

Píndaro y la finitud

Pindar und Endlichkeit

AIDA MÍGUEZ BARCIELA*

Resumen: Interpretamos ciertos aspectos de la tercera oda pítica de Píndaro partiendo de consideraciones sobre la problematidad implicada en la mención de Tea, madre del Sol, en la quinta oda ístmica. Se ve cómo ello concuerda con el hecho de que el poema que empieza con la imposibilidad de invocar a una figura ausente desemboque en la cuestión de la presencia duradera que tiene lugar en el canto, o sea, en la mención del decir excelente.

Palabras clave: Homero, dios, riqueza, comprensión.

Abstract: Im Aufsatz werden einige Aspekte der dritten pythischen Ode Pindars interpretiert. Ausgangspunkt sind dabei Betrachtungen über die Problematik, dass Theia, die Mutter der Sonne, im Pröomion des fünften isthmischen Gedichts amgerufen wird. Es wird verfolgt, wie der Anfang der dritten pythischen Ode, die von der Unmöglichkeit spricht, eine abwesende Figur anzurufen, in die Frage der dauernden Präsenz mündet, die im Gesang ihren Ort hat, genauer gesagt, im relevanten Sagen der Dichtung. Es findet also in der pindarischen Ode ein Bezug auf Dichtung als Dichtung statt.

Stichwörter: Homer, Gott, Reichtum, Begreifen.

Discutir un decir procedente de la Grecia arcaica y clásica exige, si la discusión ha de atenerse a un mínimo rigor hermenéutico, que nos demos cuenta del problema que plantea el hecho de recibir ese decir. El problema afecta a todos los decires del *corpus* griego en la medida en que nos remite a la propia gestación de ese *corpus*, la cual tuvo lugar en base a una noción de decir que ya no era la misma que operaba en el ámbito del que procede el material a recibir. A raíz de esta operación receptiva lo que nosotros tenemos al alcance son precisamente «textos». Ahora bien, es sabido que la noción de decir textual, la noción de lo lingüístico como esfera opuesta a otras esferas (la esfera del hacer, la del acontecer), no es una noción obvia, sino que deja atrás la pérdida de aquello que en Grecia constituía el referente de las palabras de «decir», a saber: la indisociable unidad de aspectos tales como el movimiento, el baile, el gesto, las palabras... La palabra griega λέγειν nombra esta unidad (para nosotros pérdida), y no deja de ser interesante comprobar que la palabra que los griegos seleccionan para decir el «decir» sea una que ante todo significa el que haya

Fecha de recepción: 26-03-2010. Fecha de aceptación: 8-07-2010.

* Correo-e: aidamiguezbarciela@gmail.com Este artículo se basa en una ponencia presentada en el congreso *Razón de interpretar. Congreso Internacional de Hermenéutica Filosófica* (UAM-UNED), Madrid, 21 de marzo de 2010. Con ciertas modificaciones, este artículo apareció también en el nº 5 de la revista *Despalabro. Ensayos de Humanidades*.

cosas, el que esto se junto separándose de aquello.¹ Por otra parte, que se trate de un decir que todavía no es el «texto» encaja con el hecho de que los decires griegos antiguos (por de pronto los de Homero, Píndaro o Sófocles) no fuesen compuestos para ser leídos, sino para ser ejecutados de uno u otro modo y en una u otra ocasión dependiendo del género del que se trate. Un epinicio de Píndaro se ejecuta en ocasión de la victoria de alguien en unos juegos; la ocasión para que Píndaro componga un decir es un acontecimiento determinado, una victoria en una competición.

La cosa y el decir

A efectos de esta exposición nos interesa empezar preguntando qué papel juega en general en el canto de Píndaro la referencia al acontecimiento puntual de la victoria.

