⁶² testimonia una perspectiva de l'evolució literària en termes de progrés o de declivi que encaixa amb la idea de l'*agón*, és a dir, amb la competició constant per igualar o superar l'excel·lència anterior. Longí descriu Plató com el principal rival i simultàniament admirador d'Homer¹⁶³, alhora que la figura

¹⁵⁹ Jauss, 1982: 3-45.

¹⁶⁰ Barker, 2009: 2, n. 6.

¹⁶¹ Halliwell, 2011: 9.

¹⁶² Longí fa una comparació entre la *Iliada* i l'*Odissea* al capítol (9.13), en la qual afirma que la *Iliada* és l'obra més potent de la joventut d'Homer, mentre que l'*Odissea* deriva cap a la narració fantàsica d'aventures en consonància amb la vellesa de "El Poeta". Cf. Auerbach, 1953: 1-19. Aquesta identificació de les obres d'Homer amb les seves etapes vitals, probablement deriva de la tendència biogràfica de la crítica literària de l'Antiguitat. Barker, 2009: 33.

¹⁶³ E. A. Havelock (1963) enfoca tot el seu estudi de Plató partint d'aquest *agón* amb Homer. En aquesta mateixa línia, Nietzsche a la *Genealogia de la Moral* (2016: 553-554) va afirmar que el paradigma del veritable antagonisme fou Plató contra Homer. Segons Halliwell (2011: 158), Nietzsche probablement tenia present la descripció de Longí d'Homer i de Plató com a antagonistes (ἀνταγωνιστής) i, d'aquesta manera, Halliwell sosté que Longí i la recepció d'aquest per part de Nietzsche prefiguren el concepte modern d'*agón* de Harold Bloom. Sobre les influències clàssiques i modernes (principalment Freud, Nietzsche i Burckhardt) de Bloom, *vid.* Bloom, *Western Canon*, p. 6. Pel que fa al reconeixement de Plató com a artista per part de Nietzsche *vid.* Nietzsche, 2011: 391-394 (a *El naixement de la tragèdia*, 14).

del jutge del certamen passa a ser metafòricament el judici de les perspectives rivals d'ambdós autors i, en última instància, el judici final de la posteritat¹⁶⁴. Longí fa referència a un públic lector-oient que és jutge de les obres dels grans autors, per tant la seva concepció de la crítica literària prové d'una cultura agonística que Longí implícitament creu compartir tant amb el públic contemporani com amb la posteritat¹⁶⁵. La perspectiva de Longí de la lectura i la crítica continua tenint una forta herència dels principis col·lectius i públics de l'*agón* original: el veredict sobre la vàlua d'una obra és unànime i sempre s'emmarca en l'escenari metafòric d'un tribunal (la posteritat i els autors del passat que marquen el barem de perfecció a seguir)¹⁶⁶.

L'accepció artística-literària de l'*agón* relacionada amb la rivalitat entre autors a l'Antiguitat mantingué el significat social i polític de l'*agón*, és a dir, col·lectiu i públic. D'aquesta manera, la crítica literària (i l'obra de Longí no n'és una excepció¹⁶⁷) s'entenia com un procés de judici que buscava el benefici i l'enaltiment dels valors de la comunitat a través de l'anàlisi de les obres literàries i dels discursos¹⁶⁸.

¹⁶⁴ Segons Barker (2009: 27), aquesta metàfora de Longí continua servint per a la crítica i els estudis contemporanis dels textos antics, és a dir, l'*agón* i la simbologia del judici de la posteritat sovint són la guia per encarar la lectura de la literatura grega antiga.

¹⁶⁵ Barker, 2009: 2.

¹⁶⁶ *vid.* l'apartat 3.1.3.

¹⁶⁷ El lligam entre la crítica literària de Longí i els valors morals es palesa en les influències del corrent filosòfic estoic que apareixen en el transcurs del tractat longinià. La definició del sublim literari segons Longí té un fort component moral i es relaciona amb la divinitat, la moralitat, etc. *vid.* l'apartat 3.1.2.

¹⁶⁸ Too, 1998: 214-216.

3. Longí

3.1. Característiques principals de l'agón literari-retòric

3.1.1. Comentari, selecció capítol 13

13.2. Loeb, 1995: 211, 213: Here is an author who shows us, if we will condescend to see, that there is another road, besides those we have mentioned, –which leads to sublimity. What and what manner of road is this? Zealous imitation of the great prose writers and poets of the past. That is the aim, dear friend; let us hold to it with all our might. For many are carried away by the inspiration of another, just as the story runs that the Pythian priestess on approaching the tripod where there is, they say, a rift in the earth, exhaling divine vapour, thereby becomes impregnated with the divine power and is at once inspired to utter oracles; so, too, from the natural genius of those old writers there flows into the hearts of their admirers as it were an emanation from those holy mouths. Inspired by this, even those who are not easily moved to prophecy share the enthusiasm of these others' grandeur.

Ἐνδείκνυται δ' ἡμῖν οὗτος ἀνὴρ, εἰ βουλοίμεθα μὴ κατολιγωρεῖν, ὡς καὶ ἄλλη τις παρὰ τὰ εἰρημένα ὁδὸς ἐπὶ τὰ ὑψηλὰ τείνει. Ποία δὲ καὶ τίς αὕτη; ἡ τῶν ἔμπροσθεν μεγάλων συγγραφέων καὶ ποιητῶν μίμησις τε καὶ ζήλωσις. καὶ γε τούτου, φίλτατε, ἀπριξέχόμεθα τοῦ σκοποῦ: πολλοὶ γὰρ ἀλλοτρίῳ θεοφοροῦνται πνεύματι τὸν αὐτὸν τρόπον, ὃν καὶ τὴν Πυθίαν λόγος ἔχει τρίποδι πλησιάζουσιν, ἔνθα ῥήγμά ἐστι γῆς ἀναπνεῖν ὡς φασὶν ἀτμὸν ἔνθεον, αὐτόθεν ἐγκύμονα τῆς δαιμονίου καθισταμένην δυνάμεως παρατύκῃ χρησιμῶδεῖν κατ' ἐπίπνοιαν. οὕτως ἀπὸ τῆς τῶν ἀρχαίων μεγαλοφυΐας εἰς τὰς τῶν ζηλούντων ἐκείνους ψυχὰς ὡς ἀπὸ ἱερῶν στομίων ἀπόρροιαί τινες φέρονται, ὑφ' ὧν ἐπιπνεόμενοι καὶ οἱ μὴ λίαν φοβαστικοὶ τῶν ἐτέρων συνενθουσιῶσι μεγέθει.

Longí enceta el tractament del tema de la μίμησις, en relació amb l'assoliment del sublim literari-retòric, a partir de 13.2, però no s'esplaia en explicacions sobre la μίμησις¹⁶⁹, ni fa llargues exposicions sobre la seva aplicació en la literatura i la retòrica¹⁷⁰. Tampoc ho relaciona amb els diferents elements que prèviament ha assenyalat com els fonaments de τὰ ὑψηλὰ (“la sublimitat”)¹⁷¹. Per aquest motiu, Russell interpreta que la importància de la μίμησις per a Longí és, aproximadament, la mateixa que la de qualsevol dels elements esmentats per l'autor grec, des de l'ambició

¹⁶⁹ Com a exemples d'obres de l'Antiguitat que sí que tracten extensament la μίμησις literària-retòrica, podem citar –més enllà de la *Poètica* d'Aristòtil–, especialment l'obra de Dionís d'Halicarnàs *Περὶ μίμησης* i els primers dos capítols del llibre X de la *Institutio oratoria* de Quintilià. L'obra de Dionís d'Halicarnàs ofereix una perspectiva essencialment aristotèlica: la μίμησις entesa com a font d'educació i transmissió de valors morals, juntament amb l'efecte de catarsi; analitza la μίμησις com la capacitat de representació de la realitat, i no com a còpia o emulació entre autors. L'obra de Quintilià tracta principalment la μίμησις com a mecanisme retòric de persuasió, basat també en una representació acurada de la realitat que ajudi a provocar una resposta afectiva en el públic. *vid.* Halliwell, 2002: 37, 151, 292-296.

¹⁷⁰ Cal recordar que Longí parla d'una μίμησις molt concreta, la de la literatura i la retòrica, que es diferencia completament de la μίμησις aplicada a les arts visuals, les quals sí que Longí considera merament imitatives en tant que representacions que han de tendir al màxim realisme. *vid.* Longinus, 36.3.

¹⁷¹ *vid.* l'apartat 1.2.

intel·lectual i els pensaments elevats fins a l'ús correcte i equilibrat de les figures retòriques. Tanmateix, Russell sí que hi reconeix un reducte d'originalitat, el sentit del qual és el que ens ocupa particularment¹⁷²: la consideració de la μίμησις, no pas com un acte de còpia dels trets principals d'autors anteriors, sinó com un acte d'impregnació¹⁷³ de l'esperit i de la grandesa d'autors passats.

L'autor esmentat a l'inici del punt 13.2 és Plató, i Longí afirma que la seva obra assenyala la via cap a la sublimitat, la qual és la imitació i l'emulació¹⁷⁴ (μίμησις τε καὶ ζήλωσις) dels grans poetes i autors en prosa (συγγραφέων καὶ ποιητῶν) del passat. Els dos termes, μίμησις i ζήλωσις corresponen a la *imitatio* i *aemulatio* en llatí. Μίμησις correspon a una activitat que busca reproduir un model partint de l'admiració, mentre que ζήλωσις fa referència a la passió emulativa en un sentit d'enveja i de rivalitat¹⁷⁵. La μίμησις és controlable, però el fervor que envolta i impulsa l'emulació no, de manera que l'emparellament dels dos mots antitètics per part de Longí resulta en una imatge tan literària com exemplificadora. Ambdós mots resulten complementaris i representen aspectes d'un mateix procés de creació i, simultàniament, d'emulació literària i retòrica.

Per tant, parlariem més aviat d'emulació –ja que el verb emular té un significat no només d'imitació, sinó de superació sobretot en mèrit– que no pas d'imitació rasa¹⁷⁶. Longí no concep la imitació com un procediment merament tècnic de reproducció per norma dels trets –formals i de contingut– dels grans predecessors¹⁷⁷. En canvi, Longí apuntaria a una idea molt més moderna, la d'amarar-se de l'esperit de l'alteritat i reproduir-lo garbellant el model a través del geni i del talent propis. Però, d'altra banda, segons Russell fer una separació rígida i antònima entre imitació i emulació –la primera amb un sentit negatiu de passivitat i la segona amb un sentit positiu d'originalitat– seria un error d'interpretació de la perspectiva longiniana, ja que ambdós conceptes formen part del mateix procés, tal com Longí exposa la seva coexistència equilibrada en el 13.4. Es tracta doncs, de la combinació entre imitació i emulació el que defineix la literatura, en contra del menyspreu absolut de la μίμησις. Tots dos es complementen i posen es escena un procés creatiu que pot culminar en èxit o no. En tot cas, l'èxit no el determina el predomini de l'emulació per sobre de la imitació o viceversa, sinó en l'elecció de l'objecte de creació literària, la profunditat de la comprensió i el poder de l'autor per aconseguir apoderar-se del pensament-esperit dels grans predecessors i fer-se'l seu, etc¹⁷⁸. D'aquesta manera, en posar en pràctica la combinació de tots dos conceptes, tant l'orador, com l'autor de prosa, com el poeta (ῥέτωρ μεγάλων συγγραφέων, ποιητής,

¹⁷² Russell, 1964: 112.

¹⁷³ Sobre el tòpic platònic de la impregnació, *vid.* també Longinus, 9.1.

¹⁷⁴ Papoulias (2022: 112) tradueix ζήλωσις en el seu sentit literal de “emulació”. Russell (1965: 19) també tradueix μίμησις i ζήλωσις com a “mimesi” i “emulació”. Mentre que la de Fyfe (*vid. supra.*) agafa la segona accepció del terme, l'emocional, en un sentit de “fervor”.

¹⁷⁵ El terme *emulació* entès com a acció o procés –ζήλωσις– està relacionat amb ζήλος: “rivalitat”, “enveja”, “fervor”, etc.; també “emulació”.

¹⁷⁶ G. Kennedy (1994: 164) observa que «in Hellenistic and later rhetoric, zēlos becomes an important aspect of literary imitation; for it refers to the zeal on the part of the writer to equal or excel the quality of great writers of the past».

¹⁷⁷ Russell, 1979: 10.

¹⁷⁸ Russell, 1979: 10.

respectivament), no es converteixen en simples ἐπίγονοι¹⁷⁹, sinó que aconseguen imposar el seu lloc en la tradició (“the sacred tradition”¹⁸⁰) o, en d’altres paraules, el cànon, mitjançant el conjunt dels seus talents formals –composició, disposició, dicció, etc.– i la força d’evocació dels seus pensaments (λόγοι i φαντασῖαι) transmutats en paraules i imatges. En aquest sentit, Longí està assenyalant el component creatiu que implica el procés d’imitació-emulació¹⁸¹.

Sobre el tòpic de la possessió divina del poeta que apareix al 13.2, Papoulias hi veu una herència clara dels misteris dèlfics¹⁸², Russell destaca la popularitat d’aquesta concepció divinitzada de l’activitat literària en l’Antiguitat. Però, de nou, el que subratlla Russell és la connexió que Longí efectua –en principi inèdita– entre la idea de possessió i la d’imitació-influència dels grans models en els seus successors¹⁸³. És a dir, Longí no esmenta el poder d’Apol·lo sobre els autors com un fet, sinó que compara l’arravatament diví de la sacerdotessa Pitia –precisament realitzat per intervenció d’Apol·lo– amb la inspiració que neix de la influència dels grans autors precedents (τῶν ἀρχαίων μεγαλοφυΐας), la qual embolcalla als poetes posteriors. Longí fa servir el mot ἀπορροαί (“fluxos”, “emanacions”) per referir-se a les emanacions de l’esperit i de la grandesa dels antics. Es tracta d’una metàfora d’inspiració i de profecia, segons la qual els grans autors del passat influencien i inspiren als contemporanis, com si es tractés d’una possessió divina¹⁸⁴. Una lectura contrària és la de Robert Doran, el qual considera que Longí no concep la inspiració en termes divins de possessió o èxtasi, sinó que parla de la inspiració metafòricament com el fruit de la relació intersubjectiva entre autors¹⁸⁵.

Per tant, no es pot entendre la μίμησις i l’emulació dels grans autors del passat com un conjunt de tècniques susceptibles de sistematitzar-se i ensenyar-se amb la precisió d’una τέχνη-ars. L’originalitat i complexitat d’aquesta perspectiva de la μίμησις és original de Longí¹⁸⁶ i explica el fet que sigui susceptible de reinterpretació i recepció fins a la contemporaneïtat.

13.3. Loeb, 1995: 213: Was Herodotus alone Homeric in the highest degree? No, there was Stesichorus at a still earlier date and Archilochus too, and above all others Plato, who drew off for his own use ten thousand runnels from the great Homeric spring.

μόνος Ἡρόδοτος Ὀμηρικώτατος ἐγένετο; Στησίχορος ἔτι πρότερον ὃ τε Ἀρχίλοχος, πάντων δὲ τούτων μάλιστα ὁ Πλάτων ἀπὸ τοῦ Ὀμητικοῦ κείνουνάματος εἰς αὐτὸν μυρίας ὅσας παρατροπὰς ἀποχευευσάμενος. καὶ ἴσως ἡμῖν ἀποδείξεων ἔδει, εἰ μὴ τὰ ἐπ’ εἶδους καὶ οἱ περὶ Ἀμμώνιον ἐκλέξαντες ἀνέγραψαν.

¹⁷⁹ Entengui’s ἐπίγονοι per “descendants”. Russell, 1964: 113.

¹⁸⁰ Russell, 1964: 113.

¹⁸¹ Halliwell (2002: 311-312) considera Longí uneix μίμησις i creativitat d’una manera inèdita a l’Antiguitat. Tanmateix, podem trobar un paral·lelisme similar en Quintilià, el qual afirma que la imitació no és suficient perquè hom no es pot acontentar amb el que han inventat els altres (Quint. *Inst.* 10.2.3-4); la referència a la creativitat és evident.

¹⁸² Papoulias, 2022: 245.

¹⁸³ Russell, 1964: 114-115.

¹⁸⁴ Grube, 1965: 347.

¹⁸⁵ Doran, 2015: 44, 65-66.

¹⁸⁶ Russell, 1979: 11.

Longí presenta la recomanació de la pràctica de la μίμησις –entesa com el moll de l'os de la literatura i de la retòrica– de la mà de l'agón entre Plató i Homer, el qual constituí un tòpic recurrent a l'Antiguitat¹⁸⁷. Longí introdueix la seva visió de la μίμησις apuntant-se en Plató, el qual afirma que pouà molts ítems i aspectes formals en les fonts homèriques; tal com testimonia l'obra del bibliotecari d'Alexandria Amoni¹⁸⁸, d'igual forma en què ho feren abans que ell Estesícor, Arquíloc i Heròdot. Endemés, l'autoritat que valida la μίμησις és l'exemple de les rivalitats entre els grans escriptors clàssics, la qual fou una idea molt comuna en la perspectiva crítica artística i filosòfica de l'Antiguitat¹⁸⁹. La referència a la competició és clara, ja que aquesta imitació dels grans autors del passat no està exempta de la pulsio de rivalitat. De fet, Nietzsche subratllà la idea que Xenòfanes i Plató criticaven a Homer impulsats pel seu desig de derrocar-lo i aconseguir ells la seva glòria¹⁹⁰. Aquest desig de derrocar passa, inevitablement, pel filtre de la influència i la imitació, tal com Longí assenyala que les influències d'Homer en Plató són múltiples.

13.4. Loeb, 1995: 213: Such borrowing is no theft; it is rather like the reproduction of good character by sculptures or other works of art. So many of these qualities would never have flourished among Plato's philosophic tenets, nor would he have entered so often into the subjects and language of poetry, had he not striven, with heart and soul, to contest the prize with Homer, like a young antagonist with one who had already won his spurs, perhaps in too keen emulation, longing as it were to break a lance, and yet always to good purpose; for, as Hesiod says, "Good is this strife for mankind." Fair indeed is the crown, and the fight for fame well worth the winning, where even to be worsted by our forerunners is not without glory.

ἔστι δ' οὐ κλοπή τὸ πρᾶγμα, ἀλλ' ὡς ἀπὸ καλῶν εἰδῶν ἢ πλασμάτων ἢ δημιουργημάτων ἀποτύπωσις. καὶ οὐδ' ἂν ἐπακμάσαι μοι δοκεῖ τηλικαῦτά τινα τοῖς τῆς φιλοσοφίας δόγμασι, καὶ εἰς ποιητικὰς ὕλας πολλαχοῦ συνεμβῆναι καὶ φράσεις εἰ μὴ περὶ πρωτείων νῆ Δία παντὶ θυμῷ πρὸς Ὅμηρον, ὡς ἀνταγωνιστῆς νέος πρὸς ἤδη τεθραυμασμένον, ἴσως μὲν φιλονεικότερον καὶ οἰονεὶ διαδορατιζόμενος, οὐκ ἀνωφελῶς δ' ὅμως διηριστεύετο: 'ἀγαθὴ γὰρ κατὰ τὸν Ἡσίοδον ἔρις ἦδε βροτοῖσι.' καὶ τῷ ὄντι καλὸς οὗτος καὶ

¹⁸⁷ Per exemple, *vid.* Dion. Hal. *Pomp.* 1.13: «Plato was jealous of Homer and this is why he threw him out of the ideal state» (Trad. Russell, 1964: 115-116). Sobre els autors esmentats en el 13.3 i el seu deute amb Homer, Dió Crisòstom (*Or.* 55.3) també opinava el mateix, *vid.* Papoulias, 2022: 246. Pseudo-Heràclit (*Problemes Homèrics*, S 18.1) també sosté, com Longí, que Plató haurà recollit "l'aigua" dels seus diàlegs de la "font" d'Homer. Procle (*In. R.*, 2.3) també parla de Plató com un emulador d'Homer. Màxim de Tir (*Diss.* 26.3) va més enllà i afirma que Plató va plagiar a Homer. Per a més informació sobre les referències a la influència d'Homer en diversos autors vegeu les pàgines esmentades del comentari de Russell.

¹⁸⁸ Amoni, bibliotecari d'Alexandria que succeí Aristarc a finals del segle II a.C., escriví una obra sencera sobre la relació entre Plató i Homer, titulada *Περὶ Ὁμήρου καὶ Πλάτωνος*.

¹⁸⁹ Per exemple, Horaci (*Ep.* 1.19) utilitzà aquest argument d'autoritat per defensar la seva pròpia obra.

¹⁹⁰ El tòpic del certamen homèric, i de la descripció nitzcheana d'aquest posant especial èmfasi en la rivalitat, preval fins a l'actualitat. Per exemple, Austin (2006: 71) comenta: «Plato waged all-out war on Homer. Homer must be eliminated; co-existence was impossible». En aquest sentit, es palesa la influència de Nietzsche en Bloom, oimés quan Nietzsche afirma que Plató tenia un desig desmesurat d'ocupar el lloc d'Homer per tal d'heretar la seva fama; aquest desig de superar i reemplaçar era, en principi, el que movia l'agón literari; segons Nietzsche (2011: 656-667) el certamen contra Homer és el que catapultà l'obra de Plató.

ἀξιονικότατος εὐκλείας ἀγών τε καὶ στέφανος, ἐν ᾧ καὶ τὸ ἠττᾶσθαι τῶν προγενεστέρων οὐκ ἄδοξον.

Longí defensa Plató de l'acusació de plagi (κλοπή¹⁹¹), ja que entén l'escriptura com una imitació i emulació elaborada de les influències; aquest és l'equilibri entre μίμησις i ζήλωσις. Però també és cert que la tendència ambigua de Longí deixa sense una explicació exacta les diferències cabdals entre κλοπή i imitació legítima¹⁹². Malgrat l'originalitat de Longí, no podem llegir la seva idea de la μίμησις sota el prisma de l'individualisme modern en termes d'originalitat artística i propietat intel·lectual. A l'Antiguitat els préstecs literaris confessats i evidents d'un autor envers un altre no es consideraven plagi¹⁹³. No obstant això, el cas concret de l'obra de Plató podria entrar dins de la categoria dels autors susceptibles d'ésser titllats de plagiadors, ja que en cap moment de la seva obra explícita les seves influències homèriques.

Probablement, la lectura que en fa Papoulias és la que més similituds manté amb la de H. Bloom. De fet, Papoulias defineix la seva lectura de la primera oració de 13.3 de Longí com una *misreading bloomiana* intencionada. La seva interpretació sosté que Longí entén el plagi com quelcom imprès (ἀποτύπωσις) damunt d'un autor, com si fos una petjada o marca (τύπος) de la influència del model. Aquest procediment de μίμησις s'activa pel contacte amb la bellesa, l'admiració del gran predecessor i el desig d'emulació de les excel·lències passades. Segons Papoulias, en el 13.4 hi veu emergir tres aspectes cabdals de la concepció de la μίμησις longiniana: l'aspecte ètic i moral de la imitació-emulació, l'aspecte actiu-subjectiu de l'autor contemporani i l'aspecte objectiu de l'obra d'art realitzada. Longí insisteix en parlar només d'obres belles perquè vol recalcar que no s'ha d'aplicar la μίμησις sense criteri, a qualsevol obra, autor o tradició. La μίμησις només s'ha d'enfocar cap a les obres belles, sublimes i, de retruc, només les obres que posseeixen aquestes qualitats són capaces de marcar l'ànima, és a dir, d'incitar una reacció fortament afectiva en el lector¹⁹⁴.

Resulta innegable el caràcter positiu de la lluita, com a resultat de l'esperit de rivalitat que impregna totes les esferes de la cultura grega antiga; prova d'això és la famosa citació d'Hesíode per part de Longí: “ἀγαθὴ γὰρ κατὰ τὸν Ἡσίοδον ἔρις ἦδε βροτοῖσι”, “segons Hesíode, aquesta rivalitat és bona per als mortals”¹⁹⁵. La idea d'escomesa, de pugna literària, es compara directament amb una al·lusió bèl·lica mitjançant el terme διαδορατιζόμενος (“aquell que lluita amb una llança o amb vigor”) provinent del verb διαδορατίζομαι (“lluitar amb llança o amb vigor”), alhora que es reforça el caràcter noble i necessari d'aquesta lluita: οὐκ ἀνωφελῶς δ' ὄμως διηριστεύετο, “no obstant la seva rivalitat no era en va”. L'objectiu cabdal és guanyar la

¹⁹¹ Com que Caecilius es troba entre els autors περὶ κλοπῆς enumerats per Porfiri (Euseb. *Praep. evang.* 10.3.12), és possible que Longí el tingui present en el 13.4. Cf. Russell, 1964: 117; Heath, 2013: 169-170.

¹⁹² Russell, 1979: 11; Heath, 2013: 172. A més a més, Russell (1964: 117) també recalca la confusió que pot generar aquesta defensa, i subratlla la persistent nebulositat de Longí a l'hora de delimitar el significat exacte de les seves afirmacions, especialment en la defensa de la μίμησις d'Homer per part de Plató exposada en el present 13.4.

¹⁹³ Russell, 1964: 117.

¹⁹⁴ Papoulias, 2022: 247-248.

¹⁹⁵ Longí aquí cita Hesíode textualment, Hes. *Op.* 11.24.

lluïta –ἀγών– i la corona de la glòria: εὐκλείας ἀγών τε καὶ στέφανος¹⁹⁶.

Per tant, la idea de μίμησις longiniana no és pessimista quan dóna per suposat –a l'última oració del 13.3– que la pugna amb Homer pel primer lloc o primer premi (πρωτεῖον) sempre comportarà la derrota de l'autor contemporani. La lògica d'aquesta màxima és la de l'admiració i l'honor, ergo positiva, en el sentit en què suposa que l'emulació dels millors elevarà la pròpia obra a l'excel·lència, malgrat la, possiblement, inevitable derrota –tanmateix, honorable– contra els grans autors del passat¹⁹⁷ (προγενέστερα, literalment “els predecessors”). Aquesta és la dimensió formativa de l'agón¹⁹⁸.

Tanmateix, el concepte de μίμησις no s'articula al voltant de la submissió. Al contrari, tal com estipula Longí, la competició amb els autors clàssics ennobleix l'autor contemporani perquè repeteix la mateixa operació que dugué els seus models a aconseguir fixar-se en la posteritat¹⁹⁹. Indefectiblement, l'agón és la via d'adquisició de la sublimitat, com a paràmetre de mesura i imitació dels clàssics i grans predecessors (μίμησις), però alhora d'emulació i apropiació (ζήλωσις) particular del seu esperit de grandesa.

3.1.2. Comentari, selecció capítol 14 i 15

14.1. Loeb, 1995: 215: We too, then, when we are working at some passage that demands sublimity of thought and expression, should do well to form in our hearts the question, “How might Homer have said this same thing, how would Plato or Demosthenes or (in history) Thucydides have made it sublime?” Emulation will bring those great characters before our eyes, and their shining presence will lead our thoughts to the ideal standards of perfection.

Οὐκοῦν καὶ ἡμᾶς, ἥνικ' ἂν διαπονῶμεν ὑψηγορίας τι καὶ μεγαλοφροσύνης δεόμενον, καλὸν ἀναπλάττεσθαι ταῖς ψυχαῖς, πῶς ἂν εἰ τύχοι ταῦτ' Ὀμηρος εἶπεν, πῶς δ' ἂν Πλάτων ἢ Δημοσθένης ὕψωσαν ἢ ἐν ἱστορίᾳ Θουκυδίδης. προσπίπτοντα γὰρ ἡμῖν κατὰ ζῆλον ἐκεῖνα τὰ πρόσωπα καὶ οἷον διαπρέποντα, τὰς ψυχὰς ἀνοίσει πως πρὸς τὰ ἀνειδωλοποιούμενα μέτρα:

La preocupació pel futur, en detriment de les petiteses del present, correspon a la mentalitat estoica que contextualitza –i influeix– Longí. Aquesta mirada cap a la posteritat, en termes de fer-se'n digne és l'impulsor de la μίμησις i de l'emulació (“κατὰ

¹⁹⁶ Segons, J. I. Porter (2016: 351-352) les dues metàfores preferides de Longí per expressar l'excel·lència literària són la del poeta com a heroi i el poeta com a competidor en un agón literari. Cf. Longinus, 15.1.

¹⁹⁷ De manera similar, Horaci (*Carm.* 4.2.) escriu que intentar imitar a Píndar seria una bogeria avocada al fracàs. S'entén doncs, que la imitació a la qual es refereix Horaci ha d'implicar la pretensió (ergo la rivalitat) d'ésser igual o més bon poeta que Píndar, però Horaci no incorpora l'element positiu d'aquest fracàs contra els grans autors que subratlla Longí.

¹⁹⁸ No és d'estranyar, doncs, que Boileau es recolzés plenament en la lectura de Longí per defensar l'autoritat clàssica durant els debats de la *Querelle des Anciens et des Modernes*. Cf. Doran, 2015: 109.

¹⁹⁹ Russell, 1979: 11.

ζῆλον” significa “per emulació” o “segons l’emulació”) dels grans models. És especialment significatiu el fet que el consell de Longí dirigit als autors contemporanis s’assembla tant a la màxima ètica d’Epictet, segons la qual els homes s’haurien de preguntar què hauria fet o dit un gran heroi, per tal de fer o dir, el mateix²⁰⁰. Aquesta seria la forma, tant ètica com literària, de pensar en la posteritat com el judici a la tendència a la grandesa que s’hagi tingut en el present, com a autor o com a individu; és a dir, tant en un pla artístic com en un pla moral, ja que la màxima de Longí respon a una idea ètica-filosòfica que connecta el pla subjectiu i el col·lectiu²⁰¹.

D’igual manera, la posteritat es pot entendre com un sinònim del cànon o l’ideal literari, ja que τὰ ἀνειδωλοποιούμενα μέτρα significa “els cànons figuratius o ideals”, en tant que un ideal no pot tenir formes o imatges. D’aquesta manera, τὰ μέτρα fa referència al conjunt dels criteris, dels estàndards que ha de tenir una obra per encaminar-se cap al (πρὸς) nivell de sublimitat dels predecessors, mitjançant l’escriptura o el discurs d’elements figuratius (φαντασία i εἰδωλοποιῖα²⁰²: “imatges i figures retòriques o literàries”, respectivament) que serveixin per aconseguir expressar i crear l’efecte de sublimitat que catapultà els grans autors com a models en la posteritat.

A més a més, preguntar-se com haurien escrit els grans models l’obra o el fragment que hom es disposa a escriure respon a un exercici d’imaginació que, en última instància ha d’ajudar a reforçar la identitat creativa de l’autor actual que rivalitza amb els grans models del passat, alhora que els emula i se’n impregna. La presència forta dels predecessors (οἷον διαπρέποντα: literalment, “com si destaquessin o brillessin”) en la ment de l’autor posterior es converteix en el vàrem d’excel·lència en el qual s’ha de basar i inspirar el nou autor, ἥνικ’ ἂν διαπονῶμεν ὑψηγορίας τι καὶ μεγαλοφροσύνης δεόμενον: “quan ens disposem a elaborar un discurs que necessita una eloqüència-expressió elevada i una concepció grandiosa”.

14.2. Loeb, 1995: 215: Still more will this be so, if we also try to imagine to ourselves: “How would Homer or Demosthenes, had either been present, have listened to this passage of mine? How would that passage have affected them?” Great indeed is the ordeal, if we suppose such a jury and audience as this to listen to our own utterances and make believe that we are submitting our work to the scrutiny of such heroes as witnesses and judges.

ἔτι δὲ μᾶλλον, εἰ κάκεῖνο τῆ διανοία προσυπογράφοιμεν, πῶς ἂν τόδε τι ὑπ’ ἐμοῦ λεγόμενον παρὸν Ὅμηρος ἤκουσεν ἢ Δημοσθένης, ἢ πῶς ἂν ἐπὶ τούτῳ διετέθησαν: τῷ γὰρ ὄντι μέγα τὸ ἀγώνισμα, τοιοῦτον ὑποτίθεσθαι τῶν ἰδίων λόγων δικαστήριον καὶ θέατρον, καὶ ἐν τηλικούτοις ἥρωσι κριταῖς τε καὶ μάρτυσιν ὑπέχειν τῶν γραφομένων εὐθύνας πεπαῖχθαι.

En el 14.2 ressalta la importància de l’efecte. L’autor o orador novell ha de

²⁰⁰ Epict. *Ench.* 33.12.

²⁰¹ Sobre el lligam entre la sublimitat i la moralitat en Longí *vid.* 9.3, 4, 35.3, 13.4, 35.2.

²⁰² εἰδωλοποιῖα: figura retòrica o literària en la qual s’atribueix a un difunt –fantasma, imatge, ídol– algun discurs, sigui del tipus que sigui: elegíac, satíric, etc... Alguns mots moderns emparentats semànticament serien *ídol*, *prosopopeia*, *etopeia*, *elegia*, etc.

preguntar-se no només com haurien escrit o compostat (14.1), sinó com haurien reaccionat en qualitat de lectors-oients els grans predecessors davant de l'obra de l'autor present: πῶς ἂν ἐπὶ τούτῳ διετέθησαν, literalment “com haurien estat afectats per això?”. Per consegüent, els predecessors no són tan sols el marc d'inspiració de l'obra, sinó també la mesura de la seva potència efectiva²⁰³, ja que Longí els atribueix una sensibilitat d'acord a l'efecte que les seves obres són capaces de despertar en el públic²⁰⁴. Aquest efecte es basa en la capacitat de captar la sensibilitat i els pensaments del públic i transportar-los més enllà de si mateixos, omplint-los d'un sentiment d'exaltació, d'elevació, respecte al qual és impossible oposar resistència²⁰⁵.

Per a Longí els autors canònics no són només objectes d'anàlisi, sinó l'audiència crítica de les obres dels autors actuals. Aquesta idea es relaciona amb la concepció de la lectura i de l'escriptura –o l'oratòria – com a actes públics i agonístics de recepció. Per a un autor, imaginar-se aquest judici implica situar-se en una competició (ἀγώνισμα) pública. Encara que la capacitat imaginativa per figurar-se aquest tribunal és una capacitat privada, la dimensió de l'agón segueix sent col·lectiva i pública²⁰⁶, ja que s'entén que, en la perspectiva de l'Antiguitat grega, el tribunal d'autors pretèrits té la mateixa importància per a la comunitat que els antics guanyadors atlètics.

14.3. Loeb, 1995: 215: Even more stimulating would it be to add, “If I write this, how would all posterity receive it?” But if a man shrinks at the very thought of saying anything that is going to outlast his own life and time, then must all the conceptions of that man's mind be like some blind, halfformed embryo, all too abortive for the life of posthumous fame.

πλέον δὲ τούτων παρορμητικόν, εἰ προστιθείης, πῶς ἂν ἐμοῦ ταῦτα γράψαντος ὁ μετ' ἐμὲ πᾶς ἀκούσειεν αἰών; εἰ δὲ τις αὐτόθεν φοβοῖτο, μὴ τοῦ ἰδίου βίου καὶ χρόνου φθέγγαιτό τι ὑπερήμερον, ἀνάγκη καὶ τὰ συλλαμβανόμενα ὑπὸ τῆς τούτου ψυχῆς ἀτελεῆ καὶ τυφλά ὥσπερ ἀμβλοῦσθαι, πρὸς τὸν τῆς ὑστεροφημίας ὅλως μὴ τελεσφορούμενα χρόνον.

Una altra qualitat implícita en el caràcter d'un autor sublim és el valor que implica la consideració de la posteritat (ὑστεροφημία) o la fama pòstuma: cal atreviment a escriure quelcom que sobrevisqui la pròpia vida i època. Parlem, doncs, d'una posteritat que no té atributs d'atzar, sinó de judici. Una obra *guanya* el seu lloc en la posteritat i obre la seva entrada al cànon. D'aquesta manera, Longí atribueix al seu ideal d'autor el coratge exigít a algú que competeix i, de retruc, menysté els autors que només es preocupen per l'èxit o la validació actual, sense parar esment a aquest judici superior de

²⁰³ És a dir, de sotrac emocional, espiritual, moral, etc. Aquest efecte de sublimitat que evoca Longí, té molts paral·lelismes amb el concepte d'èxtasi, i s'ha traduït de diferents maneres, Grube (1957a: 4) per exemple: “it takes the reader out of himself”; Fyfe (1995: 163): “to transport them out of themselves”; Russell (1965: 462): “ecstasy”. Per a més informació sobre els orígens i la etimologia del concepte d'èxtasi, *vid.* Screech, 1980: 48-49.

²⁰⁴ Ja sigui un públic, una audiència o lectors: En aquest fragment, però, Longí empra θέατρον, que significa “teatre”, “audiència”, “públic”, “lector” o “oient”.

²⁰⁵ *vid.* Longinus, 1.4, 7.2, 7.3. Sobre l'efecte de la sublimitat segons Longí, *vid.* Papoulias, 2022: 178-182.

²⁰⁶ Barker, 2009: 1-2.

la posteritat²⁰⁷. D'escreix, Longí circumscriu el criteri d'excel·lència –de l'obra digna de la posteritat– principalment a la idea de la potència cognitiva, no en un sentit només imaginatiu, sinó també entrelaçat a la dimensió moral de l'individu, ja que en punts anteriors Longí descriu el Sublim en la literatura com una grandesa de pensament i d'esperit²⁰⁸.

Longí emprà *μεγαλοφυΐα* (“gran naturalesa”, en sentit figurat també “grandesa de caràcter”, “gèni”), *μεγαλοφροσύνη* (“grandesa o noblesa de ment i esperit”) i *μεγαλοψυχία* (“magnanimitat”, “grandesa d'ànima”²⁰⁹), juntament amb l'adjectiu *μεγαλοφυής* (“magnànim”, que posseeix les qualitats de la *μεγαλοφυΐα*) o *ἥρωας* (“heroi”, “de naturalesa semidivina”) per referir-se als autors sublims. No obstant això, hi ha una diferència substancial entre els substantius que tenen el prefix *μεγαλο* i el substantiu *μέγεθος* (“grandesa”), que Longí utilitza com a sinònim de *ὕψος*²¹⁰. Mentre que els substantius precedits pel prefix *μεγαλο-* estan relacionats amb les qualitats mentals i espirituals dels autors-oradors que resulten imprescindibles per encaixar en la categoria de la sublimitat, la grandesa en els pensaments i la noblesa d'esperit s'engloben sota el concepte del geni, el qual resulta implícit quan Longí parla d'autors i d'obres sublims²¹¹. Per a Longí, una obra és un reflex de la ment i l'esperit –la vessant moral– de l'escriptor.

