

ESTETICA Y CRITICA LITERARIA EN EL PSEUDO-LONGINO

La introducción de la categoría estética de lo sublime y su inmediata aplicación a la perceptiva y la crítica literaria caracterizan al tratado *Sobre lo sublime* (*Perí hýpsous*), atribuido durante siglos a Casio Longino, ministro de la reina Zenobia de Palmira (siglo III p.c.). Hoy los filólogos se inclinan a creer que el autor de dicho tratado fue un crítico literario influido por Filón de Alejandría, judío de religión (Mommsen), que vivió en la época del emperador Calígula (1). La obra no contiene una metafísica de lo bello ni se ocupa esencialmente de sociología del arte, aunque en su último capítulo relaciona la literatura con lo ético y lo socio-político. Llegó a ser muy apreciada por escritores modernos como Fenelon, Pope, Goldsmith, Addison, Dryden y Gibbon, tal vez por los atinados consejos que ofrece sobre el arte de escribir, siempre bien ilustrados con ejemplos de la literatura griega (2). Su importancia para la historia de la estética propiamente dicha reside sobre todo en la elaboración del concepto de lo sublime (*hypnos*), como distinto del concepto de lo bello (*kalón*)-

El libro se inicia con una crítica contra Cecilio de Calacte, retórico siciliano, judío probablemente como el propio Pseudo Longino, que había publi-

-
- (1) La primera edición del *De sublimitate* la hizo, en el siglo XVI, Francisco Robortello; la segunda, Aldo Manucio (Venecia-1555); la tercera, Francisco Porto (Ginebra-1570); la cuarta, Gabriel de Petra (Ginebra-1612); la quinta, Gerardo Langbaine (Oxford-1638); la sexta, Carlos Manolesi (Bolonia-1644). En el siglo XVII editaron la obra Faber (1633) y Tollius (1664); en el XVIII, Zacharias Pearce (Londres-1724); S.F.N. Morus (Leipzig-1769) y J. Toupi (Oxford-1778). En 1742, C.A. Heineke publicó en Dresde una traducción alemana. En 1820, B. Weiske dio una nueva edición en Oxford. Entre las ediciones críticas publicadas en nuestro siglo, deben nombrarse la de Hamilton Fyfe (Cambridge-Mass-1927); A. Rostagni (Milán-1945); H. Lebégue (París-1952) y A.D. Russell (Oxford-1964).
- (2) W. Hamilton Fyfe, *Aristotle, Poetics* - Londres - Cambridge - p. XVIII.

cado antes un escrito sobre lo sublime (3). Lo enrostra sobre todo el no haber mostrado claramente la sustancia o fundamento (*tό hypokeímenon*) del tratado y el haber omitido explicar “cómo” (*pόs*) y “por cuáles métodos” (*dιl'hόn tίnōn methόdōn*) se pueden alcanzar los fines deseados, explicación ineludible en cualquier obra de carácter tecnológico (*epί pásēs tekhnologías*). En lugar de eso Cecilio se limita a acumular ejemplos de pasajes literarios “sublimes” (11). No puede eludir, por eso, el Pseudo-Longino una caracterización del concepto: “Lo sublime se cifra en cierta elevación y magnificencia del lenguaje, y no de otra parte obtienen su celebridad y logran vestirse con perdurable gloria los más grandes poetas y escritores” (I3). De esta caracterización saca como consecuencia una definición de lo sublime por oposición a lo útil y lo bueno, tradicionalmente vinculados a lo bello: “Lo sublime, en efecto, no lleva a los oyentes a la persuasión sino al éxtasis” (*ou gάr eis peithό tóus akrooménous all'eis éktasin*). Lo bueno y lo útil es lo que conduce a la persuasión; lo sublime se desentiende de la persuasión y por eso se diferencia de lo bueno y lo útil (y, en consecuencia, también de lo bello). Lo sublime se sitúa por encima de lo bello, en la medida en que lo bello produce placer o utilidad. Se vincula al asombro y a lo inesperado y no a lo agradable y lo provechoso. La prueba de ello la halla el Pseudo-Longino en el hecho de que la persuasión (meta de la retórica) depende siempre en alguna medida de las disposiciones del oyente (el cual puede dejarse arrastrar o no por el orador o el escritor), mientras lo sublime comunica al lenguaje una fuerza tal que el oyente (o el lector) no puede resistirse. Lo sublime, que no puede no ejercer una poderosa influencia, arrastra de modo necesario y su fuerza coercitiva anula en el sujeto toda resistencia.

Por otra parte, la belleza que, según vimos, consiste, desde los pitagóricos hasta los estóicos, en la armonía y el orden de las partes, no se revela claramente en un verso o en un pasaje aislado de la obra poética sino que exige la lectura del discurso completo. Lo sublime, en cambio, se manifiesta súbitamente, en un lugar cualquiera (en un pasaje o en un verso); avienta todo lo demás, a la manera de un rayo, y hace patente en un instante la fuerza total del escritor o del orador. Puede decirse, pues, que el Pseudo-Longino condiciona la producción de lo bello al raciocinio y al cálculo, mientras atribuye el surgimiento de lo sublime a la intuición creadora y a una percepción profunda e inmediata del valor estético. Lo bello corresponde, para él, a lo pequeño; lo sublime, a lo grande; lo bello a lo racional; lo sublime, a lo intuitivo (o sea, al entendimiento como facultad que capta inmediatamente su objeto); lo bello, a lo placentero y lo útil; lo sublime, a lo extático y lo entusiástico. Lo admirable (*tό thaumásion*) supera siempre a lo persuasivo y lo agradable (*toū pithanoū kaí toū prós khárin*) como la inteligencia o entendimiento inmediato supera a la razón o entendimiento discursivo (I4).

Ahora bien, si lo sublime surge con la intuición, parecería no estar sujeto a ningún arte y a ninguna técnica. Cualquier intento de establecer reglas y de fijar procedimientos resultaría inútil en ese terreno. Un tratado sobre lo sublime carecería de sentido. No podemos confiar en la razón discursiva (que

(3) Cfr. E. Ofenloch, *Caecilius Calactini Fragmenta* - 1907.

acota el ámbito de lo enseñable) para captarlo o para producirlo, sino sólo en la naturaleza que nos ha dotado de un entendimiento intuitivo (III). El Pseudo-Longino trata de demostrar, sin embargo, que el poeta y el escritor que quieren acceder a lo sublime no pueden confiar sólo en la naturaleza (es decir, en la intuición o la inspiración), sino que deben utilizar también el razonamiento (es decir, la inducción y la deducción) (II2). Así como, según Demóstenes, en la vida del hombre el primer bien consiste en tener suerte y el segundo en tomar decisiones oportunas (ya que sin ellas la buena suerte de nada serviría) (*Aristocrates* 113), así también en la literatura –dice– la naturaleza y la intuición, que equivalen a la buena suerte, necesitan del razonamiento y del arte o la técnica, que hacen las veces de oportuna decisión. Sin ellos, la intuición no logrará concretarse. El hecho mismo de que ciertos fenómenos surjan únicamente de la naturaleza no puede ser conocido sino a través del arte o de la técnica (II3).

Para mostrar tal vez cómo interviene la razón, intenta el Pseudo-Longino deslindar lo sublime de lo pseudo-sublime. Describe así los defectos que se mezclan habitualmente con lo sublime o que lo sustituyen, caricaturizándolo. El primero es la afectación y la grandilocuencia. Un estilo afectado produce una parodia de la solemnidad trágica. Ejemplos de ello encuentran nada menos que en Esquilo y en Sófocles. Si la tragedia, género de por sí solemne, –argumenta “a fortiori”– no tolera la afectación y el énfasis excesivo, mucho menos lo harán aquellos géneros literarios cuya finalidad es la exposición de los hechos o la explicación de la realidad. De ahí que considere “ridículas” expresiones del sofista Gorgias, tales como “buitres, vivientes sepulcros” (que se encuentra en el *Epitafio*) y otras análogas del sobrino de Aristóteles, el historiador Calístenes de Olinto (tan poco propicio, sin embargo, por lo que sabemos, a hacer concesiones al énfasis oriental) y de Clitarco, Amfícrates, Hegesías y Matris. Estos, según el Pseudo-Longino, son incapaces de diferenciar el entusiasmo dionisíaco de la bobaliconería pueril (II3). Para nosotros resulta un tanto difícil considerar la metáfora gorgiana como pura hinchazón retórica o como cosa puerilidad, aun cuando reconocamos en ella algo de mecánico. Del acierto crítico respecto a los otros autores (retóricos de la escuela asiática) no podemos juzgar, puesto que sus obras no han llegado hasta nosotros (4).

Sin duda tiene razón el Pseudo-Longino al afirmar que uno de los vicios más difíciles de evitar por parte de quienes aspiran a un estilo grandioso es la hinchazón y el énfasis gratuito, generado por el temor a lo vulgar y lo pedestre. Para él, la grandilocuencia implica siempre espíritu superficial y falta de sinceridad (*khaúnoi kaí analétheis*). Vincula así lo estético con lo ético, pero logra sobre todo su finalidad crítica en el plano de la patología médica, al comparar la grandilocuencia vana con los tumores (*kakoí de ónkoi kaí epí somáton kaí lógon*) y al mostrar cómo ella produce efectos diametralmente opuestos a los apetecidos, ya que nadie es más seco que un hidrópico (*oudén, gár, xeróteron hydropikoù*) (Cfr. Philo, *De plant. Noe* 156). El segundo defecto a evitar por parte del escritor que aspira a lo sublime es la puerilidad

(4) Cfr. H.V. Apfel, *Literary Quotation - Demetrius and Longinus* - New York - 1935.