Si en el *épos* homérico el estatuto de la cosa es el de aquello sobre lo que recae la atención, aquello que se busca contar y describir detalladamente (de ahí la consecuencia fenomenológica homérica, pues las cosas son aquello que se dice, el objeto de atención; decir es decir cosas), en Píndaro el decir está atravesado por cierta una tensión, una cierta ruptura tal que *se dicen las cosas rompiendo a la vez con el decir de cosas*, con lo cual nos trasladamos a un modo de decir que ya no es el decir básico de Homero, sino uno que se produce sobre la base del haber tenido lugar ya ese decir. Píndaro, apoyándose sobre ese fondo homérico, rompe y arranca hacia otra parte: la oda parte de la presencia de las cosas tal y como ésta tiene lugar en Homero no para quedarse con las cosas, sino para articular un movimiento hacia algo que en Homero efectivamente estaba, pero estaba como no-dicho, y era esencial que estuviese justamente en ese estatuto, pues, como hemos visto, decir es siempre decir cosas. Esta contraposición Píndaro-Homero (que por la consistencia de género puede describirse también desde el punto de vista del modo de la composición rítmica del uno y del otro), esto es: el que en Píndaro, a diferencia de Homero, la cosa esté en cierto modo para dejarla atrás, se nota en algo que a veces conduce a afirmar que en ciertas odas acontece un remontarse al origen, al comienzo, al principio de las cosas. Dicho rasgo se observa de manera especialmente clara en los comienzos de algunos epinicios, donde el acontecimiento a cantar, la victoria de alguien, es mencionada llegando desde una amplia constelación general que los intérpretes ponen en conexión con la filosofía precisamente porque detectan la mencionada tendencia a romper con el decir de cosas en dirección a algo que, visto retrospectivamente, sería en efecto la cuestión de la filosofía, la cuestión de lo que rige de antemano, de la causa, del principio o el origen de lo ente. Ejemplo de esta tendencia es el preámbulo de la olímpica primera, que empieza diciendo que «lo mejor [lo ontológicamente primero] es el agua». O el proemio de la quinta oda ístmica, donde se invoca una figura que a la vez, y según las propias predicaciones que siguen, resulta no ser figura concreta alguna: ahí se invoca, se dona presencia a algo que a la vez resulta no ser nada.² Esta problemática figura recibe huidizamente un nombre, Tea (griego: Θεΐα), si bien el darle un nombre a eso, el convertirlo en figura, se relativiza inmediatamente: Θεΐα, madre del Sol –origen de la

1 El decir no se distingue del ser, de ahí que el especialista en decir se acabe llamando ποιητής: el que «hace» en el sentido de que produce, trae a presencia la cosa.

2 W. Schadewaldt: *Der Aufbau des pindarischen Epinikion*, Darmstadt, 1966, p. 12, n. 1.

presencia, pues el sol es brillo, luz, presencia, no una cosa entre otras, —es precisamente «la de muchos nombres» (πολύωνυμε: verso 1³), o sea, algo que no se deja atrapar bajo un solo nombre, algo que se escapa al poner nombres, al fijar y delimitar figura. La palabra Θεία es la forma femenina del adjetivo que traducimos por «divino»: θεῖος; la «divina» a secas resulta ser «aquello por lo cual» no sólo tiene presencia todo cuanto tiene presencia, sino también aquello por lo que brilla el brillo y aparece el aparecer (versos 2-8): «Por mor de ti (σέο ἕκαστι) los hombres estiman muy fuerte el oro por encima de lo demás»; «a través de tu presencia» estas y las otras cosas son «dignas de asombro» (θαυμασταί), por ti tiene lugar la «fama» (κλέος), el sostenerse en la presencia, etc. En este sentido ella es la «madre» de Helio, la fuente de la luz, el origen de la presencia; pero precisamente por ser origen ella es lo que siempre se escurre, lo que queda atrás respecto al ámbito de la presencia, de ahí que con su mención entre en juego algo que por su anterioridad respecto a la presencia no se hace ello mismo nunca presente, no se dice nunca.⁴ Que Píndaro transforme eso indeterminado preterido en figura a la que se invoca, que en ese comienzo se viole de algún modo el pudor homérico frente al substraerse de la fuente, nos conduce al siguiente problema.