En conseqüència, s'entén que l'elevació de la ment i de l'ànim són les qualitats que han d'aflorar en les concepcions (*τὰ συλλαμβανόμενα*) i, al seu torn, les concepcions en tant que formacions de conceptes han d'aconseguir plasmar-se en imatges –dins de l'obra– que despertin en el lector una resposta afectiva²¹². En aquest sentit, Longí fa servir la metàfora de la gestació²¹³ com a sinònim de l'autor impregnats de grandesa, i qualifica la mentalitat dels autors menors –preocupats només pel present– d'abortiva (*ἀμβλοῦσθαι*: “avortar”), i els seus pensaments d'ésser mal formats (*ἀτελεῖ*) o incomplets. Segons Russell, resulta difícil saber si Longí concep l'autor inferior²¹⁴ com algú que es considera a si mateix incapaç de crear obres dignes de la posteritat, o si senzillament es refereix a l'autor que està preocupat per no rebre recompensa i glòria en vida per la seva obra. En tot cas, Russell destaca la segona opció com la més

²⁰⁷ Recordem les influències estoiques de Longí, *vid.* Longinus, 35.4. Sobre el menyspreu dels autors que no contempen la posteritat com una instància superior de la qual fer-se dignes, preocupats només per l'èxit en vida, es pot fer un paral·lelisme amb Quintilià (*Inst.* 12.2.31), Papoulias (2022: 250) tradueix: “para que alguien sea de verdad libre a la hora de hacer acto de presencia en una asamblea, tiene que haber bebido sorbos de justicia pensando en la posteridad”.

²⁰⁸ *vid.* Longinus, 9.3-4.

²⁰⁹ El substantiu *μεγαλοψυχία* és d'origen aristotèlic, *vid.* Arist. Eth. Nic. 1123b1–1125a29.

²¹⁰ G. M. A. Grube (1957b: 359) remarca que Longí emprà un gran nombre de sinònims o sinònims aproximats per referir-se a *ὕψος*.

²¹¹ Doran, 2015: 49.

²¹² *vid.* Longinus, 16.2, 39.2.

²¹³ Sobre la persistència de la imatge de la grandesa literària relacionada amb la fecunditat i la gestació femenina *vid.* Longinus, 14.2, 31.1, 44.3.

²¹⁴ Russell remarca que fa servir l'adjectiu *μικρόψυχος* per referir-se a aquest autor-individu inferior. El mot està compost per l'adjectiu *μικρός* (“petit”, “menor”) i el substantiu *ψυχή* (“ànima”, “esperit”), de manera que *μικρόψυχος* es pot traduir com “poca ànima”, “poca cosa” o fins i tot com a “poc coratjós”, tenint en compte la permeabilitat del terme al context donat. Parlariem, doncs, d'algú mancat de coratge, esperit, noblesa o grandesa d'ànim i de pensament.

plausible²¹⁵.

Altrament, Giovanni Lombardo, comentant aquest passatge, el relaciona amb el concepte d'ansietat de les influències i la teoria de l'*agón* literari de H. Bloom, ja que veu en la teoria crítica de Bloom moltes reminiscències de la imatge longiniana del tribunal d'autors passats²¹⁶. Així, tot i que l'*agón* literari no és una idea original de Longí, sí que ho és la imatge simbòlica del tribunal futur i la tematització d'un lector sublim –el que llegeix els clàssics–, i d'un autor sublim que és capaç de pensar en l'expressió de la grandesa, ergo en la posteritat²¹⁷.

15.12. Loeb: 225: This must suffice for our treatment of sublimity in ideas, as produced by nobility of mind or imitation or visualization.

Τοσαῦτα περὶ τῶν κατὰ τὰς νοήσεις ὑψηλῶν καὶ ὑπὸ μεγαλοφροσύνης μιμήσεως ἢ φαντασίας ἀπογεννωμένων ἀρκέσει.

La conclusió de Longí en l'últim punt del capítol 15 té per objectiu ressaltar les principals característiques de la sublimitat en l'àmbit de la concepció de l'autor –la tendència del seu pensament i del seu ànim cap a la grandesa–, abans d'encetar el tractament de la vessant estilística que han de seguir les obres que vulguin ésser sublimes²¹⁸. D'aquesta manera, resulta clar que Longí no restringeix el tractament del sublim literari només a l'esfera de la concepció o de les idees. Tanmateix, resulta constatable la centralitat que Longí dona a la grandesa com una qualitat mental i espiritual i, tot i que la part de realització més tècnica de l'obra també ha de tendir cap a la sublimitat, aquesta última és una vessant complementària.

En tot cas, el compendi final del capítol 15 de Longí versa de la següent forma:

la sublimitat en les idees o les concepcions elevades (νοήσεις ὑψηλαί) és produïda per la grandesa del pensament i de l'esperit (μεγαλοφροσύνη), la imitació (μίμησις) i la visualització (φαντασία²¹⁹) en el sentit de “creació d'imatges, motius”, etc. Ens els punts comentats anteriorment, Longí parlava de la imitació i de l'emulació com les vies cap a l'expressió literària del Sublim, és a dir, cap a l'escriptura d'una obra digna de la posteritat, ja que actuen com el garbell per on filtrar les influències i extreure'n la pròpia originalitat. Per aquests motius, crida l'atenció el fet que Longí no esmenti

²¹⁵ Russell, 1964: 119.

²¹⁶ Lombardo, 1987: n.166.

²¹⁷ Lombardo, 1987: 92; Papoulias 2022: 249.

²¹⁸ El tractament de les figures retòriques i l'ús de la dicció es desenvolupa entre els capítols 16-22.

²¹⁹ La traducció del terme φαντασία com “imaginació” en el sentit modern de “una facultat mental” no s'aplica a la cosmovisió antiga, la qual posa l'èmfasi en el producte, és a dir, literalment en les “imatges” (no en un sentit de “il·lusions” ni de “representacions lligades a la capacitat d'inventiva fantasiosa”). Sobre l'ambigüïtat del terme i les seves característiques en Longí, especialment en la filosofia estoica, vegeu el comentari de Papoulias, 2022: 250-261; la traducció seria més aviat “imaginació”. Papoulias, 2022: 121 tradueix per “imagen”; Russell, 1964: 126; Russell, 1965: 24 i Fyfe – Russell, 1995: 225, tradueixen per “visualization”. Sobre el concepte de fantasia en Longí i el seu lligam amb l'estoïcisme, *vid.* Doran, 2015: 70-71; Watson, 1988: 67. Segons G. M. A. Grube (1965: 347) Longí fa una distinció interessant entre imaginació poètica (posant l'exemple de Sòfocles), que busca captivar, i l'oratorària (destacant Eurípides), que busca una representació oral més vívida i menys poètica. *cf.* Hertz, 1985: 8-9.

l'emulació (ζήλωσις) juntament amb la imitació com una de les fonts de grandesa, tal com ho fa en 13.2²²⁰.

3.1.3. *Comentari, selecció capítol 33*

33.1. Loeb, 1995: 267: Suppose we illustrate this by taking some altogether immaculate and unimpeachable writer, must we not in this very connection raise the general question: Which is the better in poetry and in prose, grandeur flawed in some respects, or moderate achievement accompanied by perfect soundness and impeccability? And again: is the first place in literature rightly due to the largest number of excellences or to the excellences that are greatest in themselves? These inquiries are proper to a treatise on the sublime and on every ground demand decision.

Φέρε δὴ, λάβωμεν τῶ ὄντι καθαρὸν τινα συγγραφέα καὶ ἀνέγκλητον. ἄρ' οὐκ ἄξιόν ἐστι διαπορῆσαι περὶ αὐτοῦ τούτου καθολικῶς, πότερόν ποτε κρεῖττον ἐν ποιήμασι καὶ λόγοις, μέγεθος ἐν ἐνίοις διημαρτημένοις, ἢ τὸ σύμμετρον μὲν ἐν τοῖς κατορθώμασιν, ὑγιὲς δὲ πάντη καὶ ἀδιάπτωτον; καὶ ἔτι νῆ Δία, πότερόν ποτε αἱ πλείους ἀρεταὶ τὸ πρωτεῖον ἐν λόγοις ἢ αἱ μείζους δικαίως ἂν φέροντο; ἔστι γὰρ ταῦτ' οἰκεῖα τοῖς περὶ ὕψους σκέμματα καὶ ἐπικρίσεως ἐξ ἅπαντος δεόμενα.

Longí es desmarca de la tècnica dels retòrics, de la qual critica la mera enumeració de les bones qualitats, ja que resulta molt més fàcil comptar el nombre de virtuts en comptes d'avaluar en profunditat la seva qualitat i atractiu²²¹. La perspectiva crítica de Longí busca l'anàlisi de les qualitats predominants de l'autor observades com una totalitat que actua de base de la grandesa. Per tant, el marge d'error és excusable perquè Longí no té en compte la impecabilitat d'execució tècnica, sinó l'efecte final de l'obra en qüestió, en virtut de les seves qualitats més grans i elevades, és a dir, aquelles que s'entrelliguen amb la sublimitat. Oimés, l'element important és l'esment de πρωτεῖον (“la preeminència” o “el primer lloc, rang”, etc.) com l'objectiu principal dels autors –tant de prosa com de poesia– i dels oradors. Es tracta, doncs d'una referència explícita a la naturalesa competitiva, agonística, de la literatura i la retòrica.

El que resulta profundament modern és el –parcial– relativisme de Longí a l'hora d'admetre que fins i tot autors farcits d'errors –temàtics, de composició, dicció, etc.– poden ascendir a aquesta primera posició si la seva obra es considera sublim. En conseqüència, la posició d'un autor en aquest primer pòdium no respon a una excel·lència continuada en tots els aspectes, perquè això entraria en contradicció amb el caràcter d'instantaneïtat de la sublimitat literària. Tal com si es contemplés l'obra ambigüament com un conjunt desplegat en fragments, Longí remet al concepte de

²²⁰ Podria ser perquè Longí considerarà l'emulació com una acció ja inclosa en el seu concepte d'imitació i per això no l'esmentà en aquest esquema final malgrat que aquesta no sembla ser una suposició gaire d'acord amb el fet que en el 13.2 Longí les anomena i aborda clarament per separat accentuant més la seva relació complementària, que no pas la relació de subordinació d'una a l'altra.

²²¹ Segons comenta Bonner (1939: 15 ss.), posant l'exemple de Dionís d'Halicarnàs, per a qualsevol crític resultava més fàcil enumerar el nombre de virtuts en lloc d'avaluar-ne la qualitat o atractiu.

καιρός (“l’instant propici”, “l’oportunitat”) no tan sols aplicat a l’expressió de les emocions, sinó també a la consideració de la naturalesa del ὕψος²²²: l’efecte de sublimitat no és quelcom sostingut durant tota una obra, sinó una expressió concreta en moments particulars del text²²³. Per aquest motiu, Longí relaciona la momentaneïtat de l’efecte sublim amb la idea de raptar la sensibilitat i els pensaments del públic²²⁴.

Així doncs, el que catapulta una obra és l’expressió d’aquest fulgor emotiu o conceptual que aconseguix remoure el lector, mitjançant una expressió escrita-oral que pot permetre’s pecar de poca pulcritud o adequació –entre altres mancances– si aconseguix provocar l’efecte sublim final.

33.2. Loeb, 1995: 267, 269: Now I am well aware that the greatest natures are least immaculate. Perfect precision runs the risk of triviality, whereas in great writing as in great wealth there must needs be something overlooked. Perhaps it is inevitable that humble, mediocre natures, because they never run any risks and never aid at the heights, should remain to a large extent safe from error, while in great natures their very greatness spells danger.

ἐγὼ δ’ οἶδα μὲν, ὡς αἱ ὑπερμεγέθεις φύσεις ἤκιστα καθαραί: τὸ γὰρ ἐν παντὶ ἀκριβὲς κίνδυνος μικρότητος, ἐν δὲ τοῖς μεγέθεσιν, ὥσπερ ἐν τοῖς ἄγαν πλούτοις, εἶναί τι χρῆ καὶ παρολιγορούμενον: μήποτε δὲ νοῦτο καὶ ἀναγκαῖον ἦ, τὸ τὰς μὲν ταπεινὰς καὶ μέσας φύσεις διὰ τὸ μηδαμῆ παρακινδυνεύειν μηδὲ ἐφίεσθαι τῶν ἄκρων ἀναμαρτήτους ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ καὶ ἀσφαλεστέρας διαμένειν, τὰ δὲ μεγάλα ἐπισηφαλῆ δι’ αὐτὸ γίνεσθαι τὸ μέγεθος.

Seguint amb el tema de l’absolució dels errors per part dels grans autors, Longí introdueix un concepte especialment suggeridor: l’atreviment. Aquest concepte l’introdueix el verb παρακινδυνεύω, el qual significa “arriscar-se”, “aventurar-se” o “atrevir-se” en el sentit de “tenir la valentia de fer quelcom”²²⁵. A part del fet que l’excel·lència continuada no encaixa amb el poder d’esclat momentani que defineix l’efecte sublim²²⁶, Longí considera que la perfecció generalitzada en tots els aspectes d’una obra pot degenerar en la trivialitat (μικρότης), i córrer el perill (κίνδυνος) d’esdevenir l’expressió d’una naturalesa humil (ταπεινή) en un sentit de “baixesa” i d’una “naturalesa mediocre” (μέση φύσις) en el sentit de “mitjana”, ergo “no destacable”²²⁷; la perfecció literària i retòrica pot ser lloable i alhora no remarcable en absolut.

Segons Longí, la competició, com a motor de la literatura, comporta atreviment:

²²² *vid.* Longinus, 1.4, 39.3, 7.2.

²²³ Doran, 2015: 46.

²²⁴ El concepte de καιρός és d’origen sofistic i retòric, del qual són els principals exponents Gòrgias (per exemple, DK 82.A.1A=Philostr. VS. 1.482) Protàgoras (per exemple, DK 80.A.1=Diog. Laert. 9.52). Paral·lelament, Bloom examina el concepte de *kairós* de Protàgoras i de Gòrgias i l’aplica a la seva teoria de la sublimitat literària i de l’*agón*, *vid.* Ag. 36-38. Per a més informació sobre el concepte de *kairós*, *vid.* Kinneavy, 2002: 58; Trédé-Boulmer, 2015; Race, 1981: 197-213; Saint Girons, 2008: 111-129.

²²⁵ En la mateixa línia, Píndar (*Ol.* 6.9-12) afirma que els assoliments sense riscos no guanyen l’honor.

²²⁶ *vid.* Longinus, 33.1.

²²⁷ *Cf.* Quint. *Inst.* 10.1.54: «non tamen contemnendum reddidit opus aequali quadam mediocritate».

vigor per pensar en la posteritat, vigor per formar-se mentalment la imatge del tribunal format pels grans autors passats com a jutges del que hom escriu i, finalment, vigor per iniciar l'*agón* amb aquestes mateixes influències. Perquè malgrat que la derrota sigui més que probable, l'automesurament amb la grandesa passada per encaminar la pròpia és l'única via per sortir victoriós de l'*agón*. Salvaguardar-se de la possibilitat d'error mitjançant una perfecció sostinguda implica retirar-se de la competició, i també fa visible la manca d'esperit de magnanimitat de l'autor en qüestió, ja que “en els grans –autors– la seva pròpia grandesa esdevé un perill”: τὰ δὲ μεγάλα ἐπισφαλῆ δι' αὐτὸ γίνεσθαι τὸ μέγεθος. D'aquesta manera, Longí segueix perfilant la naturalesa de l'autor sublim, el qual, com que té per objectiu l'expressió de l'elevat, i guiat pel coratge en la seva empresa –l'*agón* literari– i en si mateix, pot passar per alt la correcció meticulosa dels elements –especialment dels elements formals– que componen la seva obra.

33.4. Loeb, 1995: 269: I have myself cited a good many faults in Homer and the other greatest authors, and though these slips certainly offend my taste, yet I prefer to call them not wilful mistakes but careless oversights, let in casually almost and at random by the heedlessness of genius. In spite, then, of these faults I still think that the greatest excellences, even if they are not sustained throughout at the same level, should always be voted the first place, if for nothing else, for the greatness of mind they reveal. Apollonius, for instance, is an impeccable poet in the Argonautica, and Theocritus—except in a few extraneous matters—is supremely successful in his pastorals. Yet would you not rather be Homer than Apollonius?

παρατεθειμένος δ' οὐκ ὀλίγα καὶ αὐτὸς ἀμαρτήματα καὶ Ὅμηρου καὶ τῶν ἄλλων, ὅσοι μέγιστοι, καὶ ἤκιστα τοῖς πταιίσμασιν ἀρεσκόμενος, ὅμως δὲ οὐχ ἀμαρτήματα μᾶλλον αὐτὰ ἐκούσια καλῶν ἢ παροράματα δι' ἀμέλειαν εἰκῆ που καὶ ὡς ἔτυχεν ὑπὸ μεγαλοφυΐας ἀνεπιστάτως παρενηγεγμένα, οὐδὲν ἤττον οἶμαι τὰς μείζονας ἀρετάς, εἰ καὶ μὴ ἐν πᾶσι διομαλίζοιεν, τὴν τοῦ πρωτείου ψῆφον μᾶλλον ἀεὶ φέρεσθαι, κἂν εἰ μὴ δι' ἐνὸς ἐτέρου, τῆς μεγαλοφροσύνης αὐτῆς ἔνεκα: ἐπέτιοιγε καὶ ἄπτωτος ὁ Ἀπολλώνιος ἐν τοῖς Ἀργοναύταις ποιητῆς κἂν τοῖς βουκολικοῖς πλὴν ὀλίγων τῶν ἔξωθεν ὁ Θεόκριτος ἐπιτυχέστατος, ἄρ' οὖν Ὅμηρος ἂν μᾶλλον ἢ Ἀπολλώνιος ἐθέλοις γενέσθαι;

Longí és partidari de no anomenar “errors” les faltes (ἀμαρτήματα²²⁸) dels grans autors –com Homer, al qual Longí atribueix diverses faltes– i es decanta pel terme exculpatori “descuits” o “errors comesos per negligència” (παροράματα). Els errors d'aquests grans autors no són voluntaris ni deliberats (ἐκούσιοι), sinó que entren dins de la tipologia d'errors comesos per negligència (ἀμέλεια) del geni (μεγαλοφυΐα) en qüestió. Longí considera just perdonar aquesta negligència perquè posa en primer pla les excel·lències o virtuts més grans (μείζονες ἀρεταί) de l'autor sublim, especialment per la grandesa d'ànim i de pensament (μεγαλοφροσύνη) que representen. Conforme al judici de les virtuts de l'autor que tendeixin a expressar la sublimitat es guanya (o es perd) el vot (ψῆφος) de la posteritat per a situar-se en el primer rang (πρωτεῖον) de la jerarquia literària.

²²⁸ El concepte ἀμαρτήματα designa “les faltes”, “els errors” en un context ampli, els quals poden ser intencionats o no. Al nou testament s'acostuma a traduir com a “pecats”, per exemple, *vid. Evangeli de Sant Marc* (2.5).

Igualment, la magnanimitat d'un autor difícilment pot traduir-se en una obra impecable (ἄπλωτος) si tenim en compte la implicació d'atreviment i les vistes a una fita superior que implica; el marge d'error s'amplifica com més ambiciosos són els marcs de l'agón literari. Partint d'aquest enunciat, la pregunta retòrica de Longí que conclou el punt 33.4 és flagrant i ha constituït generalment –abans i després de Longí– un tòpic aplicable arreu: qui preferiria ser, el millor o el perfecte? Longí ho planteja en una comparació entre Apol·loni, Teòcrit i Homer. Mentre que Longí considera *Les Argonàutiques* d'Apol·loni com una epopeia impecable juntament amb l'èxit aconseguit per Teòcrit gràcies a la invenció del gènere pastoral, ni la suma de totes les perfeccions d'ambdós autors arriba a l'altura de la grandesa amb imperfeccions d'Homer. Es pot fer un traspàs bloomià: un autor novell preferiria ser Marlowe abans que Shakespeare?

3.1.4. Comentari, selecció capítols 34, 35 i 36

34.1. Loeb, p.271: If achievements were to be judged by the number of excellences and not by their greatness, Hyperides would then be altogether superior to Demosthenes. He has greater variety of voice and his excellences are more numerous. He may almost be said to come a good second in every competition, like the winner of the Pentathlon. In each contest—he loses to the professional champion, but comes first of the amateurs.

Εἰ δ' ὄρω μὴ τῷ ἀληθεῖ κρῖνοιτο τὰ κατορθώματα, οὕτως ἂν καὶ Ὑπερίδης τῷ παντὶ προέχοι Δημοσθένους. ἔστι γὰρ αὐτοῦ πολυφωνότερος καὶ πλείους ἀρετὰς ἔχων, καὶ σχεδὸν ὕπακρος ἐν πᾶσιν ὡς ὁ πένταθλος, ὥστε τῶν μὲν πρωτείων ἐν ἅπασι τῶν ἄλλων ἀγωνιστῶν λείπεσθαι, πρωτεύειν δὲ τῶν ιδιωτῶν.

En tot el capítol 34, Longí exposa la seva visió de l'art com a ἀγών. Segons Papoulias²²⁹, aquesta perspectiva crítica no tornarà a reparèixer de forma forta fins al segle XIX-XX amb Nietzsche i Burckhardt²³⁰, juntament amb el menyspreu de les petites virtuts –encara que siguin molt nombroses– davant de la preferència per aquelles poques qualitats nuades amb la grandesa. Longí jutja la grandesa dels autors d'una forma no quantitativa –en un sentit d'acumulació de qualitats menors que denoten habilitat, però no desemboquen en l'efecte de sublimitat–; per això el principi de valoració, el criteri “ὄρος), té l'adjectiu ἀληθής, és a dir, “veritable”. Russell ho interpreta com una al·lusió al valor real de l'obra, amb la implicació que el recompte de meres habilitats o assoliments (τὰ κατορθώματα) dóna una falsa apreciació del veritable talent i grandesa de l'autor²³¹.

En la competició de pentatló algun dels participants (πένταθλος) podia quedar en segona posició (ὕπακρος: “superficial” o “poc profund” i, per extensió, “secundari” o “el segon millor” en un context de classificació) en totes les competicions²³² i, tot i així,

²²⁹ Papoulias, 2022: 299.

²³⁰ *vid.* l'apartat 2.2.

²³¹ Russell, 1964: 159.

²³² Cursa, lluita, sal de longitud, llançament de javelina i de disc.

guanyar per haver sumat el millor resultat total. Longí fa un paral·lelisme entre aquesta victòria (que ell considera menor i parcial) esportiva i la literària. Hipèrides encarna el model del guanyador per acumulació de victòries menors, però sempre perd en el marc d'una competició retòrica contra el campió professional, Demòstenes, el qual segons Longí posseeix l'excel·lència i la grandesa en el discurs, malgrat no acumular victòries menors perquè en virtut d'aquesta grandesa efectiva que traspuen els seus discursos passa per alt d'altres aspectes. Aquesta visió sobre Hipèrides era quelcom generalitzat entre la crítica de l'Antiguitat²³³. Per tant, la opinió de Longí –malgrat que és més detallada²³⁴– no difereix del criteri comunament acceptat. Tanmateix, l'impacte que tingué Longí al segle XIX també va contribuir a difondre aquesta anàlisi en concret, és a dir, el de menysteniment del criteri de perfecció o del cúmul de qualitats com a sinònim de magnificència²³⁵. En resum, la idea central és que la cerca de la victòria en l'*agón* literari-retòric compensa les faltes tècniques (composició, dicció, estructura, etc) o l'absència de floritures.

35.2. Loeb, 1995: 275, 277: What then was the vision of those demigods who aimed only at what is greatest in writing and scorned detailed accuracy? This above all: that Nature has judged man a creature of no mean or ignoble quality, but, as she were inviting us to some great gathering, she has called us into life, into the whole universe, there to be spectators of her game and eager competitors; and she therefore from the first breathed into our hearts an unconquerable passion for whatever is great and more divine than ourselves.

τί ποτ' οὖν εἶδον οἱ ἰσόθεοι ἐκεῖνοι καὶ τῶν μεγίστων ἐπορεξάμενοι τῆς συγγραφῆς, τῆς δ' ἐν ἅπασιν ἀκριβείας ὑπερφρονήσαντες; πρὸς πολλοῖς ἄλλοις ἐκεῖνο, ὅτι ἡ φύσις οὐ ταπεινὸν ἡμᾶς ζῶον οὐδ' ἀγεννὲς ἔκρινε τὸν ἄνθρωπον, ἀλλ' ὡς εἰς μεγάλην τιὰ πανήγυριν εἰς τὸν βίον καὶ εἰς τὸν σύμπαντα κόσμον ἐπάγουσα, θεατάς τινας τῶν ὄλων αὐτῆς ἐσομένους καὶ φιλοτιμοτάτους ἀγωνιστάς, εὐθὺς ἄμαχον ἔρωτα ἐνέφυσεν ἡμῶν ταῖς ψυχαῖς παντὸς ἀεὶ τοῦ μεγάλου καὶ ὡς πρὸς ἡμᾶς δαιμονιώτερου.

Del conjunt de reflexions filosòfiques i morals del capítol 35, Russell destaca els diferents punts d'influència sobre el discurs de Longí –platonisme, estoïcisme, pitagorisme– i, precisament per aquesta conjunció de diversos fronts filosòfics –propis dels primers dos segles de l'Imperi romà–, Russell considera les reflexions de Longí “unoriginals”²³⁶. El desglossament dels principals temes del capítol 35 seria el següent:

²³³ Per exemple, Quint. *Inst.* 10.1.77; Cic. *Orat.* 110. Paral·lelament, una opinió contrària sobre el talent d'Hipèrides, seria la de Dionís d'Halicarnàs (*De imit.* 5.6-7), el qual postula que Hipèrides excedeix Lísias en τῆ τῆς φράσεως κατασκευῆ (“en la organització-composició de les frases”), entre altres. *vid.* Grube, 1965: 347, 350.

²³⁴ Russell, 1964: 159-169.

²³⁵ Tant és així, que el pintor britànic Sir Joshua Reynolds (1723-1792) es basa en el capítol 34 de Longí per efectuar una comparació entre Miquel Àngel i Rafael: «If (the first rank) is to be given to him who possessed a greater combination of the higher qualities of the art than other men, there is no doubt that Raffaele is the first. But if, as Longinus thinks, the sublime abundantly compensates the absence of every other beauty—then Michael Angelo demands the preference.» (*Discourse 5*), *vid.* Reynolds, 1924: 69-70. *Cf.* Russell, 1964: 160.

²³⁶ Russell, 1964: 165.

en primer lloc, la constatació de la noblesa moral i espiritual de l'home i la condició superior (ισόθεοι: “semidivina”, “igual als déus”) del homes en general i dels grans autors en particular²³⁷. El tòpic del lligam de l'home amb els déus com a models és platònic²³⁸, i l'única activitat que pot acostar els homes al nivell diví és la contemplació reflexiva; qualitat i activitat que, al seu torn, indica les reminiscències estoiques de Longí²³⁹. Tot i així, per a constatar el grau atribuïble d'originalitat a Longí, Papoulias recorda que no fou fins al Renaixement on es començà a considerar l'art com a un ofici noble, ja que fins llavors es relacionava amb la seva vessant de tècnica: τέχνη. Però al segle I d.C. Longí ja concebia els artistes com a ισόθεοι “iguals als déus” o ἥρωες “herois”²⁴⁰. D'aquesta manera, la μεγαλοφροσύνη es podria interpretar com la mentalitat heroica que caracteritza els autors sublims, la qual acaba configurant una noció de l'autor que barreja la perspectiva estètica, però també la moral, social i cultural que veu l'autor clàssic com un model²⁴¹. Altrament, Longí no sembla que faci una distinció clara entre els poetes i els autors d'altres gèneres. Per exemple, es refereix a Homer, Demòstenes i Plató en un mateix paràgraf com a herois (36.1), també es refereix a l'historiador Xenofont com a un heroi (4.4). Aquest ús de la categoria d'heroi aplicada a autors de diversos gèneres reforça la idea del ὕψος com un concepte transgenèric del valor literari i, de retruc, posa l'èmfasi en la rellevància de l'ideal moral i social que Longí associava a la figura de l'autor com a exponent de la magnanimitat espiritual i intel·lectual²⁴². Conseqüentment, Longí concep l'art com una via de “deificació” simultània tant d'aquell que el contempla, com d'aquell que el realitza.

En segon lloc, l'home en el cosmos²⁴³ és espectador i, a l'encop, competidor dins de la celebració i reunió (πανηγυρίς²⁴⁴) de la humanitat. Tradicionalment aquesta imatge de l'home com a espectador i habitant de l'existència era una imatge pitagòrica emprada per recomanar la decantació cap a una vida contemplativa i d'esforç moral²⁴⁵. Segons Russell, aquest tòpic es basaria en el gènere filosòfic del protrèptic (προτρεπτικός²⁴⁶), és a dir, aquella obra filosòfica que convida a l'exercici de filosofar²⁴⁷. Per a Longí, l'home va néixer per a ser espectador i agent actiu d'aquest espectacle agonístic

²³⁷ La remarca de la naturalesa superior i divina dels grans autors es repeteix en Longinus, 36.1.

²³⁸ Tant Russell com Papoulias coincideixen a indicar que la idea de la noblesa espiritual de l'home és d'origen platònic Russell, 1964: 165; Papoulias, 2022: 303. Cf. Pl. *Ti.* 90a; *Tht.* 176b: ὁμοίως θεῶν κατὰ τὸ δυνατόν, “igualar-se als déus en la mesura possible”.

²³⁹ *vid.* Longinus, 35.4. Sèneca (*Ot. Sap.* 5.4) també subratlla que la naturalesa creà l'home per a fer-lo contemplar els seus espectacles.

²⁴⁰ Papoulias, 2022: 303-304. Tanmateix, la designació dels poetes com a herois no és, però, una originalitat de Longí, sinó que respon a una tradició prèvia; en aquest sentit, E. R. Curtius (1953: 398) observa que «ancient Greece put the poet in the category of 'godlike men,' besides heroes, kings, heralds, priests, seers. They are called godlike because they surpass human standards. They are favorites of the gods, intermediaries between them and men».

²⁴¹ Doran, 2015: 62, n. 64.

²⁴² Doran, 2015: 52-53.

²⁴³ El κόσμος esmentat per Longí no és exactament “l'univers”, sinó “l'ordre del món” en tots els seus aspectes, també el moral i l'estètic. Papoulias, 2022: 304-305.

²⁴⁴ Sobre el panegíric com a concepte de reunió festiva i competitiva de la humanitat, *vid.* Cic. *Nat. D.* 2.38; *Iamb. VP.* 12.58; Sèneca. *Ot. Sap.* 5.4.

²⁴⁵ *vid.* Heraclid. Pont. fr. 88 Wehrli. (= Cic. *Tusc.* 5.3.8-9).

²⁴⁶ Del verb προτρέπω: “instar”.

²⁴⁷ Russell, 1964: 166.

(ἀγωνισταί: “competidors”, “agonistes”), ergo competitivus. En conseqüència, segons Longí l’home per naturalesa no és innoble (ἀγεννής) ni humil o baix (ταπεινός²⁴⁸), perquè les condicions d’espectador i de participant intrínseques a la humanitat apunten al fet que l’individu més lliure és el que contempla i participa de l’espectacle agonístic de l’existència²⁴⁹.

Finalment, en tercer lloc i com a motiu principal, Longí destaca la passió o amor (ἔρωσ) incontestable (ἄμαχος) que distingeix l’home. La Naturalesa o el principi motor de la Existència i de la humanitat (φύσις) va alenar (ἐμφύω: “implantar”, “infondre”) en els esperits dels homes (ψυχαί: “ànimes”, “esperits”, “o cors” metafòricament) l’impuls irresistible cap al ὕψος, és a dir, cap a tot el que “és més gran i diví que nosaltres mateixos”: ὡς πρὸς ἡμᾶς δαμνωτέρου²⁵⁰. El rerefons d’aquesta lectura del significat de l’existència sembla ser el discurs sobre la Providència, el qual presenta el veritable valor teòric de la mirada, ja que la contemplació de l’elevat –sigui físic i objectiu o sobrenatural i abstracte– concep l’ordre universal com si fos el producte d’un primer principi intel·ligent: en altres paraules, Déu o el concepte de divinitat²⁵¹. L’objectiu vital de la tendència o l’assimilació amb la divinitat és degut a una tradició filosòfica anterior a Longí, de la qual ell s’impregna especialment a través del corrent estoic²⁵². El que caracteritza la teoria de Longí és la preponderància del valor estètic que dona a aquesta idea.

Per tant, les grans obres²⁵³ participen d’aquesta crida universal a contemplar i simultàniament aspirar a la grandesa, de manera que en nom d’aquesta aspiració els grans autors desatenen la precisió o la correcció en tots els detalls i la resta de mortals –els lectors, la crítica literària–, en tant que comparteixen la mateixa pulsio divina cap a l’elevat, han de jutjar les grans obres exculpant-ne els errors menors. Els autors han de tenir una ambició aferrissada envers l’objectiu de saber expressar la sublimitat; per això Longí empra el superlatiu φιλοτιμοτάτους (“els més ambiciosos”, “desitjosos d’honor”), el qual prové de l’adjectiu φιλότιμος, que significa “ambiciós”, en el sentit de “algú que estima en gran mesura l’honor i la distinció” (sovint usat en el mal sentit de “obsessió” i “supèrbia”)²⁵⁴. Així doncs, els autors s’emmarcarien dins de la categoria dels ἀγωνισταί

²⁴⁸ De la mateixa manera en la qual Plató (*Ti.* 90a), amb un símil més prosaic, afirma que els homes no són plantes terrestres, sinó celestes.

²⁴⁹ Sobre la genuïtat de la mirada i el lligam natural entre la contemplació de les coses belles i l’acte de filosofar-pensar reflexivament, *vid.* Iamb. *VP.* 12.58.

²⁵⁰ Sobre la contemplació del que està per damunt de l’home, *vid.* Cic. *Nat. D.* 2.56.

²⁵¹ Per exemple, Epictet (*Diss.* 1.6.19) escriu que Déu introduí l’home en el món perquè fos espectador i intèrpret de les seves obres.

²⁵² *vid.* Heath, 2013: 179.

²⁵³ Russell (1964: 166) tradueix “τῶν μεγίστων ... τῆς συγγραφῆς” per “the great prizes in literature”; Papoulias (2022: 151) per “las cualidades supremas de la escritura”; García López (1979: 202) opta per “lo más excelso en el arte de escribir”. Lombardo (1987: 112) per “la statura divina delle grandi nature”; Lebegue (1939: 50) per “de plus grands dans l’art d’écrire”.

²⁵⁴ *Cf.* Pl. *Resp.* 347b; Arist. *Eth. Nic.* 1125b9.

φιλοτιμοτάτους: “els competidors més ambiciosos”²⁵⁵.

36.2. Loeb, 1995: 279: We need hardly add that each of these great men again and again redeems all his mistakes by a single touch of sublimity and true excellence; and, what is finally decisive, if we were to pick out all the faults in Homer, Demosthenes, Plato, and all the other greatest authors and put them together, we should find them a tiny part, not the smallest fraction, of the true successes to be found everywhere in the work of these heroes. That is why the judgement of all ages, which no jealousy can convict of mental incompetence, has awarded them the crown of victory, guards it as their irremovable possession, and is likely to preserve it, So long as the rivers run and the tall trees flourish and grow.

τί χρῆ πρὸς τούτοις ἔτι λέγειν, ὡς ἐκείνων τῶν ἀνδρῶν ἕκαστος ἅπαντα τὰ σφάλματα ἐνὶ ἔξωνεῖται πολλάκις ὕψει καὶ κατορθώματι, καὶ τὸ κυριώτατον, ὡς, εἴ γε ἐκλέξας τὰ Ὀμήρου, τὰ Δημοσθένους, τὰ Πλάτωνος, τῶν ἄλλων, ὅσοι δὴ μέγιστοι, παραπτώματα πάντα ὁμόσε συναθροίσειεν, ἐλάχιστον ἂν τι, μᾶλλον δ' οὐδὲ πολλοστημόριον ἂν εὕρεθει τῶν ἐκείνοις τοῖς ἥρωσι πάντη κατορθουμένων; διὰ ταῦθ' ὁ πᾶς αὐτοῖς αἰὼν καὶ βίος, οὐ δυνάμενος ὑπὸ τοῦ φθόνου παρανοίας ἀλῶναι, φέρων ἀπέδωκε τὰ νικητήρια καὶ ἄχρι νῦν ἀναφαίρετα φυλάττει καὶ ἔοικε τηρήσειν, ἔστ' ἂν ὕδωρ τε ῥέη, καὶ δένδρεα μακρὰ τεθήλη.

Longí reprèn el tema de l'exculpació de les faltes dels grans autors (ἥρωες: “herois”), ja que ni la suma de tots els seus errors aconseguix fer ombra a la sublimitat (ὕψος) i excel·lència (κατόρθωμα: “perfecció”, “èxit”) que fan destacar la seva obra. Encara que parlem d'un sol tret distintiu, l'important és la consideració de la seva magnitud. Per aquest motiu, Homer, Demòstenes i Plató són els exemples emblemàtics de la victòria literària, la qual resulta del judici de la posteritat: ὁ πᾶς αὐτοῖς αἰὼν καὶ βίος, “la totalitat del temps i la vida”²⁵⁶. El premi (νικητήριον: “la corona de la victòria”, “la glòria”²⁵⁷) per la plasmació i producció de l'efecte de sublimitat, ergo també per resultar vencedor de l'*agón*, és la immortalitat literària.

