

**Entre la cumbre y el abismo:
Aspectos de la estética de lo sublime
en la literatura y en el arte***

Carlinda Nuñez

Universidad del Estado de Río de Janeiro
Brasil

En la “Introducción” a la edición Belles Lettres de la *Antígona*¹, Nicole Loraux sitúa esta tragedia de Sófocles como la tragedia ateniense. Dice más: “Ella es sublime”.

No hay gratuidad en la evaluación de la célebre historiadora, ni desprecio por la carga conceptual depositada sobre el término hoy considerado de los más importantes de la estética, lo *sublime*, razón por la cual prosigue:

Tal vez no debiéramos decir nada respecto a él, y callar. Por lo tanto, asociaré mi voz a la de aquellos –¡oh! cuán prestigiosos–, de Hölderlin, el mayor de todos, de Heidegger, de Lacan y de Rossana Rossandra, porque, acerca de este texto inagotable, nos resta aún aprenderlo y descubrirlo.²

Este comentario de Loraux nos llamó la atención, por dos razones principales. La primera, porque sintetiza las principales ideas concernientes al tema, en cuya sucesión, en la historia del pensamiento crítico-filosófico, se puede desprender un guión de la tópica de lo sublime. Se añade a eso, como segunda razón de nuestra movilización hacia lo sublime, el hecho de que, si, por un lado, las palabras de Loraux *coinciden* con los registros que dimensionan temáticamente la experiencia de lo sublime por el análisis de los medios (la vastedad, lo grandioso, lo peligroso) y los efectos (pavor o

* Versión al español realizada por el equipo del “Escritório Modelo de Tradução Ana Cristina César” (Prof^a Rita Diogo y las becarias Rita de Cassia Dantas y Solange Lago)

¹ SOPHOCLE. *Antigone*. Trad. Paul Mazon. Introd., notes, postface de Nicole Loraux. Paris: Belles Lettres, 1997.

² LORAUX (1997: IX).

veneración) a ella asociados, por otro, *divergen* de los mismos, ya que el teatro no es comúnmente identificado como repertorio artístico de lo sublime. Su lugarteniente sería la épica o la pintura.

La obra que más remotamente tiene en cuenta esta experiencia trascendental y abre la tónica investigativa de lo sublime es el tratado *Peri Hýpsous*, que pone a Pseudo-Longino (alrededor del Siglo I) y a la vanguardia de prominentes pensadores que ampliaron la teoría. Retomada en el proficuo ambiente de las Luces alemanas (con Lessing y Kant) e inglesas (a través de Edmund Burke), pasó a los pintores y poetas del Romanticismo³ y se constituye como uno de los más importantes aspectos de la crítica contemporánea, en las consideraciones de Lyotard⁴ acerca de lo sublime abstracto. Lo que se observa en este recorrido es que la fenomenología de lo sublime se expresa de manera más contundente en las imágenes del éxtasis vertiginoso y abismal, provistas por la literatura griega o por el arte figurativo.

Vamos a ver por separado cada una de esas vertientes analíticas.

Aunque se asocie más frecuentemente el concepto de lo sublime al Romanticismo del siglo XIX, él fue primeramente discutido, sin ninguna seguridad en cuanto a la datación, por el rétor que reside en Roma, por convención llamado Pseudo-Longino⁵. El tratado *Longinou peri hypsous*, redactado en griego y también conocido como *De lo Sublime*⁶, sólo fue descubierto y publicado por Robortello en 1554. El desaparecimiento de este tratado por tantos siglos es la razón por la cual la discusión de su contenido se transforma en una incandescente cuestión de la poética renacentista⁷, y despierta más interés que el estudio mismo de los manuscritos aristotélicos que se venían recuperando, desde el primer Renacimiento árabe, en la Península Ibérica. Durante 150 años, fue el autor que mayor influencia ejerció sobre los tratados teóricos de poética, incluso en lo que se refiere a la formación del espíritu romántico.

