

Lo sublime: la experiencia estética desde el umbral

María del Rosario Acosta López
Doctora en filosofía
Departamento de filosofía
Universidad de los Andes
maacosta@uniandes.edu.co

Resumen:

La tan discutida y poco definida categoría de lo sublime encuentra su primera exposición detallada en un tratado del s. I d. de C escrito por un autor anónimo (probablemente un Pseudo-Longino, griego exiliado en Roma). Este texto, rico en descripciones y posibilidades de interpretación, se convertirá a partir del S. XVII –siglo en el que fue traducido al francés por Boileau– en un punto de partida determinante para la introducción en las reflexiones estéticas modernas de la experiencia de lo sublime: una experiencia que no sólo se diferencia de la categoría clásica de la belleza, sino que cuestiona los cánones clásicos y abre nuevas posibilidades tanto para la interpretación y creación artísticas, como para la reflexión estética en torno al estatus y a la naturaleza de toda obra de arte. La conferencia se ofrecerá sobre todo como un recorrido que apunta a analizar el texto de Longino, destacando aquellos lugares donde lo sublime, en su exposición más clásica, entronca ya, no obstante, con las preguntas más contemporáneas acerca de esta categoría estética. Todo esto con el ánimo de mostrar que la herencia de lo sublime para la historia del arte, de la estética y de la filosofía, es la herencia de una pregunta que aún hoy está por resolver: la pregunta por un modo de ser de la obra de arte, que sólo puede presentarse, representarse, en el difícil límite entre lo que se muestra y lo que se oculta, lo sensible y lo no-sensible, poniendo en evidencia los límites de su propia creación, y quedándose allí donde todo pasaje se detiene: en el umbral de la creación.

En la primera parte quisiera mostrarles qué es eso que llamamos sublime, o, mejor, qué es eso que, a partir de las reflexiones estéticas que surgen y se consolidan en el s. XVIII, se convierte en el *enigma de lo sublime*. Esto para, en un segundo momento, estudiar cómo este enigma, que parece ser tan característico de lo moderno e, incluso, de nuestra aproximación contemporánea a las obras de arte, ya estaba contenido en el primer tratado que se conoce sobre lo sublime, escrito por Pseudo Longino en el s. I de nuestra era. Mi intención es simplemente mostrarles hoy la riqueza de esta categoría que, a mi juicio, aún hoy y más que ninguna otra, nos aclara la paradoja inherente a toda representación –paradoja que se hace aún más evidente en el s.XX –: ese modo de ser de la obra de arte que sólo puede presentarse, representarse, en el difícil límite entre lo que se muestra y lo que se oculta, lo sensible y lo no-sensible, poniendo en evidencia los límites de su propia

presentación, y quedándose allí donde todo pasaje se detiene: en el umbral entre lo visible y lo invisible.

1. Una categoría estética enigmática

La categoría de lo sublime, como categoría propiamente estética, surge sólo realmente hasta el siglo XVIII. Es a partir de entonces que cobra fuerza, sobre todo porque se presenta como una alternativa para acercarse a las obras de arte, es decir, para aproximarse y juzgar lo que se lleva a cabo en la obra, sin necesidad de recurrir exclusivamente a la categoría clásica de la belleza. Lo sublime presentará así una posibilidad tanto para el espectador, como para los artistas, quienes buscarán conmover a su público de maneras distintas a aquellas que quedan demarcadas dentro del espacio de lo bello. Mientras lo bello hace referencia al orden, a la unidad, a una manera de presentarse los objetos en el mundo, que revela una especie de acuerdo preestablecido entre el mundo (la naturaleza, la obra de arte) y el espectador (“La belleza nos hace sentir que pertenecemos al mundo”, dirá Kant en su *Antropología Filosófica*); lo sublime, por el otro lado, parece estar relacionado con una disrupción completa de todo lo que implica la belleza. Así lo describirá Kant en la *Crítica del juicio*:

[cita] “Coinciden lo bello y lo sublime en que ambos placen por sí mismos. [...] Pero hay también importantes diferencias entre ambos que saltan a la vista. Lo bello de la naturaleza atañe a la forma del objeto, que consiste en su limitación [Begrenzung]; lo sublime, por el contrario, también se hallará en un objeto desprovisto de forma, en la medida en que en él se represente la ilimitación. [...] La belleza natural trae consigo una regularidad en su forma, a través de la cual el objeto parece, por decirlo así, predestinado para nuestra facultad de juzgar [para producir placer en nosotros] [...] en lugar de ello, lo que despierta en nosotros el sentimiento de lo sublime aparecerá como contrario a nuestras facultades en su forma, violentador de la imaginación” (CJ §23: 160)

Lo que Kant está queriendo decir aquí es que, mientras en el caso de lo bello nos encontramos con objetos que parecen complacernos casi de manera inmediata, objetos

que nos hacen sentir, aunque sea momentáneamente, que hay una continuidad entre nosotros y el mundo (una continuidad que se presenta, además, en un espacio muy particular, donde no ejerzo ninguna violencia contra el mundo, ni el mundo ejerce ninguna violencia contra mi: no hay allí ninguna relación de dominio, sino una situación de apertura completa... una situación que Kant llamará “desinterés” y que será fundamental para la reflexión estética posterior)... mientras que éste es el caso de lo bello, decía, tal no es el caso de lo sublime. En la experiencia de lo sublime el mundo se presenta justamente como algo que violenta mi sensibilidad, que la amenaza o la hace sentirse incapaz de aprehender lo que se le presenta: desde un vasto océano inabarcable con mi mirada, que hace a mi imaginación sentirse absolutamente incapaz de comprender esa infinitud (lo que Kant llamará sublime matemático) [imagen del Monje], hasta una tormenta en el mar o una avalancha en la nieve, que atemorizan a mi sensibilidad (sublime dinámico) [imágenes Turner]... y mientras más violencia, dice Kant, más sublime juzgaremos la experiencia. ¿Cómo explicar entonces esto? ¿Cómo explicar esta experiencia enigmática que, en medio del temor, en medio del dolor, la amenaza, el sufrimiento físico, produce en nosotros, no obstante, un placer? Tal es una de las primeras preguntas enigmáticas que surgen en relación con lo sublime.

Así también se lo habían preguntado los ingleses del S. XVIII como Edmund Burke y David Hume. Burke, quien es uno de los primeros en dedicarle todo un tratado a la categoría de lo sublime junto con la de lo bello (*Indagaciones filosóficas sobre lo bello y lo sublime*) (1757) no va a dudar en decirlo abiertamente: “el terror es, en cualquier caso, el principio predominante de lo sublime” (BS: 86) [Géricault]. Lo sublime, explica Burke, es aquello que produce en nosotros un “horror delicioso” (BS: 103). En su tratado llega a poner incluso, como ejemplo, el placer que siente la multitud ante el cadalso donde un acusado está siendo ejecutado. [imagen Turner] “Cuando el peligro y el dolor acosan demasiado –nos dice- no pueden dar ningún deleite y son sencillamente terribles; pero a ciertas distancias y con ligeras modificaciones, pueden ser y son deliciosos, tal y como experimentamos todos los días” (BS: 67). Burke acerca quizás demasiado el placer de lo sublime a una especie de sadismo –como lo hará más adelante también, sin ningún temor, el Marqués de Sade-. [Goya] El placer ante el dolor ajeno es una reacción natural de la naturaleza humana, que necesita de cuando en cuando ser sorprendida, asombrada,

extraída del aburrimiento cotidiano, y que encuentra en esta sorpresa, en esta novedad, un deleite especial.