El triomf de l'autor que, deixant el llegat de la seva obra, venç el temps i l'oblit, roman incorruptible (ἀναφαίρετος: “irrebatible”, “inseparable”, “impossible

²⁵⁵ Papoulias (2022: 151) tradueix per “repletos de ambición de reconocimiento”; Russell (1965: 42) per “an enthusiastic contestant”, García López (1979: 202) per “ardientes competidores”; Lombardo (1987: 113) per “ambiziosissimi competitori”; Lebegue (1939: 50) opta per “la plus grande émulation”.

²⁵⁶ Fyfe–Russell (1995: 279) tradueixen per “the judgement of all ages”; Russell (1964: 168) per “all posterity and human experience”; Russell (1965: 43) per “posterity and human experience”; Lebegue (1939: 52) per “postérité et générations”. Papoulias (2022: 315-316) ho tradueix per “el espíritu del tiempo”, i és partidari de veure aquesta expressió temporal de Longí com una sola unitat, és a dir, com tota una vida; una sola expressió que uneix la posteritat, el temps i la mentalitat o la manera de viure, en quelcom immutable.

²⁵⁷ Respecte al substantiu νικητήριον, Russell (1964: 168) matisa que també indica un tipus de premi o trofeu, el qual el jutge mai acostuma a donar a ningú que no sigui ja un previ guanyador d'aquella competició (atlètica o artística) en concret. Aquesta accepció del terme resulta plenament aplicable a la història literària, ja que recorda l'evidència segons la qual una gran part de les obres que han passat a la posteritat són d'uns mateixos autors. Per pocs grans autors que hagin existit (o n'haguem conegut l'existència), és cert que un autor considerat sublim-canònic és capaç de realitzar més d'una obra que entri al cànon i, en general i sigui pels motius i determinants històrics que siguin, aquesta ha sigut la tendència.

d'arrabassar") per damunt de tots els elements que sí que cauen sota el pes de la finitud. El judici de la posteritat, que es materialitza en la formació del cànon, posseeix la categoria d'indubtable, perquè apel·la a un criteri i un gust en principi compartits per tothom²⁵⁸. No se'l pot acusar d'incompetència intel·lectual o mental (παράνοια) per causa del ressentiment o la gelosia (φθόνος), perquè Longí pressuposa que la pulsio humana cap a l'admiració del superior garanteix el reconeixement sincer d'aquells autors que es mereixen romandre eterns en la memòria col·lectiva.

Des d'aquesta perspectiva idealista i poètica de Longí, l'autor que triomfa (κατορθόω) en l'*agón* literari a causa de la força suggestiva i efectiva de l'expressió del Sublim preserva (τηρέω) el trofeu de la seva victòria eternament²⁵⁹. Per tant, Longí disposa un alt grau de confiança en la naturalesa justa d'aquesta posteritat com a figura semi-divina, juntament amb l'assumpció de la imparcialitat que guiarà el judici de tots els homes respecte a la decisió de quines obres mereixen considerar-se dignes de la categoria de la sublimitat i quines no. Segons Longí, no hi ha marge d'error en la deliberació sobre quin autor és el vencedor de l'*agón* perquè atribueix a aquest judici un criteri universal: el Sublim és el que agrada a tothom sempre, de manera que les obres considerades clàssiques s'immortalitzen²⁶⁰. Tanmateix, la grandesa canònica té una dimensió dialèctica, ja que el judici de la posteritat les situa com a models al centre de l'*agón*, i per tant actuen com a incentius d'emulació per als autors del present²⁶¹.

3.1.5. Comentari, selecció capítol 44

44.2. Loeb, p.301: Are we really to believe the hackneyed view that democracy is the kindly nurse of genius and that –speaking generally– the great men of letters flourished only with democracy and perished with it? Freedom, they say, has the power to foster noble minds and to fill them with high hopes, and at the same time to rouse our spirit of mutual rivalry and eager competition for the foremost place.

ἢ νῆ Δῖ ἔφη ἰπιστευτέον ἐκείνω τῷ θρυλουμένω, ὡς ἡ δημοκρατία τῶν μεγάλων ἀγαθῶν τιθηνός, ἢ μόνη σχεδὸν καὶ συνήκμασαν οἱ περὶ λόγους δεινοὶ καὶ συναπέθανον; θρέψαι τε γὰρ φησὶν ἱκανῆ τὰ φρονήματα τῶν μεγαλοφρόνων ἢ ἐλευθερία καὶ ἐπελπίσαι καὶ ἅμα διελθεῖν τὸ πρόθυμον τῆς πρὸς ἀλλήλους ἔριδος καὶ τῆς περὶ τὰ πρωτεῖα φιλοτιμίας.

²⁵⁸ De la mateixa manera al 7.4, Longí assevera que allò que és veritablement sublim es reconeix com a tal perquè agrada i causa l'admiració de tothom.

²⁵⁹ Per evocar la idea de victòria perpetua, Longí reproduïx l'epigrama damunt de la torre del rei Midas, atribuït a Homer i citat per Plató (*Phaedr.* 264d. Cf. *Anth. Pal.* 12.153; *Diog. Laer.* 1.6.89): ἔστ' ἂν ὕδωρ τε ῥέη, καὶ δένδρεα μακρὰ τεθίγη, “hasta cuando el agua, fluyendo, altos árboles avive” (Trad. Papoulias, 2022: 153); “So long as waters flow and tall trees flourish” (Trad. Russell, 1965: 43).

²⁶⁰ H. G. Gadamer (1989: 256) comenta: «What we call ‘classical’ is something retrieved from the vicissitudes of changing time and changing taste ... a consequence of something enduring, of significance that cannot be lost and is independent of all circumstances of time ... a kind of timeless present that is contemporaneous with every other age».

²⁶¹ Doran, 2015: 93.

A través de la reproducció del suposat diàleg entre Longí i un filòsof²⁶², en el capítol 44 s'aborda el tema de la decadència de les lletres i de la retòrica, un tòpic comú en l'època del Principat romà²⁶³. El filòsof estipula clarament com a causes de la decadència la manca de llibertat en un sentit polític i social²⁶⁴, mentre que Longí es decanta per trobar la causa en la corrupció moral. Tenint en compte la menció de la πολιτεία²⁶⁵ al 44.3, és probable que Longí posés en boca del filòsof anònim l'expressió d'una nostàlgia per la Grècia independent²⁶⁶; per això l'esment de la democràcia (δημοκρατία) s'entén com una al·lusió a la República, oposada al Principat actual²⁶⁷. Tot i així, el filòsof anònim afirma (44.1) que la decadència de les arts literàries i oratòries és el resultat del despotisme del Principat, mentre que Longí sosté que la causa és la corrupció moral. Aquesta perspectiva de Longí serveix per emfatitzar la seva superioritat filosòfica per sobre de la figura del filòsof, el qual dóna explicacions més objectives i materials sobre la causa de la decadència de les arts. En canvi, l'estoïcisme de l'afirmació de Longí és evident: la veritable degeneració prové de la submissió als vicis i als desitjos mundans²⁶⁸, no a la submissió política. En tot cas, el tema està íntimament lligat a una de les principals tesis de Longí, que no és altra que el cultiu dels propis pensaments i els principis morals com a requisit per a la gran escriptura. Aquest esforç mental i espiritual que Longí recalca des del principi²⁶⁹ és essencialment moral. No obstant això, resultaria una incursió hipotètica plantejar-se si Longí volia dir

²⁶² Rostagni (1947: xv) considera que en aquest capítol no es presenta un diàleg imaginari, sinó real, i identifica la figura del filòsof amb Filó d'Alexandria (s.I d.C.). Cf. Reale 1988: 52.

²⁶³ Sobre aquest argument Russell (1964: 185-186) comenta que, anteriorment, Aristòtil ja havia donat suport a la teoria segons la qual l'apogeu de la retòrica fou el resultat del desenvolupament de les democràcies de Sicília després de les tiranies del segle V (vid. Cic. *Brut.* 46). Paral·lelament, a Roma l'època de Ciceró coincidí amb una gran turbulència política, en canvi, durant el principat l'estabilitat comportà un refredament de les passions polítiques; aquestes ja no es podien expressar tan obertament i, en conseqüència, les competicions d'oratoría resultaren menys notables (vid. Tac. *Dial.* 36-40, especialment el 36.1). Sèneca també parla de la corrupció de l'estil a causa de la corrupció dels costums en una carta a Lucili (*Ep.* 114) i Quintilià (*Inst.* 2.10.3) atribueix aquesta decadència a la poca traça dels mestres de retòrica. vid. Reale 1988: 53-63.

²⁶⁴ Longinus, 44.1-5. vid. Heath, 2013: 174.

²⁶⁵ Segons Papoulias (2022: 338), el significat de πολιτεία (“els drets”, “condició i relació del ciutadà amb l'Estat”) ha de significar, forçosament “república” per oposició a “monarquia”.

²⁶⁶ Porter, 2001: 76-77, 83-84; Papoulias, 2022: 337. Per contra, Doran (2015: 90) opina que el filòsof anònim s'està referint a la democràcia en època de la República a Roma.

²⁶⁷ En general, s'han establert dos anys claus per situar el declivi de la democràcia atenesa, instaurada al s. VI a.C.: Després de la batalla de Queronea el 338 a.C., les ciutats-estat gregues van ser conquerides per Filip II de Macedònia i Atenes va perdre la seva autonomia política; malgrat que la democràcia formalment seguia establerta, el control efectiu era sota el poder de Macedònia. Finalment, el 146 a.C., després de la batalla de Corint, Roma conquerí Grècia i la convertí en una província romana. Tot i que algunes institucions democràtiques locals van continuar funcionant, ho feren sense la significança ni autonomia d'antuvi; d'igual manera que sota la conquesta macedònica, el control real era extern. D'aquesta manera, podríem parlar de dos finals, el final pràctic que comporta la conquesta macedònica i, posteriorment, el final formal de la democràcia grega que significà la conquesta romana. vid. Gruen, 1984: 437-528.

²⁶⁸ La decadència moral per causa de la submissió als vicis, fou un motiu molt estès en la literatura de l'Antiguitat. Per exemple, es pot fer un paral·lelisme entre Longí (44) i Plató (*Leg.* 831-2), el qual tracta la decadència de la cultura del físic i militar, atribuint-ne la davallada a l'ambició per les riqueses que caracteritza els sistemes de govern de la democràcia, l'oligarquia i la tirania. D'igual manera, es relaciona la decadència moral i l'avarícia en l'obra de Philo, *Quod omnis probus* 62-74. vid. Russell, 1964: 186; Reale, 1988: 54, 212 n. 261.

²⁶⁹ vid. Longinus, 1.1.

implícitament que el Sublim (ὕψους) és una categoria divina i eterna que està més enllà dels condicionants històrics o polítics, de manera que els autors que aconseguen expressar-lo també transcendeixen les baixeses de l'existència²⁷⁰. Tanmateix, partint de la dimensió col·lectiva de l'*agón*, i de les qualitats morals que Longí atribueix als grans autors i oradors, resulta més plausible pensar que el cultiu de ment i d'esperit que Longí evoca està sempre situat dins de la societat; la grandesa i la noblesa dels autors sublims tenen una utilitat pública.

Longí declina la teoria que diu que els grans (μεγάλοι: “els grans”, referint-se als autors i oradors) només poden florir en la democràcia²⁷¹. Segons Longí, la llibertat (ἐλευθερία) no és l'únic fonament dels autors genials (λόγους δεινοί: “els genials en paraules, pensaments”)²⁷², ni tampoc l'únic impulsor de la seva naturalesa noble (τὰ φρονήματα τῶν μεγαλοφρόνων: “les ments dels grans d'esperit” o “dels nobles d'esperit”) per mitjà d'una major llibertat de pensament i d'expressió. No obstant això, les tesis del filòsof anònim que Longí reproduïx contenen al·lusions a la rivalitat que ha d'encaminar la literatura, les quals –siguin o no productes de la democràcia– coincideixen plenament amb la visió de l'*agón* literari de Longí:

En primer lloc, el filòsof assigna a la llibertat política la capacitat d'incentivar l'esperit dels conciutadans cap a la mútua competitivitat o rivalitat (ἀλλήλους ἔριδος²⁷³), especialment l'ànim dels autors. Són, doncs, precisament els autors o oradors els que més es beneficien dels efectes de la llibertat a nivell polític i social, gràcies a l'incentiu dels certàmens²⁷⁴, perquè sense la competitivitat no hi pot haver aspiracions (ἐπελπίζαι: “esperar” o “tenir esperances”²⁷⁵) ni ambicions. De nou, el concepte subjacent motriu de la literatura és l'*agón*, que encoratja el fervor (διελεθεῖν τὸ πρόθυμον: “despertar el

²⁷⁰ Aquesta tesis, que Russell (1964: 185) refusa, l'exposa Segal (1959: 121 ss.).

²⁷¹ De fet, en el punt 44.10, Longí afirma que és millor la esclavitud que la llibertat. Tenint en compte la corrupció moral i poc domini del temperament que atribueix als seus conciutadans grecs, els creu capaços de provocar un conflicte violent amb els romans. Plutarc (*Mor. Prae. ger. reip.* 814b-c.), per exemple, advertia no abusar en els discursos de les referències als grans episodis de la Grècia independent, per evitar que el públic no s'excités. Per tant, és difícil pensar que Longí fos un nostàlgic aferrim de la independència grega; les seves preocupacions són de caire ètic-moral (*vid.* Porter 2001: 77). Compari's amb el comentari del punt 44.3 i amb l'afirmació del filòsof anònim, segons la qual l'esclavitud de la societat grega (la submissió política) és justificada; s'entén que a causa de la degeneració moral i ineptitud per seguir aspirant a la llibertat.

²⁷² L'adjectiu δεινός significa “terrible”, “que posseeix un estrany poder”, “meravellós” o “meravellósament fort”, “genial” (inspirat pel geni). El seu significat amb reminiscències del supranatural escau perfectament a la descripció de l'autor que aconseguix expressar el Sublim i pot interpretar-se com un precedent de la teoria del geni pròpia dels segles XIX-XX.

²⁷³ ἔρις significa “disputa”, “rivalitat”, “lluita”, etc. També és el nom de la deessa de la discòrdia i la baralla segons la mitologia grega, la qual infon gelosia, malícia i odi als seus escollits per incitar-los a la batalla. *vid.* Hes. *Theog.* 225, Hom. *Il.* 18.535, 20.48. *vid.* l'apartat 2.1.

²⁷⁴ Per exemple, els Jocs Panatenaics (Ἀ Παναθήναια), les Grans Dionísies (Διονύσια τὰ ἐν Ἄστει), els Jocs Ístmics (Ἴσθμια), els Jocs Pítics (Πύθια), etc. Pel que fa a les competicions retòriques, aquestes no estaven tan formalitzades com les competicions literàries i es produïen en àmbits polítics i legislatius de caràcter popular. Per exemple, durant les assemblees populars (ἐκκλησία) i especialment en els tribunals públics (δικαστήρια). A part, el festival de Les Panatenees (Παναθήναια) també incloïa, a més a més de competicions artístiques i esportives, concursos d'oratoría. *vid.* Rotstein, 2012: 94.

²⁷⁵ ἐπελπίζαι (del verb ἐπελπίζω: “esperar o tenir esperança”) en el text de Longí, designa una acció completa o puntual en el passat.

nostre esperit” o “excitar el nostre zel”²⁷⁶) competitiu. Conseqüentment, el context polític i social també pot ésser (en part) el marc idoni d’incentiu de les qualitats principals dels grans autors-oradors, ja que propicia l’escenari perquè floreixi i es desplegui la inclinació envers la competició; per això és tan esclaridora l’expressió τὰ πρωτεῖα φιλοτιμίας. D’una banda, φιλοτιμίας significa “l’amor (φιλο) per l’honor”, “l’ambició”, “la victòria” i també “la rivalitat” o “la gelosia”. D’altra banda, com ja s’ha esmentat anteriorment, πρωτεῖον significa “el primer rang”, “premi”²⁷⁷. D’aquesta manera, es podria traduir l’expressió τὰ πρωτεῖα φιλοτιμίας com “l’amor per la victòria” o “l’aspiració al primer lloc”, entre d’altres. Per tant, l’element que predomina entre els autors, tant si és un resultat directe de la democràcia com si no, segueix essent l’ànima, la passió pel triomf, per *guanyar* l’entrada victoriosa al cànon i afirmar-se davant de la posteritat.

44.3. Loeb, 1995: 301: Moreover, thanks to the prizes which a republic offers, an orator’s intellectual gifts are whetted by practice, burnished, so to speak, by friction, and share, as is only natural, the light of freedom which illuminates the state. But in these days we seem to be schooled from childhood in an equitable slavery, swaddled, I might say, from the tender infancy of our minds in the same servile ways and practices. We never drink from the fairest and most fertile source of eloquence, which is freedom, and therefore we turn out to be nothing but flatterers on a grand scale.”

ἔτι γε μὴν διὰ τὰ προκείμενα ἐν ταῖς πολιτείαις ἔπαθλα ἐκάστοτε τὰ ψυχικὰ προτερήματα τῶν ῥητόρων μελετώμενα ἀκονᾶται καὶ οἷον ἐκτριβεται καὶ τοῖς πράγμασι κατὰ τὸ εἰκὸς ἐλεύθερα συνεκλάμπει. οἱ δὲ νῦν εὐόικαμεν ἔφη παιδομαθεῖς εἶναι δουλείας δικαίας, τοῖς αὐτῆς ἔθεσι καὶ ἐπιτηδεύμασιν ἐξ ἀπαλῶν ἔτι φρονημάτων μόνον οὐκ ἐνεσπαργανωμένοι καὶ ἄγευστοι καλλίστου καὶ γονιμοτάτου λόγων νόματος, τὴν ἐλευθερίαν ἔφη ἄλεγω, διόπερ οὐδὲν ὅτι μὴ κόλακες ἐκβαίνομεν μεγαλοφυεῖς.’

Malgrat que Longí no combrega amb la visió política del filòsof anònim, és pertinent tenir-la en compte perquè mostra l’arrelament de la rivalitat com a concepte cardinal en la crítica literària i retòrica de l’Antiguitat. De fet, Longí també comparteix aquesta visió de la literatura basada en la competitivitat, però es decanta cap a una explicació més moralista de la decadència de la retòrica i de la literatura.

El filòsof anònim de Longí persisteix amb el postulat del lligam entre la República (πολιτεία) i l’incentiu de la rivalitat mitjançant la celebració de competicions i certàmens, atès que fa al·lusió als premis (ἔπαθλα) atorgats en la celebració de competicions poètiques, retòriques o atlètiques. En aquest sentit, el filòsof postula que

²⁷⁶ διελεθῆναι és l’infinitiu aorist actiu del verb διέρχομαι, que significa “passar a través de”, “travessar”, “recórrer”, “difondre” o “despertar” en un sentit figuratiu. Πρόθυμος significa “valent”, “zelós”, “entusiasta”, “disposat”, “ansios”; emprat com a substantiu pot significar “el zel”, “l’ardor”, “la disposició” ardent a fer quelcom.

²⁷⁷ El plural de πρωτεῖον (τὰ πρωτεῖα) opera de manera similar al plural de ὕψους (τὰ ὕψη); Longí fa servir aquest plural al 1.3. En comptes de traduir el plural literal “els premis o les victòries” a voltes els traductors consideren més aclaridor –i literari– traduir-lo com un substantiu singular amb accepció de generalitat: “la victòria”, “el triomf”, “el premi”, etc.; així és com ho tradueixen tant Fyfe–Russell (1995: 301), com Russell (1965: 51) i també García López (1979: 214). Tanmateix, Papoulias (2022: 166) opta per la traducció més literal mantenint el plural en “galardones”.

és gràcies a aquests premis que es fomenta la pràctica (μελετάω: “practicar”, “posar esment”, “cuidar”) de les qualitats de l’orador²⁷⁸. L’expressió que fa referència a aquestes qualitats és τὰ ψυχικὰ προτερήματα τῶν ῥητόρων, és a dir, “les superioritats o qualitats d’ànim-pensament dels oradors”, “els seus dots intel·lectuals”. En indicar que les qualitats pertanyen al domini de la ψυχή (“ànima”, “esperit”, “ment”), el caràcter teòric d’aquestes virtuts les contraposa a les qualitats relatives a la pràctica retòrica o literària com a tals²⁷⁹. Aquestes qualitats reben el nom de προτερήματα (“avantatges”, “superioritats”, “privilegis”), de manera que, en estar relacionades amb l’àmbit psíquic de l’individu (ψυχικὰ προτερήματα) segons la perspectiva del filòsof anònim, passen a designar no només els premis, sinó també les habilitats i aptituds de l’orador. El mot προτερήματα-προτέρημα en singular està relacionat amb el verb προτερέω, el qual indica un estat d’anticipació, és a dir, d’avantatge respecte a algú o quelcom rival. D’aquesta manera, qui posseeix un πρότερημα, posseeix alguna qualitat superior i admirable que avantatja a la resta. Segons la interpretació de Papoulias, aquesta qualitat característica dels oradors que indica el filòsof, emmarcada dins de la perspectiva longiniana, esdevé tanmateix extrapolable a tothom²⁸⁰; és a saber, denota el fet d’èsser capaç de parlar lliurement (ἐλεύθερα: “amb llibertat”, “de manera lliure”) o, altrament dit, la llibertat (ἐλευθερία) de paraula que el filòsof associa a la idiosincràsia de l’estat democràtic²⁸¹.

Mitjançant l’estímul dels premis i la llibertat de paraula, les virtuts intel·lectuals i espirituals dels oradors poden passar d’èsser teòriques a pràctiques²⁸². El filòsof anònim relaciona l’acte d’enllustrar, fregar o lluentar (ἐκτριβω), amb el perfeccionament de les qualitats de l’orador i, en última instància –si posem com a subjecte, no pas l’orador o l’autor, sinó “cadascú”, segons la traducció de Papoulias–, també del ciutadà. Estem parlant, llavors, de la relació entre la virtut retòrica relacionada amb la llibertat de paraula, i la virtut ètica relacionada amb la llibertat d’acció. La rivalitat incentivada pel costum de les competicions permet aguditzar (ἀκονάω: “esmolar”, “afilat”) i materialitzar les virtuts psíquiques tant en els discursos i obres com en les accions (πράγματα) o actes. Mentre que la fricció i el desgast són accions pràctiques i

²⁷⁸ El filòsof anònim de Longí parla principalment d’oradors (ῥήτορες), però Longí, en inserir les digressions d’aquest en la seva pròpia obra, estén l’abast de la reflexió sobre la decadència a tota la producció literària; sobretot valent-se de les citacions del suposat filòsof en les quals es parla de grandesa d’esperit o de pensament, ja que són qualitats amb una accepció d’universalitat aplicables tant un orador com a un escriptor. Sobre el transgenerisme literari de Longí *vid.* l’apartat 1.2.

²⁷⁹ Papoulias, 2022: 340.

²⁸⁰ Com que l’adverbi ἐκάστοτε Papoulias el tradueix per “cadascú” en comptes de la traducció més habitual de “cada vegada”, el subjecte de la frase deixa de ser “els premis” o “les virtuts” (προτερήματα) i passa a ser una referència a tothom, als ciutadans de la República en general. Segons Papoulias, l’accent no recau en la multitud de premis, sinó en la igualtat d’oportunitats que –suposadament– caracteritza la condició de ciutadà de la República. Sobre la traducció de ἐκάστοτε - ἕκαστος vegeu també Fyfe–Russell (1995: 301): “by practice”; García López (1979: 214): “cada vez más”. Per a més informació sobre les diferents traduccions d’aquest terme, i la seva conseqüent afectació al sentit del passatge 44.3, *vid.* Papoulias, 2022: 338-339.

²⁸¹ Papoulias, 2022:339-340.

²⁸² En aquest sentit es pot fer un paral·lelisme amb Demòstenes, que posa en relació la cosa o acte (πράγμα) i la paraula (λόγος): «todo discurso (λόγος) si de él esán ausentes las acciones (πράγματα) da la impresión de ser cosa vana y huera». Dem. 1.12. (Trad. López Eire).

empíriques²⁸³, el filòsof anònim fa referència a l'acció de lluitar metafòricament, com un mecanisme de poliment de les qualitats psíquiques, i no pas de desgast. Al contrari, ambdues accions contribueixen a fer brillar (συνεκλάμπω: “brillar fortament”, “brillar amb”) naturalment les virtuts de l'orador en els seus discursos i, per extensió, dels autors. A més a més, aquest ús dels verbs ἐκτίβω i ἀκονάω pot relacionar-se amb la noció de competitivitat, ja que el gest d'enlluitar i afilar s'associa normalment als metalls, més concretament a les armes, com ara l'espasa. Aquesta associació resulta molt pròpia de la imatge de l'autor com a guerrer, dins de la concepció agonística de la literatura de Longí.

Tot i així, segons el filòsof, aquest procés d'excel·lència és impossible en el clima de decadència política, associada a la submissió de Grècia al principat romà, la qual és la causa principal de la esterilitat retòrica: el costum (ἐπιτήδευμα) de la servitud ha sumit la població i els seus oradors en una mediocritat continuada. El filòsof considera aquesta submissió com una conseqüència justa per no haver sigut combatuda²⁸⁴, atès que la submissió ha marcat el temperament i els pensaments de generacions, des de la infantesa²⁸⁵. Ningú s'impregna ni tasta (γευστος: “el que pot ser tastat o degustat”) aquesta llibertat que el filòsof considera la font (νάμα) més fèrtil i bella de l'eloqüència²⁸⁶; sense ella els oradors només resulten excel·lents en ésser aduldors (κόλακες) del poder vigent.

44.8. Loeb, 1995: 305: This must inevitably happen, and men no longer then look upwards nor take any further thought for future fame. Little by little the ruin of their lives is completed in the cycle of such vices, their greatness of soul wastes away and dies and is no longer something to strive for, since they value that part of them which is mortal and foolish, and neglect the development of their immortal part.

ταῦτα γὰρ οὕτως ἀνάγκη γίνεσθαι καὶ μηκέτι τοὺς ἀνθρώπους ἀναβλέπειν μηδ' ἕτερα φήμης εἶναι τινα λόγον, ἀλλὰ τοιούτων ἐν κύκλῳ τελεσιουργεῖσθαι κατ' ὀλίγον τὴν τῶν βίων διαφθοράν, φθίνειν δὲ καὶ καταμαραίνεσθαι τὰ ψυχικὰ μεγέθη, καὶ ἄζηλα γίνεσθαι, ἠνίκα τὰ θνητὰ ἑαυτῶν μέρη ἐκθαυμάζοιεν, παρέντες αὖξιν τὰ θάνατα.

Longí contesta i contradia els arguments del filòsof atribuït al vici –en tots els aspectes: passional, d'avarícia, etc.– la corrupció moral generalitzada de la generació present, no pas a la situació política²⁸⁷. Segons Longí, els homes han perdut la sensibilitat cap al superior, l'elevat, i per això ja no miren enlaire (ἀναβλέπω: “mirar

²⁸³ El substantiu τριβή (“la fricció” o “desgast”) en un sentit empíric es pot trobar, per exemple, en Pl. *Grg.* 463b; *Phaedr.* 260e.

²⁸⁴ El filòsof parla en termes hiperbòlics i emprà el substantiu esclavitud (δουλεία δικαία), malgrat que aquesta submissió no es qualifica de “justa”, sinó de “justificada” o “merescuda” per la ineptitud de la societat. Els homes s'han tornat esclaus de les tradicions i costums (ἔθεσι) que accepten sense esperit crític. Filó d'Alexandria (*Ebr.* 198) té un passatge similar en el qual acusa a les classes populars (la *plebs*–, d'obeir cegament als tirans, per tal com la població ha esdevingut esclava de les costums.

²⁸⁵ ἐξ ἀπαλῶν ἐτι φρονημάτων, és a dir, “des de la tendresa de les nostres ments”, fent una clara al·lusió a la infantesa o a la joventut.

²⁸⁶ καλλίστου καὶ γονιμοτάτου λόγου νάματος, τὴν ἐλευθερίαν, “de la font més bella i fecunda del discurs, la llibertat”.

²⁸⁷ *vid.* Longinus, 44.6-7.

amunt”, “aixecar la mirada”) en un sentit figurat. Mirar enlaire significa esguardar la posteritat com a marc de les pròpies accions, la fama futura com a judici de la pròpia obra o dels propis actes²⁸⁸. Per això Longí empra el substantiu φήμης (“enunciació divina”, “discurs profètic i significatiu”) per referir-se a aquesta fama futura que els homes han deixat d’ambicionar, la qual posseeix una connotació d’auguri diví, és a dir, del que està escrit. La corrupció moral és, doncs, el que allunya els homes de la seva proximitat natural –escrita des de sempre– amb l’elevat²⁸⁹.

Pel que fa als autors, la conseqüència de la degeneració moral (διαφθορά: “destrucció”, “corrupció”, “ruïna” en sentit figurat també) es manifesta en el minvament de l’esperit de rivalitat, perquè no hi pot haver *agón* ni ambició sense l’esguard de la fama venidora²⁹⁰.

Les grandeses d’ànim (ψυχικά μεγέθη²⁹¹) es marceixen en el clima de corrupció moral, perquè desapareixen les aspiracions a la grandesa, ergo també la rivalitat que les encamina. Tal com Longí estipula en el punt 13.2, la rivalitat està nuada per la presència del model, del marc de perfecció el qual l’autor novell vol intentar traspasar. Per aquest motiu, la fórmula dels autors per enfrontar-s’hi no pot ser la simple imitació (μίμησις), sinó també el procés d’emulació fervorosa (ζήλωσις) amb totes les seves accepcions d’admiració i d’enveja, de desig de superar en mèrit²⁹². Però les grandeses d’esperit –per extensió, també del pensament–, que són l’avantsala de qualsevol acte o acció nobles²⁹³, han esdevingut ἄζηλα²⁹⁴ (“no envejables” o “indignes d’enveja”), ço és a saber, indignes de desig d’emulació. La condició de ἄζηλος indica que s’ha perdut el zel, la fervor per emular quelcom més gran²⁹⁵ i immortal, és a dir, per sobre de la mundanitat terrenal i el condicionament del pas del temps. Longí assenyala el distanciament dels homes i dels autors respecte a la seva part immortal (ἀθάνατα: “les

²⁸⁸ Sobre la figura de la posteritat com a judici de l’obra de l’autor, *vid.* Longinus 14.1, 2, 3 i 36.2.

²⁸⁹ Recordi’s que al capítol 35 Longí exposa que la sensibilitat pel més elevat i superior d’hom mateix és una condició intrínseca a la humanitat. *vid. supra.* el comentari del 35.3 i 35.4. I sobre el lligam entre els autors i la divinitat, *vid.* el comentari de 36.1 i 35.2.

²⁹⁰ Mentre que el filòsof anònim de Longí parla de la degradació de l’*agón* en mera competència (moguda per l’avarícia) entre conciutadans, Longí es refereix a la pèrdua de la rivalitat fervorosa, és a dir, de l’emulació de les grans figures del passat. *Cf.* Doran, 2015: 89.

²⁹¹ L’expressió “les grandeses d’ànim” (ψυχικά μεγέθη) comparteix la mateixa casuística que la dels termes en singular o en plural que empra Longí, però que alguns traductors opten per traduir amb el nombre contrari en vistes al significat o a la literarietat (per exemple, *vid.* la nota 299. En aquest cas Russell (1965: 52) opta pel singular més literari “greatness of mind”; Fyfe–Russell (1995: 305) tradueixen per “greatness of soul”, mentre que Papoulias (2022: 169) opta per mantenir el plural literal “grandezas de ánimo”, juntament amb la traducció de García López (1979: 216) “grandezas de espíritu” i Lebègue (1939: 63) “grandeurs morales”.

²⁹² *vid.* les notes 174 i 175 de l’apartat 3.1.1.

²⁹³ Sobre la unió entre el pensament i l’acció, en el context dels oradors i dels autors que materialitzen les seves qualitats intel·lectuals i d’esperit en les seves obres, *vid.* la nota 282.

²⁹⁴ L’alfa de negació (ἄ) indica el significat contrari del mot en qüestió.

²⁹⁵ Fyfe–Russell (1995: 305) tradueixen “is no longer something to strive for”; García López (1979: 216) sí que tradueix “sin ser objeto de emulación”; Russell (1965: 52) opta per “loses its attraction”; i Papoulias (2022: 169) per “incapaces ya de estimular la emulación”. Lebègue (1939: 63) per “ne soient plus un objet d’émulation”.

coses immortals²⁹⁶), la que conté les grandeses de l'ànim i la ment i es relaciona amb tot allò elevat, especialment amb el concepte de la divinitat. Segons Longí, sense aquesta relació entre l'ésser racional –ànim i pensament modulats per la moral– i l'elevat o el que és immortal²⁹⁷, no es poden produir grans obres fruit de l'emulació i que, al seu torn, siguin dignes d'ésser emulades en la posteritat.

44.9. Loeb, p. 305: A man who has been bribed for his verdict can no longer give an unbiased and sound judgment on what is just and fair (for the corrupt judge inevitably regards his own interest as fair and just). So, seeing that the whole life of each one of us is now governed wholly by bribery and by hunting after other people's deaths and laying traps for legacies, and we have sold our souls for profit at any price, slaves that we all are to our greed, can we then expect in such pestilential ruin of our lives that there is left a single free and unbribed judge of the things that are great and last to all eternity?

οὐ γὰρ ἐπὶ κρίσει μὲν τις δεκασθεὶς οὐκ ἂν ἐπὶ τῶν δικαίων καὶ καλῶν ἐλεύθερος καὶ ὑγιής ἂν κριτὴς γένοιτο: ἀνάγκη γὰρ τῷ δωροδόκῳ τὰ οἰκεῖα μὲν φαίνεσθαι καλὰ καὶ δίκαια: ὅπου δὲ ἡμῶν ἐκάστου τοὺς ὅλους ἤδη βίους δεκασμοὶ βραβεύουσι καὶ ἀλλοτρίων θῆραι θανάτων καὶ ἐνέδραι διαθηκῶν, τὸ δ' ἐκ τοῦ παντὸς κερδαίνειν ὠνούμεθα τῆς ψυχῆς ἕκαστος πρὸς τῆς <φιλοχρηματίας> ἠνδραποδισμένοι, ἄρα δὴ ἐν τῇ τοσαύτῃ λοιμικῇ τοῦ βίου διαφθορᾷ δοκοῦμεν ἔτι ἐλεύθερόν τινα κριτὴν τῶν μεγάλων ἢ διηκόντων πρὸς τὸν αἰῶνα κἀδέκαστον ἀπολελεῖσθαι καὶ μὴ καταρχαιρεσιάζεσθαι πρὸς τῆς τοῦ πλεονεκτεῖν ἐπιθυμίας;

Si s'efectua una lectura literal del passatge el jutge (κριτής) que esmenta Longí passa a representar la corrupció moral aplicada a l'àmbit social i jurídic²⁹⁸. En canvi, si s'efectua una lectura figurada del passatge destaca la figura del jutge com la representació de la corrupció de la facultat moral i del judici estètic i filosòfic de l'home. És en aquesta darrera lectura del present passatge on es situa la degeneració moral en els autors. En conseqüència, en aquest ambient de corrupció moral generalitzada no hi té cabuda el criteri unànime sobre el que és just o correcte (δίκαιος) i bell o bo (καλός²⁹⁹), especialment en el sentit estètic i literari. El jutge corrupte (δωροδόκος) com a figura de la perversió del criteri moral i racional de l'home, deixa de poder considerar l'elevat, les grans coses i ambicions (τὰ μεγάλα) en vistes a la posteritat, ja que predomina només la valorització de les coses mortals i superficials. La facultat de judici ja no és, doncs, lliure i veritable (ἐλεύθερος) en un sentit de desvinculació dels vicis i dels condicionaments terrenals.

²⁹⁶ Θάνατος és un substantiu masculí que significa la mort, però amb l'alfa de negació à a mode de prefix significa immortal, per tant, esdevé un adjectiu: ἀθάνατος. L'adjectiu contrari ("mortal") és θνητός, el qual Longí utilitza en el present punt 44.8 quan acusa a les generacions contemporànies d'estar en contacte només amb la seves parts i pulsions mortals: θνητὰ ἑαυτῶν μέρη, "les parts mortals de si mateixos".

²⁹⁷ La idea segons la qual la moral i ésser racional de l'home estan relacionades amb tot allò superior, ergo immortal, és platònica: *vid.* Pl. *Phd.* 818 ss. *Cf.* també Philo, *Ebr.* 110.

²⁹⁸ En l'àmbit jurídic, Longí esmenta les pugnes per les herències. En aquest sentit, *vid.* Sen. *Cons. Marc.* 19.2.

²⁹⁹ τῶν δικαίων καὶ καλῶν: Fyfe–Russell (1995: 305) tradueixen per "just and fair"; Russell (1965: 52) per "rightness and nobility"; García López (1979: 216) per "causas justas y hermosas"; Papoulias (2022: 169) per "lo correcto y lo bello"; i Lebègue (1939: 63) per "une cause juste et belle".

Així, a mode de sumari, Longí concentra les característiques que atribueix a la literatura sublim –de retruc, també al concepte d’elevació en general– i que han declinat en el clima moral actual, és a dir, en la sensibilitat tant del públic com dels autors, arrossegant també el cultiu de la competitivitat:

En primer lloc, l’obra sublim és aquella que agrada a tothom perquè respon a un barem d’excel·lència estètica i moral entès com un principi natural, diví³⁰⁰. En segon lloc, resulta evident que el judici d’aquestes obres respon al reconeixement –simultàniament, al judici– de la seva categoria superior perquè assenyalen al més enllà, a l’immortal (τῶν μεγάλων ἢ διηκόντων πρὸς τὸν αἰῶνα: les coses que són magnes i duradores per tota l’eternitat”), per tant el judici d’aquestes es regeix per un criteri de veracitat. En tercer lloc, el lligam entre la moralitat –en tant que tendència de pensament i d’ànim cap al que és bo, just i bell– i la sublimitat és necessari, ja que aquesta última engloba els conceptes de noblesa i magnanimitat.