En Homero los dioses que se invocan son los dioses que actúan, los olímpicos: Afrodita, Atena, Hera, Zeus. A la vez, ahí se da por supuesto que el actuar de los olímpicos se sustenta sobre el no-actuar de ciertos dioses hundidos, dioses que a los que el modo de decir de Homero hace justicia en tanto que los preserva en su invisibilidad y estar-en-el-fondo-de, es decir: no los constituye en el tema del decir, lo cual da razón de la fidelidad homérica a la cosa misma.⁵ Píndaro, en cambio, invoca aquí algo anterior no sólo a los olímpicos, sino en cierto modo también a esos dioses hundidos: Θεία no es una figura divina particular como lo son Hera, Apolo o Ártemis, y es la madre de un dios precedente, Helio. Por esto se la llama la «divina» sin más, es decir, la irreductibilidad a secas, «aquello por lo cual» es todo lo que es, la fuente de la presencia, lo oculto por tanto en la presencia misma.⁶ Referirse a «eso por lo cual» «hay» la presencia comporta mencionar eso cuyo estatuto es el de ser lo siempre ya supuesto, con todos los problemas que esta mención siempre comporta: referirse a ello lo convierte en «algo», transforma en cosa eso que sin embargo no es nada, pues la consistencia misma de la cosa no puede ser a su vez cosa alguna, no puede tematizarse ni dársele un nombre. Que Píndaro haga de ello una figura susceptible de ser invocada lo caracteriza enfáticamente como *el otro decir* frente al decir homérico, como el decir que viola el pudor frente a la fuente.

Tenemos así que lo que en Homero se busca decir queda en Píndaro atrás, y lo que en Homero es punto de apoyo pasa a ser lo buscado. A esto se debe que en Píndaro, y en

3 El texto de Píndaro lo citamos por la edición de Snell-Maehler, Leipzig 1980.

4 D. Bremer: «Theia bei Pindar – Mythos und Philosophie», *Antike und Abendland*, Vol. 21, N. 1, 1975, p. 90: «Theia erscheint nicht wie ein olympischer Gott, sondern ist, indem sie das Erscheinende sichtbar und ansehnlich hervortreten läßt, verborgen anwesend».

5 Lo divino se desdobra porque los dioses son el aparecer de lo que no aparece, cf. *infra*.

6 En griego vale el continuo ser-presencia-brillo-luz-belleza-figura: la palabra εἶδος, que en efecto menciona la entidad de lo ente, tiene que ver con figura, aspecto, brillo y belleza, de ahí que en Platón eso por lo cual la presencia es presencia, esto es: eso que hace al εἶδος εἶδος, quede más allá de la presencia: ἐπέκεινα τῆς οὐσίας, del mismo modo que Tea queda, en cuanto madre, antes o más allá del sol, cf. H. Fränkel: *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, München, 1993, p. 556: «Es wird mehr als nur ein Zufall sein, wenn auch Platon von der Idee des Gutes, in der alle Ideen gipfeln, als Mutter der Sonne (des Helios) spricht».

contraste con el detalle y la exhaustividad homérica, el recorrido a través de las cosas sea rápido, de pasada, al vuelo, inconcluso y huidizo.

Deseo imposible

En la tercera oda pítica no está de entrada claro qué acontecimiento celebra el canto. Tiene que haber algún tipo de ocasión, pero esta ocasión no está claro que sea una victoria. Se mencionará una victoria, pero una que ha tenido lugar hace tiempo, por lo que no constituye la referencia actual, no es la ocasión como lo es en otros epinicios.⁷ Por otra parte, que el canto no celebre o no pueda celebrar una victoria conecta con la selección de sus contenidos, que están atravesados por cierta «imposibilidad de», a la vez que determina su manera de llegar a la referencia actual y al tipo de alabanza que va a desarrollarse.

La referencia actual se retrasa mucho, no ocurre hasta el verso 66, donde aparece la fórmula usual de transición a actualidad «también ahora» (καί νυν). Con lo que el canto comienza es con la *no-invocación* de una figura a la que no se puede invocar, pues se trata de alguien de quien se dice explícitamente que ha desaparecido, que se ha ido lejos en sentido enfático: para siempre, ha muerto. El poema se abre con el deseo de que esa figura viva todavía. Versos 1-5:

Quisiera que Quirón, hijo de Fílira
–si es preciso declarar desde nuestra lengua
la palabra común– viviese, el que se ha ido

Todavía no sabemos a dónde irá a parar este deseo, deseo que por ahora queda en suspenso⁸, pero las precisiones sobre quién fue esa figura (el centauro hijo de Crono, con morada en Pelión) introducen inmediatamente al protagonista de la historia central del canto (versos 5-7):

Que siendo tal (sc. Quirón) crió una vez
al amable artífice de la curación robustecedora de miembros, Asclepio,
héroe protector de enfermedades de todo tipo.