No es el caso de Hume, quien, como Schiller unos años después, tratará de dar una explicación a esta sensación a partir de la experiencia de lo *trágico*. Es un placer que se produce frente a la *representación escénica* –la distancia de la representación debe ser necesaria... el ejemplo del cadalso sólo puede producir horror, no placer–. La pregunta no será, entonces, por qué sentimos placer frente al dolor de los demás, sino por qué la representación del dolor, del sufrimiento, produce en nosotros una reacción a la vez dolorosa y placentera. Tanto Hume como Schiller darán una respuesta similar a la que dará también Kant en la *Crítica del juicio*: el placer de lo sublime sólo puede explicarse como un sentimiento mixto, en el que el terror y el miedo iniciales, el dolor y el sufrimiento, producen un *giro*, una transformación en el espectador, obligándolo a recurrir a una “tabla de salvación”.

En el caso de Hume, esta tabla de salvación será el “sentimiento de la belleza”, dice él, que le imprime una “nueva dirección” a nuestras pasiones transformándolas en emociones placenteras. En el caso de Kant y de Schiller, la tabla de salvación será, más bien, el descubrimiento de una grandeza en nosotros, que nos permite ir más allá de nuestra sensibilidad, de la amenaza física, y descubrirnos como seres racionales, libres, superiores moralmente a aquello que sucede ante nuestros ojos. Como ya nos lo enseñan las obras más clásicas del arte, dirá Schiller en su ensayo *Sobre lo patético*, es en el sufrimiento mismo, más que en la belleza, que descubrimos la grandeza de la humanidad en nosotros. Citando un ejemplo conocido de Winckelmann en sus *Reflexiones sobre la imitación del arte griego*, la escultura del Laocoonte, dice Schiller:

“Cuanto más decisiva y violentamente se exterioriza el afecto en la esfera de la animalidad [de la sensibilidad y la amenaza física], tanto más se da a conocer la esfera de la humanidad, tanto más gloriosa se manifiesta la autonomía moral del hombre, y tanto más sublime es el *páthos*. En las esculturas de los antiguos encontramos ejemplificado este principio estético, pero es difícil traer a conceptos la impresión que produce la escena viva que se ofrece a nuestros sentidos y detallarla con palabras. Veamos pues al *Laocoonte* [Laocoonte]: *Laocoonte* es una naturaleza en estado de dolor supremo [...]

mientras el padecimiento hincha sus músculos y pone sus nervios en tensión, en la frente dirigida a lo alto se dibuja su espíritu vigoroso, y el pecho se alza por la respiración ahogada y por el esfuerzo para contener el estallido de dolor, para guardarlo y dejarlo encerrado dentro de sí. El gemido de angustia que reprime hasta perder la respiración deja exhausto su vientre, que queda contraído en ambos lados. [...] Su rostro es un lamento, pero no grita, sus ojos están vueltos hacia la ayuda más alta. [...] El artista ha intentado mostrar más desatada, más impetuosa y más poderosa la naturaleza que no ha podido embellecer; pues allí donde se da el mayor dolor, se muestra también la mayor grandeza” (SP: 76-77).

El *Laocoonte* no grita, no sólo por la mudez de la escultura, sino porque hay algo allí representado que también es mudo, que también parece ceder ante toda la fuerza de la representación... la grandeza que se trasluce más allá de su cuerpo en sufrimiento, y que se nos presenta precisamente en el hecho de que no pueda quedar representada. El enigma que se genera frente a la idea de un placer en medio del dolor, parece quedar resuelto a través de esta idea de un giro a partir de la grandeza: “Lo bello –dirá Kant- nos prepara para amar algo, a la naturaleza inclusive, sin interés; lo sublime, por el contrario, nos prepara para reverenciar algo aun en contra de nuestra interés sensible” (CJ §29: 180). Sin embargo, en la resolución del enigma surge otro, aún más paradójico, que es, creo yo, independientemente de todas las preguntas que se generan acerca del placer, la característica central de lo sublime. Más allá de los objetos y de lo que éstos puedan representar para nosotros, para nuestros sentidos, hay algo que no se ve, algo que surge en medio de la violencia que se ejerce contra nuestra sensibilidad:

[cita] “El sentimiento de lo sublime en la naturaleza es, pues, realmente un respeto hacia nuestra propia destinación (respeto hacia la humanidad en nuestro sujeto), lo que nos hace, por decirlo así, *intuible* la superioridad de la destinación racional de nuestras facultades de conocimiento por sobre la más grande potencia de la sensibilidad” (CJ §27: 171).