D’aquesta manera, Longí considera impossible la producció de grans obres i del seu corresponent judici, perquè la posteritat té la marca de la corrupció si les generacions futures no es redrecen moralment. Per tant, emergeix clarament la constatació que l’*agón* literari també posseeix una essència moral, en tant que pretén emular un model que disposa de totes les característiques d’elevació espiritual, de pensament i estètiques, mencionades anteriorment³⁰¹. No és, doncs, tan sols la manca de llibertat política i la conseqüent desaparició de la cultura de la competició, la que condiciona el declivi de la literatura i de la retòrica³⁰².

44.11. Loeb, 1995: 307: In fact”, I said, “what wastes the talent of the present generation is the idleness in which all but a few of us pass our lives, only exerting ourselves or showing any enterprise for the sake of getting praise or pleasure out of it, never from the honourable and admirable motive of doing good to the world.

ὅλως δὲ δάπανον ἔφην εἶναι τῶν νῦν γεννωμένων φύσεων τὴν ῥαθυμίαν, ἣ πλὴν ὀλίγων πάντες ἐγκαταβιοῦμεν, οὐκ ἄλλως πονοῦτες ἢ ἀναλαμβάνοντες εἰ μὴ ἐπαίνου καὶ ἡδονῆς ἐνεκα, ἀλλὰ μὴ τῆς ζήλου καὶ τιμῆς ἀξίας ποτὲ ὠφελείας.

Segons la perspectiva moralista de Longí, la falta de llibertat no prové d’un condicionant extern polític o social, sinó de l’esclavitud interna de l’home envers les seves pròpies baixeses:

Per causa de la indiferència i la indolència (ῥαθυμία) s’ensopeixen les ambicions de grandesa, és a dir, es desencadena la perdició (δάπανος: “el que malgasta”,

³⁰⁰ Cal recordar que, al punt 7.4 Longí estipula clarament que es pot considerar sublim aquella obra que agrada sempre a tothom, unànimement.

³⁰¹ Sobre el component moral de l’emulació –intent de superar en mèrit– *vid.* la nota 194.

³⁰² En canvi, Heath (2012: 21) considera que la vessant política del ὕψος longinià entra en contradicció amb les seves pròpies afirmacions anteriors: «the determinist slant of [Longinus’s] political explanation is incompatible with Longinus’s conviction that we can and should try to develop our natures to achieve sublimity». Tanmateix, Heath sembla oblidar que l’explicació política és la que dona el filòsof anònim, la qual Longí contradiu, ja que centra l’explicació de la decadència literària precisament en la disminució general del cultiu de les naturaleses espirituals i morals dels homes.

“esguerra”) dels talents que haurien de predominar en les naturaleses (φύσεις: “les naturaleses”, “els talents”) dels autors. Aquesta és la condició que Longí atribueix a les generacions contemporànies, les quals considera sumides en la cerca de plaer (ήδονή) i lloança (ἔπαινος), és a dir, la fama en vida, sense considerar la veritable fama eterna. Els homes i els autors contemporanis a Longí cerquen la victòria parcial en vida, però ja no ambicionen τῆς ζήλου καὶ τιμῆς ἀξίας ποτὲ ὠφελείας: “una utilitat –profit, motiu o interès– que alguna vegada sigui digna d’emulació i d’honor”³⁰³.

Si traslладem aquesta afirmació al terreny literari, se n’extreu que els autors han caigut en la covardia, és a dir, han deixat de perseguir la sublimitat com a objectiu en les seves obres perquè han perdut el valor d’enfrontar-se a l’*agón* amb els autors que representen el model sublim a emular. El principi d’emulació que travessa l’*agón* literari no pot operar sense un ideal cap al qual tendir, de manera que, sense l’ideal que representen els autors models, la inclinació cap a la rivalitat desapareix, juntament amb l’ambició de guanyar la fama eterna mitjançant el judici de la posteritat. Si només predomina la consideració del present no pot desplegar-se un *agón* literari que, per naturalesa, es caracteritza per mirar més enllà, per voler transcendir el present de l’autor enfrontant-lo amb els models passats en vistes a una victòria futura i, en última instància, perpètua.

³⁰³ Fyfe–Russell (1995: 307) tradueixen per “the honourable and admirable motive of doing good to the world.”; Russell (1964: 53) per “the useful results that deserve emulation and honour”; Papoulias (2022: 169) per “lo que lleve a algo digno de emulación y honor”; García López (1979: 216) per “alguna utilidad digna de emulación y de honor”; Lebègue (1939: 64) per “quelque utilité digne d’émulation et d’estime”.

4. Harold Bloom*

4.1. Què significa ser un crític longinià segons Bloom

La influència de Longí en Bloom, o dit d'altra manera, la lectura que Bloom feu de Longí, resulta notable des dels orígens del crític americà com a estudiant:

«I vividly recall, with mingled affection and amusement, my first essay written for William K. Wimsatt, Jr., returned to me with the ringing comment, “You are a Longinian critic, which I abhor!”» *Ana.Infl.* (p. 16).

Bloom descriu el crític longinià –i es classifica a si mateix com a tal³⁰⁴– com aquell que enalteix i celebra la literatura sublim, com a sinònim de canònica. D'igual manera, la literatura sublim es relaciona, així, amb l'estètica de la recepció, concretament amb una determinada reacció afectiva i cognitiva del lector. Una obra sublim³⁰⁵ és aquella que eleva i transporta perquè l'alteritat de l'autor fort penetra profundament en la sensibilitat lectora:

«To be a Longinian critic is to celebrate the sublime as the supreme aesthetic virtue and to associate it with a certain affective and cognitive response. A sublime poem transports and elevates, allowing the author's “nobility” of mind to enlarge its reader as well.» *Ana.Infl.* (p. 16).

No obstant això, Bloom matisa que no és procedent interpretar Longí com a antiformalista o “afectivista”. Es decanta per qualificar-lo com el primer crític “experiencial”, és a dir, el primer crític que va presentar el seu propi *pathos* o personalitat³⁰⁶. Tot i així, resulta evident que la implicació personal que Bloom pressuposa en Longí porta implícita la noció de recepció afectiva, que Longí atribueix a les grans obres³⁰⁷.

Segons Bloom, els tres inventors de la crítica literària foren Aristòfanes³⁰⁸, Aristòtil i Longí³⁰⁹. És més, Bloom mateix s'autodefineix com a crític longinià, atès que

* En endavant les referències als llibres de Harold Bloom es faran mitjançant les següents abreviatures: Anxiety of Influences: *Anx. Infl.*; Map of Misreading: *Map. Mis.*; Poetry and Repression: *Poe. Repr.*; Agon: *Ag.*; Poets of Sensibility and the Sublime: *Poets. Sen. Subl.*; The Western Canon: *West. Can.*; How to Read and Why: *How. Read.*; Genius: *Genius.*; The Sublime: *Sublime.*; Anatomia de les Influències: *Ana. Infl.*; Daemon Knows: *D.K.* Vegeu també l'apartat 6.1.

³⁰⁴ «I remind myself that my stance always has been Longinian rather than philosophical, in the modes of either Plato or Aristotle.» *Ana. Infl.* (p.24). Halliwell (2011: 367) també afirma que Bloom és un crític “longinià”.

³⁰⁵ En diverses ocasions Bloom fa servir sempre metonímicament el terme *poema* per referir-se d'una forma general al conjunt de la literatura canònica o forta. Per tant, tot i que Bloom es centra principalment en la poesia, el concepte d'influències, de l'*agón* literari i de la seva consegüent angoixa de les influències, són extrapolables a tots els gèneres literaris. Igualment, Longí (1.2) al principi del seu tractat diu que es centrarà en la sublimitat retòrica pel que fa als homes públics (oradors, polítics), però després també tracta pràcticament tots els gèneres literaris: poesia lírica, teatre, epopeia, etc.

³⁰⁶ *Poets. Sen. Subl.* (p. 4).

³⁰⁷ *vid.* la nota 212.

³⁰⁸ Amb la comèdia *Βάτραχοι* (*Les granotes*), estrenada en un dels festivals de Dionís al 405 a.C. El que catapultà aquesta comèdia com una de les bases de la crítica literària occidental és, concretament, l'*agón*

el mòbil de la seva aproximació a la literatura és la consideració i la cerca d'un efecte –emocional i cognitiu– i del plaer difícil que constitueix la lectura de les obres canòniques-sublims:

«The three inventors of criticism were Aristophanes, Aristotle, and the pseudo Longinus, acclaimed by Ernst Robert Curtius³¹⁰ as the inaugural literary critic. Aristotle had his lyrical aspect, and I agree with Heinrich Heine that there is a God and his name is Aristophanes, who visited divine wrath upon Euripides for challenging Aeschylus. Myself a Longinian critic since early youth, I rejoice at all strong transports of sublimity, from Aeschylus and the first Isaiah, through Shakespeare and Milton, and on to Friedrich Hölderlin, Giacomo Leopardi, and Shelley. Longinus found the sublime in Moses and Sappho, delightful bedfellows, and I emulate him by obeying Shelley's observation: The function of the sublime is to persuade us to end the slavery of pleasure.» *D.K.* (p. 30).

Bloom contraposa la seva crítica longiniana a una postura aristotèlica, remarcant el component d'esforç cognitiu que comporta una crítica longiniana, ja que es pressuposa que l'objecte d'estudi ha de posseir un alt grau de complexitat, per poder considerar que el seu efecte és el d'un plaer difícil:

«My late mentor William K. Wimsatt delightedly would scoff at me whenever we had coffee together after my Dickinson class. I invariably complained of a headache. That, he assured me, was because I was a Longinian critic and not an Aristotelian like himself. I remember Bill, ruefully, each time I teach Dickinson; her cognitive originality daunts me as much now as when first I attempted an introduction of her poetry to others almost sixty years ago.» *D.K.* (p. 200).

Seguint la línia de pensament de Bloom, podríem establir que un crític longinià prioritza la grandesa estètica d'una obra, la seva potencialitat efectiva en termes d'amplitud de consciència i d'admiració en el lector. En conseqüència, un crític longinià seria més propens a una interpretació més emocional i subjectiva de l'obra, valorant la seva capacitat per provocar una experiència afectiva profunda en el lector. A més a més, prenent a Longí com a precedent, Bloom centra la seva teoria literària en l'estudi de les obres com a plasmacions de la psique de l'autor immersa en l'*agón*:

«...it can be affirmed of Longinus that he inaugurates the true agon of criticism with philosophy, of poetry with Plato and even with Aristotle. Aristotle, like all his descendants down to Wimsatt, wishes to convince himself that a poem possesses a structure intrinsic to it. Longinus knows better; he had the implicit realization, still shocking to many scholars, that the true poem is the reader's mind.» *Poets. Sen. Subl.* (pp. 3-4).

en forma de discussió entre Èsquil i Eurípides, sobre les diferències entre l'estil dramàtic noble o gran i l'ordinari. *vid.* Rogers, 1927: 293-294. Sobre l'*agón* com a debat entre Eurípides i Èsquil *vid.* Halliwell, 2011: 93-154.

³⁰⁹ Bloom afirma el mateix a *Poets. Sen. Subl.* (p. 2).

³¹⁰ Curtius, 1953: 398-400.

Bloom considera fundacional per a la seva teoria literària l'*agón* entre Plató i Homer que descriu Longí i la pren com el primer precedent “modern” del concepte d'angoixa de les influències³¹¹.

D'altra banda, segons la postura de Bloom, un apropament aristotèlic al text en qüestió prioritzaria una dissecció i, alhora, una valoració del conjunt, més estructural i sistemàtica de l'obra; tenint en compte l'harmonia i funcionament coherent de les diferents parts, trama, personatges, temes, etc.

Per tant, el que Bloom pondera és la subjectivitat i la cognició original per damunt de l'anàlisi o l'apreciació estructural més objectiva. Per això, la línia d'estudi literari de Bloom sempre té en compte la categoria estètica del Sublim, i situa l'origen d'aquesta en Longí. Però, tot i definir-se com a crític longinià, Bloom afirma que el sublim literari es pot exemplificar, però no definir hermèticament. De la constatació d'aquesta complexitat del Sublim en la crítica literària, en són un precedent les obres que destaca Longí, des de fragments de Safo fins al principi del *Gènesi* dels *Septuaginta*³¹²:

«The history of the critical Sublime goes from the Hellenistic Longinus to Freud and beyond, since Freud's “the Uncanny” is our modern form of the Sublime. After nearly six decades of writing Longinian criticism, I have learned that the literary Sublime can be exemplified but not defined. Longinus memorably located the Sublime in Homer and in Sappho, but also in the Hellenistic translation of the Hebrew God commanding Creation.» *Sublime*. (p. xv).³¹³

Bloom parla del Sublim també com de la grandesa o de l'elevació, tal com feu Longí en el seu tractat, i l'identifica com l'objectiu primordial de la seva labor crítica:

«Teaching imaginative literature for a half-century can be a considerable self-education, and has not diminished my passion for greatness, for what the ancient Hellenistic critic Longinus called the Sublime.» *Genius*. (p. 813).

En relacionar literatura i grandesa o elevació, Bloom creu que Longí posà la primera pedra de l'estudi de la literatura canònica com a sinònim de forta. Per aquest motiu, Bloom veu en Longí l'origen de la crítica d'una literatura forta, en detriment d'una altra que no ho és. És literatura canònica en el sentit que funciona contràriament a la llei monetària de Gresham (s. XVI), és a dir, l'obra de més valor i força –qualitats que es mesuren, en gran part, en la pervivència en el temps– s'imposa per sobre de les més febles. La lectura d'aquesta literatura canònica o sublim comporta una atenció plena per part del lector i evidentment té un grau alt de complexitat. Si l'obra és realment forta, el lector no podrà posseir completament, ni dominar l'espai literari de l'obra, ans al contrari, aquesta prendrà poder i s'instal·larà fermament en l'espai mental del lector:

³¹¹ *Poets. Sen. Subl.* (p. 4-5).

³¹² *vid.* Longinus, 10.1 (Sapph. fr. 31) i 9.9 (*Gènesi* 1.3).

³¹³ Sobre la relació de Freud amb el Sublim a través de l'assaig “The Uncanny”, *vid.* Hertz, 1985: 97-101.

«Longinus on the Sublime and Shelley defending poetry both make the crucial point that strong, canonical, Sublime poetry exists in order to compel the reader to abandon easier literary pleasures for more difficult satisfactions, or as Freud would have said it, for works where the incitement premium is higher. (...) We may phrase it: *in a strong reader's struggle to master a poet's trope, strong poetry will impose itself, because that imposition, that usurpation of mental space, is the proof of trope, the testing of power by power.*» Ag. (p. 286).

Recepció basada en la afectivitat de l'obra, anàlisi de la potència sublim i canònica, lectura complexa. Totes aquestes característiques de la teoria literària de Bloom es poden pouar parcialment en Longí³¹⁴, especialment les influències agonístiques.

Tanmateix, mentre que Longí parlà sobre les qualitats de la grandesa expressiva i literària, al seu torn, Bloom aprofundeix en la penyora que ha de pagar el poeta per aconseguir-la, ergo la melancolia de no poder haver escrit abans que l'ombra dels seus precursors, els quals el coarten i l'esperonen a parts iguals sota la figura de les influències. Aquí és on comença la lectura creativa de Bloom respecte a les seves pròpies influències longinianes:

«A theory of poetry that presents itself as a severe poem, reliant upon aphorism, apothegm, and a quite personal (though thoroughly traditional) mythic pattern, still may be judged, and may ask to be judged, as argument. Everything that makes up this book – parables, definitions, the working-through of the revisionary ratios as mechanisms of defense– intends to be part of a unified meditation on the melancholy of the creative mind's desperate insistence upon priority.» *Anx. Infl.* (p. 13).

4.2. Naturalesa de la lectura i teoria de l'afectivitat

Bloom és rotund: llegim per pal·liar la solitud i el desconeixement i, sobretot, per estimular-nos en el contacte amb el plaer difícil³¹⁵ que comporta la lectura de les obres canòniques:

«We read deeply for varied reasons, most of them familiar: that we cannot know enough people profoundly enough; that we need to know ourselves better; that we require knowledge, not just of self and others, but of the way things are. Yet the strongest, most authentic motive for deep reading of the now much-abused traditional canon is the search for a difficult pleasure.» *How. Read.* (pp. 28-29).

³¹⁴ Empro l'adverbi de matis "parcialment" perquè la ubicació de les influències de la cosmovisió crítica de Bloom en l'obra de Longí no implica necessàriament que les lectures i interpretacions que en faci Bloom siguin correctes, ni tampoc que siguin completament esbiaixades.

³¹⁵ Té sentit que, si l'essència de la literatura sublim és l'*agón* i la identificació i superació d'altri –de les influències–, la seva lectura resulti complexa i sovint doni al lector la sensació de sobrepassar-lo: «We read, frequently if unknowingly, in quest of a mind more original than our own.» *How. Read.* (p. 25).

El lector veraç llegeix contra rellotge, de la mateixa manera que l'*agón* literari també és una competició per la pervivència en el temps. La tragèdia de la mortalitat i de la temporalitat és el que trena l'esperit agonístic tant de la literatura com de la lectura. En aquesta disputa contra el temps que corre també hi intervé un component important de solitud:

«It matters, if individuals are to retain any capacity to form their own judgments and opinions, that they continue to read for themselves. How they read, well or badly, and what they read, cannot depend wholly upon themselves, but why they read must be for and in their own interest. You can read merely to pass the time, or you can read with an overt urgency, but eventually you will read against the clock. Bible readers, those who search the Bible for themselves, perhaps exemplify the urgency more plainly than readers of Shakespeare, yet the quest is the same. One of the uses of reading is to prepare ourselves for change, and the final change alas is universal. I turn to reading as a solitary praxis, rather than as an educational enterprise. The way we read now, when we are alone with ourselves, retains considerable continuity with the past, however it is performed in the academies.» *How. Read.* (p. 21).

Així, Bloom entén que la lectura és una elecció i la naturalesa primària d'aquesta és l'egoisme. Un egoisme marcat per la temporalitat. Cal triar què llegim perquè el temps corre. En conseqüència, la tria remet a la possessió de poder:

«Erotic choices and rejections, whether of poems or persons, are transactions in power.» *Ag.* (p. 49).

Aquesta correlació entre elecció i poder s'allunya de qualsevol consideració virtuosa cap a l'amor a la literatura. És una diferència significativa respecte a la crítica clàssica, com per exemple la de Longí, que en general tenia tendència a considerar les grans obres –èpiques i tràgiques– com un mirall de virtut moral:

«There is no redemptive virtue in loving poetry any more than there necessarily is in loving persons or in loving moonlight. There is not even, alas, any redemptive virtue in loving interpretation for its own sake. (...) What do we mean when we think we love poems, and what does that love defend, or defend against? I have come to a conviction that the love of poetry is another variant of the love of power (...) I would locate this love's object as a particular power, the power of usurpation. We read to usurp, just as the poet writes to usurp. Usurp what? A place, a stance, a fullness, an illusion of identification or possession; something we can call our own or even ourselves.» *Ag.* (p. 17).

Per a Bloom, sense el vel consolador de la virtut, l'amor cap a la lectura no cerca cap redempció. És un amor com tants d'altres prosaics, es justifica per l'absurd, ergo per si mateix. El que sí que destaca Bloom com un element diferenciador de l'amor lector és l'ansia inconscient de poder. Un lector usurpa sentit a un text per amor a la il·lusió de significat, d'identificació, etc. De la mateixa manera que l'autor busca a parts iguals fer-se una identitat com a agent poètic i usurpar un fragment d'eternitat, de

memòria, per aconseguir posicionar-se dins del cànon. El camp semàntic de Bloom és el de la pugna, de l'agonia per l'autorealització dialèctica amb la tradició³¹⁶.

Això no obstant, la lectura segueix sent un plaer des de la perspectiva estètica. La perspectiva de Bloom és hereva del romanticisme³¹⁷; per aquest motiu Bloom defineix la lectura com un plaer individual i solitari i li treu qualsevol finalitat social. El lector empedreït ho és, també, perquè està assedegat d'una consciència més àmplia. No hi ha esperança social en la lectura, sinó una experiència essencialment privada:

«Ultimately we read –as Bacon, Johnson, and Emerson agree– in order to strengthen the self, and to learn its authentic interests. We experience such augmentations as pleasure, which may be why aesthetic values have always been deprecated by social moralists, from Plato through our current campus Puritans. The pleasures of reading indeed are selfish rather than social. You cannot directly improve anyone else's life by reading better or more deeply. I remain skeptical of the traditional social hope that care for others may be stimulated by the growth of individual imagination, and I am wary of any arguments whatsoever that connect the pleasures of solitary reading to the public good.» *How. Read.* (p. 22).

Paral·lelament, la noció de la lectura com un plaer complex i solitari porta implícita la idea de la interpretació. És a dir, la lectura entesa com a interpretació té paràmetres de poder, però no de veracitat o de correcció³¹⁸. De manera que, les obres literàries fortes, sublimes, comporten també lectures poderoses, enteses com a actes creatius que aconseguen –o no– imposar-se i estendre's. En aquest sentit, segons Bloom, una lectura dèbil seria o bé la que no s'endinsa més enllà del primer pla de significat literal del text, o la que s'esbiaixa cap a consideracions extratextuals i ho analitza tot des de fora. En conseqüència, Bloom afirma que el llenguatge figuratiu que defineix l'obra literària també demana una lectura figurativa:

«There are strong misreadings and weak misreadings, but correct readings are not possible if a literary work is sublime enough. A correct reading merely would repeat the text, while asserting that it speaks for itself. It does not. The more powerful a literary artifice, the more it relies upon figurative language. That is the cornerstone of *The Anatomy of Influence*, as of all my other ventures into criticism. Imaginative literature is figurative or metaphoric. And in talking or writing about a poem or novel, we ourselves resort to figuration.» *Ana. Infl.* (p. 13).

³¹⁶ Per què Bloom prefereix el terme dialèctic que no pas el dialògic? Per tal de subratllar la confrontació i el conflicte inherents a la relació entre un autor i les seves influències, és a dir, l'*agón* literari. Els orígens de la dialèctica en la tradició filosòfica posen l'èmfasi en la confrontació d'idees o postures contraposades que malden per trobar un punt de síntesi o de comprensió complexa i profunda. Parlar de relacions dialèctiques és més exacte per referir-se a l'autor com a un individu en diàleg crític amb la tradició. De retruc, la imatge d'una relació dialèctica amb els precursors també emfatitza les idees de tensió i de moviment.

³¹⁷ Eagleton, 1983: 159.

³¹⁸ Per a Bloom, l'única "veritat" que es pot extreure de l'obra literària és l'experiència de la lectura, *vid. Poets. Sen. Subl.* (p. 4).

La interpretació forta posseeix un alt grau d'identificació del lector cap a l'obra. El lector identifica la grandesa de l'alteritat en l'obra llegida i a l'encop la integra en la lectura de si mateix i, inevitablement, hi ha quelcom de la consciència que es transforma. D'aquesta transformació, Bloom en diu l'expansió o creixement de la consciència, o bé també de la saviesa, però no només la erudita, sinó també i especialment la saviesa transcendental, la vital:

«The question we need to put to any writer must be: does she or he augment our consciousness, and how is it done? I find this a rough but effectual test: however I have been entertained, has my awareness been intensified, my consciousness widened and clarified? If not, then I have encountered talent, not genius. What is best and oldest in myself has not been activated.» *Genius*. (p. 12).

Aquesta transformació, nascuda arran d'una lectura poderosa, es relaciona amb l'efecte de la sublimitat literària en el lector, és a dir, pel que fa a l'estètica de la recepció de la literatura canònica, Bloom parteix de Longí:

«Longinus's treatise tells us that sublime literature transports and enlarges its readers. Reading a sublime poet, such as Pindar or Sappho, we experience something akin to authorship: "We come to believe we have created what we have only heard." (Longinus, 7.2. Trad. W. H. Fyfe)» *Ana. Infl.* (p. 18).

El poder afectiu de la literatura poderosa rau en la capacitat d'identificació, de ressonar en el lector com si apel·lés a un element primordial, a una sensibilitat aborigen que s'activa en contacte amb la lectura de les obres dels autors passats. Bloom s'apuntala en Longí com a precedent d'aquesta teoria de la recepció de la literatura sublim:

«The ancient critic Longinus called literary genius the Sublime, and saw its operation as a transfer of power from author to reader: "Touched by the true sublime your soul is naturally lifted up, she rises to a proud height, is filled with joy and vaunting, as if she had herself created this thing that she has heard" (Longinus, 7.2. Trad. W. H. Fyfe)» *Genius*. (p. 3).

Es tracta de la capacitat de transportar i d'engrandir la consciència del lector mitjançant el poder d'identificació. L'obra literària canònica és capaç de fer creure al lector que llegeix els seus propis pensaments, que sense, saber com, participa del πάθος que brolla de l'escriptura. O, com deia Ralph Waldo Emerson –i Bloom cita nombroses vegades–, a mode d'eco de Longí³¹⁹:

«...in every work of genius, we recognize our own rejected thoughts; they come back to

³¹⁹ Al punt 7.2 Longí parla de la il·lusió d'autoria en el públic i descriu com l'escolta d'un passatge elevat provoca en l'oient un sentiment d'orgull, d'exaltació, talment com si ell mateix hagués produït el que està escoltant. Contràriament a la perspectiva de Longí, Quintilià (Quint. *Inst.* 8.2.21) afirma en un sentit pejoratiu –referint-se a la pedanteria intel·lectual d'alguns oradors i del públic– que hi ha oients que els hi agrada delitar-se d'haver penetrat en el pensament de l'orador, com si ells mateixos haguessin inventat el que han escoltat.

us with a certain alienated majesty.» *Ag.* (p. 103).³²⁰

Aquesta il·lusió d'autoria en el lector, provocada per la lectura de les obres canòniques amb més poder universal, respon a l'efecte del reconeixement i de l'emmiration. El lector reconeix la grandesa i aquesta li retorna la imatge de si mateix. Per tant, Bloom sí que creu en un efecte beneficiós –tanmateix, no pas moral, sinó transcendental³²¹– en la lectura de les obres canòniques:

«Literary genius, difficult to define, depends upon deep reading for its verification. The reader learns to identify with what she or he feels is a greatness that can be joined to the self, without violating the self's integrity. "Greatness" may be out of fashion, as is the transcendental, but it is hard to go on living without some hope of encountering the extraordinary. Meeting the extraordinary in another person is likely to be deceptive or delusionary. We call it "falling in love," and the verb is a warning. To confront the extraordinary in a book –be it the Bible, Plato, Shakespeare, Dante, Proust– is to benefit almost without cost. Genius, in its writings, is our best path for reaching wisdom, which I believe to be the true use of literature for life.» *Genius.* (p. 3-4).

El benefici de la lectura de les grans obres consisteix en l'increment del coneixement dels lectors mateixos en relació amb l'alteritat. Però, alhora, l'apreciació de la grandesa respon a un anhel de supervivència³²² i també actua com a recordatori i eixamplament de la pròpia consciència:

«Plato, Montaigne, Shakespeare, and Goethe remain essential, as do the others I sketch. Essential for what? To know ourselves, in relation to others, for these mighty dead are among the otherness that we can know, as Emerson tells us in *Representative Men*: We need not fear excessive influence. A more generous trust is permitted. Serve the great.» *Genius.* (p. 9).

Tot s'entrelliga, la mortalitat és un record de la necessitat canònica d'escollir. L'amor per la lectura de les grans obres –en un sentit canònic– és l'únic que, segons Bloom, pot elevar l'existència. L'apreciació de les obres canòniques té el poder d'eternitzar autor i receptor, sense valor moral, només per si mateixa i la seva força:

«We live by and in moments raised in quality by aesthetic apprehension, and they have no teleology, no transcendent value. Epicureanism scarcely could be purer.» *Ana. Infl.* (p. 22).

³²⁰ La citació remet al text de R. W. Emerson, "Self-resilience", de 1841.

³²¹ De la mateixa manera en què ho fa Longí en el capítol 35, Bloom assevera que l'home té una atracció intrínseca cap al transcendental, l'extraordinari, i això és el que condiciona la lectura i la interpretació dels grans autors canònics: «We need genius, however envious or uncomfortable it makes many among us. It is not necessary that we aspire after genius for ourselves, and yet, in our recesses, we remember that we had, or have, a genius. Our desire for the transcendental and extraordinary seems part of our common heritage, and abandons us slowly, and never completely» *Genius.* (p. 7).

³²² «Appreciation may modulate into love, even as your consciousness of a dead genius augments consciousness itself. Your solitary self's deepest desire is for survival, whether in the here and now, or transcendently elsewhere. To be augmented by the genius of others is to enhance the possibilities of survival, at least in the present and the near future» *Genius.* (p. 5).

Finalment, Bloom es recolza en Longí i en Nietzsche per afirmar que l'*agón* travessa la literatura i la seva crítica. El resultat final és la victòria en tant que efecte de sublimitat, però aquest efecte també situa el lector dins de l'*agón*. El lector s'enfronta amb la grandesa –l'efecte de sublimitat– a través de la interpretació. Per aquest motiu, Bloom sosté que Longí prefigura la crítica personalista, és a dir la que es basa en la figura de l'autor –jo literari– com a subjectivitat i consciència manifesta dins del text contra la qual s'ha de confrontar subjectivament el lector:

«Longinus understood implicitly what Nietzsche taught us to know explicitly, which is the agonistic nature of the literary experience, and so of all literary interpretation also. To achieve the readers' Sublime is to gain power over a text through interpretation, and to know greatness the reader needs to confront greatness. Longinus prophesied all the great personalist critics.» *Poets. Sen. Subl.* (p. 5).

4.3. Característiques principals de l'*agón* literari

La teoria literària de Bloom es defineix com a agonística, és a saber, marcada per la relació i el conflicte amb les influències:

«...portrays itself as agonistic, as contesting for supremacy, with other spirits, with anteriority, and finally with every earlier version of the self.» *Ag.* (p. viii).

La definició que Bloom fa del text literari –o poètic, com l'anomena ell, en representació no només de la poesia, sinó de tota la literatura– és altament psicològica. Entén l'obra literària, el text, com una competició psíquica i intersubjectiva entre escriptors forts que lluiten per la pervivència en el temps. Així doncs, un text literari no existeix sense un conflicte inherent de referencialitat perquè no és una composició autònoma:

«A poetic "text," as I interpret it, is not a gathering of signs on a page, but is a psychic battlefield upon which authentic forces struggle for the only victory worth winning, the divinatory triumph over oblivion, or as Milton sang it: "Attir'd with Stars, we shall for ever sit, Triumphant over Death, and Chance, and thee O Time" (...) Few notions are more difficult to dispel than the "commonsensical" one that a poetic text is self-contained, that it has an ascertainable meaning or meanings without reference to other poetic texts. Something in nearly every reader wants to say: "Here is a poem and there is a meaning"» *Poe. Repr.* (p. 2).

D'aquesta manera, Bloom considera necessari desenvolupar i exposar la seva teoria de les influències per desmarcar-se de la tendència acadèmica a relegar-les a un simple estudi de les fonts, donant per suposat que el procés d'influència literària és un procés benigne entre autors i obres³²³. Pel que fa a la definició del concepte d'influències, Bloom no es refereix a la transmissió d'idees, trops o imatges de poetes

³²³ *Ana. Infl.* p.18.

anteriors als posteriors. Aquesta transmissió o transferència artística és fruit del transcurs de la història literària i de la discursivitat, i el seu estudi és diacrònic. En canvi, l'objecte d'interès per a Bloom és l'estudi sincrònic de la unitat de l'actitud d'un escriptor-poeta concret, de la seva identitat creativa i, finalment, de com aquesta es desenvolupa i construeix mitjançant l'*agón* amb les influències:

«The profundities of poetic influence cannot be reduced to source study, to the history of ideas, to the patterning of images. Poetic influence, or as I shall more frequently term it, poetic misprision, is necessarily the study of the life-cycle of the poet-as-poet.» *Anx. Infl.* (p. 7).

El mot influència, abans d'obtenir el sentit de “tenir poder cap a una altra persona o cosa”, etimològicament significava “fluir cap endins” i es relacionava amb l'emanació o les forces astrals que regien –influenciaven– el món i els homes. En un primer moment, doncs, ser influït significà “l'acte de rebre un fluid eteri que queia de les estrelles i afectava el caràcter i el destí de totes les coses sublunars”; progressivament prengué el sentit de “poder diví que dirigia la voluntat de la persona”³²⁴. En tot cas, el seu ús en un sentit d'influència literària fou molt més tardà. D'escreix, a Bloom l'interessa molt la càrrega suggestiva de la relació entre el concepte d'influència i la malaltia *influença*, del llatí medieval³²⁵:

«Influence is *Influenza* –an astral disease. If influence were health, who could write a poem? Health is stasis.» *Anx. Infl.* (p. 95).

La mala interpretació és l'impuls i la genètica de la literatura i, en conseqüència, Bloom equipara la continuïtat imitativa amb l'estasi o l'estancament de la història literària. Així, descriu les influències literàries com la malaltia de consciència o d'esperit del poeta efeb³²⁶. Poder reconèixer-les i enfrontar-s'hi és un do pervers en un sentit de “desviació” respecte a les influències:

«Poetic Influence is a gift of the spirit that comes to us only through what could be called, dispassionately, the perversity of the spirit.» *Anx. Infl.* (p. 30).

³²⁴ Sobre el concepte d'influència en Longí *vid.* l'apartat 2.2.1. Bloom assenyala que el mot “influència” ja tenia aquest mateix significat en el període escolàstic, als segles VII-XVII. *vid.* *Anx. Infl.* (p. 37).

³²⁵ La paraula influència deriva del llatí *influens, influere*, que es referia a l'acció de fluir cap a dins. Té el significat d'una força o poder que flueix cap endins d'un altre (cosa, persona, etc). Paral·lelament, *influenza* és un mot italià que prové també del llatí tardà, es refereix a la influència dels astres en els esdeveniments terrenals, però la seva relació amb la malaltia –grip– prové de l'epidèmia del segle XVI i la idea generalitzada segons la qual aquesta plaga fou fruit de la influència astrològica.

³²⁶ Bloom emprà el terme efeb –ἔφηβος, nom aplicat als joves atenesos entre els 18 i 20 anys, abans d'esdevenir ciutadans de ple dret– per a referir-se tant a l'aspirant a lector poderós com a l'aspirant a escriptor o poeta fort, els quals estan immersos en un procés agonístic. D'una banda, el lector forceja amb l'obra llegida i la seva reinterpretació i l'escriptor amb les influències. En la perspectiva de Bloom, el fet de ser efeb –en termes literaris– posseeix un component important de solitud: «The ephebe, as Athenians termed the young future citizen, is my word for the young deep reader who dwells in the solitude where she or he goes apart to encounter the imagination of Shakespeare.» *Ana. Infl.* (p. 10). També hi ha un significat didàctic en el fet d'anomenar efeb el lector que malda per fer lectures-interpretacions fortes, ja sigui també un aspirant a poeta o no: «To be influenced is to be taught, and a young writer reads to seek instruction, even as Milton read Shakespeare, or Crane Whitman, or Merrill Yeats.» *Ana. Infl.* (p. 10).

D'aquesta manera, l'esperit agonístic és l'esperó de la recerca del sublim literari i, al capdavant, el motor de la naturalesa humana. En aquest punt, Bloom cita Nietzsche i la seva màxima que diu que la lluita –tant en sentit figurat com literal– és el motor de la humanitat³²⁷. En un sentit figurat, s'entén que l'esperit de l'home es desenvolupa mitjançant la competició i el mesurament de forces contra els altres i, en última instància, contra hom mateix.

Tanmateix, pel que fa a l'àmbit que ens ocupa, el fonamental és l'encreuament entre l'ambició creativa del poeta novell i la influència de la tradició i dels autors precedents. Aquest és el factor competitiu que Bloom considera inherent a la literatura i, seguint Nietzsche, a la condició humana. A més a més, Bloom, com altres autors i estudis, rastreja aquesta herència de la competitivitat occidental fins a l'Antiga Grècia:

«For many years before and after *The Anxiety of Influence* was first published, literary scholars and critics were reluctant to see art as a contest for the foremost place. They seemed to forget that competition is a central fact of our cultural tradition. Athletes and politicians, of course, know no other enterprise, yet our heritage, insofar as it is Greek, enforces this condition for all of culture and society. Jakob Burckhardt and Friedrich Nietzsche inaugurated the modern recovery of Greek agon, and it is now accepted by classical scholars as a guiding principle of Greek civilization.» *Ana. Infl.* (p. 7).

Defineix la lògica de l'*agón* literari com l'intent de superar l'oblit que escombra la història, per tal de convertir-se en un autor canònic mitjançant la confrontació amb les veus literàries precedents i contemporànies. Tant és així, que Bloom situa el primer exemple paradigmàtic d'aquesta recerca de la transcendència literària, altrament dit l'*agón*, en els epinícis de Píndar³²⁸:

«Again, we move to the consideration of poetic agon, and to the belated realization that the modern crisis-ode descends, however remotely, from Pindar's epinician or victory odes.» *Ag.* (pp.238-239).

Ensems, el concepte polièdric d'*agón* –pel que fa als àmbits on s'aplica: antropologia, estètica, filosofia, etc– que, en principi, recuperaren de l'oblit els estudis de Nietzsche i Burckhardt³²⁹, és el que Bloom pren també com l'engranatge de la literatura durant el transcurs de la història. En aquest sentit, segons Bloom la literatura occidental no pot desentendre's del culte grec a la competitivitat. El terreny de batalla sempre és un triple escenari: present, passat i futur. Aquest és el comú denominador de tots els homes, el seu element agonístic, en un sentit grec i, segons Bloom, inicialment també semític:

«Western culture remains essentially Greek, since the rival Hebrew component has vanished into Christianity, itself indebted to the Greek genius. Plato and the Athenian dramatists had to confront Homer as their precursor, which is to take on the

³²⁷ *vid.* l'apartat 2.2.

³²⁸ Sobre la relació entre l'*agón* i Píndar *vid.* l'apartat 2.3.

³²⁹ *vid.* l'apartat 2.2.

unvanquishable, even if you are Aeschylus. Our Homer is Shakespeare, who is unavoidable yet is better avoided by dramatists.» *Ana. Infl.* (p. 7).