Asclepio aparece ya aquí como un experto, un sabio: τέκτων (carpintero, o cualquier artesano, cualquiera que hace-produce algo, un σοφός), papel en el cual profundizará la historia de tal modo que su saber manejarse de manera experta con todo tipo de enfermedades aparecerá bajo una nueva luz, se mostrará como un saber ambiguo. Desde estos primeros versos que formulan un deseo tal que ciertas figuras pretéritas entran en juego se tensa un

7 Por esta razón suele discutirse si la pítica tercera es o no un auténtico epinicio. Se han propuesto caracterizaciones del tipo «poema epistolar» o *consolatio*: Hierón está enfermo y Píndaro le envía un canto de consuelo. Al margen de la cuestión de qué cabría entender por «poema epistolar» en el contexto del siglo V a. C., habría que aclarar qué quiere decir aquí «consolar» a un enfermo.

8 El «pero» no ocurrirá hasta el verso 77. El deseo se inserta así en el esquema usual: «querría x... pero no se puede, así que y...». Nuestra interpretación no varía en función de la decisión que se adopte con relación a la si los versos 1-3 hay que tomarlos como una condicional contrafáctica o si la prótasis es anacolútica, un paréntesis con independencia sintáctica.

arco que abarca la narración de un decir ya conocido, arco que irá a parar a la recuperación del deseo del comienzo, el cual, reformulado, es puesto contra la realidad del caso de tal manera que sirve de orientación con respecto a ella. A veces a este tipo de función narrativa se la llama «función paradigmática»⁹: una historia ya conocida se narra de nuevo de tal manera que arroja una determinada orientación sobre la situación del caso. Tendremos que ver en qué sentido la función paradigmática de la historia consiste en una corrección del deseo inicial y qué significa esa corrección.

La irrupción de lo divino

Desde la introducción de Asclepio, que ya aquí aparece como un mortal especial, un héroe y un sabio, el poeta se hunde en la narración de un suceso cronológicamente anterior, de modo que quien por de pronto recibe atención no es Asclepio sino otra figura. Antes de que Asclepio naciese –así empieza la historia anterior en el verso 8– su madre (todavía no se la menciona por su nombre propio, sino que se la llama «hija de Flegias») fue muerta en el tálamo por la diosa Ártemis. Los acontecimientos mencionados en tanto que desencadenantes de esta muerte (primero en orden regresivo, después en orden progresivo) tienen como fondo algo que ocurrió «antes» (verso 14), la raíz de toda la historia: la mezcla de la hija de Flegias, una mortal, con el dios Apolo. La madre de Asclepio aparece así como una de esas figuras amadas por un dios, con todos los peligros que siempre comporta atraer sobre sí la atención de los dioses.

Esta unión pretérita no es sino el acontecimiento que trae la irrupción de lo divino en el plano mortal, irrupción en virtud de la cual la mortal deja de ser una mortal cualquiera para ser una que porta en sí la semilla del dios (verso 15): la irrupción de Apolo destrivializa a la chica, la arranca de la trivialidad, la desarraiga del suelo conocido, del estar ordinario entre las cosas. Su apertura a lo divino, el llevar en sí algo del dios, expone a la chica mortal a la posibilidad de equivocarse respecto a la esencia de lo divino: los «errores de sus pensamientos» (verso 13) son las transgresiones, las equivocaciones, la ceguera: ἄτη (verso 24). Antes y después de la mención enfática de la ἄτη de Corónide (justo aquí se la llama por su nombre: verso 25), la oda entra en el detalle de su desconocimiento¹⁰: Corónide se unió en secreto con un desconocido, obviando las normas que vinculan a una chica en edad de matrimonio. El dios, a quien el error no puede pasar desapercibido, corrige el olvido de tal modo que con ello afirma la pureza –la distancia– divina: Apolo no sólo hace que su hermana fulmine a Corónide, sino que separa el fruto de su estirpe inmortal del cuerpo mortal que ya arde en la pira. El dios se abre camino a través del fuego, rescatando finalmente a su hijo de las llamas.

El haberse quedado sin asiento firme, la ruptura con la trivialidad por la irrupción de lo divino, se relaciona por un lado con el descuido del *fin* (Corónide no esperó, no se atuvo al *télos* de la boda¹¹), y por otro con *la muerte* como corrección del descuido. Ambos muestran a dónde conduce el olvido de la condición del dios, olvido al que se exponen justamente

9 L. Illig: *Zur Form der pindarischen Erzählung*, Berlin, 1932, pp. 47ss.

10 Quien se conduce mal no sabe lo que hace, desconoce; en cambio, el que sabe actúa bien, no comete faltas. Esto nos pone en contacto con la noción griega de saber, previa a nuestra escisión conocer-conducirse.