Pero aquello que se nos hace *intuible*, como dice Kant, no ha sido representado... no se encuentra tampoco en esa naturaleza que se nos ha mostrado en toda su inmensidad, en todo su poder. No puede estarlo, porque de lo contrario no habría amenaza, violencia, y por lo tanto, sublimidad. Por eso, aclara Kant, “de aquí se sigue que lo sublime no pueda ser buscado en las cosas de la naturaleza, sino únicamente en nuestras ideas” (CJ §25: 164),

[cita] “pues lo auténticamente sublime no puede estar contenido en ninguna forma sensible, sino que sólo atañe a ideas de la razón; las cuales, *si bien no es posible ninguna presentación que les sea conforme*, son incitadas y convocadas al ánimo precisamente por *esta inconformidad que se deja presentar sensiblemente*.” (CJ §23: 160).

¿Qué es entonces aquello que, sin presentarse, se deja presentar? Volvemos aquí a lo que Kant ya nos decía acerca de lo sublime en comparación con lo bello. Lo sublime es lo ilimitado, mientras lo bello es lo limitado. En lo bello, todo lo que se presenta está contenido en la figura. No hay allí pues otra cosa distinta a una contemplación pura, una apertura en la que dejamos que las cosas se nos muestren en su modo de ser más propio. Lo sublime, por el contrario, es el acto mismo de ir más allá de todo *límite* de lo presentable, una “eliminación de las barreras de lo sensible”, dice Kant, en tanto que aquello que se presenta allí es “una presentación de lo infinito, que precisamente por eso jamás puede ser otra cosa que presentación *meramente negativa*” (CJ §29: 186-7). Lo que queda presentado es sólo el rastro, la huella, e incluso, más allá de ello, la ausencia absoluta: la incapacidad de la imagen para presentar todo lo que allí está siendo presentado, por más paradójico que suene... la capacidad, pues, de la imagen, para decir más de lo que puede decir; para mostrar, en el silencio de sus propios límites, en aquello que ya se encuentra justamente en el umbral mismo de lo que se presenta, todo aquello que ella contiene y no contiene a la vez. Lo sublime es, pues, esta paradoja de la presentación, quizás de toda presentación, que acude a sus propios límites para hacer visible la invisibilidad misma de lo que, a pesar de ello, puede comunicar.

Éste es el rasgo que considero más importante de lo sublime... incluso el mismo Burke, con toda su tendencia a lo explícito, llega a decir en sus *Indagaciones* que más

allá de todo el deleite que nos causan los cuadros más desagradables y más tenebrosos, no hay nada como el terror que suscita aquello que no podemos ver: la oscuridad, la incertidumbre, la eternidad, causan en nosotros una impresión más sublime precisamente porque guardan para sí el objeto de nuestro temor. El grito mudo del *Laocoonte*, la grandeza que se “deja ver” en el sufrimiento, aquello que se descubre precisamente por su ausencia: he aquí el mayor enigma de lo sublime, que, frente a la belleza, parece indicarnos con mucha más precisión el carácter siempre paradójico, siempre inexplicable e inefable, de nuestras más profundas experiencias estéticas. Y es esto, justamente, lo que ya Longino, desde el S. I, mucho antes de que se hablar siquiera de categorías estéticas, analizaba en su tratado *Sobre lo sublime*. Quisiera entonces dedicar la segunda parte de esta conferencia a mostrar cómo el tratado mismo es una puesta en escena de este enigma de lo sublime que, hasta hoy, parece más adecuado que cualquier otra cosa para explicar el carácter en sí mismo enigmático y paradójico de toda obra de arte.