No hi ha potència imaginativa ni poden haver-hi obres literàries sense l'*agón* amb les influències dels grans precursors. Tant hi fa si l'autor en qüestió té consciència d'haver participat en aquesta disputa inherent al seu art, o si creu ésser "un àngel sense sexe",³³⁰. Només l'*agón* pot engendrar les grans obres, dignes d'entrar al cànon, si aconseguen no resultar completament enlluernades i absorbides per les seves influències:

«...the dead poets will not consent to make way for others. But, it is more important that new poets possess a richer knowing. The precursors flood us, and our imaginations can die by drowning in them, but no imaginative life is possible if such inundation is wholly evaded.» *Anx. Infl.* (p. 154).

La teoria de Bloom es desmarca d'una idea benigna o idealista d'aquesta competició literària. Pretén "desmitologitzar" les idees hereves del romanticisme sobre la creació artística únicament supeditada a la imaginació com a símbol de la puresa i de la unicatat creativa³³¹, i ho fa mitjançant la teoria d'una transposició del psicoanàlisi freudià³³² i el seu anàlisi de les ansietats. D'aquesta manera, Bloom creu que, si la vida instintiva de l'home és agonística –es construeix en termes de negació, constricció, repressió, etc.–, per què l'impuls creatiu o estètic no ha de compartir el mateix origen? La literatura, entesa com a fenomen cultural sostingut al llarg de la història, té una estructura de revisió-negació que l'impulsa a enfrontar-se amb l'alteritat –en forma d'autor, d'obra, conjunt d'aquests, moviments culturals sencers, etc.–, és una defensa contra les influències que simultàniament sempre mira enrere mentre avança³³³.

Rellegint Nietzsche, Bloom defineix l'impuls dels poetes vers la immortalitat com un argument contra el temps³³⁴. Es tracta d'una cadena agonística d'enfrontament que s'estén fins al principi de la història artística en una cursa per vèncer el temps a través d'una venjança estètica contra aquest que, segons Bloom, és l'única defensa. El revisionisme com a paradigma de lectura-escriptura i d'interpretació es desenllaça en la dialèctica de la lluita per la pervivència literària.

Ensems, Bloom considera crucial el concepte romà d'autoritat pel que fa a l'estudi de l'*agón* literari i la construcció del "geni" o la identitat forta de l'agent escriptor. El fet que el substantiu *auctoritas* derivi del verb *augere* ("augmentar"), permet a Bloom

³³⁰ *vid. Ana. Infl.* (pp. 20-21).

³³¹ «No one "fathers" or "mothers" his or her own poems, because poems are not "created," but are interpreted into existence, and by necessity they are interpreted from other poems. Whenever I suggest that there is a defensive element in all interpretation, as in all troping, the suggestions encounter a considerable quantity of very suggestive resistance. All that I would grant to this resistance is its indubitable idealism, its moving *need* of the mythology of creative imagination, and of the related sub-mythology of an "objective" scholarly criticism» *Ag.* (p. 244).

³³² La importància de la lectura de Freud en la teoria de l'*agón* poètic de Bloom és cabdal, oimés el seu estudi de la repressió. *vid. els capítols 4-5 d'Ag; Eagleton, 1983: 159-160.*

³³³ *vid. Ag.* (pp. 7-8).

³³⁴ *vid. Ag.* (p. 124).

relacionar-lo amb la idea d'increment dels fonaments i de les influències de l'escriptor-poeta, en una relació agonística i alhora de reverència envers el passat:

«Authority, another crucial Roman concept, may be more relevant for the study of genius than “genius”, with its contradictory meanings, still can hope to be. Authority, which has vanished from Western culture, was convincingly traced by Hannah Arendt to Roman rather than Greek or Hebrew origins. In ancient Rome, the concept of authority was foundational. Auctoritas derived from the verb augere, “to augment”, and authority always depended upon augmenting the foundation, thus carrying the past alive into the present.» *Genius*. (p. 2).

L'autoritat del passat literari respecte al present és l'únic marc possible de l'*agón*, és a dir, de la competició per alliberar el geni literari. Bloom en cita dos exemples paradigmàtics, Homer i el suposat autor dels llibres inicials de l'antic testament –des de *Gènesi* fins a *Reis*–, que Bloom anomena Jahvista o J:

«Homer fought a concealed contest with the poetry of the past, and I suspect that the Redactor of the Hebrew Bible, putting together his Genesis through Kings structure in Babylon, struggled to truncate the earliest author that he wove into the text, in order to hold off the strangeness and uncanny power of the Yahwist or J writer. The Yahwist could not be excluded, because his (or her) stories possessed authority, but the disconcerting Yahweh, human-all-too-human, could be muted by other voices of the divine.» *Genius*. (p. 2).

A més a més, juntament amb Longí i la perspectiva de l'Antiguitat, Bloom vol creure que la *Ilíada* i l'*Odissea* foren compostes per un mateix autor homèric³³⁵, el qual suposadament també va enfrontar-se amb influències desconegudes:

«But I do not think that committees create great poems, and I think one can surmise that Homer, whoever he was, first perfected his poem's oral version and then wrote it out, presumably revising it in the process. Homer's anxieties, as a poet, concerned the poetry of the past, which has not come down to us. Writing, which he subtly deprecated, was not an anxiety to him, but only a permanent record of his art. I am willing to believe, with the Hellenistic critic Longinus, that the same Homer composed the Iliad and the Odyssey, perhaps thirty years or more apart, with the Odyssey being the later work.» *Genius*. (p. 502).

No obstant això, aquesta lògica del funcionament individual, competitiu i agonístic de les grans obres de la història literària no comporta una necessària millora o empitjorament exponencial de la qualitat de les obres a mesura que avança la història³³⁶. Per exemplificar-ho, Bloom posa d'exemple la literatura anglesa:

«That this quest encompasses necessarily the diminishment of poetry seems to me an inevitable realization, one that accurate literary history must sustain. The great poets of the English Renaissance are not matched by their Enlightened descendants, and the whole

³³⁵ *vid.* Longinus, 9.13.

³³⁶ «But poetic influence need not make poets less original; as often it makes them more original, though not therefore necessarily better.» *Anx. Infl.* (p. 15).

tradition of the post-Enlightenment, which is Romanticism, shows a further decline in its Modernist and post-Modernist heirs.» *Anx. Infl.* (p. 10).

4.3.1. *Lligam entre sublimitat literària i agón: objectiu i mitjà*

Segons Bloom el sublim literari és per definició agonístic i considera que ha estat així des de Longí fins a la seva contemporaneïtat³³⁷. Descriu la sublimitat literària com quelcom inassolible, però alhora indispensable per tensionar diagonalment l'autor cap a l'excel·lència. Així, entén la relació de l'*agón* i la sublimitat literària com un moviment guiat a través del desig i el buit, l'anhel de quelcom més³³⁸. Bloom parteix de la definició de la sublimitat de Longí³³⁹ i l'entrellaça amb la seva teoria crítica de l'*agón* literari: la literatura elevada, la grandesa textual, és el resultat i l'expressió inevitable de la pugna amb les influències. L'elevació o glòria textual que fan destacar un escrit és, llavors, la força amb què una obra epigonal revisa les seves influències i les transforma en quelcom amb veu pròpia que, en el millor dels casos, assoleix la grandesa.

«Northrop Frye insisted that great literature emancipated us from anxiety. That idealization is untrue: greatness ensues from giving inevitable expression to a fresh anxiety. Longinus, critical formulator of the sublime, said that “beautiful words are in very truth the peculiar light of thought”. (Longinus, 30. Trad. W. H. Fyfe). But what is the origin of that light in a poem, play, story, novel? It is *outside* the writer, and stems from a precursor, who can be a composite figure. In regard to the precursor, creative freedom can be evasion but not flight. There must be agon, a struggle for supremacy, or at least for holding off imaginative death.» *Ana. Infl.* (p. 21).

Bloom assegura que el tractat de Longí també introdueix l'ambivalència com un dels efectes del sublim literari:

«Longinus's treatise exalts the sublime yet implies ambivalence as well: “what is wonderful always goes together with a sense of dismay.” (Longinus, 1.4. Trad. W. H. Fyfe).» *Ana. Infl.* (p. 18)³⁴⁰.

El poder d'ambivalència es relaciona amb l'efecte d'estranyesa, d'alteritat atraient –d'influència– que emana de l'obra sublim, altrament dita forta o canònica. Bloom parla de la estranyesa de significat³⁴¹:

«“Strangeness” for me is *the* canonical quality, the mark of sublime literature. Your dictionary will give you assurance that the word *extraneous*, still in common use, is also the Latin origin of *strange*: “foreign,” “outside,” “out of doors.” Strangeness is

³³⁷ *Poets. Sen. Subl.* (p. 2).

³³⁸ *vid.* la nota 321.

³³⁹ Longinus, 1.3. Sobre les influències de Longí en la teoria romàntica i postromàntica del sublim literari, però també com a concepte abstracte filosòfic, *vid.* *Ana. Infl.* (p. 36-39); *Ag.* (p. 101).

³⁴⁰ A més a més, arran del comentari del poema de Safo (Longinus, 10.2-3) Longí elogia la seva capacitat per crear un sentiment desbordant d'ambivalència, *vid.* la nota 312. *Cf.* Richards, 1902: 161.

³⁴¹ *vid.* *Ana. Infl.* (p. 38).

uncanniness: the estrangement of the homelike or commonplace. This estrangement is likely to manifest itself differently in writers and readers. But in both cases strangeness renders the deep relation between sublimity and influence palpable.» *Ana. Infl.* (p. 19).

Bloom empra el principi de l'estranyesa aplicat a tota la literatura canònica occidental des de l'Antiguitat. Longí és un exemple de l'assenyalament d'aquesta naturalesa essencial del sublim literari, el qual posseeix un poder d'ambivalència, d'estranyesa, de transportar al lector fora-de-si eixamplant la seva consciència³⁴²:

«It transports us beyond ourselves, provoking the uncanny recognition that one is never fully the author of one's work or one's self.» *Ana. Infl.* (p. 20).

És precisament aquest allunyament, l'atractiu poderós i alhora desafiant de l'alteritat, el que fa palpable l'enllaç entre sublimitat i influència; entre obres fortes i les seves reinterpretacions, relectures i reescriptures. Aquest poder d'estranyesa és el resultat de l'angoixa expressada a través –i a causa– de l'*agón* amb les influències. Bloom assevera que en Longí ja trobem la consideració i tractament de l'*agón* amb les influències com l'arrel de la creació literària realment poderosa:

«For a strong writer, strangeness is the anxiety of influence. The inescapable condition of sublime or high literature is agon: Pindar, the Athenian tragedians, and Plato struggled with Homer, who always wins. The height of literature commences again with Dante, and goes on through Shakespeare, Cervantes, Milton, and Pope. Implicit in Longinus's famous celebration of the sublime –“Filled with delight and pride we believe we have created what we have heard” (Longinus, 7.2. Trad. W. H. Fyfe)– is influence anxiety. What is my creation and what is merely heard? This anxiety is a matter of both personal and literary identity. What is the me and the not-me? Where do other voices end and my own begin?» *Ana. Infl.* (p. 20).

Per tant, el sublim literari depèn de la repressió, és el resultat de la victòria contra l'angoixa de les influències:

«If an antithetical criticism of poetry is in any way useful, then it must illuminate this major instance of the Sublime. If the Sublime depends upon repression, as I insist it does.» *Poe. Repr.* (p. 74).

Bloom relaciona directament la idea de sublimitat literària clàssica –la de Longí– i la lluita agonística dels escriptors. Aquest poder verbal, elevació “loftiness” –la sublimitat escrita, expressiva– es cerca mitjançant el xoc i la revisió agonístiques amb la tradició passada i la competència present:

«I turn that the Sublime originally meant a style of “loftiness,” of verbal power conceived agonistically, against all rivals. But in the Enlightenment, this literary idea was psychologized negatively, into a vision of terror in both art and nature, an oxymoronic terror uneasily allied with pleasurable sensations of augmented strength and indeed of narcissistic freedom.» *Ag.* (pp. 206-207).

³⁴² Longinus 7.2.

La conclusió final sempre apunta al fet que el sublim literari és la prova segons la qual tota obra canònica és agonística, independentment de si l'escriptor o poeta en qüestió va desitjar mai entrar en aquesta competició³⁴³; de nou, Bloom assevera que Longí assentà la primera pedra:

«Longinus had pointed the Sublime at “the eagerness of mutual rivalry and the emulous pursuit of the foremost place”» *Ag.* (p. 233).

Així doncs, Bloom defineix l'obra sublim com el resultat de la comparació entre dues forces literàries, en les quals s'instal·la l'esperit agonístic en forma de tres preguntes: Més, menys o igual?³⁴⁴. L'autor novell s'ha de mesurar amb algú que prèviament ja va guanyar la competició agonística amb les seves influències. L'objectiu de l'autor novell és veure si podrà usurpar la seva victòria i inserir-la dins del cànon. Aquest mesurament és quantitatiu i comparatiu, l'autor efeb es pregunta a si mateix si és més, menys o igual que el model que el precedeix, en termes de potencialitat canònica. Aquesta és la pregunta agonística que el poeta s'ha de fer a si mateix davant del desafiament de les influències, i la seva obra serà –o no– la resposta sublim. L'exemple d'aquest enfrontament, per la seva càrrega universal, no només enfronta els autors aspirants, sinó que també es troba present en els mateixos personatges ficticials³⁴⁵:

«...to ask the classical, agonistic question that *is* the Sublime, because the Sublime is always a comparison of two forces or beings, in which the agon turns on the answer to three queries: more? equal to? or less than? Satan confronting hell, the abyss, the new world, is still seeking to answer the questions that he sets for himself in heaven, all of which turn upon comparing God's force and his own. Oedipus confronting the Sphinx, Hamlet facing the mystery of the dead father, and Freud meditating upon repression are all in the same economic stance.» *Ag.* (p. 113).

Suggereix que el sublim literari, entès com a grandesa d'idees i d'expressió, sempre es construeix com una referència a l'alteritat, no existeix en aïllament. Aquesta referència en forma de plasmació de les influències literàries del poeta es converteix en una quota, una part de les influències que es pren com a estàndard o model per a mesurar i configurar la pròpia obra. Així, l'*agón* comporta una distorsió necessària del context original de l'obra, autors o conjunt d'aquests, que actuen com a marc de la influència. Segons Bloom, això comporta una distinció entre les preguntes “què” i “com”. El poeta es pregunta sobre les obres que li fan ombra, sobre el seu significat, la seva naturalesa fonamental; abans de preguntar-se només pel com de la seva presentació i funcionament més detallat o tècnic. De manera que el poeta s'encamina cap a un oblit-repressió parcial de la dimensió particular –formal i temàtica– de la obra o obres

³⁴³ «I verge upon the conclusion that the Sublime *is* the truth that strong poetry has to be agonistic, whether its writers consciously do or do not desire to enter the contest» *Ag.* (p. 232).

³⁴⁴ «...more, less, or equal to? which is the agonistic self-questioning of the Sublime.» *Ag.* (p. 226, 117).

³⁴⁵ Recordi's que l'*agón* també va acabar designant l'enfrontament verbal entre el protagonista i l'antagonista en el gènere dramàtic, *vid.* l'apartat 2.5.

modèliques. Aquest oblit-repressió condueix a una representació nova del cúmul d'herències rebudes³⁴⁶.

En conseqüència, la cerca de la sublimitat escrita sempre implica l'*agón* entre autor i influències, la tradició, etc.

4.3.2. *El cànon i el seu lligam amb l'agón*

Cànon i *agón* estan també entrelaçats. Per a Bloom el procés canònic occidental no és fruit de la casualitat, sinó d'una operació de selecció i categorització, amb els seus respectius paràmetres i mesures de valor, que emana d'una cosmovisió hereva dels estudis literaris alexandrins –els quals inauguraren la canonització de textos seculars– i de la tradició jueva de les escriptures. Bloom també observa que, els poetes grecs –pel cap baix a partir d'Hesíode– ja eren proclius a la canonització. És a saber, que tenien una sensibilitat afi a l'ambició canònica travessada i guiada per l'*agón*. Homer formava part de la mentalitat grega arcaica impulsada per la narració d'històries, però l'acte de mesurar el cànon, la instauració de l'esperit competitiu i agonístic, és posterior. Nietzsche fou, a parer de Bloom, el primer que observà i identificà l'esperit agonístic com el cor de la cultura grega, i trobà l'expressió d'aquesta idiosincràsia col·lectiva en les genealogies de la *Teogonia* d'Hesíode:

«There is no innocence, and only a small degree of chance, in the canonical process. As a Western procedure, it has combined three main elements: the Jewish tradition of forming Scripture, with its Christian misprision and subsequent refinements, is ideologically the most important. The Alexandrian Hellenistic tradition of literary scholarship is the most instrumental for us, since it inaugurated the canonization of what we would now call secular texts. But the Greek poets themselves, at least from Hesiod on, invented poetic self-canonization, or self-election. I am going to suggest the antithetical formula that a contemporary American poem, to have any hope of permanence, necessarily builds the canonical ambition, process and agon directly into its own text, as Hesiod, Pindar, Milton, Pope, Wordsworth and Whitman did also, as indeed all the poetic survivors have done (...) Homer and his unknown precursors were primarily storytellers, and to tell a story is very different from the act of measuring the canon. That act is a genealogy, and perhaps necessarily a cataloging.» *Ag.* (p. 284).

Tot i que l'epopeia i el drama adquiriren fama com a concursos a l'Antiga Grècia, Bloom apunta que fou en la lírica grega on realment va calar l'esperit agonístic. Fins al punt en què el procés canònic va esdevenir també l'estructura i funcionament del poeta en tant que poeta:

³⁴⁶ «I am suggesting that the Sublime is always a quotation, a *measuring* (etymological meaning of “quoting”) that becomes a quota, and so destroys the context of a text. This means that the Sublime asks: “What?” and not “How?” Such asking is a forgetting (failure in translation, repression) and so a re-presentation.» *Ag.* (p. 242).

«This agonistic spirit, as expounded by Nietzsche, finds expression in the genealogies and catalogues of Hesiod, who in sorting out and so canonizing the gods, becomes the first Greek theologian. But though epic and drama were conducted as contests, it was in the Greek lyric that the agon became truly internalized, to the extent that the canonical process itself became the structure— rather than the gesture—of the poet's stance.» *Ag.* (pp. 284-285).

Allò sobre el qual excel·leix una obra sublim-canònica són els textos anteriors, el passat, l'alteritat que li feia ombra des de la tradició. Aquí entra en joc el poder de canonització a través del que Bloom anomena “strong misreadings”, interpretacions fortes d'una obra que contribueixen a canonitzar-la. Afirmar que Homer i la Bíblia no foren canònics fins que els crítics i els talmudistes començaren a citar-los. Totes les citacions, com a forma general de recepció, són tergiversacions fora de context d'allò rebut. Aquest *modus operandi* de la recepció en l'àmbit literari respon a un funcionament de la lectura que es sustenta en previsions i prejudicis projectats damunt del text³⁴⁷. Nogensmenys, per a Bloom la idea de violació de la unitat o del context de les obres models no és precedent, ja que considera aquestes nocions com a il·lusions dins de l'esfera literària-artística:

«Homer and the Bible were not Sublime until the critics and Talmudists learned how to quote from them. All Sublimes are transcendent, down to Emerson's American Sublime, and all this transcendence transcends not the world but anterior texts. Perhaps we need to begin a study of the *psychology of quoting*. I have never known a person whose writing was quoted by anyone else who did not believe that he or she had been distorted or misrepresented by being quoted out of context. Yet all quotation is necessarily out of context, and not to a greater or lesser degree. The truth may be that there is no difference between the act of quoting with a favorable or with an unfavorable intention. All quotation may be an un-favoring process, in regard to the text that is being “read,” “reviewed,” “studied.” But this is *not* because “unity” or “context” is being violated, but only that “unity” and even “context” are revealed as being il·lusions.» *Ag.* (pp. 241-242).

Llavors, on rau la naturalesa poderosa de l'obra literària canònica? Llegir les obres canòniques és un acte tan literari com l'escriptura de l'obra mateixa. La lectura-interpretació forta “strong misreading” és la que canonitza l'obra en qüestió. Però també és necessària la noció de “strong misreading” per a desviar-se creativament de les influències. Així, Bloom defineix tant la literatura canònica com la lectura canonitzadora com un acte de desviació, de declaració de propietat en un sentit d'usurpació i imposició de significat. Aquesta lògica de la possessió només és possible partint de la rivalitat, de la pugna agonística:

«How does one read a strong poem? How does one write a strong poem? What makes a poem strong? (...) the reading of strong poetry is just as much a poetic fact as is the writing of such poetry. Strong poetry is strong only by virtue of a kind of textual usurpation that is analogous to what Marxism encompasses as its social usurpation or

³⁴⁷ «Reading, as an art, depends upon fundamental previsions of what is being read, so that in order to read a poem you necessarily start with an idea of what a poem is, or can be.» *Ag.* (p. 31).

Freudianism as its psychic usurpation. A strong poem does not formulate poetic facts any more than strong reading or criticism formulates them, for a strong reading is the only poetic fact, the only revenge against time that endures, that is successful in canonizing one text as opposed to a rival text. There is no textual authority without an act of imposition, a declaration of property that is made figuratively rather than properly or literally. For the ultimate question a strong reading asks of a poem is: Why? Why should it have been written? Why must we read it, out of all the too many other poems available? Who does the poet think he is, anyway? Why is his poem? By defining poetic strength as usurpation or imposition, I am offending against civility, against the conventions of literary scholarship and criticism.» *Poe. Repr.* (pp. 6-7).

A més a més, ni el pròpi cànon occidental pot escapar-se de l'obligatorietat de l'*agón*, i per això parla d'intercanonicitat: el cànon és el resultat de diversos *agónes* i, a l'encop, ell mateix és una disputa en curs:

«There is a sense in which “the canonical” is always the “intercanonical,” because the Canon not only results from a contest but is itself an ongoing contest. Literary power is produced by the partial victories in this contest, and even with a poet as strong as Milton it becomes clear that the strength is agonistic and so cannot be entirely Milton's own.» *West. Can.* (pp. 54-55).

El cànon remet a una relació dinàmica entre diferents obres, corrents literaris i autors. Per tant, no és unitari ni estàtic, sinó un diàleg competitiu amb els elements i les figures –sigui en forma de tradicions, obres, autors, etc.– que el formen, i amb els que breguen per entrar-hi des de fora. El corpus del cànon ha de mantenir la seva actitud de defensa perquè el canvi és subjacent a l'*agón* que defineix la idiosincràsia de la literatura. Tota nova lectura o reinterpretació pot canviar les tornes si té la suficient força per imposar un canvi. Malgrat que les victòries parcials asseguruen el poder canònic i la pervivència, la competició ha de seguir sent activa *in aeternum*. La complexitat del diàleg i la disputa canònica enfronten individualitat –el que Bloom anomena el “dèmon” del poeta³⁴⁸, el qual voldria mantenir un poder literari exclusivament seu, intocable i que es regís per una lògica solipsista– i la necessitat inevitable d'haver de dialogar agonístament amb el rival que suposa l'alteritat de les influències:

«Poetic strength comes only from a triumphant wrestling with the greatest of the dead, and from an even more triumphant solipsisme.» *Map. Mis.* (p. 9).

Universalitat, capacitat d'expandir la consciència del lector i poder d'estranyesa-originalitat, aquestes són les qualitats que ha de tenir l'obra vencedora de l'*agón* literari amb les influències, per tal d'aconseguir guanyar-se un lloc dins del cànon. Seguint el discurs de Bloom, podríem parlar gairebé en termes darwinistes per exemplificar el poder vencedor d'una obra o d'un autor per sobre d'altri:

³⁴⁸ «The poet- in- a- poet secularizes the sacred, and so one looks for explanatory analogues. Daimon or genius returns us to ancient Greek formulations, and ultimately will bring us forward to Walt Whitman's “real me” or “me myself,” the Whitmanian persona's “dusky demon and brother”» *Ana. Infl.* (p. 11).

«...the larger entity, in all literary agons, swallows up the smaller.» *West. Can.* (p. 414).

Segons Bloom, la qualitat inherent del geni literari, responsable de la immortalització secular de la seva obra en el temps³⁴⁹ mitjançant la resurrecció d'aquesta en forma de relectures, és la força d'universalitat i d'estranyesa. Aquesta obra literària ideal va més enllà de ser una peça d'època³⁵⁰ –com també podríem dir d'un determinat context o moviment artístic-cultural–, i té un potencial d'actualització perpetu que li garanteix l'entrada al cànon:

«...but that may be the paramount use of past geniuses; we have to adapt them to our place and our time, if we are to be enlightened or inspired by them.» *Genius.* (p. 8).

El poder d'estranyesa –identificació i absorció del lector– i la competitivitat associada a l'objectiu primordial de forçar i guanyar-se un pòdium dins del cànon, configuren el centre del sistema literari proposat per Bloom. Per tal d'apuntalar-se en l'autoritat clàssica, Bloom tracta Homer i Plató com a figures canòniques centrals, les quals serveixen de model clàssic de la poètica del conflicte³⁵¹; de la mateixa manera en la que ho exposà Longí³⁵² i posteriorment Nietzsche³⁵³:

«Canonical strangeness can exist without the shock of such audacity, but the tang of originality must always hover in an inaugural aspect of any work that incontestably wins the agon with tradition and joins the Canon. Our educational institutions are thronged these days by idealistic resenters who denounce competition in literature as in life, but the aesthetic and the agonistic are one, according to all the ancient Greeks, and to Burckhardt and Nietzsche, who recovered this truth. What Homer teaches is a poetics of conflict, a lesson first learned by his rival Hesiod. All of Plato, as the critic Longinus saw, is in the philosopher's incessant conflict with Homer, who is exiled from *The Republic*, but in vain, since Homer and not Plato remained the schoolbook of the Greeks.» *West. Can.* (p. 6).

En conseqüència, Bloom constata en Plató la influència homèrica de motius, especialment el de la cova: l'autor posterior s'impregna de múltiples elements de l'obra del model, per tal de trobar l'originalitat pròpia en el procés d'emulació i d'intent de superació de l'altri precedent:

³⁴⁹ Parlem d'una immortalització complexa, no pas hermètica, sinó a voltes figurativa i simbòlica perquè s'articula en termes de relectures i reinterpretacions: «If there is a secular immortality, it belongs to genius. A few figures-Goethe, Tolstoy, Ibsen-played with the fantasy that nature would make a literal exception for those with preternatural gifts of creativity. There is a heroic pathos in such play, but the future of genius is always metaphorical.» *Genius.* (p. 814).

³⁵⁰ «Every era exalts works that, in a few generations, prove to be period pieces. A pragmatic definition of a genius of language is that she or he is not a producer of period pieces. With only a double or triple handful of exceptions, everything we now freshly acclaim is a potential antique, and antiques made out of language wind up in dustbins, and not in auction houses or museums. Without genius, literary language stales quickly, and resists revival, even upon the sacred grounds of gender, ethnicity, skin pigmentation, sexual orientation, and all the other criteria that dominate our media, including their sub-branch, our campuses.» *Genius.* (p. 813).

³⁵¹ «Plato entered the agon with Homer to be the mind of Greece.» *Ag.* (p. 177); «Plato's contest with Homer is the central agon of Western literature» *Anx. Infl.* xxiv.

³⁵² *vid.* Longinus, 13.3-4. i l'apartat 3.1.1.

³⁵³ *vid.* l'apartat 2.2.

«Plato's own summary (*Republic* VII, 532) names his parable as a progress of thought or a dialectic, while another passage (VII, 516d) overtly identifies the Cave with the Hades of Homer. Plato parodistically descends into the Homeric Sublime to place therein his own dialectic.» *Ag.* (p.234).

En definitiva, tota interpretació i creació de significat –escriptura i lectura– es poden entendre com a actes defensius que pugnen per imposar-se per sobre de l'oblit i del silenci. Les grans obres no es creen del no res, sinó que s'interpreten en relació amb les seves influències, així com també ho fan d'igual manera les posteriors lectures que susciti l'obra en qüestió. Una obra forta, sublim, s'erigeix ella mateixa, com una transgressió, una manera de mentir al recompte temporal i una interpretació obtusa que s'obre pas batent-se amb ànsia contra les influències passades. D'aquesta manera, l'obra forta es defineix com una mentida contra el temps³⁵⁴ que es materialitza dins d'una mentida institucionalitzada, el cànon. La supervivència dins d'aquest últim depèn de la força amb la que rodolin les successives interpretacions de l'obra canònica, les unes sobre les altres, mitjançant una dinàmica de transgressió sostinguda.

Finalment, la pervivència d'aquesta obra dins del cànon també dependrà de la força amb la qual les malinterpretacions futures hi dialoguin, per part de lectors i d'autors. L'objectiu de la lluita per assolir la sublimitat literària és aconseguir que una interpretació pròpia, una visió particular, una expressió individual, aconseguixi immortalitzar-se, precisament pel seu poder d'actualització i per la seva obertura a noves lectures i revisions. El triomf literari es constata en la quantitat i força d'imposició de les lectures i malinterpretacions –no en un sentit pejoratiu, sinó en el sentit Bloomià de “perversions”, “biaixos poderosos de significat”– que l'obra forta és capaç de generar:

«A strong poem, which alone can become canonical for more than a single generation, can be defined as a text that must engender strong misreadings, both as other poems and as literary criticism. Texts that have single, reductive, simplistic meanings are themselves already necessarily weak misreadings of anterior texts. When a strong misreading has demonstrated its fecundity by producing other strong misreadings across several generations, then we can and must accept its canonical status. Yet by “strong misreading” I mean “strong troping,” and the strength of trope can be recognized by skilled readers in a way that anticipates the temporal progression of generations. A strong trope renders all merely trivial readings of it irrelevant.» *Ag.* (p. 285).

4.3.3. *L'agón dins del text: intratextualitat i intertextualitat*

És pertinent emprar el concepte d'intertextualitat quan parlem d'influències i d'*agón* literari, ja que els processos que estem posant en joc a l'hora d'analitzar els textos són els de referencialitat, al·lusió, cita i relacions diverses: estilístiques,

³⁵⁴ «...the actuality of the Sublime, of strong poetry, is a chiasmus, a diagonal lying against time.» *Ag.* (p. 244).

semàntiques, etc. Bloom, però, matisa aquest terme i opta per un apropament més ambivalent, centrant-se en els textos i les obres entesos com a entitats que es relacionen entre si internament, sense una distinció remarcable entre “dins” i “fora”. Per això prefereix el terme *intratextualitat*:

«That breaking is named fashionably “intertextuality,” but what is called “intertextuality” these days is an ancient critical and poetic phenomenon, more traditionally subsumed under the broad categories of echo, allusion and influence. I myself prefer “intratextuality,” since “inside” and “outside” are wholly figurative notions in relation to poems. What matters is the sense or senses in which poems are internal to one another.» *Ag.* (p.46).

El que Bloom proposa és un estudi intraliterari –on ja hi ha implícit la interferència interliterària– de les obres, la qual cosa implica l'estudi *dins* de l'obra mateixa de les revisions de les seves influències tant externes com internes³⁵⁵. L'anomena “estudi intraliterari”, perquè el marc de la competició agonística sempre és una obra o conjunt d'obres concretes. És a dir, el significat o múltiples nivells i capes que configuren una obra literària, sempre són essencialment l'eco d'una altra obra –o obres– precursora. Cada nova mala interpretació determina les seves pròpies normes i es projecta damunt de la figura del precursor. Cada lectura és una desviació o un canvi de sentit abrupte que condueix a una nova creació de significat, més o menys complex segons la força de l'autor-lector. De manera que no podem parlar només en termes d'al·lusió o de fonts simplement³⁵⁶. L'essència de la lectura, tant de l'autor emergent com del lector, és la creació de significat. Aquesta ramificació de sentit diferent al de l'obra original, mitjançant la lectura i la reescriptura, sembla modelar una nova obra mai escrita per l'escriptor pretèrit:

«When we say that the meaning of a poem can only be another poem, we may mean a range of poems: The precursor poem or poems. The poem we write as our reading. A rival poem, son or grandson of the same precursor. A poem that never got written—that is the poem that should have been written by the poet in question. A composite poem, made up of these in some combination.» *Anx. Infl.* (p. 112).

La premissa de Bloom és sempre la mateixa: qualsevol escriptura està formada i catapultada per un *agón* inherent i, adesiara, invisible. Però també defineix l'*agón* com una propietat psicològica que defineix l'home i la seva consciència³⁵⁷ i que, al seu torn, serveix a Bloom per a definir l'entitat psíquica d'una persona com un teixit intratextual-intertextual i agonístic de significats i de forces. No obstant això, és necessari aclarir que Bloom empra d'una forma particular els termes intertextual i intratextual, barrejant-los. La intertextualitat, entesa com a connexions i referències entre autors i textos diferents, es manifesta, segons Bloom, en un moment intratextual, perquè el marc de la teoria de

³⁵⁵ En aquest últim cas, del poeta sobre si mateix.

³⁵⁶ *vid. Anx. Infl.* (pp.53-55).

³⁵⁷ Bloom cita l'afirmació de Lacan, segons la qual l'estructura de l'inconscient és lingüística: «Lacan, in his grand trope that the structure of the unconscious is linguistic. Psychological life thus is no longer to be represented as a transparency of meaning nor as an opacity of force but as an intra-textual difference in the conflict of meanings and the exertion of forces.» *Map. Mis.* (p. 48).

les influències bloomiana sempre és l'estudi *dins* de l'obra de la seva unicitat respecte a les seves influències. Per tant, no fa servir el concepte intratextual en el seu sentit estricte de les relacions d'un text amb ell mateix, sinó que va més enllà i, en nombroses ocasions, quan parla de trobada –entre influències i autor efeb– intratextual hi va implícita la noció d'intertextualitat.

4.3.4. Mecanismes de transgressió: l'error creatiu, desviació i misreading

Les tesis de Bloom indiquen que la continuïtat no pot ser literària, perquè la simple imitació no produeix obres fortes. La teoria literària de Bloom es refereix a una emulació complexa i agonística, la qual pot realitzar-se com apropiació creativa de les influències, negació absoluta³⁵⁸, desviació parcial, acompliment o extensió, etc. En concret, Bloom fa servir simbòlicament el déu Apol·lo com a encarnació de la imitació rasa: Apol·lo representa la repetició més literal, la imitació i la veneració de la còpia i la reproducció ben feta del model perfecte. Al contrari, l'*agón* literari es basa en la desviació, l'error, la perversió creativa del Gran Original:

«... but he who lives with continuity alone cannot be a poet. The God of poets is not Apollo, who lives in the rhythm of recurrence, but the bald gnome Error, who lives at the back of a cave; and skulks forth only at irregular intervals, to feast upon the mighty dead, in the dark of the moon. Error's little cousins, Swerve and Completion, never come into his cave, but they harbor dim memories of having been born there, and they live in the half-apprehension that they will rest at last by coming home to the cave to die. Meanwhile, they too love continuity, for only there have they scope. Except for the desperate poets, only the Ideal or Truly Common reader loves discontinuity, and such a reader still waits to be born. Poetic misprision, historically a health, is individually a sin against continuity, against the only authority that matters, property or the priority of having named something first. Poetry is property, as politics is property. (...) Intrapoetic relations are neither commerce nor theft, unless you can conceive of family romance...»
Anx. Infl. (p. 78).

La divinitat que engloba tots aquests conceptes revisionistes és la que Bloom anomena “misreading”, la mala interpretació, desviació o error conscient³⁵⁹. Durant el transcurs de la història literària, les males interpretacions són la garantia del seu avenç. Però a nivell individual –el del poeta efeb– la mala interpretació de les seves influències és una falta volguda, un pecat contra la continuïtat del precursor. Aquesta mala

³⁵⁸ «Lichtenberg, who is one of the sages of Poetic Influence: “To do just the opposite is also a form of imitation, and the definition of imitation ought by rights to include both.”» *Anx. Infl.* (p.42). *vid.* Lichtenberg, 1969: 39.

³⁵⁹ Mentre que Hesíode parla de la vessant positiva de la deessa Eris com a impulsora de la rivalitat i Longí la remarca com a base de l'*agón*, es podria fer un anàleg poètic amb Bloom: si alguna divinitat grega hagués d'encarnar la seva teoria de l'angoixa de les influències seria la deessa Ate, per tal com posseeix la càrrega de perversió, error i solipsisme (*hybris*) que Bloom considera necessària per enfrontar-se a l'*agón*. Novament, es palesa el fonament moral de Longí en contraposició a la teoria literària “amoral” de Bloom. Com a referències clàssiques d'aquesta divinitat, *vid.* per exemple Hes. *Theog.* 230; Hom. *Il.* 9.510 ss.; *Il.* 19.90 ss.

interpretació de les influències per part del poeta efeb, Bloom l'entén com una usurpació de la propietat del precursor d'haver escrit primer. Tanmateix, en primer lloc és important matisar que Bloom no parla de robatori, sinó de termes més absoluts: usurpació i pecat. Per això, Bloom és reticent a analitzar les relacions intrapoètiques i interpoètiques amb un discurs de propietat en un sentit més comercial, d'intercanvi o furt, per exemple; la lògica de possessió i usurpació de la seva teoria de les influències és sobretot psicològica i individualista. A més a més, Bloom també matisa que la il·lusió de continuïtat –tant del precursor en el passat com de l'efeb en el present– és necessària per tal de formar i forçar l'espai de les pròpies obres dins de la història literària. Així, la definició d'una obra seria la d'un cúmul d'elements de discontinuïtat. Per aquest motiu, afirma que els autors forts han de ser necessàriament perversos, en el sentit literal de “girar-se cap al cantó equivocat”, la qual és l'única victòria possible contra l'*agón* amb les influències:

«...strong poets necessarily are perverse, “necessarily” here meaning as if obsessed, as if manifesting repetition compulsion. “Perverse” literally means “to be turned the wrong way”; but to be turned the right way in regard to the precursor means not to swerve at all, so any bias or inclination perforce must be perverse in *relation to the precursor...*» *Anx. Infl.* (p. 85).