(tó meirakiódes). Ningún extravío resulta más inconducente, puesto que es lo que de un modo más directo se opone a la grandeza (*ántikrys hypeantíon toís megéthesi*). Revela pequeñez de espíritu, imaginación árida, ingenio mezquino. Ni siquiera tiene la excusa de constituir un intento fallido, como sucedía con la hinchazón y la grandilocuencia. No es extraño, pues, que nuestro crítico lo considere como “el más innoble de los defectos” (tó ónti kakón agennéstaton). Consiste sobre todo en cierto rebuscamiento verbal que conduce a una elocución frígida y oscura. Caen en él quienes a toda costa persiguen lo insólito y lo refinado y no buscan otra cosa más que agradar sorprendiendo. Es vicio frecuente entre pseudo-eruditos y pseudo-ingeniosos que procuran “épater le bourgeois” construyendo acrósticos y modelos para armar (II4). No sin razón el Pseudo-Longino lo denomina alternativamente “frigidez” (légo toú psykhroú) y encuentra ejemplos de él no sólo en el historiador Timeo de Tauromenion (un erudito hipercrítico, apelado “el denigrador”) sino también en Platón y Jenofonte, autores a los que tiene en alta estima. Tales ejemplos nos aclaran en qué consiste el vicio de la puerilidad o la frigidez. Así, en el caso de Timeo, toma de su elogio de Alejandro Magno una comparación insólita, que relaciona dos actividades heterogéneas: la guerra y la literatura, pero de tal manera que el parangón se produce sin ningún motivo válido y sin razón suficiente. Esto denota afán pueril de establecer relaciones entre hechos (gratuidad) y frío cálculo aritmético ($X < 3$). Puerilidad etimológica se advierte asimismo en lo que Timeo dice de los atenienses castigados por la mutilación de las estatuas de Hermes, causada por Hermócrates, hijo de Hermón y supuesto descendiente del dios. La puerilidad consiste en el hecho de vincular genealógicamente al profanador (cuyo nombre no era nada insólito) con el dios ofendido (III 1-3). El tercer defecto, relacionado con los dos anteriores, es el que, según el propio Pseudo-Longino, Teodoro de Gadara solía denominar “parénthyrsos”. El maestro del emperador Tiberio aludía así al inoportuno uso del tirso en situaciones ajenas a la exaltación dionisíaca. El vicio consiste, pues, en un empleo desatinado e inconveniente de la emoción (*páthos ákairon*), haciéndola aparecer allí donde no debería estar o confiriéndole una intensidad mayor de la requerida. Así como algunos escritores se dejan llevar por la grandilocuencia en el lenguaje, otros son arrebatados por la ebriedad en los sentimientos (III 5).

Esta patología del estilo se ubica en la línea de la *Poética* de Aristóteles, que cifra el ideal de la escritura en la claridad sin vulgaridad (*saphē kaí mé tapeinén eínai*) (1458a), pero tiene en cuenta particularmente la aspiración a lograr un estilo elevado y sublime (5). En realidad, todos los vicios mencionados son efectos, según el Pseudo- Longino, de una única causa, que nace a su vez de la tendencia a lo grande: el afán de originalidad en las ideas. Con perspicacia anota que “virtudes y vicios suelen surgir casi siempre en nosotros de la misma fuente”. Tal obsesión por lo nuevo, que considera “frenési coribántico” (*korybantiōsin*), era común a los escritores de la época helenística, precisamente por el agotamiento de los antiguos modelos y la decadencia-

(5) Cfr. F. Solmsen, “The Aristotelian Tradition in Ancient Rhetoric” - *American Journal of Philology* LXII - 1941.

cia del impulso creador. En medio del astenia senil, las mismas causas que habían promovido lo bello y lo sublime en el estilo originaban no pocas veces lo contrario, es decir, lo hinchado, lo frígido, lo pueril. En su función de crítico literario el Pseudo-Longino pretende determinar cómo pueden evitarse esos vicios, tan frecuentemente encontrados allí donde cabría esperar un estilo elevado y sublime (V). Para ello resulta indispensable lograr una noción clara y razonada de lo sublime, tarea nada fácil, si se tiene en cuenta que el juicio literario que tal noción supone es siempre "el último término de una amplia experiencia" (VI).

La primera aproximación que intenta se refiere, como es lógico, a los efectos que lo sublime produce en nosotros. Cuando leemos o escuchamos algo sublime, de alguna manera esto nos exalta, nos dota de un sentido de alta posesión y nos llena de un gozoso orgullo, como si nosotros mismos fuéramos autores de lo que leemos o escuchamos. Sin embargo, como nuestros sentimientos fácilmente nos confunden, cree necesario aportar una prueba, es decir, realizar una especie de "test" de la presencia de lo sublime: Cuando un hombre sensato (psíquicamente normal) y no desprovisto de cultura literaria, después de oír (o leer) varias veces un pasaje, no se siente embargado por una emoción enaltecedora y propenso a ideas elevadas, y cuando, tras cuidadoso examen, encuentra que el contenido de dicho pasaje se desmorona o aparece insignificante, puede afirmar que no está en presencia de algo sublime. Lo verdaderamente sublime resiste, en efecto, el más severo examen. Más aún, presenta un carácter coercitivo, de modo que no es posible resistirse a él y deja en la memoria una indeleble imprompta (VII 1-3). Esta especie de experimento que el Pseudo-Longino realiza en el ámbito introspectivo (tras las huellas de Aristóteles), tiene como base un principio estético-psicológico: Lo bello y lo sublime agradan siempre en todo y a todos (*tádi pantós aréskonta kai pásin*). Cuando individuos que difieren por sus hábitos, por sus gustos, por sus edades, por sus idiomas, convienen en un mismo objeto, tal coincidencia unánime y espontánea (no concertada) confiere a dicho juicio un sólido fundamento. Formula así el Pseudo-Longino el criterio del consenso, que no dejará de ser aplicado a lo largo de toda la historia de la crítica literaria, aun cuando los conceptos de unanimidad y espontaneidad hayan sido controvertidos y diversamente interpretados (VII 4).

Pero una vez establecido ese criterio, se plantea también el problema de la determinación de los medios mediante los cuales se logra la grandeza en una obra literaria. Hay, para él, cinco causas de lo sublime en el estilo, y la base común a todas ellas es "una cierta fuerza en el decir" (*tēs en tō légein dynámeos*), sin la cual nada se puede conseguir. Sólo quien está naturalmente dotado de esa fuerza o potencia expresiva, que trasciende la mera capacidad de comunicar hechos y de manifestar deseos y sentimientos vulgares, puede aspirar a lo grande en literatura. Aquella fuerza implica a su vez, ante todo, una aptitud para el entusiasmo y para el éxtasis, que no se da en el hombre común. Pero supone además una capacidad para expresar por medio del lenguaje articulado los sentimientos que provocan el entusiasmo. Cabría definirla, pues, casi matemáticamente, como el producto del entusiasmo por la riqueza y la agilidad verbal. Las cinco causas sobre ella fundadas son: 1) pensamientos elevados y amplios; 2) emociones profundas y fuertes; 3) adecua-

da utilización de los recursos del pensamiento; 4) acertado empleo del lenguaje (figuras, tropos, etc.); 5) composición cónsona con el estilo. Las dos primeras son las más importantes, puesto que derivan inmediatamente de la base común, es decir, de la fuerza expresiva (en *tô légein dýnamis*). Pero el Pseudo-Longino subraya la primera y recuerda que ya en su obra sobre Jenofonte la ha puesto por encima de las demás. El pensamiento (la idea) constituye el punto de partida en la creación literaria y precede al sentimiento (la emoción) y la acción (utilización del lenguaje). En esto, nuestro crítico se muestra tan intelectualista como Aristóteles. Su estética supone, en todo caso, que no es posible experimentar una emoción, desear algo o realizar algo sin una previa comprensión, es decir, sin una idea anterior. Esta idea, sin embargo, no siempre surge como conclusión de un silogismo o a través de la razón raciocinante, sino que a veces es directamente captada por el entendimiento, en lo que podría llamarse una intuición intelectual. Tal es el caso de lo sublime, por oposición a lo bello. Y es obvio que en esto el Pseudo-Longino se aparta de Aristóteles.

La segunda causa de lo sublime es la capacidad emotiva que se manifiesta en el entusiasmo. Debe considerarse innata y no adquirida, pero no alcanza significado estético sino cuando surge en pos de la idea. En el *Ión*, Platón sostiene que el poeta produce su obra presa del entusiasmo (posesión divina), lo cual implica que el dios (o, por mejor decir, el genio) que lo posee ha pensado previamente por él. El Pseudo-Longino explicita lo que está implícito en Platón: *Primero* aparece, como causa de la obra poética, la idea (lo que el dios o genio piensa); *segundo*, el entusiasmo o la emoción, que el poeta y aun el declamador y el oyente experimentan. La obra literaria alcanza su grandeza y llega a lo sublime por la presencia de una luz (la idea elevada), que produce también intenso calor (la emoción entusiástica). Las otras tres causas o fuentes de lo sublime no son innatas sino adquiridas, productos de la “tékhne” y no de la “phýsis” (Cfr. Cic. *De part. orat.* 3). La elevación y dignidad del estilo dependen: a) del uso de un léxico escogido, del cual quedan excluidas todas las expresiones vulgares, b) de una castigada elocución, en la cual no faltan (según exigía ya Aristóteles para la tragedia) ornamentos, tropos y figuras. Finalmente, la quinta causa de lo sublime, la cual cubre todas las anteriores, consiste en una síntesis de lo valioso con lo elevado (he en *axiómati kai diársei sýnthesis*) (6). La palabra “síntesis” reviste aquí un doble significado: Puede aplicarse a la unión de cualidades valiosas y elevadas o a la unión de palabras, frases y proposiciones. Pero ambos sentidos no son excluyentes. Y aunque el contexto nos inclina a darle ante todo un alcance técnico y a atribuirle primero un sentido gramatical y estilístico, ello no significa que el autor no quiera también referirse, como de soslayo, al primer sentido. En todo caso, es seguro que, al afirmar que la quinta causa cubre todas las precedentes, no pretende decir que es la más importante sino que, en cuanto orden y armonía de las palabras, no puede estar separada de ninguna de ellas sino que con todas y cada una tiene relación. Se propone examinar lo que cada una implica concretamente y no deja de hacer notar