11 La ausencia de fin adquiere expresiones concretas en la generalización sucinta de los versos 20-23.

esas figuras en las cuales lo divino se hace relevante: Corónide se equivoca precisamente por haber sido arrancada del orden mediante el amor de Apolo; en ella se cumple eso de que la figura en la que aparece lo divino es a la vez la figura del olvido de lo divino, y esto precisamente porque a lo divino le pertenece quedar atrás, no hacerse relevante, de ahí que su relevancia sea a la vez infracción, ὕβρις. Estos dos aspectos, favor y olvido divinos, preludian lo que va a pasar con Asclepio, que es quien es por tener ahí su origen.

Saber y riqueza

En tanto que héroe –semidiós, ser intermedio–, Asclepio está marcado por esa mezcla transgresora de lo divino y lo humano, mezcla de la que surge lo brillante, lo extraordinario, pero también lo terrible que ha de ser aplastado: Asclepio es una figura suspendida en el aire, un desarraigado que no pertenece ni a lo uno ni a lo otro. El desarraigo y la peligrosa elevación sobre la trivialidad conectarán aquí con la cuestión del saber, mostrándose de nuevo que un exceso de brillo es a la vez, y siempre, pérdida.¹²

La nueva mención de Quirón (verso 45) conduce ya de lleno a la historia de Asclepio: el centauro cría y enseña al hijo de Apolo. A continuación una estrofa entera amplía eso que ya el comienzo de la oda había dejado entrever: el ser capaz de combatir todo tipo de enfermedades. La estrofa insiste en este «todo tipo de», es decir, insiste en que la maestría de Asclepio es completa, va de un lado al otro, es capaz de combatir este y el otro mal, de hacer esta y la otra operación. Y sin embargo el saber, cuando es tan abundante, se vuelve problemático, corre el riesgo de tornarse obcecación: quien ve demasiado lejos quizá ya no ve nada. Es interesante ver cómo se expresa en la oda la ambigüedad del saber de Asclepio, cuyo carácter transgresor se anuncia ya en su nacimiento, el cual lo sitúa en cierta distancia respecto a los demás mortales, precisamente la distancia que conecta con la posibilidad de la *lucidez, el saber y la destreza*. La ὕβρις tiene pues dos lados: por una parte es ruptura, desarraigo; por otra es clarividencia, maestría, saber. Precisamente por la amplitud de su saber Asclepio se atreverá, a cambio de riqueza, a transgredir una frontera (versos 54-56):

Pero por la ganancia también el saber es atado.
El oro, presente en sus manos como pago espléndido, le movió
a traer de la muerte a un hombre ya cogido por ella.

El saber descollante conecta con la cuestión de la riqueza por mor de lo siguiente. En la «avidez de ganancia» (κέρδος) comparece la tendencia a la acumulación que suprime la irreductible diferencia entre las cosas, de ahí la constante la necesidad de restringir la ganancia y la riqueza, que no es sino la necesidad de que la presencia de las cosas (la riqueza es abundancia, presencia) encuentre en todo caso un límite, límite por el cual vale todavía que ser es «ser...», tener estos y aquellos rasgos, ofrecer una determinada figura; que ser es finitud. Si a la presencia de las cosas al modo de la riqueza, esto es: al modo de la acumula-

12 La trivialidad es el orden, la no-relevancia y el no-peligro, la no-cuestión. El dios, fijándose en Corónide, la arranca de la trivialidad protectora exponiéndola al error y al olvido. También Asclepio es un preferido de los dioses, alguien expuesto al riesgo que implica que un dios se haga relevante a propósito de una determinada figura.

ción que suprime la diferencia, no le se opone algo, si la tendencia inherente a la riqueza a expandirse ilimitadamente (y esto precisamente por la supresión de la diferencia en el trato de las cosas como suma) no se viese contrarrestada por algo, entonces las cosas pasarían a ser reductibles a algún nivel a alguna sola cosa, pasaría que la nivelación redundaría en una pérdida del ser. En Píndaro encontramos diversas maneras de afrontar este problema: la riqueza es objeto de alabanzas siempre y cuando venga acompañada por... Y aquí se introducen expresiones que tienen que ver con irreductibilidad. En la pítica tercera la no-consumación de esta tendencia a nivelar la diferencia ocurre mediante la irrupción misma de la irreductibilidad, es decir, del dios: Zeus deja caer su arma, el rayo ardiente, de tal modo que para ambos, Asclepio y el muerto retornado a la vida, tiene lugar *μóρος* (verso 58): la parte asignada, el límite, la muerte.