És a dir, per a Bloom la ciència fictícia i imaginària que regeix la literatura, en un sentit agonística, és la patafísica; la seva lògica és la de l'excepció, i cada obra literària forta segueix la regla de la desviació dins d'unes pautes de no-regularitat. Cada interpretació s'erigeix seguint la seva pròpia disposició, de manera que perverteix la norma del model precursor –el conjunt de tots els elements que el configuren com un teixit concret de significats, formals i de contingut– i l'adapta a la seva perspectiva particular:

«Pataphysics proves to be truly accurate; in the world of poets all regularities are indeed “regular exceptions”; the *recurrence* of vision is itself a law governing exceptions. If every act of vision determines a particular law, then the basis for the splendidly horrible paradox of Poetic Influence is securely founded; the new poet *himself* determines the precursor's *particular* law. If a creative interpretation is thus necessarily a misinterpretation, we must accept this apparent absurdity.» *Anx. Infl.* (p. 42-43).

En l'*agón* literari el grau de generositat o d'ingenuïtat de l'autor efeb és proporcionalment equivalent a la mediocritat de la seva obra, en tant que comporta una mera imitació o reproducció de les influències. Els autors sublims, ergo forts segons Bloom, són els que arrelen la seva obra en la mala interpretació dels seus precursors, mitjançant en un acte de correcció creativa; deformació i creació tenen la mateixa genètica:

«Where generosity is involved, the poets influenced are minor or weaker; the more generosity, and the more mutual it is, the poorer the poets involved. (...) Poetic Influence –when it involves two strong, authentic poets– always proceeds by a misreading of the

prior poet, an act of creative correction that is actually and necessarily a misinterpretation.» *Anx. Infl.* (p. 30).

Tanmateix, tant l'extrem de la *imitatio* plana com el de l'exageració d'originalitat són perniciosos i desemboquen en una obra vàcua:

«Most of what we call poetry –since the Enlightenment anyway– is this questing for fire, that is, for discontinuity. Repetition belongs to the watery shore, and Error comes only to those who go beyond discontinuity, on the airy journey up into a fearful freedom of weightlessness.» *Anx. Infl.* (p. 79).

La literatura forta és la materialització de les males interpretacions, la perversió voluntària i alhora la resistència a aquesta mateixa perversió del Gran Original, el qual l'autor efeb admira precisament perquè el pren com a model. Aquesta resistència inicial a la perversió o a la imitació respon a moviments contradictoris de contracció de l'autor efeb i, al mateix temps, d'expansió, tant del seu individualisme com de l'apropiació original de les influències. Parlem, doncs, d'un procés de gènesi literària en el qual allò que és en lloc principal és una dialèctica revisionista contínuament en conflicte amb els seus propis moviments revisionistes –respecte a les influències–, o quocients com els anomena Bloom³⁶⁰.

El nexa de la història literària, segons Bloom, són les males interpretacions mútues que els autors forts –en un sentit canònic– efectuen de les seves influències, i la multiplicitat d'interpretacions comporta sempre un element de defensa, d'autodefensa. L'objectiu final d'aquest teixit de males interpretacions no és només la base de la formació del cànon i de l'escriptura de les obres literàries, sinó que també respon al desig del poeta emergent de formar-se un espai imaginatiu per a si mateix. És en aquest primer desig d'autodefinició de l'autor efeb, on precisament s'origina l'angoixa de les influències.

4.4. Gènesi de l'angoixa de les influències

Bloom posa èmfasi en el fet que l'ansietat, o bé l'angoixa, de les influències existeix entre poemes i no entre persones. Un poeta pot sentir l'angoixa de les influències cap a la “figura” o “figures” d'uns autors i les seves obres. Però on realment parla, s'expressa i batalla agonísticament aquesta angoixa, és en les obres mateixes, fins i tot en els casos en els quals els seus autors han cregut que escrivien presos d'una

³⁶⁰ Bloom utilitza el concepte de quocient en un sentit figurat per referir-se a una proporció, una relació o una mesura d'intel·ligència, habilitat o capacitat en un determinat àmbit (per exemple, el quocient d'intel·ligència relacionada amb l'edat de l'individu). El sentit literal del terme prové de l'ús matemàtic original del quocient, entès com a mesura o resultat d'una divisió. En sentit figurat, doncs, el terme quocient s'utilitza per referir-se a una mesura o indicador d'alguna cosa, sovint en relació amb entitats intangibles –la intel·ligència, l'habilitat, el talent, la creativitat, etc.– o, en el cas de Bloom, amb el grau de revisionisme i creativitat del poeta efeb en enfrontar-se amb les seves influències. *vid.* la nota 373.

inspiració divina sense màcula ni alteració externa³⁶¹. Al contrari, a la pràctica la inspiració significa maldar amb les influències, amb tots els mecanismes de revisió i perversió que comporta.

Per aquest motiu, Bloom veu en l'estudi de les influències poètiques, de les relacions interpoètiques i intrapoètiques entre obres, un objectiu desidealitzador. Aquest estudi ha de partir d'una visió negativa de les conseqüències de l'*agón*, ja que la perversitat i la voluntat de transgressió creativa que Bloom exigeix a l'autor novell són engranatges d'un mecanisme melancòlic. El que el poeta voldria seria no haver de desviar-se de res i respondre només davant de la seva entitat creativa impol·luta, sense bregar amb l'alteritat; en d'altres mots, haver arribat abans³⁶². Per tant, la desviació és un reconeixement inevitable del precursor i de la seva influència en l'autor efeb, el qual pot sentir aquesta fixació en el precursor com una traïció al seu jo original, però no pot evitar-la. És un etern oxímoron: el poeta està tancat en una cova de referencialitat, ell voldria sortir-ne, però fora d'aquesta cova no hi ha literatura possible perquè només hi trobaria la llum encegada de l'originalitat absoluta i impertorbable, ergo no realitzada, intangible i estèril. En conseqüència, l'impacte de les influències en l'autor efeb és tan negatiu com positiu, ja que comporta la possibilitat de la victòria, de la sublimitat i de l'entrada al cànon, però també és una font d'angoixa i de desencant:

«...that Poetic Influence is gain and loss, inseparably wound in the labyrinth of history.»
Anx. Infl. (p. 29).

L'ansietat de les influències comença quan el poeta-autor efeb reconeix en si mateix una pulsio artística que, malgrat la il·lusió de l'autoengendrament, en realitat neix d'una lectura poderosa i esbiaixada de les seves influències dins de l'obra del precursor. Aquesta creació d'una lectura pròpia –“misreading”, malentès creatiu– en la trobada amb les influències, dins del text llegit, és el punt de partida:

«For the anxiety of influence stems from the ephebe's assertion of an eternal, divinating consciousness that nevertheless took its historical point of departure in an intra-textual encounter, and most crucially in the interpretative moment or act of misprision contained in that encounter. How indeed, the ephebe must wonder, can such a point of departure have more than merely historical rather than poetic interest? More anxiously, even, how is the strong poet's claim to poetic immortality (the only eternal happiness that is relevant) to be founded upon an encounter trapped belatedly in time?» *Map.Mis.* (p.57).

Com que el revisionisme de les influències, des del punt de vista agonístic, parteix d'un moviment inicial d'autodefensa, aquesta ansietat és primària i preventiva. Mitjançant aquest instint d'autodefensa es fa propici el biaix revisionista de l'autor efeb, la lectura errònia, l'error poètic o “poetic misprision” que l'ha de conduir a la sublimitat

³⁶¹ *vid. Ana. Infl.* (p. 21).

³⁶² «art is the index of men born too late» *Anx. Infl.* (p. 99).

de l'afirmació com a escriptor fort³⁶³. La base és un determinant de mesuració –el model– per a la superació del qual l'única solució és l'apropiació de les influències.

Bloom creu que és en la primera crida de la ploma on l'escriptor efeb descobreix les influències. A partir que el potencial autor es reconeix a si mateix dins de l'*agón*, dins de la dialèctica de les influències, s'enruna parcialment la seva il·lusió solipsista. S'instaura la primera onada carregada de contraris dins de l'autor efeb: admiració, atracció, melancolia, angoixa, etc. No obstant això, aquesta és una constatació paradoxal, perquè aquest reconeixement prové de l'anàlisi de l'interior de l'autor i Bloom ho defineix com un mecanisme d'autoreconeixement solipsista. Per això es tracta d'un ensorrament parcial, perquè el reconeixement de l'alteritat és recíproc a la construcció de la identitat interna i forta del jo-literari i de la seva obra. L'autonomia amenaçada, l'interior de l'autor *versus* l'exterior-l'alteritat i la relació filial amb un precursor-pare, inicien l'*agón* literari:

«How do men become poets, or to adopt an older phrasing, how is the poetic character incarnated? When a potential poet first discovers (or is discovered by) the dialectic of influence, first discovers poetry as being both external and internal to himself, he begins a process that will end only when he has no more poetry within him, long after he has the power (or desire) to discover it outside himself again. Though all such discovery is a selfrecognition, indeed a Second Birth, and ought, in the pure good of theory, to be accomplished in a perfect solipsism, it is an act never complete in itself. Poetic Influence in the sense –amazing, agonizing, delighting– of *other poets*, as felt in the depths of the all but perfect solipsist, the potentially strong poet. For the poet is condemned to learn his profoundest yearnings through an awareness of *other selves*. The poem is *within* him, yet he experiences the shame and splendor of *being found by poems* –great *poems*– *outside* him. To lose freedom in this center is never to forgive, and to learn the dread of threatened autonomy forever.» *Anx. Infl.* (pp. 25-26).

Altrament, Bloom assevera que l'*agón* literari ha de partir d'una forta pulsio amorosa en un sentit d'admiració, però s'ha de temperar mitjançant l'actitud autodefensiva de l'autor novell:

«I define influence simply as *literary love, tempered by defense*. The defenses vary from poet to poet. But the overwhelming presence of love is vital to understanding how great literature works.» *Ana. Infl.* (p. 8).

Dit d'una altra manera, Bloom destaca com a element primordial la connexió d'admiració que un aspirant a escriptor-poeta sent envers les obres i els autors que l'influencien. Fent un paral·lelisme entre l'amor romàntic i l'amor literari, Bloom explica que la fase inicial d'idealització és passatgera: el subjecte enamorat-idealitzador acaba desenvolupant mecanismes apotropaics d'autodefensa per reprendre el control i no perdre's en una alteritat ofegadora, mitjançant allò que Bloom anomena el gir

³⁶³ «Freud, in his final phase, showed that anxiety was pre-emptive, that it established itself prior to any stimulus, and so in some sense created the catastrophe of such a negative stimulus. This peculiarly creative aspect of a kind of primal anxiety is the tendency or process I have called “poetic misprision”» *Ag.* (pp. 8-9).

solipsista de l'ego cap a si mateix³⁶⁴. En el marc literari succeeix el mateix: inicialment pot semblar que l'autor novell idealitzi el conjunt de les seves influències, ja que aquestes representen la porta d'entrada a la seva pròpia configuració com a escriptor, però la tendència inicial que l'autor novell ha d'intentar resistir és la inèrcia de la mera imitació, altrament dit, la compulsió de repetició³⁶⁵. L'escriptor s'ha de desfer de l'atracció ambivalent cap a les seves influències perquè no l'anul·lin d'una forma totalitzadora, les ha d'intentar reprimir per tal de poder trobar la seva veu. Hi ha diferents tipus de defensa segons Bloom –apropiació completa, negació, repressió, etc.–, que formen una estructura d'influència i creació literàries no lineals, sinó laberíntiques³⁶⁶.

En aquesta fase inicial de reconeixement fan acte de compareixença tant l'enamorament com l'instint de distanciament. El que fa patir a l'autor efeb és alhora un desencant i un segon naixement en forma d'estimbada fora de si mateix i cap avall, fins a caure als peus de la repetició³⁶⁷. Metafòricament parlant, el desencant és cap a la musa, que, quan el va ungir li va ometre la informació sobre la condemna que comportava l'*agón*. La necessitat, la crida a l'escriptura implica un reconeixement dolorós de l'alteritat, contra la qual l'autor efeb contrasta:

«Poetry mayor may not work out its own salvation in a man, but it comes only to those in dire imaginative need of it, though it may come then as terror. And this need is learned first through the young poet's or ephebe's experience of another poet, of the Other whose baleful greatness is enhanced by the ephebe's seeing him as a burning brightness against a framing darkness, rather as Blake's Bard of Experience sees the Tyger, or Job the Leviathan and Behemoth, or Ahab the White Whale or Ezekiel the Covering Cherub, for all these are visions of the Creation gone malevolent and entrapping, of a splendor menacing the Promethean Quester every ephebe is about to become.» *Anx. Infl.* (p. 35).

La grandesa dels precursors és tan atraient com perillosa i l'*aurea mediocritas* d'aquesta experiència és la garantia de la victòria, és a dir, mantenir l'equilibri entre admiració i subjugació per aconseguir pouar en les influències la pròpia originalitat. La derrota comportaria una reproducció del mite de Narcís: emmirallar-s'hi i ofegar-s'hi. Cal que l'autor efeb, finalment, prengui una distància revisionista i creativa respecte al seu precursor.³⁶⁸

³⁶⁴ «We fall in love, and for a time we have no defenses, but after a while we develop an arsenal of apotropaic gestures. We are animated by a drive that wants us to return to the ego's narcissistic investment in itself. So too with poets. Possessed by all the ambivalence of Eros, the new but potentially strong writer struggles to ward off any totalizing attachments» *Ana. Infl.* (p. 30-31).

³⁶⁵ Bloom es refereix a la tendència obsessiva de l'autor efeb a fixar-se en els seus precursors, a voler absorbir-los, negar-los, superar-los, imitar-los, etc. Sobre com Bloom emprà el terme *compulsió* en la seva teoria literària, concretament referint-se als impulsos de repetició i imitació de l'autor efeb, *vid.* capítol 3 de *Anx. Infl.*

³⁶⁶ *vid. Ana. Infl.* (p. 24).

³⁶⁷ *vid. Anx. Infl.* (p. 93).

³⁶⁸ «...for what divides each poet from his Poetic Father (and so saves, by division) is an instance of creative revisionism.» *Anx. Infl.* (p. 53).

En la primera presa de consciència de les influències, l'autor experimenta un impuls de rebel·lió –encara que sigui inconscient– contra la constatació de la mort del seu jo absolut o la il·lusió d'individualitat artística impenetrable³⁶⁹. En aquest estat inicial de l'*agón* literari, el protagonista és el que Bloom batejà com el jove ciutadà de la poesia –i per extensió, de la literatura–, “el poeta efeb”, el qual Bloom descriu com un individu antinatural, perquè busca l'impossible, tal com va fer abans que ell el seu precursor. També defineix el poeta efeb com antitètic, perquè s'articula a si mateix com el contrari-desviament de les seves influències³⁷⁰.

En lligar l'esperit agonístic amb l'ansietat de les influències, es parteix de la premissa que tota obra textual neix d'una conflicte amb una obra o conjunt d'obres anteriors. En conseqüència, l'aspecte referencial ineludible de cada escrit literari és el que desencadena un conflicte d'angoixa de les influències, d'intent inicial de repressió d'aquesta referencialitat per preservar la individualitat. Però la constatació d'aquesta referencialitat és el primer esglaió cap a l'*agón* literari, l'inici del procés de reversionisme que el potencial poeta-escriptor ha de fer de les seves influències; el despertar de l'ansietat:

«The origins and aims of poetry together constitute its powers, and the powers of poetry, however they relate to or affect the world, rise out of a loving conflict with previous poetry, rather than out of conflict with the world. There is, despite much contemporary criticism, a referential aspect to a poem, which keeps it from coming into being only as a text, or rather keeps a text from being merely a text. But this referential aspect is both masked and mediated, and the agent of concealment and of relationship always is another poem. There is no unmediated vision, whether in poetry or in any other mode, but only mediated revision, for which another name is anxiety, in the Freudian sense of “anxious expectations.”» *Ag.* (p. 8).

L'angoixa de les influències es dispara quan l'autor efeb constata el seu lloc inicialment anònim i ínfim dins de la tradició-cànon. La unió d'aquest desencant inicial amb la compulsió d'escriure és el que detona l'*agón*. La fixació, l'obsessió del poeta amb les influències, es converteix en l'impuls cap a l'expressió literària, en un intent de repressió agonística d'aquesta obsessió amb el precursor sublim-model. L'*agón* consisteix a contraposar i intentar debilitar el poder influent, el patró modèlic, de les influències que s'havien fixat en la consciència artística de l'autor novell:

«If fixation becomes the inscription in the unconscious of the privileged idea of a Sublime poet, or strong precursor, then the drive towards poetic expression originates in an agonistic repression, where the agon or contest is set against the pattern of the precursor's initial fixation upon an anterior figure.» *Ag.* (p. 111).

³⁶⁹ Bloom s'hi refereix com a “jo absolut”, “poeta en el poeta” o “jo aborigen”: «That even the strongest poets are subject to influences not poetical is obvious even to me, but again my concern is only with *the poet in a poet*, or the aboriginal poetic self.» *Anx. Infl.* (p. 11).

³⁷⁰ *vid. Anx. Infl.* (p. 18-19).

Aquesta fixació comporta simultàniament la comparació amb el talent i les forces expressives del precursors. De forma inevitable l'autor efeb s'hi compara i es pregunta si, al seu costat, ell val més, menys o igual, i aquí és on irromp la melancolia i la sensació inicial de pèrdua. Aquest sentiment respon al dolor de reconèixer l'alteritat i de constatar la pèrdua del vel solipsista. El que l'aspirant a poeta-escriptor experimenta és la revelació dolorosa que li fa clarivident que el talent que creia que li pertanyia només a ell ha estat prèviament propietat d'altri. Per fer-se valdre ha de passar primer el dol de reconèixer la grandesa aliena i acceptar que mai s'erigirà com a autor fort sense encarar-s'hi. Aquesta és l'angoixa de saber que s'ha arribat tard, més tard que el precursor. Així, el resplendor visionari que en la primera fase d'innocència l'autor efeb s'atribuïa a si mateix seria, doncs, degut a una descontextualització repressiva del record de les influències, les quals reconeix com un desengany de si mateix quan les constata en la seva pròpia escriptura:

«...what the poem *means* is that the occasion for lamentation is not actually the *loss* of the gleam but instead is its own repressed and *belated* (*nachträglich*) realization that the presence of the gleam was caused –in the first place and always– by *the words of an anterior poetry, by quotation, by the recollection of texts not one's own*. And even that initial presence of the visionary gleam was caused by a *repressive de-contextualization* of nearly all of the anterior text or texts, a kind of all-but-primal repression that destroyed everything in the earlier text that *from the start did not seem to be one's own*, that did not seem to have been written by one's own self.» *Ag.* (p. 241-242).

En conseqüència, Bloom assenyala la melancolia com una conseqüència de l'*agón* amb les influències o, dit d'altra manera, com l'aflicció ombrívola, vaga i persistent que envaeix el potencial escriptor en notar la feixugor del pes de les influències:

«My book isolates literary melancholy as the agon of influence, and perhaps I write to cure my own sense of having been overinfluenced since childhood by the greatest Western authors.» *Ana. Infl.* (p. ix)

La melancolia és el que supura de la ferida d'alteritat, i ens remet al fet que, entre el jo absolut de l'autor –la seva unicatat intocada i somiada– i la seva obra, intervenen les influències del precursor. Bloom dibuixa un paral·lelisme gnòstic per escenificar el xoc entre la unicatat verge del poeta i l'alteritat precursora: El Primer Principi Diví seria aquest jo absolut del poeta, eternament intocable en el pleroma de Barbelo. Tanmateix, el regne de la literatura és el regne del Demiürg com la figura del Precursor, el qual representa l'angoixa de les influències³⁷¹.

Per combatre aquest desencant, s'ha de recórrer a la repetició com a mecanisme creatiu³⁷². Malgrat que el marc modulador segueixen sent les influències, el que pot

³⁷¹ *Anx. Infl.* (p. 99).

³⁷² El component creatiu del concepte de repetició –aplicat no només a la literatura, sinó a l'existència de l'home– es troba bellament plasmada en la següent citació de Kierkegaard –en el seu llibre *La Repetició*–, que, al seu torn, Bloom reproduïx: «If God himself had not willed repetition, the world would never have come into existence. He would either have followed the light plans of hope, or he would have recalled it all and conserved it in recollection. This he did not do, therefore the world endures, and it

variar extraordinàriament –l’espai de llibertat de l’autor novell– és la forma en la que l’escriptor-poeta efeb aconsegueix prenyar d’un nou sentit paraules i influències. No obstant això, malgrat que l’apropiació creativa és la fórmula de la victòria en l’*agón* literari, el seu preu és l’angoixa de les influències, el desencant de saber-se tacat d’alteritat:

«But nothing is got for nothing, and self-appropriation involves the immense anxieties of indebtedness, for what strong maker desires the realization that he has failed to create himself?» *Anx. Infl.* (p. 5).

Per a escenificar aquesta alteritat que engloba les forces amb les quals s’ha de mesurar l’aspirant a poeta, Bloom emprà la imatge de la veu d’ultratomba que travessa les obres literàries i el temps. La veu dels morts és una metàfora per referir-se als autors i les obres passades que han vençut el temps mitjançant l’entrada dins del cànon i de la memòria col·lectiva. En conclusió, la literatura es mou dins d’un *agón* constant que intenta apagar una veu amb una altra, contínuament, i sempre hi ha una quota de pèrdua en l’enfrontament amb l’alteritat:

«The topos of comparison is a scene where the voice of the dead breaks through as an image of voice itself, an image of the power that is voicing in a poem. To speak may be to fall into tautology, but the repetition or redundancy of strong poetry is a very deep or Schopenhauerian tautology. Voicing goes back to the root *wekw*, which allies such words as “vowel,” “vocation,” and “epos” with the Muse Calliope. The only privilege of strong poetry is that it struggles to repress a voice *by voice*, as well as to sublimate a writing by writing. But this is not the originary privilege of a free and open word. For what does it mean to repress voicing by voicing? How can one vocation displace another, without itself being wounded into silence?» *Ag.* (pp. 239).

4.5. Superació de l’angoixa de les influències: vèncer l’*agón*

La imatge evocada és la del poeta contra el poeta o, més concretament, la de l’escriptor contra les influències. Tot i així, aquest “estar en contra”, té un matís important, i és que la seva victòria suposa una superació de la simple oposició a aquestes mateixes influències. Segons Bloom, la victòria rau a integrar les influències creativament, a no separar els orígens dels objectius finals. La victòria de l’autor efeb –si finalment succeeix– és una victòria supermimètica, en un sentit de transcendir les influències, no pas d’esborrar-les des d’una postura antimimètica. Com a conseqüència, la tasca de la crítica literària es converteix en la de saber apreciar i escatir els detalls d’aquest enfrontament poeta *versus* poeta; un enfrontament que, en la seva fase inicial, pot intentar ser antimimètic:

endures for the fact that it is a repetition.» *Anx. Infl.* (p. 96). La citació de S. Kierkegaard remet al seu llibre *Gjentagelsen (La Repetició)*, vid. Kierkegaard, 1941: 35. (*Repetition: An Essay in Experimental Psychology*. Princeton: Princeton University Press).

«My own experience as a reader is that poets differentiate themselves into strength by troping or turning from the presence of other poets. Greatness results from a refusal to separate origins from aims. The father is met in combat, and fought to at least a stand-off, if not quite to a separate peace. The burden for representation thus becomes supermimetic rather than antimimetic, which means that interpretation too must assume the experiential sorrows of a *superμίμησις*. I hope, by urging a more antithetical criticism, one that constantly sets poet against poet, to persuade the reader that he too must take on his share of the poet's own agon, so that the reader also may make of his own belatedness a strength rather than an affliction.» *Map. Mis.* (p. 80).

Intentar ser antimimètic és un sinònim de l'intent impossible de negar les influències. Per aquest motiu, la idea que les influències no existeixen és, en si mateixa, un mecanisme de defensa contra la seva realitat:

«This view, that poetic influence scarcely exists, except in furiously active pedants, is itself an illustration of one way in which poetic influence is a variety of melancholy or an anxiety-principle.» *Anx. Infl.* (p. 7).

Tot i així, la constatació de la naturalesa conflictiva de les influències és, precisament, la font de l'originalitat literària. Només mitjançant l'apropiació original, o el que Bloom anomena "errors d'interpretació", el poeta pot vèncer l'*agón* contra les influències combinant els dos termes: malinterpretació i transgressió. Si el primer terme s'aplica més a l'agent lector, el segon és patrimoni de l'autor. Aquesta transgressió es basa en un acte de defensa de diferents fases³⁷³: identificació, negació i, finalment, absorció creativa dels autors i de les obres precedents. Bloom representa la competició entre autor efeb i predecessor model seguint l'analogia psicoanalista freudiana del conflicte pare-fill:

«Poetic transgression embraces the void only in opposition to the place of the father, and embraces the self only in substitution for the embrace of the father. Since the father, in a poem, ensues from a process of: initial identification, agonistic negation, self-substitution, we can say that the father is the poem, or is the aspect of the poem that is a fiction-of-duration. We have the irony that we do not father our own text, but that necessarily our own text fathers us.» *Ag.* (pp. 244-245).

L'autèntica repetició poètica, aquella que Bloom defineix com a supermimètica, és la que s'ha d'entendre no com un acte mecànic d'imitació plana, sinó com un intent de recuperar el prestigi del precursor, prenent-lo com a autoritat i guia:

«Poetic repetition repeats a Primal repression, a repression that is itself a fixation upon the precursor as teacher and savior, or on the poetic father as mortal god. The compulsion

³⁷³ Segons Bloom, l'escena d'instrucció del poeta-escriptor consta de sis fases, anomenades també trops –figures retòriques– o quocients revisionistes. Les sis ràtios agonístiques de Bloom, o moviments d'influència relacionats entre si amb l'objectiu de la creació d'una obra nova, són *clinamen/ tessera; kenosis/ daemonization; askesis/ apophrades*. Es tracta de conceptes que volen il·lustrar, en termes d'equilibri, transformació i interacció amb les influències, les diferents fases a través de les quals el poeta-escriptor efeb aconsegueix establir la seva pròpia veu. *vid. Anx. Infl.* (p. 14-16).

to repeat the precursor's patterns is not a movement beyond the pleasure principle to an inertia of poetic pre-incarnation, to a Blakean Beulah where no dispute can come, but rather is an attempt to recover the prestige of origins, the oral authority of a prior Instruction. Poetic repetition quests, despite itself, for the mediated vision of the fathers, since such mediation holds open the perpetual possibility of one's own sublimity, one's election to the realm of true Instructors.» *Map. Mis.* (p. 59).

La repetició forta desfà i simultàniament aïlla l'obra del poeta efeb, ja que en el procés de desfer es crea el contrari de quelcom³⁷⁴. Aquest desfer Bloom el descriu com un mecanisme de defensa que comença per contradir al precursor, però que, en última instància, ha de convertir-se en quelcom propi de l'autor efeb, no en una contesta respecte al precursor que sigui només un tret referencial. L'autor efeb basa el seu procés creatiu en l'oxímoron "recordar cap endavant", és a dir, incorporar les influències per trobar la pròpia originalitat. Es tracta d'una repetició complexa, no pot ser una simple *imitatio*, sinó que s'ha de desplegar dialècticament respecte a les influències:

«The strong poet survives because he lives the discontinuity of an "undoing" and an "isolating" repetition, but he would cease to be a poet unless he kept living the continuity of "recollecting forwards," of breaking forth into a freshening that yet repeats his precursors' achievements. Misprision, we can now amend, is indeed a doing amiss (and taking amiss) of what the precursors did, but "amiss" has itself a dialectical meaning here. What the precursors did has thrown the ephebe into the outward and downward motion of repetition, a repetition that the ephebe soon understands must be both undone and dialectically affirmed, and these simultaneously.» *Anx. Infl.* (p. 83).

L'autor efeb ha d'aconseguir articular la seva pròpia mala interpretació del precursor. Però l'atracció de les influències és perillosa i cal una actitud agonística per sobreposar-s'hi, entenent per actitud agonística la reconfiguració dialèctica de les influències:

«...for repetition dialectically raised to re-creation is the ephebe's road of excess, leading away from the horror of finding himself to be only a copy or a replica.» *Anx. Infl.* (p. 80).

A més a més, la fantasia de l'autoengendrament, com a mecanisme de supervivència solipsista davant l'angoixa d'haver arribat tard, ha de convèncer el poeta-autor efeb que l'enigma primordial de la prioritat imaginativa l'ha formulat i resolt ell en la creació d'una obra vencedora:

«The riddle of the Sphinx, for poets, is not just the riddle of the Primal Scene and the mystery of human origins, but the darker riddle of imaginative priority. It is not enough for the poet to answer the riddle; he must persuade himself (and his idealized reader) that the riddle could not have been formulated without him.» *Anx. Infl.* (p. 72).

Per tant, la creença en l'autoengendrament és necessària perquè el pes de les influències no l'acabi anul·lant. Il·lusió de prioritat i il·lusió de llibertat creativa són

³⁷⁴ *vid. Anx. Infl.* (p. 95).

dues cares de la mateixa moneda, és a dir, mentides parcials i necessàries per afrontar la melancolia de saber-se arribat després dels gegants de la història literària:

«A poem is a poet's melancholy at his lack of priority. The failure to have begotten oneself is not the cause of the poem, for poems arise out of the illusion of freedom, out of a sense of priority being possible.» *Anx. Infl.* (p. 96).

L'*agón* consisteix en qüestionar-se com recuperar el jo perdut en el reconeixement de l'altre. Aquest intent d'autorecuperació i d'autopreservació es manifesta en el text en forma d'intent d'oblit conscient de les influències. Bloom considera que el moment on es constata la recuperació del jo literari per part de l'autor efeb –en el cas que s'esdevingui– és quan destaquen les qualitats del sublim literari en l'obra en qüestió³⁷⁵. Podríem, fins i tot, parlar d'una escriptura de l'absència, en veure que el gir sublim d'un poema o obra –és a dir, en el moment on es fa clarivident la victòria de la competició agonística– s'evidencia tant pels mots absents com pels presents:

«The pain of loss is the pain of returning to otherness, an otherness in which the quest for lost selfhood turns into a sounding of the chasm of the Sublime (...) But that manifestation is in the text-of-life; the gap between life and art is revealed again by the verbal glory of the Sublime in the life-of-the-text. The Sublime is an un-naming accomplished by a purposeful forgetting, a forgetting of anterior texts. Where repression is an unconsciously purposeful forgetting, in and by the psyche, a poetic text does curious tricks, odd turnings, that render the unconscious only another trope as the poem both forgets to remember and remembers to forget. Repression, in a Sublime poem, or in a poem's Sublime turning, is evidenced just as much in and by the words present as by the words absent.» *Ag.* (p. 226).

Sobreposar-se a l'angoixa de les influències, sortir vencedor de l'*agón* amb l'alteritat, significa reafirmar la pròpia autoritat en la forma i el contingut i, fonamentalment, en la potencialitat d'atracció, universalitat i poder d'estranyesa de l'obra³⁷⁶. Tot i així, segons Bloom, ni la reinterpretació més poderosa pot erradicar l'absència present del model precursor. L'autor efeb sempre és la sinècdope de les seves influències. Aquest és l'ἦθος (“la voluntat” i “l'autoritat”) del desig d'expressió literària, el qual no es pot desvincular del πάθος que comporta l'expressió i la presència que l'obra forta és capaç d'invocar:

«The gain-of-anxiety, for the strong poet *and* the strong reader, is the certain location of a place—even though the place be an absence, the place-of-a-voice—for this setting of a topos makes a poem possible. “We only know what we ourselves have made” is the great Vichian adage, and if we know both a place and a father, it is because we have made them both, and then turned from and against them in the ambivalence of synecdoche, in the vicissitudes of drive. We mark the spot by wishing to slay the father, there, at *that* crossing, and we then know the spot because it becomes the place where the voice of the dead father breaks through. The marking, the will-to-inscribe, is the *ethos* of writing that our most advanced philosophers of rhetoric trace, but the knowing is itself a voicing, a

³⁷⁵ *vid.* l'apartat 4.3.2.

³⁷⁶ *vid.* l'apartat 4.3.2.

pathos, and leads us back to the theme of presence that, in a strong poem, persuades us ever afresh, even as the illusions of a tired metaphysics cannot.» *Ag.* (p. 245).

Altrament, una obra literària forta-sublim, que ha guanyat i forçat el seu lloc en la memòria col·lectiva –ergo, en el cànon–, no és la superació de l’angoixa agonística de les influències, sinó que és el resultat mateix d’aquesta angoixa:

«The meaning of a poem can only be another poem. This is not a tautology, not even a deep tautology, since the two poems are not the same poem, any more than two lives can be the same life. The issue is true history or rather the true use of it, rather than the abuse of it, both in Nietzsche’s sense. True poetic history is the story of how poets as poets have suffered other poets, just as any true biography is the story of how anyone suffered his own family –or his own displacement of family into lovers and friends. Summary–Every poem is a misinterpretation of a parent poem. A poem is not an overcoming of anxiety, but isthat anxiety.» *Anx. Infl.* (p. 94).

Per tant, l’obra escrita no és la superació de les influències, sinó el resultat de la seva absorció creativa dins de l’obra de l’autor efeb. El moment sublim és aquell instant de l’obra on cobra presència la força del poeta, creant una disjuntiva de significat respecte al model on s’emmiralla; forma un contra-sublim literari o “daimonització” respecte al precursor³⁷⁷, com si fos una revelació solipsista de la potència i del talent individual del jo literari. Afirmar-se implica reprimir la temptació o la convulsió de repetició-citació plana mitjançant un clímax hiperbòlic en l’obra³⁷⁸. Segons Bloom, acceptar un nom anterior és sotmetre’s, de manera que, en el gir sublim s’imposa la unitat imaginativa de l’autor efeb:

«To accept an anterior naming is to submit, but in the Sublime reversal one’s own lustre derives from not using the rotted names, from throwing away the lights, the definitions, and from saying that what one sees in the dark is this or that, but not what another ever described before one.» *Ag.* (p. 232)

Aquest gir hiperbòlic –perquè, en tant que persegueix l’efecte de sublimitat, busca una exaltació ascendent– aconseguix pertànyer a la categoria que Longí anomenà ὕψος com a sinònim de glòria escrita. Com que aquesta sublimitat, segons Bloom, és el resultat d’una angoixa conquistada³⁷⁹ que sempre s’esdevé partint de la superació i integració d’una figura o conjunt de figures de l’anterioritat-alteritat, està marcada per una naturalesa negativa; es tracta d’un creuament de relectures que busquen ofegar les influències per tal de crear una veu pròpia:

«...influence-anxiety does not so much concern the forerunner but rather is an anxiety achieved in and by the story, novel, play, poem or essay. The Anxiety may or may not be

³⁷⁷ *Anx. Infl.* (p. 15)

³⁷⁸ Sobre la relació simbòlica que Bloom estableix entre la sublimitat com a expressió i efecte literaris i la figura retòrica de la hièrbole, *vid. Map. Mis* (p. 100).

³⁷⁹ «But the poem –unlike the mind in creation– is a made thing, and as such is an achieved anxiety.» *Anx. Infl.* (p. 112).

internalized by the later writer, depending upon temperament and circumstances, yet that hardly matters: the strong poem is the achieved anxiety.» *Anx. Infl.* (p. xxiii).

Bloom parla d'un procés metonímic que s'autointenta reprimir perquè l'objectiu final és la hipèrbole sublim, el derrocament d'aquest lligam de referencialitat o de convulsió de repetició. Si finalment aquesta hipèrbole, com a analogia de l'expressió sublim, s'esdevé, és perquè ha aconseguit esborrar l'aspecte referencial de si mateixa i poua la seva pròpia originalitat en les influències. En aquest punt, estaríem parlant d'una obra consumada que no remet tan sols a altres signes, sinó que representa la força amb la qual el llenguatge literari es desplega mantenint l'equilibri entre la repressió de la tendència de repetició, i l'aferrament al solipsisme del propi talent. Novament, Bloom relaciona aquest intent de buidatge de sentit i d'autoritat de l'alteritat amb un paral·lelisme teològic: la renovació de la crida gnòstica per part del Déu veritable, que representaria el geni, el dèmon veritable del poeta o la seva individualitat irreductible, en detriment del déu demiürg –Jehovah– que encarnaria l'alteritat, ergo les influències³⁸⁰:

«The overcoming of crisis –in a poem– is never a true overcoming but is always an out-talking of a rival poem. This hyperbolic out- or over-talking achieves what Longinus called elevation or the Sublime (or what other, later theorists and poets have called, variously, a visionary gleam [Wordsworth], a lustre [Emerson], and an aura [Walter Benjamin]). Because that Sublime comes from a momentary outtalking or over-taking of anteriority or the burden of the already said, it is always marked as a negative moment, a crossing between figurations rather than a figuration in itself. Considered as rhetoric this moment or gap is a transitional flow between a metonymy of cause and effect and a hyperbole or transcendental over-throw, a cast of what the Romantics insisted upon calling the Imagination. As such there is no referential aspect whatsoever to this hyperbole; it is not a sign that refers to other signs, but represents instead the force by which poetic language seeks to reconstitute its own vastation—its voiding and avoidance of its own tendency towards quotation, towards a repetition that would have the status of a tautology. Considered psychoanalytically, this negative moment or crossing marks the repetition of a primal repression (Scene of Instruction) that has been evaded by a partial return of the repressed, and which is now re-abysed or voided by a fresh enforcement of repression. Considered theologically or better yet, theosophically, this Crossing of Solipsism or voiding of the sense of others and otherness, and so of the possibility of any Eros save self-love, represents a renewal of the Gnostic “call” of the Alien God, the true estranged Divinity who has (had) been thrust aside by Jehovah the Demiurge, mere god of nature and the Creation, rather than spirit of creativity itself.» *Ag.* (p. 239-240).