(6) Cfr. G. J. De Vries, "Notes on Longinus *Peri hypsous*" - *Mnemosyne* - IV, XII - 1959. pp. 54 sgs.

que su predecesor Cecilio omitió alguna de ellas, como la emoción (VIII 1). Sospecha inclusive, a partir de tal omisión, que el retórico siciliano identifica la emoción con lo sublime, lo cual constituye a su juicio un grave error. Hay, en efecto, según el Pseudo-Longino, manifestaciones emotivas que nada tienen de sublime y que más bien han de interpretarse como signos de miseria y debilidad, como las lamentaciones, la tristeza, el miedo (*oīktōi, lýpai, phóbōi*). Por otra parte, lo sublime puede presentarse sin estar vinculado a ninguna manifestación emotiva, como sucede en aquel pasaje de Homero (*Od.* XI 315) donde la mera narración del intento de colocar el Ossa sobre el Olimpo y el Pelión sobre el Ossa evoca lo sublime por lo gigantesco del esfuerzo (VII 2). Más aún, sucede en retórica que los discursos encomiásticos son elevados y nobles sin ser patéticos, mientras los patéticos suelen ser los que menos apelan a la alabanza y la pompa ceremonial, de manera que los oradores bien dotados para el primero de éstos géneros no lo están para el segundo y viceversa (VIII 3). El más grave error de Cecilio, sin embargo, consistiría en haber supuesto que las emociones nada tienen que ver con lo sublime. Si eso es lo que lo llevó a omitir la mención de lo patético y lo emotivo, se equivocó en grande, ya que “nada hay tan sublime como una emoción elevada, en la ocasión oportuna” (*oudén houótos hos tó gennaion páthos, éntha khré, megalégoron*). La emoción inspira al poeta las palabras, como si se tratara de un hálico divino (VIII 4). Aunque la primera y más importante causa de lo sublime es, como se dijo, innata, no por ello queda sustraída a toda necesidad de educación y desarrollo. Inclusive allí donde se detecta una natural predisposición a las ideas grandes y nobles, es preciso fomentar el perfeccionamiento de las mismas, de manera que las almas queden una y otra vez impregnadas de inspiración (IX 1). Lo sublime no es sino la adecuada resonancia de un espíritu elevado (*hýpsos megalophrosýne apékhema*) ante determinados hechos y circunstancias. Una idea desnuda, no expresada en palabras, puede ganar por eso nuestra admiración, gracias a su elevado sentido. Un ejemplo de ello encuentra el Pseudo-Longino en aquel pasaje de la *Odisea* (XI 543-567) en el cual Ajax guarda un torvo silencio, irritado por la entrega de las armas de Aquiles a Ulises, injuria que lo llevará al suicidio. Este silencio es más sublime que cualquier discurso que hubiera podido pronunciar el dolido héroe. Valoriza así la elocuencia del silencio, que abarca desde el éxtasis místico (de pitagóricos y neoplatónicos) hasta la ira reprimida del valeroso guerrero (IX 2). Esto le da ocasión para brindar al escritor un lúcido consejo: Quien aspire a producir una obra sublime deberá abrigar sentimientos acordes y en ningún caso podrá dejarse arrastrar por ideas innobles y ruines apetencias. Nobles y elevados resultan los discursos de quienes habitualmente se ocupan, en lo íntimo de su alma, de cosas nobles y elevadas. Pareciera que el Pseudo-Longino traduce al plano estético-literario la bíblica sentencia: *Ex abundantia cordis os loquitur* (IX3). Al sublime pasaje de Homero antes mencionado contrapone el repugnante verso del *Escudo* (267) de Hesíodo: “De sus narices mocos manaban”. Porque, para él, lo contrario de lo sublime no viene a ser lo terrible (la escena macabra o el asesinato atroz) sino lo sucio y asqueroso (misetón).

Homero, que sigue siendo para el Pseudo-Longino, como lo había sido para Aristóteles, el poeta épico por excelencia, le proporciona ejemplos de una adecuada sublimación de los dioses olímpicos. Confiere a veces a sus ha-

zañas dimensiones cósmicas, aunque parezcan tener una naturaleza demasiado humana, en la cual no sería difícil encontrar belleza (armonía de las partes) pero sí sublimidad. Los briosos corceles que salvan de un salto el vinoso mar (*Il.* V 771) y las escenas de cataclismos olímpicos (*Il.* XXI 338; XX 61-65) representan un esfuerzo por situar la vida de los dioses antropomórficos en la escala de la vida, celeste y universal (IX 5). Por otra parte, sin embargo, el Pseudo-Longino no puede evitar el viejo problema planteado por Jenófanes: el de la contradicción entre la naturaleza divina, tal como la concibe la filosofía, y las pasiones y vicios que Homero atribuye a las divinidades olímpicas. Las hazañas que de ellas refiere el poeta son para nuestro crítico impropias y “ateas”. Con aguda visión exegética descubre el Pseudo-Longino la esencia de la mitología homérica que, según había denunciado Jenófanes, no es sólo antropomórfica sino también etnomórfica y cratomórfica (puesto que los dioses son representados al modo de hombres griegos de las clases dominantes) (7). Pero añade una observación que al filósofo colonio no se le había ocurrido: Homero presenta a los dioses como más desdichados que los hombres, pues los condena a sobrellevar para siempre sus vicios y sus pasiones, mientras para los humanos la muerte sirve de límite a la imperfección y el dolor. Mientras para Jenófanes la inmortalidad era el único rasgo que ponía a los dioses olímpicos por encima de los hombres, para el criterio helenístico del Pseudo-Longino, influido por el estoicismo e impregnado de neoplatonismo, la inmortalidad resulta más bien signo de imperfección cuando impone la perpetuación de vicios y pasiones. Para salir del paso propone, pues, el Pseudo- Longino una interpretación alegórica (*kat' allegorían*) del texto homérico, método que, como vimos, habían practicado ya los presocráticos y generalizado los estóicos y los neoplatónicos, y que Filón de Alejandría, cuya influencia filosófica parece dominante en él, había aplicado a la exégesis bíblica, en un intento de salvar también las contradicciones que en el libro sagrado de los judíos no son muchos menores que en la *Iliada* y la *Odisea* (IX 6-7).

Mucho mejores que los versos de la teomaquia (*Il.* V 770), que Filóstrato consideraba como inoportuna intrusión de las teologías órficas en el texto homérico, son, para el Pseudo- Longino, neoplatónico y judaizante, aquellos otros en que la naturaleza de los dioses es descrita con sus verdaderas cualidades, como algo verdaderamente puro, grande y ajeno a las miserias humanas (*ákhrentón ti kaí méga tó daimónion hos alethós kaí ákraton*). Cita como ejemplo una serie de versos de la *Iliada* (VIII 18; XX 60; XIII 19; XIII 27-29) referidos a Poseidón, donde la figura del dios del mar aparece, sin duda, con proyecciones sobrehumanas, se impone a la naturaleza y a los hombres, concita la reverencia y el alborozo de los abismos (IX 8). Sin embargo, la culminación de lo sublime se encuentra en aquellos textos que exaltan al verdadero Dios, creador del cielo y de la tierra. El legislador de los judíos (Moisés), hombre nada común (*oukh ho tykhón anér*), se había formado una idea adecuada y digna del poder divino. Pudo, por eso, atribuir a Dios, al comienzo de sus *Leyes* (esto es, en el *Génesis*), la creación del Uni-

(7) E. Drerup, *Das Homerproblem der Gegenwart* - Wurzburg - 1921 - p. 213; K.E. Gilbert - H. Kuhn, *A History of Aesthetics* - New York - 1939 - pp. 1-2.

verso: "Sea la luz y la luz se hizo. Sea la tierra y la tierra se hizo" (IX 9). La cita del *Génesis* (I 3 y I 9) no es literal. Algunos filólogos han sostenido inclusive que no pertenece al texto del Pseudo-Longino sino que se trata de una interpolación. Se basan en la aparente extemporaneidad del pasaje en medio de un capítulo dedicado por completo a la poesía homérica. Sin embargo, Norden ha demostrado cabalmente la verosimilitud de la cita, al probar que a comienzos de nuestra era había ya en Alejandría y en Roma muchas noticias acerca de la cultura y la religión hebraicas, proporcionadas por escritores tales como Flavio Josefo, Filón de Alejandría, etc. (8).

Bradley, refiriéndose al pasaje del *Génesis* citado por el Pseudo-Longino precisamente como ejemplo de lo sublime, escribe: "The idea of the first and instantaneous appearance of light... is sublime; and its primary appeal is to sense. The further idea that this trascendentally glorious apparition is due to mere words, to a breath... heightens enormously the impression of absolutely immeasurable power" (9). La luz, por lo demás, es condición de toda cognoscibilidad (según se ve en Aristóteles, que la presenta en su *De anima* como "el color de lo transparente" y el medio imprescindible de toda sensación visual) y también condición de toda actividad y, por tanto, de toda heroicidad épica, por lo cual, para el Pseudo-Longino, su génesis supone siempre un momento sublime, como se ve en aquel pasaje de la *Ilíada* (XVII 645-647) donde Ajax implora a Zeus que libere a los griegos de las tinieblas para que puedan luchar con valor y morir con gloria (IX 10).