Presencia y ausencia divinas

El dios irrumpe en tanto que fuego del cielo. En la poesía griega los dioses aparecen en entre los hombres ocultándose bajo ropajes mortales; el hombre los reconoce (cuando los reconoce) percibiendo algo de la luz y la belleza que el disfraz oculta. El vestido que cubre al dios a quien protege en realidad es al mortal; los ropajes se necesitan porque la presencia pura del dios, el elemento divino, es luz, brillo, fuego que ciega y consume. De ahí que a veces se diga que cuando el dios aparece en claridad es difícil, destructor, es muerte. El dios aparece aquí en claridad, claridad que remite al substraerse, al límite, a la separación, justo eso que el saber de Asclepio, por ser tanto, olvidó y pasó por alto.

En el castigo al olvido de Asclepio se encierra la respuesta griega a la cuestión de cómo ver lo que no se puede ver, cómo reconocer lo que siempre se subtrae. Con la *ὑβρις* pasa que alguien que se salta la medida es aplastado, notándose entonces la medida. Contemplar esto, decir que la distancia (que es de todos modos la distancia del saber) retorna a la tierra haciendo presente a la vez al dios, es lo que ocurre en los llamamientos pindáricos a no pretender una vida inmortal, sino a observar respecto a todo la medida. Estos llamamientos no significan que no tenga que haber la distancia, la desmesura del saber, lo que ocurre es tiene que haberla para castigarla; tiene que haber el atrevimiento para que la cuestión acontezca.

Si los dioses son el ser, el aparecer de lo que esencialmente se subtrae, entonces los dioses tienen que mostrarse aniquilando. El Zeus que fulmina la desmesura mortal es la instancia que vela por la contraposición en la que consisten mortales e inmortales, pues los dioses son lo que son en tanto que están frente a los hombres: es al dios a quien realmente le va la vida en la muerte de los hombres, de modo que velando por la condición mortal del hombre el dios vela por el límite en el que él mismo consiste, por eso uno de los nombres que ocasionalmente puede recibir eso que está por encima tanto de hombres como de dioses es una palabra que en griego significa parte, lote, porción, límite: *μοῖρα*. El Zeus que aniquila es el Zeus que se atiene a la *μοῖρα*.

El dios se reconoce a sí mismo, mantiene su pureza, en tanto que reconoce lo mortal como mortal, y el reconocimiento de ello, que es a la vez el reconocimiento de la finitud, conducirá al poema hacia esa realidad actual a la que la historia sirve de tránsito en su función paradigmática. Antes de ver cómo ocurre aquí la referencia actual haremos una alusión a la doble figura en la cual se expresan las consecuencias de la infracción implicada en que

aparezca eso que esencialmente se subtrae. Se trata de dos maneras de tener lugar la miseria inherente a la ruptura, ruptura que no deja de ser la ruptura de la lucidez.

Una de las maneras de acontecer la miseria es la muerte, que es lo que vemos aquí en Asclepio abrasado por la claridad de Zeus o en Corónide doblegada por las flechas de Ártemis. La elevación del héroe por encima de los límites es la elevación que precede a la caída a través de la cual esos límites, al ser rebasados, se notan enfáticamente. El dios se hace presente en la no-figura de la muerte.

Otro modo de acontecer la pérdida aparece en personajes como Ixión, Tántalo, Belerofonte y otros. En este caso la transgresión va a parar a la pérdida de contenidos, al errar en ninguna parte, al seguir sin alcanzar nada, sin dar nunca con un fin. La otra cara de traspasar el límite es así la vaciedad, la pérdida del sentido: Ixión gira sin cesar en una rueda; Tántalo porta constantemente la piedra sobre su cabeza. Ambos han recibido de los dioses una dicha más abundante de la que pueden digerir como mortales, y esta desmedida termina finalmente para ellos en un no saber reconocer el fin, con el consiguiente castigo en forma de sinsentido, ausencia de contenidos, insustancialidad.