L'esclat del solipsisme triomfant, que és l'últim recurs per desempallegar-se de l'angoixa de les influències, s'entén com un salt de fe a l'abisme. Però es tracta d'una afirmació del jo-poètic negativa. Encara que l'autor efeb aconsegueixi excel·lir, el punt de partida i el marc sempre són les influències; a més a més, l'objectiu final és

³⁸⁰ Bloom es refereix simbòlicament a la retrobada entre la figura de l'autor efeb, com l'Adam gnòstic originari, i el reconeixement del seu jo irreductible –la seva creativitat i originalitat–, en semblança a la crida de la primera divinitat vers els seus escollits; i en detriment del Déu Demiürg –Jehová– terrestre, com a personificació de les influències.

transcendir-les, no negar-les. Només l'obra sorgida de l'*agón*, entès com el concepte que engloba les forces antitètiques de la repressió i l'afirmació, és la que engendrarà –o no– la figura de l'escriptor-poeta com a tal. Finalment, l'obra literària és el resultat de l'*agón* i, ensem, l'única forma d'expressió dels moviments contradictoris i repressius –síntomes de l'angoixa– que comporta la pugna per la glòria escrita:

«The glory of repression, poetically speaking, is that memory and desire, driven down, have no place to go in language, except up onto the heights of sublimity, the ego's exultation in its own operations.» *Map. Mis.* (p. 100).

4.6. Recepció crítica de la teoria de Harold Bloom

Es podria dir que la teoria literària de Harold Bloom barreja sota un prisma altament psicològic elements estructuralistes i formalistes³⁸¹. Tanmateix, la seva teoria s'aparta d'aquests corrents més centrats en la narratologia i el funcionament del llenguatge. Malgrat que Bloom es centra en l'atenció absoluta al text, no l'aïlla com una estructura de significat autònoma, sinó que el relaciona amb altres textos³⁸² alhora que sublima –en un sentit d'enaltiment– la psique de l'autor dins i fora del text com una realitat independent. Bloom llegeix en els textos els processos mentals del subjecte de l'autor. Per a Bloom l'autor no està mort, de manera que la seva crítica literària no pot ésser només narratològica, deixant l'autor fora de l'anàlisi. L'interès pel subjecte com a psique immersa en un conflicte amb les influències, es relaciona amb una herència de les poètiques del Romanticisme, especialment pel que respecta a la preponderància que Bloom dona al concepte d'unicitat creativa. A més a més, són cabdals les influències de Freud i de Nietzsche, juntament amb el rebuig a les teories postestructuralistes sobre el subjecte³⁸³. La crítica literària de Bloom no dissemina l'autor en el text, sinó que es basa en l'anàlisi de la presència estable del subjecte de l'autor dins de l'obra. En aquest sentit, la teoria de Bloom està lligada a una tradició humanística, psicològica, afectivista, sublimadora i agonística que té en Freud, Nietzsche i Longí els seus principals exponents³⁸⁴.

La sublimació del cànon i del subjecte immers en l'*agón* literari van de la mà. Amb la sublimació del subjecte Bloom assevera la validesa de la perspectiva psicològica per a estudiar les obres canòniques, i simultàniament expressa la confiança en els processos de formació del cànon occidental, als quals atribueix un criteri universal³⁸⁵.

Paul de Man (1971) va fer una ressenya de *l'Ansietat de les Influències*³⁸⁶, en la qual exposa que la teoria de les influències de Bloom depèn massa del *πάθος*, del drama

³⁸¹ *vid.* Castanedo Arriandiaga, 1994.

³⁸² *vid. Poe. Repr.* (pp. 2.3); *Map. Mis.* (p. 3).

³⁸³ *Cf.* Barthes, 1968.

³⁸⁴ Castanedo Arriandiaga, 1994: 149-150.

³⁸⁵ Sobre la visió del cànon occidental i els seus inicis segons Bloom, *vid. Poe. Repr.* (pp. 28-51).

³⁸⁶ De Man, 1983: 267-276.

de les relacions entre els autors, com si es tractés d'una relació psicològica i emocional (marcada per la rivalitat i l'ansietat) directa entre subjectes i que, en conseqüència, passa per alt el funcionament intern i lingüístic de l'obra com a discurs. Segons De Man, Bloom transforma de manera reduccionista les relacions entre textos en relacions entre subjectes no disseminats, és a dir, en autors o lectors que suposadament no estan influenciats per les dinàmiques del llenguatge. A mode de correcció d'aquesta teoria, De Man proposa la incorporació d'un esquema lingüístic per tal d'entendre les relacions intertextuals. Per tant, s'entén que De Man entén la intertextualitat com una sèrie de substitucions lingüístiques, més que no pas com un conflicte psicològic entre subjectes. De Man sosté que les distorsions en la comprensió d'un text no deriven completament de les emocions o de les intencions del subjecte, sinó del llenguatge. Per tant, les relacions revisionistes (canvis, adaptacions, reinterpretacions) entre textos estan governades per estructures lingüístiques, i no per processos psicològics. A més a més, De Man afirma que els textos existeixen fora de l'experiència personal, biogràfica o històrica del poeta, de manera que resulta improcedent la dinàmica personal del concepte de les influències bloomià. Finalment, De Man assenyala que en la teoria literària de Bloom hi manca el que anomena "moment epistemològic", és a saber, aquell moment en què el text es consideri des de la perspectiva de la seva veritat o falsedat, no només des de la perspectiva emocional de les relacions de poder o de conflicte entre autors. Aquesta última tesi de De Man implica que la crítica literària ha de tenir en compte la naturalesa lingüística del text, més que no pas les suposicions sobre les causes i els efectes emocionals-psicològics de l'obra en el lector i en l'autor.

Edward Said és una de les principals figures crítiques respecte a les teories literàries basades en el lector, precisament perquè no estan fonamentades històricament en la literatura que pretenen estudiar i descriuen una experiència de la lectura i de l'escriptura privada i interioritzada³⁸⁷. Said també afirma que Bloom pressuposa descurosament què significa "ser el primer" en termes literaris. La cursa biològica –pare-fill– de Bloom s'emmarca en una concepció lineal, filial i filiativa del temps sociohistòric. Segons Said, aquesta lectura és reduccionista, perquè no té en compte els fenòmens culturals i pressuposa que el temps és lineal i la història literària no s'articula en un seguit de naixements i morts. Per tant, no serveix aplicar el cicle vital humà o entendre la teoria literària segons unitats antropomòrfiques. Al contrari, segons Said, la història cultural es manté materialment a través d'institucions històriques concretes³⁸⁸.

Eagelton també assenyala la psicologia filial-paterna –com a entitats poètiques– que travessa la teoria de Bloom. En concret, Eagelton subratlla la importància de Freud i del complex d'Èdip. A més a més, i en consonància amb la crítica de De Man, Eagelton també subratlla que en la teoria literària de Bloom no hi ha cap concepte de veritat perquè tot es redueix a la força retòrica. Tot i així, Eagelton es centra sobretot en la descripció de Bloom com un defensor humanista del Romanticisme. Segons Eagelton,

³⁸⁷ E. W. Said (1983: 18) afirma que «It is not too much of an exaggeration to say that an implicit consensus has been building for the past decade in which the study of literature is considered to be profoundly, even constitutively nonpolitical». *vid.* també pp.7-32.

³⁸⁸ Said, 1983: 154-155.

la teoria literària de Bloom s'oposa al nihilisme lingüístic de la desconstrucció, i advoca per la voluntat creativa individual del poeta. Opina que la teoria de Bloom és molt original, malgrat que no pot escapar de la concomitància amb el postestructuralisme, el qual Eagleton considera que Bloom hauria d'haver integrat dialècticament en la seva teoria literària. En aquest sentit, Eagleton observa que la teoria de Bloom és tan dispar respecte de les teories literàries contemporànies, que resulta impossible reunificar-les. En conseqüència, la teoria de Bloom acaba essent arbitrària o “un humanisme portat al límit”³⁸⁹.

Culler fa una crítica important a un dels conceptes centrals de Bloom, el de *Misreading*. Segons Culler, una teoria agonística de la literatura que s'apuntala en la noció de mala interpretació o transgressió és incoherent, perquè implica simultàniament la possibilitat que existeixi una interpretació (sigui en la forma que sigui: lectura o escriptura) “correcta”. En conseqüència, Culler afirma que les nocions de comprensió i incomprensió no importen, en el sentit que ambdues parteixen d'una operació interpretativa (en termes de modificació) que intervé en un malentès generalitzat³⁹⁰.

Quant al concepte d'*agón* bloomià, persisteix la “a-historicitat” que assenyala Said. Bloom dóna poca importància al context històric i als determinants socials de les obres canòniques que examina. Això és visible en el fet que la seva teoria literària de l'*agón* s'exposa com un conjunt de principis de rivalitat inherents a la història literària occidental. Tot i així, a part de Said, alguns autors discrepen respecte de la crítica literària “a-històrica”, i sostenen que mai hi ha una base neutra en la crítica o l'escriptura; sempre s'escriu i es llegeix des d'un context³⁹¹. Aquesta postura parteix d'una visió social del llenguatge i del discurs, els quals es configuren des de pressuposats i intencions³⁹².

Pel que fa al concepte d'*agón* literari, segons Bloom abans de la publicació de *The Anxiety of Influence* (1973) l'acadèmia era reticent a considerar la literatura sota el prisma de la competitivitat, perquè obviava la tradició cultural grega, malgrat la recuperació moderna de l'*agón* com a concepte central de l'Antiguitat que havien realitzat els estudis de Burckhardt i Nietzsche. Tanmateix, Bloom defensa el fet que la cultura d'Occident és fonamentalment grega, és a dir, agonística, i que progressivament es generalitzà la consideració de l'*agón* a nivell acadèmic. En aquest aspecte, Bloom esmenta especialment a Norman Austin i el seu comentari de Sòfocles a la revista *Arion* (2006)³⁹³: Austin està plenament d'acord amb Bloom i sosté que les teories de l'*agon* literari i de l'ansietat de les influències poden dilucidar l'estudi d'ansietats literàries similars en els autors de l'Antiguitat. Per tant, Austin dóna per suposat el culte general a

³⁸⁹ Eagleton, 1983: 159-160.

³⁹⁰ Culler, 1982: 175-176.

³⁹¹ R. Barthes (1953: 14) escriu: «Langue et style sont des forces aveugles; l'écriture est un acte de solidarité historique. Langue et style sont des objets; l'écriture est une fonction: elle est le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée ainsi aux grandes crises de l'Histoire». *vid.* també pp. 11-17.

³⁹² Bakhtin, 1981: 259, 276, 294

³⁹³ *Ana. Infl.* (pp. 6-7).

la competitivitat, i posa també d'exemple l'*agón* de Plató amb Homer³⁹⁴. Aquesta centralitat de l'*agón* literari en Bloom respon a la presència de Longí com a figura d'influència i d'autoritat clàssica en la teoria literària bloomiana. Però també és cert que la lectura que el crític americà efectua de Longí no és completament nova, sinó que respon a una interpretació continuada de Longí en clau de teoria literària; fins i tot de comparativisme³⁹⁵.

No obstant això, també hi ha hagut opinions contràries a la interpretació de l'*agón* grec segons Bloom. La postura contrària més significativa, pel que fa al tractament específic de l'*agón* literari a l'Antiguitat, és la de William Fitzgerald en l'obra *Agonistic Poetry, the pindaric mode in Pindar, Horace, Holderlin, and the English Ode* (1980). Fitzgerald assevera que la seva interpretació de l'*agón* en el context de l'estudi de la poesia lírica grega és contrària a la de Bloom, la qual està ancorada en l'ansietat del poeta per posseir una veu davant l'amenaça de la desposseïció. Segons Fitzgerald, si bé els autors de l'Antiguitat es mouen dins d'una lluita amb l'anterioritat, l'objectiu de la lluita no és la supremacia d'una veu per damunt d'una altra, sinó més aviat la dissolució de l'anterioritat –les influències– en el nou autor per obrir una dimensió comunitària. Així doncs, Fitzgerald no està d'acord amb el concepte bloomià de la desconstrucció, ja que en la literatura de l'Antiguitat no hi ha desposseïció de la veu de l'alteritat, sinó la suma coral de veus³⁹⁶.

Finalment, Doran aporta una explicació interessant sobre les influències de Longí en Bloom. Partint de Longí, malgrat que la veneració dels models del passat pot semblar una desvalorització del potencial creatiu dels autors del present, aquesta associació no s'ajusta a la naturalesa dialèctica del concepte de μίμησις-ζήλωσις longiniana. Al contrari, Doran considera que l'esperit competitiu i l'impuls creatiu són concomitants en Longí, és a dir, que la dialèctica entre admiració i desviació creativa són l'essència de l'*agón* o la "sublime competition". D'aquesta manera, Doran sosté que la teoria literària de Longí venera els autors clàssics, però simultàniament desitja una subversió agonística de la tradició. Doran creu que precisament és aquesta la interpretació de Longí que efectua Bloom, i explica el fet que Bloom veiés Longí com un "Romantic revolutionary". Conseqüentment, Doran descriu Bloom com "el crític contemporani més longinià", ja que la base de la seva teoria literària és el concepte de μίμησις-ζήλωσις, i l'enveja creativa és cabdal en l'*agón*³⁹⁷.

³⁹⁴ N. Austin (2006: 71) afirma que: «Ancient poetry was dominated by an agonistic spirit that has hardly ever seen it's equal. Athlete competed with athlete, rhapsode with rhapsode, dramatist with dramatist, with all the competitions held as great public festivals». Sobre Bloom i Homer, i un elogi a Bloom, *vid.* també pp. 71-74.

³⁹⁵ Alguns autors veuen el *Περὶ ὕψους* com la primera obra significativa de crítica literària comparada. Per exemple, R. Macksey (1993: 914) afirma que l'obra de Longí és «the first significant example of the comparative spirit at work». També R. Doran (2015: 31) opina el mateix: «Longinus reveals his cosmopolitanism by comparing the Latin orator and theorist Cicero with the Greek orator Demosthenes (a rare foray into Latin literature by a Greek writer) and by quoting from the Hebrew Bible ("Let there be light...")».

³⁹⁶ Fitzgerald, 1980: xi. *vid.* també pp. 1-18.

³⁹⁷ Doran, 2015: 66-67.

La idea que l'enveja sublima els impulsos és hereva de l'afirmació de Nietzsche, segons la qual l'enveja sublimava els grecs³⁹⁸. Bloom l'aplica en un pla literari, de manera que l'enveja es pot relacionar amb l'emulació longiniana, la qual implica veneració cap a les influències però també desig de superació. Per tant, en la teoria de Bloom l'enveja intervé en el gir sublim de l'obra i actua com un mecanisme d'emulació:

«...creative envy becomes the ecstasy, the sublime, of the sign-system of poetic Language.» *Poe. Repr.* (p.5).

³⁹⁸ *vid.* la nota 67 i més extensament l'apartat 2.2.

5. Conclusions

Partint d'aquesta variabilitat d'opinions respecte a la teoria de l'*agón* de Bloom i de Longí, és necessari efectuar dos compendis de les tesis cardinals d'ambdós autors per tal d'analitzar els punts divergents.

Longí

Pel que fa a l'obra de Longí, el seu concepte d'imitació difereix de la μίμησις clàssica d'origen aristotèlic entesa com a representació acurada de temes i motius. La imitació longiniana es relaciona amb l'emulació entre autors i incorpora un element competitiu, tal com indica el verb *emular*.

Longí no considera la μίμησις d'autors anteriors com a plagi. Al contrari, es tracta d'una experiència de la transcendència: el geni dels autors passats -la seva sublimitat-influència els seus emuladors, en un sentit diví d'afluència d'esperits³⁹⁹. Aquesta mateixa afluència es pot relacionar amb la teoria de Fitzgerald, ja que té una dimensió de suma de veus, de col·lectivitat: l'autor novell s'impregna metafòricament de la sublimitat dels autors pretèrits i integra les influències en la seva obra. En conseqüència, Longí posa en joc una coexistència equilibrada entre μίμησις i emulació, de manera que admiració i rivalitat es complementen, i l'*agón* literari adquireix una connotació positiva perquè parteix de l'admiració estètica, però també moral. Tal com estipulà Hesíode, la rivalitat és bona (productiva i moral) per a l'home⁴⁰⁰. Per aquest motiu, Longí sosté que sempre es perdrà l'*agón* contra els autors clàssics, però la pugna és encomiable, és a dir, s'entén que serveix per perfilar i tensar l'obra de l'autor novell cap a l'excel·lència. Per tant, la derrota no és en va.

Longí exposa que la preocupació per la posteritat ha de ser l'esperó de l'*agón*, i així evidencia la importància de la dimensió moral i col·lectiva que Longí atorga a la competició. Oimés, Longí considera que el judici col·lectiu de la posteritat és universal i no s'equivoca mai, perquè la valoració de la grandesa literària respon també a un criteri universal. A més a més, cal ajuntar l'exercici creatiu amb la figuració d'un tribunal format pels autors clàssics, el qual jutja la pròpia obra com a autors i com a lectors: l'autor contemporani no només s'ha de plantejar com haurien escrit el passatge en qüestió les seves influències, sinó com els hauria *afectat* en qualitat de lectors-oients el que s'ha escrit.

D'aquesta manera, Longí recalca la preeminència de l'efecte com a qualitat cardinal de les obres clàssiques. Se sobreentén, doncs, que el judici de la posteritat

³⁹⁹ Doran (2015: 13) opina que, malgrat que Longí utilitzi un discurs religiós, vol emfatitzar metafòricament una perspectiva humana. Als antípodes d'aquesta interpretació de Longí se situa la màxima de Weiskel (2019: 3), segons la qual el sublim humanístic és un oxímoron.

⁴⁰⁰ Hes. *Op.* 11-24; Longinus, 13.4.

valora més les grans qualitats, és a dir, les formes en les quals una obra-discurs és capaç de crear un efecte en la sensibilitat i els pensaments del públic, en detriment de la consideració d'allò que Longí qualifica com una perfecció mediocre. Per tant, Longí sosté que els errors, tant tècnics-formals com temàtics, són excusables si estan situats dins del marc d'una obra que, en última instància, posseeixi aquesta capacitat d'afectació.

Cal risc i atreviment per encarar-se a l'*agón*. Partint de les nocions de risc i coratge, en el capítol 34 expressa la visió agonística de l'art i fa un paral·lelisme clar entre l'*agón* literari i l'atlètic. Aquesta interrelació de l'*agón* com a concepte de rivalitat, competició i col·lectivitat en les diferents esferes de la cultura i de la societat, des de l'afirmació en clau moral d'Hesíode fins a les competicions atlètiques, agafa un relleu antropològic: Longí considera que l'admiració de la grandesa (espectadors) i la tendència a la rivalitat (participants) són intrínseques a la condició humana perquè provenen d'un origen natural i diví; l'home està destinat a ser públic i competidor en la reunió celebrada de l'existència.

Finalment, l'últim capítol del tractat (si més no, l'últim capítol del manuscrit que ens ha arribat) és el que explicita la dimensió social i moral de l'*agón*. La decadència moral col·lectiva és el que malmet l'esperit de rivalitat i les qualitats psíquiques i espirituals relacionades amb la noblesa moral i la grandesa de pensament dels autors. Per tant, Longí només concep la possibilitat de l'*agón* en un entorn moral i social adequat, en el qual predomini l'admiració de tot allò elevat - ὑψηλός-, en un sentit estètic i també moral. La grandesa espiritual i estètica com a moduladora de la rivalitat.

En definitiva, tant l'*agón* com l'objecte de la competició, és a dir, la configuració d'una obra digna de la posteritat, tenen una base col·lectiva i un sentit públic. En concret, el ὕψος-sublim literari com a objectiu i l'*agón* com a via per aconseguir-lo, posseeixen una càrrega moral arrelada a la idea de col·lectivitat i de vida pública⁴⁰¹: la grandesa d'ànim (μεγαλοφροσύνη) no situa l'autor en una individualitat apartada de la societat. Les obres i els autors tenen per a Longí un interès públic i cívic⁴⁰²; aquesta és la dimensió pràctica i social del ὕψος i, en conseqüència, també de l'*agón*.

Bloom

La teoria literària de Bloom s'apuntala en el concepte d'intratextualitat, és a dir, el significat d'una obra és sempre una altra obra (o conjunt d'obres). Però cal remarcar que no s'hi parla d'intertextualitat, sinó d'estudi de les influències *dins* de l'obra, perquè sosté que en l'estudi de les obres es desdibuixen les nocions de "dins" i "fora". A més a

⁴⁰¹ En aquest sentit, Russell (1964: xxx) diu que «at no point in their history did ὕψος and its cognates quite lose their moral and social connections; they are never quite at home in literary criticism».

⁴⁰² Barnouw, 1983: 32.

més, considera que l'estudi de les influències no és un estudi diacrònic de les fonts, sinó l'estudi sincrònic de la unitat de l'actitud d'un autor envers les seves influències.

En primera instància, Bloom s'autodenomina crític longinià. Aquesta afirmació sorgeix de les característiques que ell atribueix a les obres canòniques, les quals estudia des d'un prisma efectiu. Per això veu en Longí un precedent: l'obra canònica provoca un efecte en el lector, una reacció cognitiva i emocional que Bloom engloba sota el concepte de "plaer difícil". La base comuna entre Bloom i Longí és la idea segons la qual les grans obres transporten i eleven el lector-oient. Però afegeix com a característica de les obres sublimes el poder d'ambivalència, d'estranyesa i d'universalitat (capacitat d'actualització a través de lectures i interpretacions fortes que canonitzen les obres), tot i que coincideix amb Longí a afirmar que una obra canònica és el contrari d'una peça d'època (moda).

No obstant això, tot i que parafraseja el discurs efectiu i amb reminiscències religioses de Longí quan també afirma que la noblesa de la ment de l'autor impregna el lector, la noció final d'usurpació col·loca la seva perspectiva als antípodes de Longí. Segons Bloom, la lectura d'una obra canònica arrabassa espai mental en el lector, s'imposa i el rapta. Paral·lelament, el lector també participa del poder d'usurpació sota la il·lusió d'identificació, d'interpretació, d'apropiació i de tergiversació del significat ("strong misreading") i, finalment, d'allò que Longí sí que afirma com un efecte propi de les obres canòniques: la il·lusió d'autoria. Contràriament a les tesis clàssiques de Longí, Bloom entén la lectura com un acte creatiu i figuratiu, de desviació, que evidencia el fet que una lectura correcta i fixada d'una obra canònica és impossible.

Bloom també s'aparta de Longí en sustentar que la lectura té una naturalesa negativa, egoista i amoral. Llegim per pal·liar la solitud i el desconeixement i, finalment, per posar-nos en contacte amb allò que és més gran que nosaltres mateixos; en aquesta última afirmació coincideix amb la postura longiniana. Tanmateix, defensa que la lectura es mou per l'egoisme, ja que cal triar què llegim perquè no hi ha temps suficient per a llegir-ho tot, i la tria remet a la possessió de poder. Aquesta és la base del cànon i de l'*agón* literari: ambdós representen la lluita per la pervivència en el temps. En conseqüència, Bloom considera que la lectura també és una experiència que va contra rellotge. Per tant, no hi ha cap virtut ni res redemptor en la lectura, ja que l'amor per la lectura és una variant de l'amor pel poder. D'aquesta manera, no hi ha cap finalitat social en la lectura, que Bloom descriu com una experiència complexa i solitària. L'objectiu d'aquest concepte individualista de la lectura és el d'enfortir la consciència del jo; per això parla d'expansió de la consciència, d'estimulació del jo aborigen, etc. Si la lectura té una naturalesa negativa és evident que la literatura també, comparteixen un lligam amb les nocions de mortalitat i d'usurpació de poder. Per aquest motiu, Bloom sosté que les influències no remetent a un procés benigne, i les considera una malaltia del jo-literari. Conseqüentment, l'*agón* amb les influències és melancòlic. En primer lloc, perquè l'autor efeb constata que ha arribat massa tard (després dels models predecessors). En segon lloc, perquè voldria sortir d'aquesta presó de

referencialitat i, en tercer lloc, perquè experimenta l'angoixa de reconèixer l'alteritat en si mateix, és a dir, assumeix el fet que no s'ha pogut autocrear.

Bloom estipula que la pregunta agonística inicial és “més, menys o igual”, és a dir, l'autor efeb s'ha de preguntar si és més, igual o menys que els seus precursors. I aquesta pregunta preval durant el transcurs de tot l'*agón* literari, que Bloom descriu com una lluita eterna que busca tapar una veu amb una altra. Per tant, l'objectiu de l'autor novell, en consonància amb el del lector, és realitzar un acte d'imposició, una declaració d'autoritat-propietat en forma de distorsió respecte de les seves influències. En definitiva, l'autor efeb pretén usurpar la propietat del precursor d'haver escrit primer. Tanmateix, l'*agón* ha de partir d'una admiració profunda, perquè el desviament és alhora un reconeixement dels precursors. Però aquesta mateixa admiració ha de superar-se, perquè l'autor efeb ha de resistir la compulsió de repetició. D'aquesta manera, es barregen l'enamorament inicial i alhora l'instint de distanciament. Si l'autor efeb aconsegueix resistir la convulsió imitativa, comença a desplegar-se l'*agón* com a tal.

Els potencials autors canònics o forts han de malinterpretar les obres de les seves influències mitjançant un acte de correcció creativa que perverteixi la norma del model. És partint d'aquesta lògica de l'*agón* literari que Bloom defineix l'obra canònica com una transgressió i una interpretació obtuses que volen vèncer el pas del temps i forçar la seva entrada dins del cànon. Així doncs, la victòria només és possible si es realitza un oblit conscient de les influències. Quan l'autor efeb s'imposa, brilla la glòria verbal (l'efecte de sublimitat, el ὕψος longinià) sota la forma de les qualitats de la literatura canònica anteriorment esmentades. A aquest moment, Bloom l'anomena el gir sublim “Sublime turning” o “the chasm of the Sublime” i respon a un oblit conscient que assegura la il·lusió solipsista de l'autor efeb. Malgrat això, l'oblit conscient és parcial, ja que s'ha de reconduir cap a l'absorció de les influències per tal de transcendir-les. Per això, qualifica aquest moviment final com a supermimètic, en contraposició a les convulsions inicials mimètiques (admiració) i antimimètiques (rebuig, instint de supervivència de l'autor efeb). En conclusió, l'obra canònica o sublim és el resultat de la pugna amb les influències, allò que Bloom anomena una angoixa conquistada mitjançant l'apropiació i perversió de les influències. Tot i així, encara que assegura que la continuïtat és estancament, també afirma que la lògica de l'*agón* no fa que la història literària avanci de manera exponencial, és a dir, un període cultural o un moment històric pot ser més prolífic en la producció d'obres canòniques que els períodes subsegüents.

Comparació final

La imatge d'autors enfrontats respon a un tòpic literari, a una figuració de la història literària com un seguit d'enfrontaments entre els autors canònics. En aquest aspecte, la teoria literària agonística de Bloom és la culminació de la recepció moderna de l'*agón* com a sinònim de rivalitat i de pugna privada entre subjectivitats

confrontades. Però la seva teoria literària, que sorgeix de l'apropiació moderna del concepte agonístic, no posa distància respecte a la literatura de l'Antiguitat i s'articula com una amalgama de principis universals. En concret, Bloom aborda l'*agón* literari com si sempre hagués funcionat seguint una lògica creativa individualista, des de la literatura de l'Antiguitat fins al present⁴⁰³. I, malgrat que Longí també parla de la idiosincràsia de la literatura en termes universals, els principis romàntics de la teoria bloomiana difícilment són aplicables a la cosmovisió clàssica de Longí.

Partint del fet que Bloom s'autodenomina crític longinià, és plausible que la seva teoria literària agonística prengui com a fonament sobretot el capítol 13 de Longí, en el qual tracta la imatge tòpica de Plató com a competidor amb Homer per tal d'associar la sublimitat amb l'emulació. Longí conclou d'una manera una mica obscura⁴⁰⁴ que Plató no hauria arribat a produir obres tan belles si no hagués combatut precisament amb el seu model homèric. D'aquesta manera, Longí uneix els conceptes d'imitació i de rivalitat, ajuntant en un únic procés la tradició i la innovació. És precisament en aquesta interpretació de Longí d'on Bloom va pouar el referent clàssic per a la seva teoria de l'*agón*. Però hi ha diferències substancials entre la perspectiva agonística de Longí i l'apropiació d'aquesta per part de Bloom.

En primer lloc, en Longí l'obra sublim-canònica no roba espai mental del lector, no s'imposa perquè no hi ha cap noció de pugna de poder. Les qualitats d'arravatament i de provocar un efecte cognitiu i emocional en el lector-oient són positives, perquè es pressuposa que l'efecte de sublimitat va acompanyat de l'enaltiment de motius lligats a principis morals compartits. Així, mentre que per a Bloom la lectura és una experiència complexa, solitària i sense cap finalitat social-moral, segons Longí el contacte amb les obres canòniques-sublims té una dimensió moral amb una finalitat comunitària i col·lectiva; el subjecte lector de Longí és, en primera instància, un ciutadà que poleix virtuts cíviques i morals a través de la lectura –i de l'audició– de les obres sublims. Per tant, la visió de l'Antiguitat, ergo de Longí, sobre la naturalesa de la lectura no remet a una consciència torturada de la pròpia mortalitat que tria egoïstament què té valor i què no en té, atès que el temps corre inexorablement. De fet, el lector no ha de triar perquè, tal com diu Longí, el judici de la posteritat no s'equivoca mai, de manera que el cànon sempre ha estat una decisió universal, gairebé divina. Per tant, el lector no pot apropiarse del significat de l'obra perquè, malgrat que Longí parla de l'efecte de la il·lusió d'autoria, la càrrega moral de l'obra fa que el significat i la interpretació d'aquesta hagin de ser fixos; no hi ha cap noció de lectura creativa o de "strong misreading" en les poètiques clàssiques grecollatines ni en el tractat de Longí, perquè contradiria l'autoritat atemporal i universal del judici de les obres canòniques. A més a més, una prova de la finalitat social i moral que Longí atribueix a la lectura és el fet que anomena els grans autors "herois" o "semidéus"; la seva importància radica en el fet que representen un model, no només estètic, per a la comunitat. En canvi, Bloom, en consonància amb la

⁴⁰³ *Anx. Infl.* (p. xxiv): «influence-anxieties are embedded in the agonistic basis of all imaginative literature».

⁴⁰⁴ Cf. Russell: 1964: 117.

teoria literària moderna, és molt reticent a ajuntar el jo-literari amb el jo-social i històric de l'autor. Les qualitats canòniques s'apliquen només a les obres, ja que especular sobre la grandesa moral o de caràcter d'un autor implica, de retruc, atorgar-li una finalitat social que Bloom considera inexistent. Els beneficis de la lectura afecten el lector d'una manera completament privada.

La imatge que Bloom té de l'autor és la d'un subjecte aïllat de qualsevol determinant o finalitat social, immers en un conflicte intern amb les influències. Les influències són una malaltia perquè la naturalesa de la literatura és negativa i basada en la transgressió, la usurpació de poder i l'afirmació individual. La competitivitat amb l'alteritat i la lluita per la supremacia canònica estan més relacionades amb la idea de conflicte, ja que l'*agón* clàssic de Longí, entès com una competició, comporta nocions de reglament, normes i valors comuns que no s'adiuen amb la imatge d'una crisi personal i subjectiva amb les influències. És a dir, per a Longí les influències impliquen un guiatge, de manera que la necessitat del seu mestratge (estètic, emocional, cognitiu i moral) pot arribar a transcendir l'objectiu de la victòria. Així, la derrota contra els autors canònics no és en va, perquè l'acció important és la de referir-s'hi i prendre'ls com a models que tensin la pròpia obra cap a la idea de sublimitat, d'excel·lència literària. En conseqüència, Bloom està molt lluny de la perspectiva clàssica quan afirma que la continuïtat implica estancament.

Tanmateix, Bloom considera que l'efecte final de sublimitat només es produeix quan l'oblit conscient (per tant parcial, ja que no es pot oblidar completament el que s'intenta oblidar conscientment) de les influències irromp en el gir solipsista-sublim del text. A més a més, Longí afirma en el 1.4 que la sublimitat com a efecte emergeix amb una força momentània, no del context general de l'obra. En aquest sentit de momentaneïtat, és cert que els conceptes de moment sublim longinià i de gir sublim bloomià es toquen. Però el gir sublim de Bloom es basa, de nou, en la proclamació d'una rabiosa individualitat que porta implícitament la marca de la transgressió o de la rebel·lió contra les influències, la qual és improcedent en la visió de l'autor de l'Antiguitat. Tot i que l'emulació de Longí té un component creatiu, no parla d'una originalitat que transgredeixi o es desviï del model de les influències. Per aquest motiu, Longí afirma que la constatació de les influències dels autors passats en l'obra d'un autor contemporani no és una prova de plagi. La idea de continuïtat –malgrat el component creatiu de l'emulació– és subjacent en l'*agón* longinià.

La continuïtat respecte a les influències denota una admiració profunda. Bloom també assenyala aquest moviment inicial d'admiració que ha de prevenir l'autor efeb de caure en un excés d'originalitat –negació absoluta de les influències–, resultant en una obra vàcua. En aquest punt coincideix amb la perspectiva longiniana que també considera l'excés d'originalitat una falta. Malgrat això, per a Longí la pretensió d'originalitat és una falta cap a l'autoritat del model, però en cap moment apunta a la transgressió de la norma, a la desviació creativa de les influències com a mètode per guanyar l'*agón*. Per a Longí les influències són inspiració, no una font d'angoixa

personal que ha d'èsser superada mitjançant un esforç melancòlic d'absorció. Tot i així, Bloom puntualitza que la victòria final va més enllà del moviment solipsista, perquè l'oblit conscient és parcial i es reconduïx cap a l'absorció supermimètica de les influències. És a dir, aquesta absorció creativa de les influències ha d'èsser supermimètica per tal de no caure en una convulsió mimètica (admiració) ni anitmimètica (negació). En aquest punt resulta temptador no veure-hi un eco de l'afirmació de Longí segons la qual sempre ha de coexistir un equilibri entre μίμησις i ζήλωσις.

Ambdós autors coincideixen en el fet que la victòria en l'*agón* literari es produeix mitjançant l'entrada al cànon (o segons el judici de la posteritat, tal com diria Longí). En l'*agón* atlètic s'associava una justícia incontestable al procediment de judici dels participants. A l'Antiguitat, aquesta autoritat i fe atorgades al resultat del judici de l'*agón* –atlètic, artístic o intel·lectual– contextualitzen la visió de Longí sobre el judici de la posteritat, el qual és un concepte que encaixa parcialment amb la imatge del cànon occidental de Bloom, en tant que categoria immutable. Altrament, Bloom coincideix amb Longí a matisar que l'agonisme inherent a l'avenç de la història literària no implica necessàriament que les qualitats que ambdós ponderen com a sublimes o canòniques incrementin exponencialment durant el transcurs de la història; una època pot tenir més autors canònics-sublimes que la subsegüent. Així doncs, hi ha punts coincidents a partir dels quals es pot especular o bé sobre la potencialitat moderna de Longí, o bé sobre l'adequació de la teoria de Bloom a la cosmovisió de l'autor del *Περί Ύψους*.

Però el punt principal de divergència és l'accepció original de l'*ἀγών*, és a saber, el de reunió i aplec. Pel que respecta al context social i polític de Longí, una societat basada en la participació pública acaba donant una càrrega ètica subjacent a la idea de col·lectivitat. Però aquest significat es perd en l'exaltació moderna de la competitivitat com a característica cardinal d'una Antiguitat Grega, en part idealitzada. La teoria agonística de Bloom n'és una prova, el seu discurs és individualista –fins i tot psicoanalític– perquè remet a la imatge de l'heroi romàntic apartat de la societat com a símbol de l'escriptor. L'*agón* bloomià denota una activitat de tipus eminentment privat. Per tant, malgrat que Longí apunti a casos tipificats de rivalitat entre autors, l'*agón* que descriu no coincideix amb la recepció bloomiana del concepte.

Tal com afirmà Fitzgerald, perdre de vista l'accepció social i col·lectiva de l'*agón* comporta no entendre la idiosincràsia de la literatura de l'Antiguitat. Mentre que en la tradició postromàntica de Bloom, l'*agón* remet a un desig radical de creativitat, d'arravatar el poder a les influències, Fitzgerald descriu l'*agón* clàssic com un conflicte amb l'anterioritat. Però aquesta anterioritat no s'experimenta com una amenaça per a l'autor novell: el nou autor no desitja usurpar, sinó compartir una posició dins de la memòria col·lectiva. D'aquesta manera, es manté l'accepció col·lectiva i moral de l'*agón*: l'autor de l'Antiguitat no vol situar-se en un pòdium individualment perquè la

seva glòria és compartida i cobra sentit en la comunió amb les influències; competitivitat i col·lectivitat s'uneixen⁴⁰⁵.

Tot i així, també és cert que el *Περὶ Ὑψους* és una obra excepcional amb un marcat poder d'actualització que resulta una excepció en la crítica literària de l'Antiguitat. No és habitual trobar un tractat de crítica literària-retòrica que barregi la varietat de gèneres i d'autors que es troben en l'obra de Longí; també són inèdits el tractament que fa de la inspiració i de la rivalitat, del criteri sobre la poca rellevància dels errors o de les faltes en nom d'una qualitat superior i, finalment, del concepte d'emulació en comptes de la μίμησις clàssica. Per tant, no és estrany que Bloom veiés en Longí un precedent de la seva teoria literària basada en la rivalitat entre autors.

És evident que Longí entén la lògica literària segons un prisma agonístic centrat en la imatge de l'autor competint amb l'anterioritat, i fins aquí coincideix amb la teoria bloomiana de l'*agón*. Però, simultàniament, l'*agón* literari de l'Antiguitat és molt diferent del postromàntic de Bloom, pel que fa als objectius i procediments de la competició entre l'autor i les seves influències. Segons Longí, l'*agón* té una estructura tetrapartida: autor, vencedor, comunitat i divinitat-moralitat⁴⁰⁶. Però els dos últims elements són absents en l'*agón* de Bloom: la comunitat i el context sociohistòric són anecdòtics, i Bloom considera que la finalitat social o moral de la literatura és una transposició religiosa. És, doncs, aquesta pèrdua del context històric i sociocultural el que possiblement aïlla la teoria de l'*agón* de Bloom i l'aparta de la recepció acurada de la literatura de l'Antiguitat i, en última instància, del seu propi referent clàssic, Longí; independentment de si es considera o no aplicable la teoria agonística de Bloom a la literatura occidental a partir del moment en què començaren a prendre rellevància els conceptes d'individualisme i de subjectivitat. D'aquesta manera, tot i que la idealització de l'esperit agonístic de l'Antiguitat és una constant, partint dels estudis de Burckhardt i de Nietzsche, i que la teoria agonística de la literatura de l'Antiguitat té puntals innegables, partint del tòpic de la rivalitat de Plató envers Homer, també és cert que pressuposar l'angoixa de les ansietats com un principi etern de la literatura occidental probablement és una especulació descontextualitzada.