La básica condición de crítico literario obliga al Pseudo-Longino a discutir un problema que preocupó a numerosos críticos y filólogos de la época: el de las relaciones (cronológicas y estructurales) entre la *Ilíada* y la *Odisea*. Para él, la segunda es obra de la vejez del poeta, quien incluye en ella una serie de episodios del sitio de Troya que no había podido hacer entrar en la *Ilíada*, así como lamentaciones por sucesos de antiguo conocidos. Se advierte en la *Odisea* un amor por los cuentos (*tó philómython*) propio de la vejez. Se la debe considerar, pues, como el epílogo de la *Ilíada*. Tal conclusión aparece ilustrada con estos versos epitáficos de la *Odisea* (III 109-111):

Yace allí el marcial Ajax; allí Aquiles;
allí Patroclo, consejero a los dioses comparable,
allí también mi hijo bienamado (IX 12).

Otra prueba de que la *Ilíada* es obra de juventud y la *Odisea* de vejez la encuentra el Pseudo-Longino en el carácter predominantemente *dramático* de la primera y predominantemente *narrativo* de la segunda. Asocia la acción bélica y el espíritu marcial de la una con el ímpetu juvenil de la inspiración homérica, y el gusto por los cuentos y leyendas de la otra con la propensión de los ancianos a rememorar sucesos de un pasado real o imaginario. Acepta

(8) E. Norden, "Das Genesizitat..." - *Abhandlungen des deutsches Akademie der Wissenschaften* (Klasse Spr. Lit.) I - 1954.

(9) A.C. Bradley, *Oxford Lectures on Poetry*. p. 57 (cit. por W. Hamilton Fyfe).

de tal modo tácitamente la comparación valorativa que hace Aristóteles de la tragedia y la epopeya al final de su *Poética* (1462 a-b), donde pone lo dramático por encima de lo narrativo. La *Odisea* sigue siendo un sol de la poesía, pero es un sol poniente, que va perdiendo su vigor; sus versos no son ya tan tensos y potentes; no conserva la indiscutible elevación del estilo que encontramos en la *Iliada* ni traduce el río de emociones cambiantes de la misma, ni revela igual imaginación y aguda percepción de lo real. Es, más bien, como un mar que se ha serenado y se mantiene dentro de sus propios lindes. Al decir esto no ha echado al olvido las tormentas que la *Odisea* describe y las emocionantes aventuras que narra, como la de los Cíclopes. Porque, aunque se trata de una obra de la vejez, no lo es de la vejez de un poeta cualquiera, sino de la del máximo vate Homero. En la secular polémica que divide a gramáticos y filólogos de la época helenística en admiradores de la *Iliada* y amantes de la *Odisea*, el Pseudo-Longino se alista sin duda con los primeros. El propósito de tal parangón literario es, para él, la demostración de que aún los genios, cuando declina con la edad su estro poético, suelen incurrir en vulgar palabrerío y gárrula vulgaridad. Ejemplos de ello son, según su criterio, la historia del pellejo en que Eolo encerraba a los vientos adversos (*Od.* X 17); la de los compañeros de Ulises engordados por Circe como marranos (a los que el ácido Zoilo llamaba "lacrimosos cerditos") (*Od.* X 237) (10); la de Zeus a quien las palomas alimentaban como a un pichón (*Od.* XII 62); la de Ulises naufragio que pasó diez días sin probar alimento (*Od.* XII 447) y, en fin, el inverosímil relato de la matanza de los pretendientes (*Od.* XXII 79) (IX 14). Todos estos episodios, muy propios de una novela de aventuras, preanuncios, se diría, de las *Mil y una noches*, no condicen sin duda con la aspiración a lo sublime, pero nuestro gusto moderno difícilmente podría interpretarlos como signos de decadencia literaria. Tendemos a considerarlos, por el contrario, como una manifestación de la sorprendente fecundidad narrativa y de la riqueza de la fantasía de Homero, un tanto reprimida en la monotemática *Iliada*, cuya belleza consiste en su austera y contenida potencia. Para el Pseudo-Longino hay en la *Odisea* un decaimiento de la fuerza emotiva (he apakmē tōū páthous), que la obliga a refugiarse en lo anecdótico y a insistir en lo psicológico o caracteriológico (Cfr. Aristot. *Poet.* 1459 b 14). Las descripciones de la vida doméstica que en ella encontramos resultan incompatibles con el clima épico de la *Iliada* y son más propias de la comedia que de la tragedia, hija legítima de la epopeya (Cfr. Aristot. *Poet.* 1449 a). (IX 15).

Una manera de lograr el estilo sublime consiste en hacer adecuada selección de los elementos que integran la obra, hasta constituir con ellos un todo orgánico. Entre los diversos ejemplos que trae de tal procedimiento sobre-sale un poema de Safo, la *Oda a Anactoria*, que se conserva exclusivamente por esta cita del Pseudo-Longino (Cfr. Catull. *Carmina* 51):

Semejante a los dioses me parece
el hombre que junto a tí se sienta

(10) V. Bérard, "La messe noir de Circe" - *Révue des Etudes Grecques* - XXXII - 1919 - pp. 26-28.

y de cerca escucha tus dulces palabras
y tu amable risa que alborota
mi corazón en el pecho. Porque al verte
pierdo la voz al punto,
mi lengua se quiebra y de repente
una ligera llama se extiende por mis miembros;
se oscurece mi vista, retumban mis oídos;
el sudor aflora, tiembla toda entera;
me torno más verde que la hierba
y parezco estar muy cerca de la muerte (X 2).

Según el Pseudo-Longino, lo que acerca esta oda a lo sublime es la suprema maestría con que Safo hace contribuir a la expresión de su erotismo elementos tan diversos como el alma, el cuerpo, el sonido, la lengua, la visión, el color, cual si fueran cosas ajena a ella misma. También se vale de elementos tan inequívocamente subjetivos y contradictorios como sentir frío y arder, estar enajenada y razonar, empalidecer, sentirse morir etc. Integra así la poetisa de Lesbos lo objetivo y lo subjetivo (y, dentro de lo subjetivo, los contrarios), y encamina todo hacia un único fin, que es la exaltación del amor y de la persona amada (X 3).

Otro medio para arribar al ámbito de lo sublime consiste en el uso de la “amplificación” (*aúxesis*), término que asume para el Pseudo-Longino un sentido diferente al que tiene en los tratados de retórica, ya que se produce cuando cláusulas grandiosas se suceden de continuo una tras otra con fuerza e intensidad crecientes (*katá epítasin*) (XI 1). Esto puede lograrse de varias maneras: ya desarrollando o acentuando hasta la exageración los rasgos de un lugar común, mediante lo que Hamilton Fyfe denomina un “tour de force” (11), ya por un hábil manejo de los sucesos y los sentimientos, etc. Ninguna de esas maneras es perfecta si no conduce a lo sublime, con excepción tal vez de aquella que se utiliza para mover a compasión. En todos los otros casos, separar la amplificación de lo sublime es como sacar el alma del cuerpo (XI 2). Rechaza, por tanto, la definición de los críticos literarios (*tôn tekhnográphon*), para quienes la amplificación es un discurso (*lógos*) que otorga grandeza a los temas o argumentos (*megéthos perititheís tois hypo-keiménois*). Tal definición resulta ambigua porque vale tanto para lo sublime como para lo patético y aún para lo metafórico, que también contribuyen a la grandeza del lenguaje. La amplificación se diferencia, según el Pseudo-Longino, de lo sublime en que éste se basa en la elevación (en *diármati*), aquélla en la cantidad (en *pléthei*). Prueba de ello es que lo sublime se encuentre a veces en una sola idea, mientras la amplificación implica siempre una pluralidad de ideas y palabras (XII 1). Una definición aceptable de “amplificación” sería, pues, para él, la siguiente: “la unitaria plenitud de todos los elementos y lugares del asunto, fortalecida por una perseverante insistencia” (XII 2). Una comparación entre Demóstenes y Platón, las dos cumbres de la prosa ática, lleva a concluir que el estilo del uno es más emotivo y apasionado, el del otro menos ardiente, sin ser en modo alguno frío en su

(11) W. Hamilton Fyfe, *op. cit.* p. 161.