Rechazo, referencia actual y alternativa: soportar el mal, asumir la finitud

Una vez que el poeta llega a la muerte como modo de mantener la lejanía del dios, el coro exhorta a con-formarse con esto, a soportar la finitud («no, alma mía...»: verso 61), a la vez que recupera el deseo con el cual se abría el canto. Los versos 63ss. reformulan el deseo en forma de condición contrafáctica:

Pero si todavía el sabio Quirón habitase su cueva, y para él
un hechizo en el ánimo pusiesen nuestros himnos de
dulces voces, lo podría quizá persuadir para que un médico procurase,
también ahora, para los buenos hombres contra las febriles enfermedades

En otros epinicios el «también ahora» suele introducir el nombre del vencedor, su lugar de origen, el nombre de sus padres, el tipo de competición en el que venció, etc. Aquí, si bien se introducen detalles de tipo anecdótico, no se hace referencia tanto a la situación puntual de una victoria como a la situación general de alguien que queda incluido entre esos «hombres buenos». Antes de precisar quién es ese hombre bueno que ahora importa aparecen diferentes alusiones: «huésped de Etna», «el que gobierna Siracusa» o «padre asombroso».

Decíamos que en el momento en que el poema llegase desde el deseo del comienzo, a la referencia actual, el deseo sería reformulado, corregido y puesto bajo una nueva luz. El deseo de que viva alguien que ha muerto comparece efectivamente bajo una luz admonitoria y restrictiva una vez que el decir de Asclepio ha tenido lugar: recuperar a Quirón es un deseo imposible; es demasiado. Respecto a esta imposibilidad el hombre sólo puede conformarse, aprender y soportar. El poeta no puede invocar a Quirón, así que invoca a otra figura, ciertamente. A la vez, su inhibición contiene una exhortación que no sólo alcanza al hombre que gobierna en Siracusa en tanto que enfermo, sino sobre todo en tanto que gobernante.

El nombre del hombre bueno al que el coro alaba de tal modo que a la vez le exhorta a comprender algo, ese que tiene que ver con la *pólis*, aparece por primera vez en la condicional de los versos 80ss., que dicen algo así como: «Y si tú la cumbre de los decires, Hierón, eres capaz de comprender», entonces sabrás, aprendiendo de «los antiguos», que, en efecto, «junto a un bien dos males adjudican a los mortales los inmortales». Si alguien ha de hacerse cargo de la enseñanza «por un bien dos males» es precisamente el hombre excelente, el bueno, el que destaca, el próspero, el dichoso. Los versos 83ss. alaban del siguiente modo a Hierón:

A ti te sigue una parte de felicidad,
pues al rey conductor de gentes mira,
si alguno entre los hombres, el gran destino. Pero una vida sin riesgo
no fue posible ni para...

Y aquí se introducen dos figuras sobre las que ahora mismo volveremos.

«Feliz» es ese a quien las cosas le van bien, tiene éxito, bienestar (incluyendo «riqueza»); la felicidad no es un estado de la mente sino un estado de cosas. Respecto al peligro de la felicidad muy destacada podríamos recordar el decir de Heródoto sobre Polícrates de Samos (Hdt. III 40ss.), gobernante sumamente afortunado a quien un amigo que ha tenido noticia de su enorme dicha le recomienda que se busque él mismo un pesar, una desgracia, pues «lo divino es celoso»¹³, y un exceso de abundancia siempre es sospechoso de tornarse en su contrario. Así ocurre en efecto: Polícrates se deshace del máspreciado de sus tesoros, pero el anillo retorna del mar a sus manos, con lo cual su amigo obtiene la certeza de que nada más que un final terrible puede estar aguardándole; en vista de lo ocurrido Amasis rompe sus relaciones de amistad.

Las restricciones pindáricas a la felicidad y a la riqueza responden a lo mismo: ellas hacen justicia a que ser es presencia, por tanto, figura, por tanto límite; a que hay un fondo que es ausencia.

Tenemos así que es sobre todo aquel que está en lo alto quien más tiene que temer el vuelco de felicidad a desgracia, vuelco que preserva la irreductibilidad. Para exponer la comprensión de esto, el saber que consiste en soportar la ausencia, el poema trae a colación dos figuras muy conocidas, figuras con las que se introducen dos asuntos que cierran la oda: por un lado, el fondo oscuro de la felicidad y la consiguiente necesidad de soportar el mal; por otro, la manera legítima de aspirar a una dicha o una abundancia.