2. El tratado de Longino: la puesta en escena de lo sublime desde el umbral

Cuando Boileau tradujo el texto de Longino en el S. XVII –traducción que revivió este texto que, antes de eso, había quedado casi abandonado– introdujo el ensayo de la siguiente manera: “No se sabe qué es lo sublime allí, si lo que el texto explica o la manera misma como lo hace”. El texto de Longino, insinúa Boileau –quizás más con una intención retórica que, sin embargo, quiero aprovechar aquí– es tan sublime como aquello de lo que trata. Es, por decirlo así, una puesta en escena de esa sublimidad de la que habla.

Quisiera llevar esta sugerencia incluso más lejos. Considero que el texto de Longino, fiel a la definición misma que allí se da de lo sublime, dice más acerca de ello en lo que calla que en lo que habla. Un lector desatento puede pasar esto fácilmente por alto. *Sobre lo sublime* puede presentarse, sin dificultad, como un *tratado de retórica* meramente descriptivo –e incluso prescriptivo, como probablemente fue leído en su época–, en el que, a través de innumerables ejemplos, el autor señala y desarrolla todas las características que considera propias de un gran discurso, un discurso o un texto literario “sublimes”. Así, nos dice Longino comenzando el texto:

“Son pues cinco las fuentes más productivas de la grandeza de estilo. La primera y más importante es el talento para concebir grandes pensamientos. La segunda es la pasión vehemente y entusiasta. Las restantes son cierta clase de formación de figuras, la noble expresión y [...] la composición digna y elevada. Vamos pues a analizar el contenido de cada una de estas formas” (SS: 8.1., 158)

Tras esta presentación, Longino se dedica entonces a mostrar, a través de ejemplos, cómo todas estas características están de hecho presentes en los grandes autores clásicos –principalmente los griegos– y cómo también pueden encontrarse ausentes en textos aparentemente muy bien logrados, revelando con ello la dificultad de conseguir esa “excelencia del lenguaje” que Longino pone en conexión directa con lo sublime.

Lo sublime no es, pues, aquí, una categoría estética. Nos encontramos muy lejos del S. XVIII, donde el efecto sobre el espectador se convierte en el punto central del análisis de la obra de arte. Reduciendo incluso más aún el espectro de posibilidades, lo sublime no tiene que ver sino con el lenguaje, y nada más que con ello. Y si bien consigue cierto efecto sobre el espectador (“el suscitar en el oyente grandes pensamientos”), es más importante aquello que lleva a cabo *en el evento mismo de su aparecer*, al lograr “convertir a las palabras en algo divino” (SS: 8.4., 159).

Así pues es válido preguntarse si la descripción es, en efecto, el único interés de Longino. ¿Acaso le interesa únicamente relatar aquello que sucede cuando un “espíritu noble” logra comunicar, a través del lenguaje mismo, “grandes pensamientos”? No es difícil darse cuenta que algo está sucediendo en el tratado que va incluso más allá de esto. Los ejemplos que, en principio, tendrían que servir para ilustrar el análisis que los precede, no sólo no siempre corresponden con lo que Longino dice, sino que parecen conducirnos a otras reflexiones, distintas a las que se encuentran explícitamente en el texto. Un ejemplo sugiere el siguiente, pero por razones muy distintas a las aducidas en los párrafos. Casi podría hacerse una lectura de los ejemplos de manera independiente a la lectura del tratado mismo. Poco a poco comienza a surgir la sospecha de que hay algo que Longino, en medio de todo, *no está diciendo*. Hay algo que el texto sugiere, pero que no sólo no dice, sino que parece *callar ruidosamente*. Y entonces recordamos unas de las

primeras palabras del tratado: “Lo sublime es el eco de un espíritu noble. Por eso a veces, también, un pensamiento desnudo y sin voz, por sí solo, causa admiración. Así el silencio de Ayante en la *Nekyia* es grandioso y más sublime que cualquier palabra” (SS: 9.2., 160). Quizás entonces el tratado de Longino es como el grito mudo del Laocoonte, como ese silencio grandioso de Ayante que muestra precisamente su grandeza en aquello que no dice, que sólo puede “presentar negativamente”, como veíamos con Kant.