majestuosa dignidad. Pero la comparación que en tiempos del Pseudo-Longino más se impone es la de los dos máximos oradores, Demóstenes el griego y Cicerón el romano. Ambos conmovieron a las multitudes y persuadieron a sus contemporáneos. Deben ser tenidos, por consiguiente, también como paradigmas del estilo patético y sublime. La diferencia entre ellos consiste, según nuestro crítico, en que la sublimidad de Demóstenes es por lo común dura y abismal (apotómo), mientras la de Cicerón es efusiva (en khýsei). Ambos queman, pero el griego como un rayo subitáneo, el romano como un incendio que lentamente avanza (XII 4). El estilo de Demóstenes –opina el Pseudo-Longino– conviene sobre todo cuando intervienen pasiones tormentosas y cuando es preciso conmover y hacer temblar al oyente; al de Cicerón, en cambio, cuando es necesario inundarlo con palabras, en las peroraciones, en las disgresiones, en las descripciones, en las narraciones mitológicas, en las disertaciones científicas (XII 5). Otra manera de acceder al estilo sublime es la imitación de modelos literarios dotados de esta cualidad, imitación sin embargo no sujeta a reglas y no enseñable. Se trata, más bien, para el Pseudo-Longino, de un proceso de ósmosis, en el cual el estilo del modelo pasa paulatinamente al imitador. Los gramáticos y maestros de literatura insistían mucho, sobre todo durante la época helenística, en la imitación de los “clásicos”. El mismo Horacio aconsejaba a los Pisones: Vos exemplaria graeca/nocturna versate manu, versate diurna (*Ars poetica* 268-269). Muchos escritores son movidos por una fuerza que les es extraña, de igual modo que la Pitia se ve invadida, junto al trípode, por un demonio, porque hay allí una profunda grieta de la cual surgen sacras emanaciones que le confieren extraordinarios poderes y le permiten pronunciar oráculos y hacer relevaciones. Para el Pseudo-Longino, los antiguos arquetipos poéticos resultan semejantes a los espíritus que habitan las cavernas subterráneas, cuyos efluvios entran por la boca de sus devotos e impregnán sus espíritus. Esto explica por qué inclusive aquellos a quienes no enardece fácilmente el aliento divino se entusiasman con la grandeza y elevación del estilo ajeno (XIII 2). Entre quienes se llenaron con los divinos efluvios de Homero cuenta el Pseudo-Longino a Herodoto, padre de la historiografía, y también a aquellos poetas líricos como Estesícoro y Arquíloco, que traducen los ideales y sentimientos de la aristocracia guerrera, pero, sobre todo, a Platón, quien, aun criticando la inmoralidad de los mitos de Homero y excluyendo del Estado ideal la lectura de sus poemas, alcanza no pocas veces la elevación épica de los mismos y canta en sus diálogos el combate de las ideas con no menos grandeza que aquél la guerra de Ilión. Parece que Amonio, discípulo del severo crítico Aristarco, mencionaba y clasificaba, en su comentario a la *Ilíada*, los pasajes en que Platón deriva sus aguas de Homero, por lo cual el Pseudo-Longino se excusa de ejemplificar (XIII 3). Pero, al tratar de la imitación, se cree obligado a hablar también del plagio, y es, por cierto, uno de los pocos críticos antiguos que se empeña en delimitar el sentido del término. Si se asumiera en su sentido más amplio, podríamos decir, con Borges, que toda literatura es plagio. La imitación, aún en los más creativos poetas, resulta hasta cierto punto inevitable. ¿Pero es lícito considerar toda imitación como plagio? El Pseudo-Longino lo niega. El poeta que imita, según él, saca un molde de las formas hermosas, como quien lo toma de una escultura. Ahora bien, esta comparación puede desconcertar un poco, ya que extraer un molde equivale a copiar, y copiar es obviamente plagiar.

Pero el Pseudo-Longino no prenede que la obra del imitador reproduzca como un molde su modelo sino que en ella pueda advertirse el sello de éste a través de la elaboración estilística. Esto explica el ejemplo de Platón, en cuyos diálogos cabe encontrar, de diversa manera, el sello homérico, pero jamás, obviamente, una reproducción servil de la *Ilíada* o la *Odisea* (XIII 4).

Dando muestras de este espíritu pedagógico y de ese apego a lo concreto que lo hicieron tan popular entre los escritores modernos, el Pseudo-Longino recomienda a quienes aspiran a un estilo sublime una serie de procedimientos frente a los modelos del pasado y los lectores del futuro: 1) Debemos preguntarnos, según el caso, cómo hubieran expresado lo que pretendemos decir Homero, Platón, Demóstenes o Tucídides, esto es, los arquetipos de la poesía, de la filosofía, de la oratoria y de la historia (XIV 1); 2) Sería útil imaginar también cómo hubieran juzgado Homero o Demóstenes nuestros versos o nuestra prosa (XIV 2); 3) Pero tal suposición se tornará aún más provechosa si, en lugar de remitirnos al tribunal de los clásicos (es decir, al pasado), nos sometemos al juicio de la posteridad y nos preguntamos como apreciarán nuestros escritos los lectores del futuro. Esta última propuesta da lugar a una apreciación interesante y profunda: Quien escribe sospechando que su obra no ha de trascender su propio tiempo la sacará imperfecta y ciega y, en última instancia, abortada. Quien no cree en su propio genio no podrá esperar que crean en él los demás. No se trata simplemente, como cree Russell en su comentario (12), del autor que teme no recibir reconocimiento en vida sino del que piensa que su obra –reconocida o no en su época– no puede trascender y llegar más allá en el tiempo (XIV 3).

Otro medio de llegar a lo sublime, asegurándose un estilo dotado “de peso, de grandeza, de combatividad” (*ónkou kaí megalegorías kaí agónos*) son “las fantasías (*ai phantasiai*). Esta palabra no es utilizada por el Pseudo-Longino en su acepción filosófica, de capacidad de reproducir imágenes, ni tampoco en su sentido vulgar, de pensamiento apto para ser expresado en imágenes verbales. Otorgándole un sentido que él mismo reconoce propio de la época, entiende por “fantasías” aquellas “cosas que, dichas bajo el efecto del entusiasmo y de la emoción, parece que las ves y las pones ante la vista de los oyentes”. “Fantasía” equivale, pues, a “representación ardiente y emotiva, capaz de suscitar vívidas imágenes” (XV 1).

Pero el Pseudo-Longino no se limita a tratar de los medios para lograr lo sublime en el pensamiento. Mucho más extensamente se ocupa de los medios para alcanzarlo en el lenguaje y particularmente en los tropos y figuras. Examina así la cuarta causa o fuente de lo sublime en el estilo (XVI 1). No deja de advertir, sin embargo, dando muestras de fino espíritu de observación, que en el uso de tropos y figuras suele haber algo de falso y que no pocas veces suscita en los oyentes (principalmente cuando éstos son jueces o gobernantes) la sospecha de que se trata de una trampa. La mejor figura será, por tanto, aquella que se disimula de tal modo que no deja ver que es una figura. Esta exaltación de la naturalidad no implica una recomendación

(12) A.D. Russell, *Longinus, On the Sublime* - Oxford - 1964 - p. 119.

de lo trivial, puesto que se trata sólo de prevenir el abuso de giros no corrientes en el lenguaje hablado (Cfr. Quintil. *Inst. orat.* XII 9, 5) (XVII 1). La sagacidad crítica del Pseudo-Longino se revela en la tesis de que lo sublime constituye el mejor antídoto contra la suspicacia de quienes suelen ver en las figuras una emboscada. Del mismo modo que las vacilantes luces se desvanecen ante los rayos del sol, – dice – las argucias y los sofismas de los retóricos desaparecen ante el soberano brillo de lo sublime. Evoca tal vez la obra de Filón de Alejandría, en la cual las minuciosas exegéticas y las mismas contradicciones del texto bíblico parecen superadas por la luz de lo Absoluto. Esa luz infinita, percibida por la intuición metafísico-mística de los neoplatónicos, disuelve las aisladas lucecitas y las innumerables sombras de la mitología, de la revelación, del dogma. No por nada la estética de Plotino constituye una estética de la luz (XVII 2).

Entre las figuras que confieren elevación a una obra literaria menciona, en primer término, el apóstrofe o juramento (del que tan buen uso hizo Demóstenes) (XVI 2). La interrogación, recurso muy frecuente entre los oradores, de Demóstenes a Cicerón y aún más acá, puede transformar un pensamiento débil o vulgar en idea sublime, gracias al encendido acento, a la rápida sucesión de preguntas y respuestas, a la inmediata contestación de las objeciones planteadas en nombre de un supuesto contrincante (XVIII 1-2). También el asíndeton (enumeración que prescinde de conjunciones) puede contribuir a la producción de lo sublime en el estilo, como lo demuestra Homero quien, yuxtaponiendo frases, crea la sensación de esa ansiedad que por una parte pone trabas al caminante y por otra lo empuja y apresura (*Od.* 251-252) (XIX). Una constelación de figuras, en la cual se encuentren, por ejemplo, el asíndeton con la anáfora y la diatíopsis, suele producir, por su fuerza y su belleza, un profundo efecto en el lector y ponerlo en presencia de lo sublime (Demost. *Adv. Mid.* 72) (XX 1).

La predilección que el Pseudo-Longino muestra por Demóstenes lo lleva a contraponer el uso que éste hace del asíndeton al del polisíndeton empleado por Isócrates, a fin de hacer patente el áspero patetismo del primero frente al estilo liso y sin aristas del segundo (XXI 1). El asíndeton y el estilo suelto (he dialeliméne léxis) agradan más en el teatro y en el foro, mientras el polisíndeton y el estilo ligado por conjunciones (he synerteméne) complace más a los lectores, por lo cual Menandro es popular entre los actores mientras Filemón lo es más entre los lectores (Ps. Dem. *De elecutione* IV 193).

Particular importancia atribuye el Pseudo-Longino al hipérbaton en la búsqueda de un estilo elevado y sublime. La razón de ello es clara: la expresión de lo patético y lo emotivo se vincula muchas veces (aunque no siempre ni necesariamente) con lo sublime. Ahora bien, el hipérbaton expresa, en cuanto implica una inversión del orden natural de las palabras, “el más auténtico carácter de un sentimiento agonístico” (*kharaktér enagoníou páthous alethéstantos*). Quien es presa de una emoción violenta (de ira, de indignación, de miedo etc.) se olvida con frecuencia, al hablar, de su objetivo; muchas veces se desvía hacia otras ideas; suele intercalar palabras ajenas al sentido general de la proposición y al fin retoma ese sentido. Poseído por una continua inquietud, llevado y traído sin cesar por el huracán de sus pa-

siones, cambia las palabras, las ideas y el orden lógico de las mismas. Por eso, en los buenos escritores, el hipérbaton llega a ser un medio para imitar la naturaleza. No se debe olvidar que el arte alcanza su perfección cuando se presenta como naturaleza y que la naturaleza, por su parte, tiene éxito cuando da un rodeo para ocultar el arte (XXII 1).