Esperanza y porvenir

Las figuras ya conocidas (el poema las introduce con un «dicen que...»: verso 88) a cuyas historias se alude porque hacen presente eso de que no hay una vida sin riesgo, que es insolente pretender una dicha completa y que la dificultad estriba en asumir esto, son Cadmo y Peleo, mortales a los que les tocó en suerte una felicidad suprema: *ver a los hijos*

13 H. G. Liddell, R. Scott: *A Greek-English Lexicon. With a Supplement*, Oxford, 1996, s.v. φθονερός: «of the gods, *jealous* of those who abuse their gifts, or who enjoy unbroken felicity».

de Crono sobre sus asientos dorados, recibir sus dones, compartir su mesa en ocasión de sus respectivos matrimonios con dos diosas. Sin embargo, la suprema abundancia tenía como fondo lo otro, la ausencia, el esfuerzo, la fatiga, y ahí volvió de nuevo: *las hijas le arrebataron la parte de gozo...* Píndaro no dice en qué consistieron los esfuerzos que precedieron a la felicidad de Cadmo y de Peleo, ni tampoco precisa qué desgracias siguieron a continuación. Estas dos figuras interesan ahora no sólo porque exponen la insolencia de aspirar a una dicha completa, sino porque con ellas se anticipa eso con lo cual termina el canto. El «dicen que...» del verso 88 deja en suspenso la cuestión de quién dice todo eso que Píndaro ahora no se para a contar sobre Cadmo y Peleo; sólo indica que hay un decir que los hace conocidos de tal forma que ahora se puede aludir a ellos. El final de la oda descubrirá quiénes son esos que «dicen», esos «antiguos» que tienen algo que enseñar. Versos 110-115:

Y si un dios me ofrece espléndida riqueza,
tengo la esperanza de encontrar fama elevada en el porvenir.
A Néstor y al licio Sarpedón –cantados por los hombres–,
desde palabras sonoras tales cuales los sabios artífices
han engarzado, los conocemos. Pues la excelencia en cantos famosos
florece duradera, pero sólo a pocos resulta fácil conseguirlo.

La riqueza, la presencia y la abundancia duradera es aquella que tiene lugar en el canto; el poeta va a parar al decir relevante en su propia condición de decir relevante (los «sabios artífices» son los «poetas»), con lo cual volvemos a encontrarnos frente a esa secundariedad de Píndaro respecto a Homero que habíamos detectado en la invocación a Tea. Las reiteradas invocaciones a la musa, fuente del canto, forman también parte de la ruptura de Píndaro con Homero, pues mencionar el decir excelente supone de algún modo aludir a la vez la diferencia de ese decir respecto al decir trivial, apuntar a la gravedad de que haya dicentes que pertenecen de manera especial al λέγειν, expertos en algo que a la vez no es nada particular, sino el que esto sea esto por lo mismo que aquello aquello.

Parece entonces que la presencia que conecta con los cantos, esa a la que es legítimo aspirar, es la presencia que no se tiene, sino que se espera; la que no acontece ahora, sino que está por venir (πρόσω). Este desprendimiento, esta distancia frente a la riqueza y la presencia que supone el desplazar ambas hacia un ámbito desligado de la presencia actual, es quizá lo esencial de la actitud de quien se mantiene prendido en la referencia decisiva pero al modo del pudor y del rechazo; es quizá el desprendimiento en el que consiste la asunción. El poeta exhorta a asumir la finitud, a sobrellevar la ausencia, a esperar una presencia irreductiblemente por-venir. Aspirar a obtener «fama» (κλέος) supone, en efecto, mantenerse a la espera de algo que para uno mismo nunca tendrá el carácter de presencia actual; es confiarse al brillo que al final procura el canto. Ahí está Néstor, ahí Sarpedón; ahí está el decir de «los de antes», de Homero y los «poetas». Ahora bien: decir que uno no debe desear eso que no se puede desear, ni mencionar eso que no cabe mencionar, es ya un modo de deseárselo y mencionarlo, con lo cual volvemos a situarnos frente eso tan ambiguo de que la relevancia es a la vez pérdida, que decirlo es perderlo, etcétera.