No puedo hacer aquí una lectura detenida de *Sobre lo sublime* siguiendo estas indicaciones. Pero quisiera detenerme en uno de los momentos cruciales del texto de Longino, donde pienso que, a partir precisamente de los ejemplos que utiliza, el autor nos está queriendo mostrar más de lo que puede decir, y, con ello, está buscando lograr esa grandeza del lenguaje que “vuelve divinas a las palabras”, es decir, que las hace decir todo esto que ellas, en su finitud, no podrían hablar.

Con el pretexto de estar hablando de la manera como los grandes poetas consiguen relatarnos el carácter terrible de la divinidad, “pues los dioses –nos dice– son inmortales no por su naturaleza, sino por sus desgracias” (SS 9.8., 162), Longino introduce dos ejemplos que sugieren ya un movimiento que va a ser fundamental para entender el carácter de lo sublime: ese movimiento que describía yo en la primera parte como un *giro*, y que en Longino es el que logra convertir, como Homero, “a los hombres en dioses y a los dioses en hombres” (SS 9.7., 162): convertir las palabras en lo divino, y la divinidad, que no se muestra, en aquello que se presenta frente a nuestros ojos. Nos dice el texto: [cita] “El legislador de los judíos, que no era un hombre común, supo expresar debidamente el poder de la divinidad cuando al principio de sus leyes escribía: ‘Dios dijo: Que sea la luz, y la luz se hizo’ [Génesis I 3]” (SS 9.9., 163). Sólo quisiera mencionar lo poco casual que resulta, en este contexto, el ejemplo del Dios de los judíos: justamente aquel que no puede presentarse en imagen o palabra alguna, y cuya presencia se invoca siempre como ausencia radical –todo lo contrario a la iconografía de la tradición cristiana–. Dios se hace presente, entonces, en la luz, que no es sino una señal de su poder, pero no de su presencia.

Longino no dice, sin embargo, en qué consiste la grandeza del pasaje, sino que se dirige inmediatamente a otro ejemplo, de una manera un tanto enigmática para el lector:

[cita] “Espero no parecer molesto si te cito otro pasaje del poeta, también sobre asuntos humanos. Una oscuridad repentina y una noche impenetrable rodean al combate de los griegos ante él. Entonces Ayante, en su desamparo, dice: ‘Padre Zeus, libera tú a los hijos de los Aqueos de la espesa niebla, serena el cielo y permítenos ver con los ojos; después, a la luz del sol, haznos perecer’” (SS 9. 10; 163).

Lo que le sigue a este pasaje, no es sino la confirmación de que el Homero de la *Ilíada*, el poeta que hace pronunciar estas palabras a Ayante, es aún el poeta más sublime, antes de caer, “como el sol en el ocaso”, en la *Odisea*, donde “se conserva su grandeza, pero ya no su intensidad” (SS 9.13; 164). ¿Qué hace tan grande a Homero en este pasaje? El ejemplo, aunque así no nos lo presenta Longino, no sobrevive sino en comparación con el anterior. Quizás el legislador de los judíos sea grande al lograr invocar con las palabras de la creación la presencia imposible de la divinidad en la luz, pero más grande parece ser Ayante quien no invoca la luz para hablar de la vida, sino para darse la muerte. Frente al poder creador de la luz que el ejemplo del *Génesis* presenta, Longino parece rescatar aún más la grandeza de aquel que invocando la luz invoca la muerte. Es el giro que sólo puede llevarse a cabo en el lenguaje, y que transforma a dos contrarios en una sola imagen, más sublime que cualquier otra.