Figuras como el “políptopon”, las acumulaciones (*athroismói*), las transmutaciones (*metabolái*), las gradaciones (*klímakes*), son no sólo adecuadas para la polémica oratoria sino también para la producción, más allá del ornato retórico, de efectos patéticos y sublimes (*pantós hýpsous kaí páthous synergá*) - (XXIII 1).

La conversión de los nombres singulares en plurales o, viceversa, de los plurales en singulares (colectivos) produce a veces efectos altamente sublimes (*hypselophanéstata*), gracias al asombro que se siente ante lo inesperado e insólito (XXIII - XXIV).

Un cambio de tiempos verbales puede también lograr efectos patéticos o sublimes. El uso del presente en lugar del pretérito (el presente histórico), del cual se encuentran muchos ejemplos en Jenofonte y Tucídides (e incluso en Herodoto que el Pseudo-Longino no cita), vale para demostrarlo en ocasiones (XXV). No menos emotivo considera el cambio de personas que sitúa muchas veces al lector en el lugar del peligro y la aventura (Cfr. Hom. *Il.* XV 697-698; Arat. *Phaenom.* 287; Herodot. II 29) (XXVI). Cuando el poeta, al referirse a uno de sus personajes, toma la palabra en lugar de él, se produce “una suerte de descarga afectiva” (*ekbolé tis páthous*) (Cfr. Hom. *Il.* XV 346-349; Hecat. *Gen.* frg. 30; Ps. Demosth. *Aristog.* I 27; Hom. *Od.* IV 681-689) (XXVII). Nadie podría poner en duda, para el Pseudo-Longino, que la perifrasis es causa de lo sublime (*hypselopoíón*). Así como en música las notas ornamentales hacen resaltar la belleza del tema dominante, la perifrasis pone de relieve la belleza del discurso principal, sobre todo cuando no es ampulosa o extemporánea. Buen ejemplo de ello es el comienzo del *Menexeno* (236 D) de Platón (Cfr. Xenophon, *Cir.* I 5, 12; Herodot. I 105); no lo es en cambio otro pasaje de Platón, en las *Leyes* (801 B), donde la perifrasis, cuya fragilidad es mayor que la de otras figuras, se torna palabrería trivial (XXVIII-XXIX).

En síntesis: todas las figuras contribuyen a prestar emoción al estilo, pero la emoción participa de lo sublime como lo característico de lo placentero. Así como en la comedia, por el ejemplo, el acertado dibujo de los caracteres y la aguda observación de hábitos y costumbres causa placer, así en la poesía y la literatura toda la vívida expresión de sentimientos y pasiones conduce a esa exaltación del espíritu que constituye un signo inequívoco de lo sublime. Las figuras de pensamiento y de dicción contribuyen en alto grado al logro de aquella vívida expresión y, por consiguiente, a la creación de un estilo sublime. La crítica, manifestación de la razón raciocinante, enseña así al poeta, que capta intuitivamente lo sublime, cómo el asíndeton o la perifrasis, la acumulación o el hipérbaton deben emplearse para encarnar dicha intuición. El uso de palabras adecuadas y magníficas seduce al lector y confiere al estilo elevación, brillo y fuerza. “En verdad, las bellas palabras son la luz

particular del entendimiento” (*phôs gár ónti idion toû noû tá kalá onómata*) (XXX 1).

No deja de reconocer el Pseudo-Longino que el uso de tropos y metáforas suele arrastrar al poeta a la exageración y la desmesura (*prós tó ámetron*), es decir, hacia una escritura excesivamente figurada, pero no está de acuerdo con Cecilio cuando éste ataca a Platón por abandonarse en su furia dionisíaca a una excesiva producción de metáforas vehementes y alegorías enfáticas. Sin profesar una incondicionada admiración por el filósofo ateniense, sigue considerándolo como la cima de la prosa griega y como uno de los más atendibles modelos de lo sublime en el estilo. La descripción anatómica en términos teleológicos que Platón hace del cuerpo humano (*Tim.* 65 C-85 E) le parece un ejemplo de magnificencia metafórica divinamente (*theíos*) inspirada. Este ejemplo y otros semejantes demuestran, según el Pseudo-Longino, la elevación que puede alcanzar el lenguaje metafórico y la medida en que los tropos contribuyen a la producción de lo sublime (XXXII 5-7).

A propósito de Platón y del juicio de Cecilio sobre su estilo (en el que señala diversas faltas gramaticales y manchas sintácticas), plantea el Pseudo-Longino un problema capital de la crítica literaria: ¿Qué se debe considerar más valioso en un escritor: el gran número de cualidades o las cualidades grandes? Lo cual equivale casi a preguntar: ¿Qué vale más: la grandeza con algunos defectos o la corrección mediocre exenta de errores? El problema es ineludible cuando se trata de lo sublime y su discusión contribuye grandemente a esclarecer dicho concepto. Para el Pseudo-Longino, las naturalezas sumamente elevadas (*hai hypermegétheis phýseis*) son las menos puras. Nadie suele mostrar tantos lunares como el genio. El cuidado minucioso de los detalles y la preocupación obsesiva por las reglas son cualidades propias de espíritus pequeños y suelen revelar mediocridad. Una perfecta corrección entraña el peligro de la trivialidad. En la obra del genio, igual que en la administración de las grandes fortunas, siempre se encontrará algún descuido (Cfr. Horat. *Epist.* I 6, 45). Los mediocres no cometan faltas ni se ensucian, porque no emprenden grandes tareas ni realizan atrevidas hazañas. Estas ideas serán gratas a los románticos y encontrarán oposición en quienes crean que el genio es una larga paciencia. Contradicen, por otra parte, la ley dialéctica de la transformación de la cantidad en calidad, al contraponer absolutamente la multitud de las pequeñas virtudes con la grandeza única de la genialidad. Menos discutible resulta, en todo caso, la observación de que la crítica literaria, siguiendo una tendencia general en la vida humana, suele subrayar mucho más los errores que los logros (Cfr. Cic. *De orat.* I 129).

Es indudable que no es posible formular un juicio satisfactorio sobre una obra literaria a partir de una enumeración de sus defectos gramaticales o estilísticos ni mediante una contabilidad de méritos y deméritos. El Pseudo-Longino confiesa que, como todos los críticos de su época, se ha detenido en señalar los errores de Homero y de otros escritores insignes, pero se excusa diciendo que los ha considerado siempre meros accidentes (o poco más que erratas) y que nunca ha basado en ello su juicio estético-literario. El carácter positivo de su crítica queda sintetizado en su criterio de que las grandes cualidades o cualidades de grandeza deben prevalecer absolutamente, aunque

no estén distribuidas de modo uniforme en toda la obra. Por detrás de este criterio estético-literario se erige la idea de lo sublime como luz suprema que torna invisibles, por su intensidad, no sólo las pequeñas virtudes sino también los pequeños vicios. La exemplificación resulta contundente. La *Argonautica* de Apolonio puede considerarse indudablemente como un poema impecable. Pero ¿quién se atrevería a afirmar que Apolonio es superior a Homero (con todos sus errores y defectos)? (XXXIII). Hipérides tiene una serie de admirables cualidades literarias; Demóstenes, por su parte, presenta numerosas deficiencias. No delinea bien los caracteres, no expone con soltura, es menos ágil y teatral. Cuando quiere ser cómico resulta más bien ridículo. Nunca hubiera podido escribir, como Hipérides, el discurso contra Atenógenes o la defensa de la hetaira Friné. Y, sin embargo, la obra de Hipérides no es sublime. Le falta esa grandeza que conmueve el corazón humano, y esa emotividad que arrastra y apasiona. Deja al oyente sereno y es incapaz de inspirarle miedo. La de Demóstenes, en cambio, pese a sus muchos defectos, revela la condición del genio en su más alta expresión: tono sublime, emociones vívidas, sobreabundancia, penetración, rapidez, y, sobre todo, insuperable fuerza y potencia. Estas cualidades que configuran el estilo sublime difieren, para el Pseudo-Longino, de aquellas otras que bastan para conferir belleza a una obra literaria, y las llama por eso "dones formidables, envidiados por los dioses". Humanas son la razón y la lógica, la gracia y la armonía, propias de las obras bellas; divinas, en cambio, la intuición y la inspiración entusiasta, la fuerza y la grandeza que encontramos en las sublimes (13) (XXXIV).