No obstant això, tant les diferents accepcions de l'*agón*, com el transcurs històric del concepte, resulten molt suggerents, de manera que donen peu a una –o diverses– recepcions creatives i, consegüentment, expliquen per què Longí despertà un interès notori en Bloom. En primer lloc, pensem en el fet que una de les normes fundacionals dels jocs atlètics era la d'un sol guanyador. Aquest culte a la figura d'un únic individu triomfant comporta simultàniament la noció del perdedor, de manera que entra en escena el lligam semàntic entre *agón* i ἀγωνία, és a dir, les conseqüències mentals i emocionals de la competició i de la possibilitat de la derrota. En l'aplicació dels principis agonístics a les arts nobles es manté la norma competitiva fundacional: per exemple, en filosofia o en retòrica la contraposició de discursos també remet a la idea

⁴⁰⁵ Fitzgerald, 1980: 1.

⁴⁰⁶ Fitzgerald, 1980: 192.

que un de sol ha de resultar ésser l'encertat, el que més s'acosta a la "veritat", i així mateix en l'*agón* dramàtic entre dos personatges. Per tant, resulta comprensible que Bloom –juntament amb Nietzsche– idealitzés l'*agón* i veiés una càrrega suggestiva enorme en el culte grec a la rivalitat, especialment en el misticisme antropològic que li atribueix Hesíode, i, en conseqüència, traslladés el concepte d'*agón* a la teoria literària, de la mateixa manera en què a l'Antiguitat l'*agón* ramificà també en la competitivitat artística i intel·lectual.

Tanmateix, aquesta constatació no rebut el fet que també hi ha característiques fundacionals de l'*agón* que desapareixen en l'apropiació bloomiana del concepte. Principalment, ens referim al caràcter moral col·lectiu de l'*agón*. Nietzsche manté la importància moral de l'*agón* mitjançant la idealització de la rivalitat grega com un principi d'estructuració social i individual que ha desaparegut en la degeneració moderna. Però, tot i que Bloom estipula que sense rivalitat i competició no hi pot haver obres canòniques, resta a l'*agón* i a la literatura tota finalitat moral i social. Endemés, la relació semàntica entre *agón* i agonia pot resultar molt seductora però no s'aplica al concepte de l'*agón* literari de Longí, ja que la seva concepció positiva de la rivalitat i dels grans autors del passat com a models intocables no pot veure en les influències una font d'angoixa.

En conclusió, la teoria literària de Bloom s'apuntala en Longí com a autoritat clàssica en moments determinats perquè s'insereix en un corrent de recepció del *Περὶ ὕψους* en clau d'innovació, de precedent de la conceptualització moderna de la sublimitat i de la seva aplicació com a barem de qualitat literària en la crítica subjectivista (autor com a referència) i afectiva (lector com a referència). Malgrat l'alt component d'idealització que té aquest corrent interpretatiu de Longí, no es pot negar la complexitat del concepte agonístic longinià travessat travessat pel ὕψος, però també per la μίμησις i per la ζήλωσις, les quals formen el concepte d'*agón*. En aquest aspecte, Bloom és el principal teòric que ha ressaltat aquesta aportació original de Longí:

«It is from Longinus that we continue to learn a vision in which the Sublime and the agonistic merge into one.» *Poets. Sen. Subl.* (p. 5).

Per tant, *agón* i Sublim-ὑψος van de bracet. La competitivitat desenfrena i encoratja la cerca de la sublimitat, la victòria per la permanència en el futur per raó dels mèrits i de la potència de l'obra escrita, és a dir, l'entrada al cànon; un cànon que, en molts aspectes, pot no ésser infal·lible, fins i tot més, diverses vegades pot resultar injust i cec, contràriament al que postulen Longí i Bloom. Per molt puristes que vulguem ser en un sentit estètic, ni la sort ni la influència de la història renuncien al seu paper inevitable en la història literària. Però l'existència i l'aparent immutabilitat d'aquest cànon occidental són tan indiscutibles com ho són les nocions de memòria i d'oblit. De manera que la idea d'obrir el cànon resulta de dubtosa fiabilitat: obrir-lo als autors oblidats del passat i del present unint principis morals i estètics en una proporció exacta? Si hi ha intervenció externa directa deixaria d'existir l'*agón* llavors, juntament amb el cànon. I quin tribunal d'acadèmics podria constituir aquesta autoritat canònica?

Potser l'*agón* i el cànon han de ser parcialment autònoms (el context sempre s'hi esquitlla) per preservar el seu sentit, tot i les acusacions justificades i injustificades que puguin rebre; la injustícia mai ha renyit amb la sublimitat i l'excel·lència, malgrat que Longí consideraria aquesta suposició una aberració intolerable i Bloom matisaria que és irrellevant.

Aquest apunt final és representatiu de la lògica, subjectiva i afilada, de la teoria bloomiana, de la seva recepció de Longí. És evident que Bloom no pretén fer una lectura adequadament històrica i filològica de l'obra longiniana. Així doncs, definir com a subjectiva la seva teoria no pot ser una crítica, sinó una realitat que no manca de contextualització, d'erudició ni de legitimitat. A més a més, aquesta pretensió d'exactitud intel·lectual és parcialment i essencialment impossible, tal com ho evidencia la força d'influència de les interpretacions de l'antiga Grècia per part de Burckhardt i de Nietzsche, les quals fan palès el fet que l'estudi del passat històric (social, cultural, artístic, etc.) s'articula en un enfilall d'interpretacions progressiu. Interpretació sobre interpretació, discurs sobre discurs, tots formen part de la lògica de l'*agón*, dins i fora de l'acadèmia, en la literatura, en la història del pensament, etc. Altrament, la quantitat de teories literàries que han atapeït els últims segles no demostra, també i precisament, aquesta lògica agonística? Acusar, doncs, a Harold Bloom d'inexacte pot resultar impropedent perquè ell no vol, en cap moment, ser-ho, i especular sobre l'existència d'una interpretació absolutament precisa del llegat de l'Antiguitat resulta una qüestió eternament oberta: la possessió d'una herència implica també la seva transformació.

D'escreix, la seva teoria agonística de la literatura és un exercici de reflexió creativa, d'absoluta llibertat conceptual; exactament, de llibertat, perquè Bloom transcendeix les seves pròpies influències en el moment en què les assenyala directament i, en conseqüència, esdevé lliure d'interpretar-les i concebre-les segons els seus termes i el seu criteri particulars. La seva perspectiva no és relativista, sinó honesta: per a Bloom, Longí i l'*agón* són un marc de referència i una autoritat clàssica, però sobretot són una font d'inspiració i de suggestió per a entendre la literatura.

En definitiva, Bloom efectua una *misreading* poderosa (la qual per definició remet a una apropiació creativa) de Longí. Partint de l'evidència generalitzada segons la qual les influències existeixen i res prové del no-res, els teòrics literaris contemporanis i futurs hauran d'entrar en l'*agón* amb Bloom, de la mateixa manera que qualsevol estudi del Sublim ha de contemplar l'obra de Longí. La idea que les obres batallen i dialoguen simbòlicament per imposar-se i guanyar un pòdium dins del cànon occidental és una lectura tan evocadora que ens pot semblar que palpa la realitat. I si l'angoixa de l'*agón* és veritable o no, malgrat que la derrota sigui encomiable tal com diu Longí, ens ho podrà aclarir algun autor canònic que vulgui deixar constància de si davant la pàgina en blanc va sentir damunt de les espatlles tot el pes i l'esperó dels gegants de la història. Però això seria confiar massa en la sinceritat del jo-històric i individual de l'autor. Potser no és necessari fer-ho i, a voltes, absurd. Longí i Bloom coincidirien a dir que no cal preguntar per demostrar la puixança de l'*agón*, només llegir i –alguns– escriure.

6. Bibliografia

6.1. Edicions de Harold Bloom

Bloom, H., 1973. *The Anxiety of Influences: a Theory of Poetry*. Oxford: Oxford University Press.

Bloom, H., 1975. *A Map of Misreading*. Nova York: Oxford University Press.

Bloom, H., 1976, *Poetry and Repression: Revisionism from Blake to Stevens*. New Haven–London: Yale University Press.

Bloom, H., 1982, *Agon: Towards a theory of revisionisme*. Oxford–Nova York: Oxford University Press.

Bloom, H., 1986, *Poets of Sensibility and the Sublime*. New York: Chelsea House Publishers.

Bloom, H., 1994. *The Western Canon*. Nova York: Harcourt Brace & Co.

Bloom, H., 2000. *How to Read and Why*. Nova York: Touchstone.

Bloom, H., 2002. *Genius: A Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds*. Nova York: Warner Books.

Bloom, H., 2010, *The Sublime*, Nova York: Bloom's Literary Criticism.

Bloom, H., 2011. *Anatomy of Influence: Literature as a way of life*. Yale: Yale University Press.

Bloom, H., 2015, *The Daemon knows: literary greatness and the American Sublime*. Nova York: Spiegel & Grau.

6.2. Edicions de Longí, *Περὶ ὕψους (De Sublimitate)*.

– *Du sublime* (Traducció de H. Lebegue), París: Les Belles Lettres, 1939.

– *On sublimity* (Traducció de D. Russell), Oxford: Oxford University Press, 1965.

– *De lo sublime* (Traducció de J. García López), Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, 1979.

– *Il sublime* (Traducció de G. Lombardo), Milà: Aesthetica, 1987.

– *On the sublime* (Traducció de W. H. Fyfe, revisat per D. A. Russell), Cambridge: Loeb Classical Library, 1995.

– *Acerca de lo sublime* (Traducció de H. Papulias), Madrid: Alianza Editorial, 2022.

6.3. Autors clàssics

- Anthologia Palatina* (*Anth. Pal.*) = *Antología Palatina*, I-II (Traducció de M. Fernández Galiano i G. Galán Vioque), Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, 1978-2004.
- Aristophanes, *Nubes* (*Ar. Nub.*) = Aristophanes, *Clouds, Wasps, Peace* (Traducció de J. Henderson), Cambridge: Loeb Classical Library, 1998.
- Aristophanes, *Ranae* (*Ar. Ran.*) = Aristophanes, *The Peace, The Birds, The Frogs* (Traducció de B. B. Rogers), Cambridge: Loeb Classical Library, 1927.
- Aristoteles, *Ethica Nicomachea* (*Arist. Eth. Nic.*) = Aristòtil, *Ètica nicomaquea*, I-II (J. Batalla), Barcelona: Bernat Metge, 1995.
- Aristoteles, *Poetica* (*Arist. Poet.*) = Aristòtil, *Poètica* (Traducció de X. Riu), Barcelona: Bernat Metge, 2019.
- Aristoteles, *Rhetorica* (*Arist. Rh.*) = Aristóteles, *Retòrica* (Traducció de Q. Racionero), Madrid: Biblioteca Clásica Gredos.
- Callimachus (*Callim.*) = Calímaco, *Himnos, epigramas y fragmentos* (Traducció de L. A. de la Cuenca y Prado, M. Brioso Sánchez), Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, 1980.
- Cicero, *Brutus* (*Cic. Brut.*) = Ciceró, *Brutus* (Traducció de G. Alabart), Barcelona: Bernat Metge, 1989.
- Cicero, *De natura deorum* (*Cic. Nat. D.*) = Ciceró, *La naturalesa dels déus*, II (Traducció de J. M. del Pozo), Barcelona: Bernat Metge, 2003.
- Cicero, *Orator ad M. Brutum* (*Cic. Orat.*) = Cicerón, *El orador* (Traducció de E. Sánchez Salor), Madrid: Alianza Editorial, 1991.
- Demosthenes (*Dem.*) = Demòstenes, *Discursos polítics*, I (Traducció de A. López Eire), Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, 1980.
- Diels-Kranz (DK) = Sprague, R. K. (ed.), *The Older Sophists: a complete translation by several hands of the fragments in Die Fragmente der Vorsokratiker, edited by Diels-Kranz*, Columbia: University of South Carolina Press, 1972.
- Dio Chrysostomus, *Orationes* (*Dio Chrys. Or.*) = Dion de Prusa, *Discursos*, III (Traducció de G. del Cerro Calderón), Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, 1997.
- Diogenes Laertius (*Diog. Laert.*) = Diògenes Laercio, *Vidas de los filósofos ilustres* (Traducció de C. García Gual), Madrid: Alianza Editorial, 2007.
- Dionysius Halicarnassensis, *De imitatione* (*Dion. Hal. De imit.*) = Dionisio de Halicarnaso, *Tratados de crítica literaria*, Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, 2005.
- Dionysius Halicarnassensis, *Ars rhetorica* (*Dion. Hal. Rhet.*) = Dionisio de Halicarnaso, *Tratados de crítica literaria*, Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, 2005.

- Dionysius Halicarnassensis, *Epistula ad Pompeium* (Dion. Hal. *Pomp.*) = Dionisio de Halicarnaso, *Tratados de crítica literaria*, Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, 2005.
- Epictetus, *Dissertationes* (Epict. *Diss.*) = Epicteto, *Disertaciones por Arriano* (Traducció de P. Ortiz García), Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, 1993.
- Epictetus, *Enchiridion* (Epict. *Ench.*) = Epicteto, *Manual* (Traducció de P. Ortiz García), Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, 1995.
- Euripides, *Andromacha* (Eur. *Andr.*) = Eurípides, *Tragèdies*, III (Traducció de M. R. Llabrés), Barcelona: Bernat Metge, 2015.
- Euripides, *Hecuba* (Eur. *Hec.*) = Eurípides, *Tragèdies*, IV (Traducció de J. Pagès Cebrian), Barcelona: Bernat Metge, 2016.
- Euripides, *Hercules furens* (Eur. *Her.*) = Eurípides, *Tragèdies*, V (Traducció de M. R. Llabrés), Barcelona: Bernat Metge, 2020.
- Euripides, *Medea* (Eur. *Med.*) = Eurípides, *Tragèdies*, II (Traducció de J. Almirall), Barcelona: Bernat Metge, 2016.
- Euripides, *Supplices* (Eur. *Suppl.*) = Eurípides, *Tragèdies*, IV (Traducció de J. Pagès Cebrian), Barcelona: Bernat Metge, 2016.
- Eusebius, *Praeparatio evangelica* (Euseb. *Praep. evang.*) = Eusebius of Caesarea, *Praeparatio Evangelica (Preparation for the Gospel)*, III (Traducció de E. H. Gifford, Oxford: E. Typographeo Academico, 1903.
- Evangelii de Sant Marc = La Bíblia* (Traducció Catalana Interconfessional), Barcelona: Editorial Claret, 2010.
- Gènesi = La Bíblia* (Traducció Catalana Interconfessional), Barcelona: Editorial Claret, 2010.
- Heraclides Ponticus (Heraclid. *Pont.*) = Heraclides Ponticus, *Text and Translation* (Traducció de E. Schutrumpf), Londres–Nova York: Routledge, 2017.
- Heraclitus, *Fragmenta* (Heraclit. *fr.*) = *Fragmentos presocráticos: de Tales a Demócrito* (Traducció de A. Bernabé), Madrid: Alianza Editorial, 2010.
- [Heraclitus], *Problemes homèrics* = Heraclitus, *Homeric Problems* (Traducció de D. A. Russell, D. Konstan), Leiden: Brill, 2005.
- Herodotus (Hdt.) = Heròdot, *Història* (Traducció de R. J. Montañés), Barcelona: La Magrana, 2009.
- Hesiodus, *Opera et Dies* (Hes. *Op.*) = Hesíode, *Teogonia. Els treballs i els dies* (Traducció de J. Castellanos i Vila), Barcelona: La Magrana, 2012.
- Hesiodus, *Theogonia* (Hes. *Theog.*) = Hesíode, *Teogonia. Els treballs i els dies* (Traducció de J. Castellanos i Vila), Barcelona: La Magrana, 2012.

- Homerus, *Ilias* (Hom. *Il.*) = Homer, *Iliada* (Trad. J. Alberich i Mariné), Barcelona: La Magrana, 2012.
- Horatius, *Carmina* (Hor. *Carm.*) = Horaci, Odes i epodes (Traducció de J. Vergés), Barcelona: Bernat Metge, 1981.
- Horatius, *Epistulae* (Hor. *Ep.*) = Horaci, *Sàtires i epístoles* (Traducció de L. Riber), Barcelona: Bernat Metge, 1929.
- Iamblichus, *Vita Pythagorae* (Iambl. *VP.*) = Iàmblic, *La vida pitagòrica* (Traducció de M. Jufresa), Barcelona: Bernat Metge, 2015.
- Isocrates (Isoc.) = Isócrates, *Discursos*, II (Traducció de J. M. Guzmán Hermida), Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, 1980.
- Maximus Tyrius, *Dissertationes* (Max. Tyrius. *Diss.*) = Máximo de Tiro, *Disertaciones filosóficas*, II (Traducció de J. Campos Daroca), Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, 2008.
- Ovidius, *Metamorphoseon* (Ov. *Met.*) = Ovidi, *Metamorfosis*, II (Traducció de A. M. Saavedra), Barcelona: Bernat Metge, 2019.
- Pausanias (Paus.) = Pausanias, *Descripción de Grecia*, V, X (Traducció de M^a. C. Herrero Ingelmo), Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, 1994, 2008.
- Philo Judaeus, *De ebrietate* (Philo, *Ebr.*) = Philo, *Works*, III (Traducció de F. H. Colson, G. H. Whitaker), Cambridge: Loeb Classical Library, 1930.
- Philo Judaeus, *Quod omnis probus liber sit* (Philo, *Quod omnis probus*) = Philo, *Works*, IX (Traducció de F. H. Colson), Cambridge: Loeb Classical Library, 1941.
- Pindarus, *Olympiae* (Pind. *Ol.*) = Píndar, *Odes*, III (Traducció de M. Balasch), Barcelona: Bernat Metge, 1993.
- Plato, *Leges* (Pl. *Leg.*) = Plató, *Diàlegs: Les lleis (llibres VII-IX)*, XXI (Traducció de M. Camps), Barcelona: Bernat Metge, 2021.
- Plato, *Phaedo* (Pl. *Phd.*) = Plató, *Diàlegs: Fedó*, VII (Traducció de J. Olives), Barcelona: Bernat Metge, 1962.
- Plato, *Phaedrus* (Pl. *Phaedr.*) = Plató, *Diàlegs: Fedre*, IX (Traducció de M. Balasch), Barcelona: Bernat Metge, 1988.
- Plato, *Protagoras* (Pl. *Prot.*) = Plató, *Diàlegs: Protàgoras*, II (Traducció de J. Crexells), Barcelona: Bernat Metge, 1932.
- Plato, *Respublica* (Pl. *Resp.*) = Plató, *Diàlegs: La República (llibres I-IV)*, X (Traducció de M. Balasch), Barcelona: Bernat Metge, 1989.
- Plato, *Sophista* (Pl. *Soph.*) = Plató, *Diàlegs: Sofista*, XV (Traducció de M. Balasch), Barcelona: Bernat Metge, 1997.

- Plato, *Theaetetus* (Pl. *Tht.*) = Plató, Diàlegs: Teetet, XIV (Traducció de M. Balasch), Barcelona: Bernat Metge, 1995.
- Plato, *Timaeus* (Pl. *Ti.*) = Plató, Diàlegs: Timeu, Crítias, XVIII (Traducció de J. Vives), Barcelona: Bernat Metge, 2000.
- Plinius Maior, *Historia Naturalis* (Plin. *HN.*) = Pliny, *Natural History*, X (Traducció de D. E. Eichholz), Cambridge: Harvard University Press, 1962.
- Plutarchus, *Cimon* (Plut. *Cim.*) = Plutarc, *Vides paral·leles*, III (Traducció de C. Riba), Barcelona, Bernat Metge, 1927.
- Plutarchus, *Moralia. Praecepta gerendae reipublicae* (Plut. *Mor. Prae. ger. reip.*) = Plutarco, *Obras morales y de costumbres*, X (Traducció de M. Valverde Sánchez, H. Rodríguez Somolinos y C. Alcalde Martín), Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, 2003.
- Plutarchus, *Moralia. Quaestiones convivales* (Plut. *Mor. Quaest. con.*) = Plutarco, *Obras morales y de costumbres*, IV (Traducció de F. Martín García), Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, 1987.
- Porphyrius, *Vita Pythagorae* (Porph. *VP.*) = Porfirio, *Vida de Pitàgoras* (Traducció de M. Periago Lorente), Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, 1987.
- Proclus, *In Platonis Rempublicam commentarii* (Procl. *In. R.*) = Proclus, *Commentary on Plato's Republic*, I (Traducció de D. Baltzly, J. F. Finamore, G. Miles), Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- Quintilianus, *Institutio oratoria* (Quint. *Inst.*) = Quintilià, *Institució oratòria*, I-XI (Traducció J. M. Casas i Homs, J. Pérez Durà), Barcelona: Bernat Metge, 1961-2024.
- Sappho (Sapph.) = *Greek Lyric, I: Sappho, Alcaeus* (Traducció de D. A. Campbell), Cambrige: Loeb Classical Library, 1982.
- Seneca, *De consolatione ad Marciam* (Sen. *Cons. Marc.*) = Sèneca, *Consolacions* (Traducció de C. Cardó), Barcelona: Bernat Metge, 1925.
- Seneca, *De Otio Sapientis* (Sen. *Ot. Sap.*) = Séneca, Sobre la brevedad de la vida, el ocio y la felicidad (Traducció E. Gil Bera), Barcelona: Acantilado, 2013.
- Seneca, *Epistulae* (Sen. *Ep.*) = Sèneca, *Lletres a Lucili*, IV (Traducció de C. Cardó), Barcelona: Bernat Metge, 1931.
- Sophocles, *Ajax* (Soph. *Aj.*) = Sòfocles, *Tragèdies*, II (Traducció de C. Riba), Barcelona: Bernat Metge 1959.
- Sophocles, *Trachiniae* (Soph. *Trach.*) = Sòfocles, *Tragèdies*, I (Traducció de C. Riba), Barcelona, Bernat Metge, 1951.

Theocritus, *Idyllia* (Theoc. *Id.*) = Teòcrit, *Idil·lis*, I (Traducció de J. Alsina), Barcelona: Bernat Metge, 1961.

Thucydides (Thuc.) = Tucídides, *Història de la Guerra del Peloponès*, I (Traducció de J. Berenguer), Barcelona: Bernat Metge, 2022.

Zeno Eleaticus = *Greek Mathematics: from Thales to Euclid*, I (Traducció de I. Thomas), Cambridge: Loeb Classical Library, 1957.

6.4. Autors moderns

Abrams, M. H., 1971. *The mirror and the lamp: Romantic theory and critical tradition*, Nova York: The Norton Library.

Auerbach, E., 1953 [1^a ed. 1942]. *Μίμησις: the representation of reality in Western literatura* (Trad. W. Trask), Princeton: Princeton University Press.

Auerbach, E., 1965 [1^a ed. 1958]. *Literary Language and Its Public in Late Latin Antiquity and in the Middle Ages* (Trad. R. Manheim). Nova York: Bollingen.

Austin, N., 2006. «The Great Soul Robbery in Sophocles' "Philoktetes"» *Arion*, 14 (2): 69-118.

Atkins, J. W. H., 1934. *Literary Criticism in Antiquity*, vol. I-II, Cambridge University Press.

Baillie, J., 1996. «An essay on the sublime (1747)», dins de A. Ashfield, de Bolla, P. (eds.), *The sublime: a reader in British eighteenth-century aesthetic theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 87-100.

Barker, E. T. E., 2009. *Entering the Agon: Dissent and Authority in Homer, Historiography and Tragedy*, Oxford: Oxford University Press.

Barnouw, J., 1983. «The Morality of the Sublime: To John Dennis», *Comparative Literature*, 35 (1): 21-42.

Barthes, R., 1953. *Le Degré zéro de l'écriture*, París: Éditions de Seuil.

Barthes, R., 1968. «La morte de l'auteur», *Manteia*, 5: 61-67.

Bakhtin, M. M., 1981. *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Austin: University of Texas Press.

Boileau, N., 1825. *Oeuvres complètes (1639-1711)*, París: Chez Lefèvre & Brière.

Bonner, S. F., 2013 [1^a ed. 1939]. *The Literary Treatises of Dionysius of Halicarnassus A Study in the Development of Critical*, Cambridge: Cambridge University Press.

- Bougard, F., 2012. «Des jeux du cirque aux tournois: que reste-t-il de la compétition antique au haut Moyen Âge?», dins de F. Bougard, R. Le Jan, Th. Lienhard (eds.), *Agôn la compétition Ve-XIIIe siècle*, Turnhout: Brepols, 7-40.
- Brazeau, B. (ed.), 2020. *The Reception of Aristotle's Poetics in the Italian Renaissance and Beyond*, Londres–Nova York: Bloombury.
- Burckhardt, J., 1998 [1^a ed. 1902]. *The Greeks and Greek Civilization* (Trad. O. Murray), New York: St. Martin's Griffin.
- Burke, E., 1990 [1^a ed. 1756]. *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, Oxford: Oxford University Press.
- Carrión Caravedo, U., 2011. «La buena Eris. Reflexiones en torno a la lógica agonal en Heráclito y Nietzsche», *Instantes y Azares. Escrituras nietzscheanas*, 9: 37-54.
- Castanedo Arrandiaga, F., 1994. «Harold Bloom. El viaje a la sublimación», dins de J. M. Paz Gago, J. A. Fernández Roca, C. J. Gómez Blanco (eds.), *Semiótica y modernidad. Actas del V Congreso internacional de la Asociación Española de Semiótica, A Coruña, 1992*, A Coruña: Universidade. Servizo de publicacións, vol. 1: 143-152.
- Cohen, D., 1991. *Law, Sexuality, and Society: The Enforcement of Morals in Classical Athens*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Culler, J., 1982. *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, Cornell: Cornell University Press.
- Cunliffe, R. J., 1963. *A lexicon of the Homeric Dialect*. Oklahoma: University of Oklahoma Press.
- Curtius, E. R., 1953 [1^a ed. 1948]. *European Literature and the Latin Middle Ages* (Trad. W. R. Trask). Princeton: Pantheon Books.
- De Man, P. 1983 [1^a ed. 1971]. *Blindness & Insight*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Doran, R., 2015. *The Theory of the Sublime: from Longinus to Kant*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Duchemin, J., 1945. *L'ἀγών dans la tragédie grecque*. Paris: Les Belles Lettres.
- Eagleton, T., 1983. *Literary Theory: an Introduction*, Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- Finley, M. I., Pleket, H. W., 1976. *The Olympic Games: the First Thousand Years*. Londres: Chatto and Windus.
- Finley, M. I., 1986. *Ancient History, Evidence and Models*. Nova York: Viking Penguin Inc.

- Fitzgerald, W., 1980. *Agonistic poetry: the Pindaric mode in Pindar, Horace, Holderlin and the English Ode*, Los Angeles: University of California Press.
- Gadamer, H. G., 1989 [1a ed. 1975]. *Truth and Method* (Trad. J. Weinsheimer, D. G. Marshall), Nova York: Continuum.
- Gardiner, E. N., 1930. *Athletics of the Ancient World*. Oxford: Oxford University Press.
- Golden, M., 1998. *Sport and Society in Ancient Greece*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gouldner, A. W., 1965. *Enter Plato: Classical Greece and the Origins of Social Theory*. Londres: Basic Books Inc.
- Goyet, F., 1995. «Introduction», dins de Longinus, *Traité du Sublime (1674)* [Traducció i Prefaci de N. Boileau]. París: Le Livre de Poche, 7-18.
- Griffith, M., 1990. «Contest and Contradiction in Early Greek Poetry», dins de M. Griffith, D. Mastronade, (eds.), *Cabinet of the Muses: Essays on Classical and Comparative Literature in Honor of Thomas G. Rosenmeyer*. Atlanta: Scholars Press, 185-207.
- Grube, G. M. A., 1957a. *Cassius Longinus: On Great Writing*, Nova York: Liberal Arts Press.
- Grube, G. M. A. 1957b. «Notes on the Peri ὕψους», *American Journal of Philology*, 78: 355–74.
- Grube, G. M. A., 1965. *The Greek and Roman Critics*, University of Toronto Press.
- Gruen, E. S., 1984. *The Hellenistic World and the coming of Rome*. Berkley–Los Angeles–London: University of California Press.
- Guerlac, S., 1990. *The Impersonal Sublime*. Stanford: Stanford University Press.
- Halliwel, S., 2002. *The Aesthetics of Μίμησις: Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton University Press.
- Halliwel, S., 2011. *Between Ecstasy and Truth: Interpretations of Greek Poetics from Homer to Longinus*, Oxford: Oxford University Press.
- Harder, A., 2012. *Callimachus Aetia. Introduction, Text, Translation, and Commentary, vol. 2*, Oxford: Oxford University Press.
- Havelock, E. A., 1963. *Preface to Plato*, Cambridge: Harvard University Press.
- Hawhee, D., 2002. «Agonism and Aretê», *Philosophy & Rhetoric*, 35 (3): 185-207.
- Heath, M., 1999. «Longinus “on Sublimity”», *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, 45: 43-74.

- Heath, M., 2012. «Longinus and the Ancient Sublime», dins de T. M. Costelloe, T. M. (ed.), *The sublime from antiquity to present*, Cambridge: Cambridge University Press, 11-23.
- Heath, M., 2013. *Ancient philosophical poetics*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Hertz, N., 1985. *The End of the Line: Essays on Psychoanalysis and the Sublime*, Columbia University Press.
- Hornblower, S., Spawforth, A. (eds.), 1999. *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford: Oxford University Press.
- Jauss, H. R., 1982. *Towards an Aesthetic of Reception* (Trad. T. Bahti), Sussex: The Harvester Press.
- Joho, T., 2020. «Burckhardt and Nietzsche on the Agōn: the dark luster of ancient Greece», dins de H. L. Reid, J. Serrati, T. Sorg (eds.), *Conflict and Competition: Agon in Western Greece*. Sioux City: Parnassos Press, 267-288.
- Kennedy, G., 1994. *A New History of Classical Rhetoric*. Princeton: Princeton University Press.
- Kerferd, G. B., 1981. *The Sophistic Movement*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kierkegaard, S., 1941 [1^a ed. 1843]. *Repetition: An Essay in Experimental Psychology* (Trad. W. Lowrie). Princeton: Princeton University Press.
- Kinneavy, J., 2002. «Kairos in Classical and Modern Rhetoric» dins de P. Sipiōra, J. S. Baumlin (eds.) *Rhetoric and Kairos: Essays in History, Theory, and Praxis*, Nova York: State University of New York Press, 58-76.
- Lee, R. W., 1940. «Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting», *The Art bulletin*, 22 (4): 197-269.
- Lentricchia, F., 1980. *After the New Criticism*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Litchenberg, G. C., 1969. *Aphorisms and Letters*. Londres: Jonathan Cape.
- Lloyd, G. E. R., 1970. *Early Greek Science: Thales to Aristotle*. Toronto: Clarke, Irwin & Co.
- Lloyd, G. E. R., 1987. *The Revolutions in Wisdom: Studies in the Claims and Practice of Ancient Greek Science*. Berkeley–Los Angeles: University of California Press.
- Macksay, R., 1993. «Longinus Reconsidered», *MNL*, 108 (5): 913-934.
- Mazel, F., 2012. «La compétition chevaleresque dans la poésie lyrique de langue d'oc (XIIe-XIIIe siècles)», dins de F. Bougard, R. Le Jan, Th. Lienhard (eds.), *Agōn la compétition Ve-XIIIe siècle*, Turnhout: Brepols, 161-182.

- Nietzsche, F., 2011 [1ª ed. 1871-72]. «El certamen de Homero», dins de F. Nietzsche, *Obras completas, vol. I.* (Ed. D. Sánchez Meca, Trad. J. B. Llinares, D. Sánchez Meca, L. E. de Santiago Guervós), Madrid: Tecnos, 562-568.
- Nietzsche, F., 2013 [1ª ed. 1870-72]. «El tratado florentino sobre Homero y Hesíodo, su origen y su certamen», dins de F. Nietzsche, *Obras completas, vol. II.* (Ed. D. Sánchez Meca, Trad. J. B. Llinares, D. Sánchez Meca, L. E. de Santiago Guervós), Madrid: Tecnos, 233-290.
- Norton, G. P. (ed.), 2008. *The Cambridge History of Literary Criticism, vol. III: Renaissance.* Cambridge: Cambridge University Press.
- Ong, W. J., 1981. *Fighting for life, contest, sexuality, and consciousness,* Ithaca: Cornell University Press.
- Osborne, R., 1993. «Competitive Festivals and the Polis: A Context for Dramatic Festivals at Athens», dins de A. H. Sommerstein, S. Halliwell, J. Henderson, B. Zimmermann (eds.), *Tragedy, Comedy and the Polis.* Bari: Levante Editori, 21-38.
- Papoulias, H., 2022. «Introducción y Comentario», dins de Longino, *De lo Sublime,* Madrid: Alianza Editorial, 11-79, 173-427.
- Pérez Jiménez, A., Martínez Díez, A., 1978. «Introducción», dins de Hesíodo, *Obras y fragmentos: Teogonía, Trabajos y días, Escudo, Fragmentos, Certamen,* Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, 7-62, 383-386.
- Pfeiffer, R., 1949. *Callimachus. vol. I fragmenta,* Oxford: Oxford University Press.
- Porter, J. I., 2001. «Ideals and ruins: Pausanias, Longinus and the Second Sophistic», dins de S. E. Alcock, J. F. Cherry, J. Elsner (ed.) *Pausanias: Travel and Memory in Roman Greece,* Oxford: Oxford University Press: 63-92.
- Porter, J. I., 2016. *The Sublime in Antiquity,* Cambridge: Cambridge University Press.
- Poulakos, J., 1995. *Sophistical Rhetoric in Classical Greece.* Columbia: University of South Carolina Press.
- Race, W. H., 1981. «The Word Kairos in Greek Drama», *Transactions of the American Philological Association,* 111: 197-213.
- Reale, G., 1988. «Presentazione» a Longino, *Il sublime* (Traducció de E. Matelli), Milà: Rusconi.
- Redfield, J. M., 1984. *Nature and culture in the Iliad: The Tragedy of Hector.* Durham: Duke University Press.
- Reynolds, J., 1924. *The Discourses of Sir Joshua Reynolds.* Glasgow: Robert Maclehose & Co.

- Richards, H., 1902. «Critical Notes on the *De Sublimitate*», *The Classical Review*, 16: 160-165.
- Rostagni, A., 1947. «Introduzione» dins de Anonimo, *Del Sublime*. Milano: Nuovo Istituto Editoriale Italiano.
- Rotstain, A., 2012. «*Mousikoi Agones* and the Conceptualization of Genre in Ancient Greece», *Classical Antiquity*, 31 (1): 92-127.
- Russell, D. A., 1964. *Introduction and commentary: 'Longinus', On the sublime*. Oxford: Oxford University Press.
- Russell, D. A., 1979. «De imitatione», dins de D. West, T. Woodman (eds.), *Creative imitation and Latin literature*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Said, E. W., 1983. «Opponents, Audiences, Constituencies and Community», dins de W. J. T. Mitchell (ed.), *The Politics of Interpretation*, Chicago: The University of Chicago Press, 7-32.
- Said, E. W., 1983. *The World, the Text, and the Critic*, Cambridge: Harvard University Press.
- Saint Girons, B., 1993. *Fiat lux: Une philosophie du sublime*. Paris: Quai Voltaire.
- Saint Girons, B., 2008. «Sublime et kairos», dins de A.-Y. Julien, J.-M. Salanskis (eds.) *La circonstance*, Nanterre: Presses universitaires de Paris, 111-129.
- Schein, S. L., 1984. *The Mortal Hero: An Introduction to Homer's Iliad*. Berkley–Los Angeles: University of California Press.
- Schlegel, A.W., 1963 [1^a ed. 1801-02], *Die Kunstlehre*, Stuttgart: Kolhammer.
- Screech, M. A., 1980. *Ecstasy and the Praise of Folly*, Londres: Duckworth.
- Segal, C. P., 1959. «'Υψος and the Problem of Cultural Decline in the *De Sublimitate*», *Harvard Studies in Classical Philology*, 64: 121-146.
- Segal, C. P., 1981. *Poetry and Myth in Ancient Pastoral: Essays on Theocritus and Virgil*, Princeton: Princeton University Press.
- Shuger, D., 1984. «The Grand Style and the 'genera dicendi' in Ancient Rethoric», *Traditio*, 40: 1-42.
- Too, Y. L., 1998. *The Idea of Ancient Literary Criticism*. Oxford: Oxford University Press.
- Trédé-Boulmer, M., 2015. *Kairos, L'À-propos et l'occasion: le mot et la notion, d'Homère à la fin du IV^e siècle avant J.-C.*, Paris: Les Belles Lettres.
- Tuncel, Y., 2023. «Nietzsche on Conflict and Agon», *Nietzsche-Studien*, 52: 381-390.
- Walker, J., 2000. *Rhetoric and Poetics in Antiquity*. Oxford: Oxford University Press.

- Watson, G., 1988. *Phantasia in Classical Thought*, Galway: Galway University Press.
- Weinberg, S., 1961. *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*. Chicago: University of Chicago Press.
- Weiskel, T., 2019 [1^a ed. 1976]. *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*, Baltimore: John Hopkins University Press.
- West, M. L., 2007. *Indo-European Poetry and Myth*. Oxford: Oxford University Press.
- Wimsatt, W. K., Beardsly, M. C., 1946. «The Intentional Fallacy», *The Sewanee Review*, 54 (3): 468-488.
- Zumthor, P., 1987. *La Lettre et la Voix de la «Littérature» Médiévale*, Paris: Seuil.