Sólo siguiendo esta lectura se entiende también el ejemplo que sigue en el tratado; pues es sólo teniendo presente la posibilidad de este *giro sublime* que el poema de Safo, que Longino cita a continuación, se presenta en toda su complejidad. Longino introduce el ejemplo afirmando que éste pone en escena de una manera adecuada la capacidad del poeta de “hacer formar a todos los elementos inherentes al poema, mediante una superposición sucesiva, como un solo cuerpo” (SS 10.1; 166). Aquí el texto está haciendo referencia directa, quizás, a Platón, quien en el *Fedro* afirma frente a sus interlocutores: “creo que me concederás que todo discurso debe estar compuesto como un organismo vivo, de forma que no sea acéfalo, ni le falten los pies, sino que tenga medio y extremos, y que al escribirlo se combinen las partes entre sí con el todo” (*Fedro* 264c). Es en esta capacidad de “dar unidad en la multiplicidad” que Longino concentra sus explicaciones. Pero el poema, como veremos, sugiere mucho más que eso... y no sólo el poema, sino su

conexión con los ejemplos posteriores que Longino decide poner en relación tácita con los versos de Safo. Veamos primero los versos, entonces:

[cita] “Semejante a los dioses me parece ese hombre
Que se sienta frente a ti
Y de cerca escucha tu dulce voz y tu sonrisa deliciosa
Y eso hace saltar mi corazón dentro del pecho.
Pues, cuando te miro por un momento, se me quiebra la voz.
Mi lengua se hiela y al punto un fuego suave recorre mi piel
Mi vista se nubla, los oídos me zumban
Un sudor frío me cubre y un temblor me agita toda entera
Y estoy más pálida que la hierba.
Siento que me falta poco para morir
Pero debo soportarlo todo” (SS 10.2., 166)

Es admirable, dice Longino, cómo Safo logra “reunir en una misma cosa cuerpo y alma, oídos y lengua, ojos y piel, todos dispersos antes como si fueran extraños entre sí” (SS 10.3., 167). La grandeza del lenguaje allí consiste entonces en esto: en que logra, como Homero en el caso del verso de Ayante, reunir a los contrarios de tal forma que lo que aparecía disperso se presenta como un todo en el poema. Lo sublime es aquí el evento mismo del lenguaje, que logra presentarnos el cuerpo disperso, en agonía, de Safo, en una sola imagen. Presentar entonces lo impresentable, como en el sufrimiento grandioso del Laocoonte.

Y no obstante hay algo más que parece estarse llevando a cabo. Un nivel adicional del análisis de Longino, que en lugar de hacerse explícito, sólo puede quedar sugerido en conexión con el ejemplo que se sigue en el texto. Sin conectarlo de ninguna manera con el ejemplo de Safo, Longino introduce entonces nuevamente unos versos de Homero:

[cita] “Sobre ellos cayó Héctor, como cuando una ola impetuosa, henchida por los vientos, cae desde las nubes sobre la ligera nave, que desaparece totalmente bajo la

espuma. La furia del viento, terrible, brama en las velas, y tiemblan los marineros temerosos en su ánimo, pues apenas nada los separa de la muerte” (SS 10.5.; 168)

Longino no lo dice, pero hay algo que salta evidentemente a la vista para el lector. En ambos casos se trata de una experiencia cercana a la muerte: la de Safo, en el poema, la de los marineros, en los versos de Homero. ¿Sólo la de los marineros? Nos dice Longino:

[cita] “El poeta no pone límite al terror, sino que describe más bien hombres que siempre y casi en cada ola están continuamente a punto de perecer. Y por otra parte, al obligar a reunirse a preposiciones separadas por naturaleza, y forzándolas a combinarse entre ellas, atormenta el verso de la misma forma que el terror que cae sobre ellos” (SS 10.6; 168)

No son sólo los marineros, sino Homero mismo quien se expone, como Safo, al riesgo de la muerte. El poeta siempre se arriesga, dice Longino más adelante en el tratado, pues sólo al ponerse en el lugar de las imágenes logra traducir las sensaciones en las figuras del poema. Aquí también es Homero quien, haciendo correr el riesgo a las palabras, las pone a presentar, en su aparición, el mismo peligro que ellas intentan narrar: “atormenta el verso de la misma forma que el terror que cae sobre ellos”.