Lo sublime existe porque la naturaleza no ha creado al hombre como un animal miserable y vulgar sino que lo ha invitado a la gran asamblea de la vida y del universo, a fin de que contemplara cuanto ella había producido (Cfr. Cic. *De nat. deor.* II 38) y compitiera en sus certámenes. Por eso infundió en su alma un irresistible amor por lo grande y por lo que es más divino que él mismo (Cfr. Plat. *Tim.* 90 a). De esta manera, la noción estética de lo sublime se vincula con una definición ontológica por la cual el ser humano es lo que es por su tendencia a lo divino y por su evocación de trascendencia. Su capacidad de contemplación y de entendimiento, excede por eso, los límites del Cosmos. Muy platónicamente pone así el Pseudo-Longino el fin del hombre en "lo extraordinario que hay en todas las cosas, en lo grande y en lo bello" (tóperittón en pási kai méga kai kalón) (Cfr. Marc. Anton. VIII 52). Y, conectando enseguida la aseveración metafísica con el juicio estético, hacer notar que por ese motivo nuestra admiración no se dirige naturalmente a los riachuelos, límpidos y útiles, sino a las grandes corrientes fluviales como el Nilo, el Danubio, el Rin y, sobre todo, el Océano; que no nos estremecemos ante la llama que cada día nos alumbría por más pura que sea sino ante los fuegos celestes, aunque muchas veces sean oscurecidos, y ante las llamas del Etna, que tantos desastres provocan. Deslinda así lo simplemente bello, que es racional y útil, de lo verdaderamente sublime, que trasciende la racionalidad y el provecho, haciendo notar que lo uno está siempre a mano, mien-

(13) A. Rostagni, "Il Sublime nella storia dell'estetica antica". *Annali della Reale Scuola Normale Superiore di Pisa* - 1933 - pp. 99-120; 175-202.

tras o otro en cuanto nos excede, es objeto de asombro y maravilla (XXXV). Los escritores geniales (*megalophyôn*), aunque no estén exentos de errores, tienen todos algo de sobrehumano (*pántes eisín epáno toú thnetoû*), y así como las otras cualidades demuestran que ellos son hombres, la sublimidad prueba que se encuentran cerca de la grandeza espiritual de Dios (*tó d'hýpos engýs afrei megalophrosýnes theoû*). Quien produce obras bellas y útiles, persuasivas y correctas, sabe utilizar su razón y nada se le puede reprochar; quien crea obras sublimes es más que un hombre y, en la medida en que accede a la sublimidad, se asemeja a Dios (XXXVI 1).

Como crítico maduro y comprensivo justifica plenamente el Pseudo-Longino la fama de que ya en su tiempo gozaban Homero, Demóstenes y Platón, aduciendo que, si se recolectaran todos los errores y defectos de cada uno de ellos, pesarían incomparablemente menos que sus respectivos logros (los cuales culminan siempre en la producción de lo sublime). Es buen profeta, por lo demás, cuando vaticina que los mencionados autores seguirán siendo famosos y admirados “mientras el agua fluya y los grandes árboles verdean” (Cfr. Plat. *Phaedr.* 264 C) (XXXVI 2).

Un crítico (probablemente Cecilio) había sostenido que el Coloso de Rodas, erigido en el siglo III a.C. por Cares de Lindos y parcialmente destruido algunas décadas más tarde por un sismo, no era superior al Doríforo de Policleto, considerado ya en la Antigüedad como arquetipo de proporción y armonía (14). El Pseudo-Longino responde que en el arte se admira la perfección, pero en la naturaleza la grandiosidad. El arte es hijo del raciocinio, se puede enseñar y aprender, tiene como objetivo la belleza (entendida por la tradición filosófica como proporción y armonía), y no hay duda que, desde este punto de vista, la escultura de Policleto constituye un insuperable modelo. Pero en el coloso de Rodas hay algo que escapa al arte y lo convierte casi en un fenómeno de la naturaleza: sus gigantescas proporciones, la impresionante magnitud de su cuerpo. Se ha dicho que lo colossal es asiático y supone el retorno del espíritu oriental en los tiempos helenísticos (15). En todo caso es más bien excepcional en el arte clásico griego. Con mayor razón aún y en más de un sentido puede decirse que escapan al arte, según el Pseudo-Longino, las grandes obras literarias, ya que la escultura (en cuanto arte esencialmente imitativa) pretende ante todo reproducir con fidelidad el cuerpo humano, mientras la literatura tiende a algo que está por encima de lo corpóreo y de lo humano. Ello se debe al hecho de que el hombre es por naturaleza (no por educación o por tradición) un ser “literario”, es decir, un animal dotado de palabra (*phýsei de logikón ho ánthropos*). La escultura aspira a realizar obras bellas, como las de Policleto, en las cuales se atiende a la hermosura del cuerpo; sólo accidentalmente (por sus descomunales dimensiones) una estatua puede ser grandiosa (XXXVI 3). La literatura, en cuanto es objeto de aprendizaje y enseñanza, produce también obras bellas, proporcionadas y armónicas, placenteras y hasta útiles. Pero, en cuanto

(14) A. De Ridder - W. Deona, *El arte en Grecia* - México - 1961 p. 206.

(15) A. De Ridder - W. Deona, *op. cit.* p. 56.

mero producto de una palabra que es don de la naturaleza, va más allá de la belleza y del arte racional y aspira a las cimas de lo sublime. Aquí no intervienen la razón raciocinante y el cálculo sino sólo la intuición y, hasta podría decirse, una especie de instinto espiritual. Si alguien objetara (como vimos que de hecho se objetó) que en tal caso resultaría superfluo escribir acerca de lo sublime, el Pseudo-Longino respondería que la corrección es un fruto estético no desdenable, y que puede ser enseñada y aprendida. El hecho de que lo sublime sea en sí mismo obra de la naturaleza y no del arte no quiere decir que el escritor deba despreciar la corrección gramatical y olvidarse de utilizar en su trabajo los recursos estilísticos que la crítica proporciona. El arte debe ayudar a la naturaleza (*boéthema tē phýsei pánte porídsesthai tén tékhnen*). De esta cooperación surgirá tal vez la perfección absoluta (*híos génoit' án tō téleion*). Esto equivaldría a poner la razón raciocinante al servicio de la razón intuitiva o intuición intelectual (XXXVI 4).

La quinta causa de lo sublime consiste en el logro de un ritmo y una armonía del discurso cónsonos con el estilo. Acerca de esto ha escrito el Pseudo-Longino, según él mismo anota, dos libros. La armonía no sólo agrada y persuade sino también commueve y eleva los espíritus. Esto lo sabían ya los antiguos pitagóricos y, aunque la idea se había difundido mucho en casi todas las escuelas filosóficas, no es improbable que nuestro crítico la hubiera bebido directamente en los escritos del neopitagorismo contemporáneo. Así como la flauta suscita en los oyentes emociones profundas y los enajena, forzándolos a plegarse a su ritmo; así como la cítara, mediante adecuada fusión de sonidos, produce fascinación y maravilla, así la composición, que implica una armonía de las palabras connatural al hombre (*tén sýnthesin, harmonian tiná oúsan lógon anthrópois emphýton*) no sólo commueve sus oídos sino también su alma. Hace surgir una variada secuencia de palabras, pensamientos, imágenes, bellezas y melodías, todas las cuales son, en realidad, innatas y connaturales a nuestro espíritu (*pánton hemín entróphon kaí synge-nón*). A través de la combinación de sus sonidos lleva a las almas de los oyentes los sentimientos del escritor. Los encanta y los prepara para lo grande y lo sublime y se apodera enteramente de sus espíritus (Cfr. Quintil. *Inst. orat.* IX 4). Un pasaje del *Pro corona* (188) de Demóstenes le parece al Pseudo-Longino adecuado ejemplo de ello, ya que no sólo commueve por el valiente propósito de oponerse a la invasión macedonia sino también por la nobleza y elevación de su ritmo dactílico, propio del verso heróico (Cfr. Aristot. *Poet.* 1459 b; *Rhet.* 1408 b). Es importante advertir que el ritmo (tanto del verso como de la prosa), más que un producto del arte, es una realidad de la naturaleza. Cada una de sus especies expresa cualidades peculiares y suscita diferentes emociones (XXXIX).

Aun cuando lo sublime puede ser experimentado en cada parte de una obra, la unitaria disposición de los miembros de ésta contribuye a realzar ese carácter, ya que los pasajes aislados dispersan y debilitan la sublimidad. Al integrar un cuerpo único, vinculados por el ritmo, adquieren una más viva resonancia. Prosistas y poetas poco dotados o aun incapaces para lo sublime, sin ir más allá de un léxico vulgar, logran ciertos efectos de grandeza por el mero hecho de ofrecer una buena composición con armonía de las partes (*día mónon tō syntheînai kaí harmósai taûta*). Ejemplo de ello son, para

nuestro autor, el historiador siracusano Filisto (a quien Cicerón había llamado “paene pusillus Thucydides”), ciertos pasajes de Aristófanes y no pocas escenas de Eurípides (XL).

Algunos ritmos, por su carácter blando o agitado, resultan incompatibles con lo sublime. Entre ellos menciona el Pseudo-Longino los pies pirriquios (UU), troqueos (-U) y dicoreos (-U - U) que hacen monótonas y desprovistas de toda emotividad a las palabras. Más aún, tales ritmos pegadizos y vulgares se posepcionan del oyente y distraen su atención de los sentimientos expresados en el texto. Bien comprenderá cualquier espectador de nuestro tiempo que un ritmo de opereta difícilmente sería compatible con una escena trágica. Tampoco facilitan la expresión de lo sublime las frases menguadas y fragmentadas en exceso, unidas como por tachuelas, esto es, con pausas inoportunamente situadas, que no sugieren una unidad orgánica y semejan más bien, según explica Hamilton Fyfe (16), una obra de carpintería mal ensamblada, con piezas toscamente encajadas a martillazos mediante un torpe montón de clavos (XLI). De igual modo, una concisión excesiva, que acorta al máximo cualquier frase, viene a ser incompatible con la expresión de lo grandioso y lo sublime. Lo mismo cabe decir de los períodos excesivamente extensos, cuya importunidad los hace mortecinos y faltos de vida. Tanto el balbuceo y el estilo telegráfico como lo prolíjo y lo garrulo denotan, según podemos inferir, espíritus mezquinos, ineptos para alcanzar lo sublime (XLII). Inclusive el empleo de términos triviales, malsanantes o desagradables al oído resulta incompatible con esa intensidad que supone lo sublime (Cfr. Herod. VII 188, 191; VIII 13; Theopompus, frg. 263 Jacoby) (XLIII). Un tanto inesperadamente plantea el Pseudo-Longino, al final de su tratado, el problema de la esterilidad literaria de la época en que le ha tocado vivir. Pasa con ello al plano de la crítica social de la literatura, estrechamente vinculada con la crítica moral. Es evidente que, para él, su época (que es la de Calígula) es de decadencia ética, política y literaria. Hay poetas ingeniosos, historiadores diligentes, elocuentes oradores, pero muy pocos escritores verdaderamente grandes. Puesto que sus puntos de referencia siguen siendo Homero, Platón y Demóstenes, bien puede aseverar que el genio ha sido suplantado por el ingenio, que se escriben obras útiles, persuasivas y aún bellas pero casi nunca sublimes. El juicio moderno sobre la época puede ser aún más severo. Hablando de la literatura latina durante la dinastía julio-claudiana, dice, por ejemplo, A. Piganiol: “Grandes señores secretamente hostiles al régimen del principado son los destinatarios de los escritos de ese período. Los temas estóicos sirven para ocultar su pesimismo y sus rencores. Aludimos a Lucano, Persio, Séneca. La influencia de las escuelas de declamadores suplanta a la experiencia de las luchas políticas. La elo- cuencia y la historia han muerto” (17). Es interesante hacer notar que para plantear el problema de las causas de esterilidad literaria, que considera “universal” (*kosmiké*), se valga el Pseudo-Longino de la figura de un filósofo. Este propone enseguida una hipótesis explicativa.

(16) W. Hamilton Fyfe, *op. cit.* p. 241.

(17) A. Piganiol, *Historia de Roma* - Buenos Aires - 1974 - p. 254.

La democracia (es decir, el Estado republicano, que excluye la autocracia y admite la pluralidad de opiniones y la posibilidad del disenso) es buena nodriza de los genios (*tôn megálōn agathé tithenós*), que viven en su seno y con ella mueren. La libertad tiene la virtud de alimentar *espíritus nobles* y elevados y de hacerles concebir propósitos y esperanzas, al tiempo que propicia la competencia intelectual y alienta el deseo de sobresalir. En un régimen republicano, gracias a los premios y estímulos ofrecidos, al talento de los oradores se afila y es bruñido por la confrontación. Brilla naturalmente la luz de la libertad sobre el Estado todo. Los hombres de nuestra época (o sea, del tiempo de Calígula) –dice el filósofo– han sido educados para la servidumbre jurídica (*paidomatheîs eînai douleías dikaias*) y se los ha criado en el respeto de instituciones inmutables y rígidas costumbres. No han podido beber el agua de la libertad que fecunda el pensamiento y el lenguaje y no han llegado a ser otra cosa más que insignes aduladores. Un esclavo puede tener muchas virtudes y ejercer múltiples oficios, pero jamás conseguirá esa libertad de espíritu indispensable para forjar un orador. Un verdadero orador tiende siempre a lo grandioso y aspira a lo sublime; quien ha sido criado en la servidumbre tiene un alma disminuida y es un enano espiritual. La esclavitud es cárcel del espíritu y no sólo sujeción del cuerpo.

La hipótesis del filósofo es la del estoicismo, aunque, mejor que por Séneca o por Persio, será expresada por Tácito (Cfr. *Dial. de orat.* 36-40). Frente a ella, el Pseudo-Longino, hablando en nombre propio, propone otra, que no contradice directamente la de los estoicos, pero corresponde más bien a un neoplatonismo en trance de valorar cada vez más la ascética y la pureza de las costumbres. No sin lanzar una saeta contra los defensores de la primera hipótesis, al identificar sus críticas a la autocracia imperial con un rechazo de la paz ecuménica, nuestro autor atribuye la decadencia de las letras a la corrupción moral que afecta hasta los cimientos de la sociedad. La codicia, que a todos atormenta, y la búsqueda del placer, que a todos eslaviza, son las verdaderas causas de la mediocridad poética, ya que ambas pasiones, bajas y mezquinas, hacen innoble el alma de quien las cobija. A la codicia le sigue la prodigalidad; ambas engendran la ostentación, la arrogancia y la molicie, como legítima y no bastarda descendencia; y, si se permite que esta progenie crezca y se desarrolle, ella engendrará, a su vez, en las almas, esos crueles tiranos que son la soberbia, el desprecio de la ley y la desvergüenza. En consecuencia, los hombres no aspiran ya a lo grandioso y lo sublime sino que paulatinamente envilecen sus vidas y degradan sus almas. Toda elevación espiritual desaparece; todo noble ideal se marchita y muere. Sólo interesa lo perecedero; lo eterno es olvidado (Cfr. Plat. *Phaedo* 81 B). ¿Cómo podrá pronunciar un juicio libre y defender una noble causa quien antes se ha dejado sobornar? A éste sólo le parecerá bello su propio interés. La desaparición de la genialidad literaria se debe, pues, según el Pseudo-Longino, a la exclusiva persecución de dinero, honores y placeres y a la renuncia a todo lo digno y elevado por parte de la mayoría de los hombres. La decadencia ética trae aparejada la declinación estética; la ceguera para el valor moral comporta la ineptitud para la sublimidad literaria (XLIV) (18). Estas ideas

(18) Cfr. C.P. Segal, "Hýpsos and the Problem of Cultural Decline" - *Harvard Studies in Classical Philology* - 1959 - LXIV pp. 121 sgs.

dejan sospechar, sobre todo, la influencia de Filón de Alejandría, quien critica la degeneración de las costumbres en términos semejantes. Rostagni sugiere que el filósofo que dialoga con el autor en el último capítulo de la obra no es sino el mismo Filón y que la fecha de composición del *De sublimitate* coincide aproximadamente con el viaje del filósofo judeo alejandrino a la Roma de Calígula. Pero en el capítulo se exponen dos hipótesis diferentes, la primera de las cuales parece más estoica que neoplatónica, mientras la segunda, que el Pseudo-Longino adopta, resulta más específicamente neoplatónica y filoniana. En todo caso, es preciso tener en cuenta que Filón usa la palabra "hypsegoría" para referirse a la grandiosidad del estilo y que emplea inclusive el término "hýpsos" no sólo en sentido moral sino también en sentido estético (*Quis rerum divinarum heres* 4). Más aún, llega a explicar el sentido de ese término como una suerte de osada e imaginativa sencillez, explicación que el propio Pseudo-Longino acepta (*Quod deterius* 79).

El concepto de lo sublime (tó hypsos), tal como fue definido y explicado por éste, no sufrió esenciales variaciones hasta el siglo XVIII, y aún durante esa centuria cambió menos de lo que se suele decir. Menéndez Pelayo afirma que el primero que introdujo un cambio radical en las ideas del Pseudo-Longino y de Boileau al respecto fue Silvain, para el cual lo sublime no se relaciona con lo grande y lo patético sino con lo infinito (19). Pero es obvio que, en todo caso, lo infinito puede ser considerado como especie de lo grande. Edmund Burke, en su *Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, mantuvo la oposición entre lo bello y lo sublime, pero la explicó diciendo que lo bello causa simplemente placer, mientras lo sublime produce un terror placentero que embarga el espíritu (idea que se podría relacionar con la idea de lo divino en Schleiermacher). Burke insiste en que los objetos sublimes son grandes, y los bellos, relativamente pequeños, y opina que la belleza debe ser leve y delicada y la sublimidad fuerte y poderosa. Pero, aunque el Pseudo-Longino no afirma explícitamente que lo sublime provoca terror, esa idea puede inferirse sin mucha dificultad de algunas de sus aseveraciones. Y aunque tampoco dice, con todas las letras, que lo bello es pequeño, esto puede deducirse del mero hecho de caracterizar a lo sublime como grande. Por otra parte, el siglo XVIII se inclina con frecuencia a identificar "lo bello" con "lo lindo", según lo demuestra claramente el arte rococó. Se comprende que Henry Home of Kames, "el Aristóteles inglés", sostenga en sus *Elements of Criticism*, que la alegría y la dulzura no son necesarias a lo grande y a lo sublime (20). Pero esto es algo que el Pseudo-Longino no tendría por qué refutar.

El gran cambio respecto a lo sublime se suele atribuir a Kant. Este, sin embargo, más que destruir y suplantar las tesis del Pseudo-Longino, las corrige, desarrolla y complementa en sus *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*. Baste recordar que la idea dominante en este ensayo es la antítesis entre lo bello, mensurable, acabado, finito, y *lo sublime*, inmen-

(19) M. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*. Buenos Aires - 1942 - 1943.

(20) Cfr. R. Bayer, *Historia de la estética* - México - 1981 - pp. 283-284.

so, inacabado, infinito. Ciento que el Pseudo-Longino no menciona explícitamente la infinitud de lo sublime, pero, puesto que insiste en la grandeza hasta hacerla sinónima de la sublimidad, nadie podría afirmar que excluye de ésta positivamente la idea de infinitud. Por otra parte, es preciso señalar que Kant, al definir el término “sublime”, en su *Kritik der Urteilskraft* II 25, como “lo absolutamente grande”, insiste en señalar la diferencia entre lo que es grande sin calificación alguna (*simpliciter*) y lo que es absolutamente grande (*absolute, non comparative magnum*), lo cual equivale a “incomparablemente grande”. Y, desde luego, no queremos referirnos a otros vitales aportes, como la distinción entre lo sublime matemático y lo sublime dinámico (II 28), que no encontramos, ni siquiera germinalmente, en el Pseudo-Longino (21).

(21) Cfr. K. Marc - Wogau, *Vier Studien zu Kants Kritik der Urteilskraft* - Uppsala - 1938; L. Parreyson, *L'estetica dell'idealismo tedesco I. Kant*. Turín - 1950; P. Menzel, *Kants Aesthetik in ihrer Entwicklung* - Berlín - 1952.