El “apenas nada los separa de la muerte” de Homero y el “siento que me falta poco para morir” de Safo, son sólo el comienzo de ese pasaje que el poema cruza en su propio acontecer. La muerte está cerca, pero quien logra quedarse en el umbral no es el poeta sino el lenguaje: es el triunfo del poema mismo que, en su decirse, en ese evento en el que logra reunir lo separado, incluso atentando contra las palabras mismas, “atormentándolas”, revive lo que estaba casi muerto, reúne lo disperso y da vida nuevamente, en un giro inesperado, sublime.

Los ejemplos nos dicen, así, mucho más que las palabras del mismo Longino. O, mejor, las palabras de Longino nos dicen, en lo que callan, aquello realmente sublime: el acontecimiento del lenguaje mismo que, en un giro inesperado, presenta lo que calla; la vida que se recobra gracias al poema.

Más adelante Longino confirmará que es esto, más que ninguna otra cosa, lo que hace sublime a una figura retórica... lo que señala el triunfo del lenguaje; triunfo que no

es otra cosa que ese difícil quedarse, como en equilibrio, en ese umbral entre lo que se dice y lo que se calla. Después de un análisis de un discurso de Demóstenes que no puedo detenerme a analizar, nos dice Longino: “Por eso la mejor figura es aquella que hace que pase desapercibido precisamente esto: que es una figura” (SS 18.2; 182). El poder del lenguaje, continúa el texto, consiste en lograr “esclavizar a la audiencia” sin que ésta, sin embargo, sospeche en ningún momento que, como un niño, está siendo “engañada por las argucias de un orador habilidoso”. Para que el auditorio no tome “el engaño como una ofensa”, se requiere que el poeta sea capaz de un giro excepcional:

“¿Cómo oculta el orador la figura? Está claro que con su mismo brillo. Pues así como las luces opacas desaparecen bañadas por el sol, de igual manera los artificios de la retórica desaparecen completamente al ser rodeados por todas partes por lo grandioso. En la pintura sucede quizás algo muy parecido. Pues, aunque se coloquen la luz y la sombra en un mismo plano, no obstante es la luz la que salta a la vista” (SS 17.2; 182)

Yo me pregunto, entonces, si no es justamente la sombra lo que hace aparecer a la luz; si no es justamente desde la sombra que, como Ayante, las palabras invocan la luz para extinguirse lentamente y dejar aparecer, tras de ellas, aquello que sólo puede presentarse como ausente. Me pregunto entonces si no será que es esa sombra la que constituye lo sublime: lo sublime en el texto de Longino, que logra su cometido al no dejarse ver y sólo quedar sugerido, oculto, tras las palabras del tratado. Pero más allá de ello, lo sublime del lenguaje, del poema, de la obra de arte, que frente al brillo de lo que aparece, logra poner en evidencia lo paradójico de toda presentación, de toda imagen: el hecho de que invite a quedarse allí, más allá de lo bello, en el enigma mismo de ese umbral que, en su silencio, es quizás lo más elocuente. Es la retirada misma que vemos una y otra vez en toda obra de arte, y que ya Longino descubría en la grandeza propia del lenguaje: la retirada de las palabras al reino del silencio, donde todo lo que se dice no puede sino apuntar a la imposibilidad misma del decir. Pero lograr decir esto, esta imposibilidad, esta retirada, es quizás la última grandeza de toda obra de arte.