El impacto de este descubrimiento se funda en lo inusitado del abordaje anticonvencional que considera la literatura no exclusivamente por los procedimientos formales, desobligada del tratamiento que gramáticos y retóricos

³ WEISKEL, Thomas. *O Sublime romântico: estudos sobre a estrutura e psicologia da transcendência*. Trad. Patrícia Flores da Cunha. Río de Janeiro: Imago, 1994.

⁴ LYOTARD, Jean-François. *O Inumano. Considerações sobre o tempo*. Trad. Ana Cristina Seabra y Elisabete Alexandre. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

⁵ CAPPELLETTI, ANGEL. *La estética griega*. Mérida/Venezuela: Universidad de los An-

des, 1991.

⁶ ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. 7ª. ed. São Paulo: Cultrix, 1977.

⁷ NUÑEZ, CARLINDA F. PATE. "Poéticas clásicas - da Antigüidade ao Renascimento". In: *Poéticas e manifestos que abalam o mundo*. Revista Tempo Brasileiro, out.-dez., nº. 127, 1996. Pp. 13-65.

le venían dando: más que un repertorio de donde se extraen ejemplos y consejos de estilo, el autor promueve la *sublimidad* al factor distintivo del verdadero poeta y prosador (*Subl.*, III). Añádase a eso lo insólito de la percepción del propio retórico, que propone inéditamente la *psykhé* como nueva instancia de alcance de lo poético.

Para alcanzar el auge de las competencias oratoria y poética, Pseudo-Longino explora la noción del ὕψος (*hýpsos*) griego, equivalente al término *sublime*, que expresa las nociones de *altura* y *elevación*.

Es el primer teórico en introducir en la consideración de la poesía el elemento psicológico, algo revolucionario en una tradición que se sostiene sobre la autoridad de la *mímesis*: en clave platónica, para elidir la subjetividad del artista; en clave aristotélica, para promover las categorías del discurso a órganos autogenerativos de lo poético. De la pasión, de la emoción, emanarían las calidades maestras del estilo. La nobleza y la expresión elevada garantizarían su intensidad estilística capaz de mimetizar “la resonancia de una gran alma”⁸ y el éxtasis, requisito subliminal y precondicional de la catarsis. Por ese proceso sensualista, el espectador/lector alcanza una identificación capaz de llevarlo a sentirse partícipe del proceso de creación:

Gracias a su naturaleza y bajo la acción del verdadero sublime, nuestra alma se eleva de tal modo, exulta y toma aliento, plena de alegría y de orgullo, como se tuviera ella misma producido lo que acaba de oír (*Subl.*, VII, 4).

Antes de Kant, el Tratado analiza la belleza a partir de una metodología. Discute si hay una *tékhne* de lo sublime: ¿Sería un don innato o, como una ciencia, que se puede aprender? En este encaminar socrático, afirma que lo sublime tiene sus propias leyes. Siendo la *phýsis* su fuente⁹, puede ser estructurado. Los estilos, cuando son fríos o patéticos, frustran al lector por ir más allá o quedar más acá de lo sublime, lo que revela la sutileza de los límites que circunscriben tal concepto. La noción de sublimidad corresponde a una propiedad que no se encuentra exactamente en el objeto poético, sino en una grandeza de alma que se puede demostrar en el desprecio a los bienes materiales, o en el oyente ideal (sensato). Las cinco

⁸ *Subl.*, I, 3.

⁹ *Idem.*, IX, 3: “Es desde ya absolutamente necesario establecer este fundamento de la sublimidad, es decir, que el verdadero orador jamás tenga pensamientos bajos y viles. En efecto, no es posible que un hombre, que durante toda su vida consagre sus pensamientos y sus cuidados a cosas mezquinas

y serviles, produzca alguna cosa que suscite la admiración y la estima de la posteridad. Por lo contrario, son nobles, como es natural, los acentos de aquellos cuyos pensamientos son profundos, porque es entre los más dotados de sentimientos elevados que se encuentran palabras sublimes”.

fuentes de lo sublime, que dan cuerpo a la segunda parte del tratado, corresponden a los cuidados formales que llevan al pleno desarrollo de las potencialidades lingüísticas y afectivas del poeta/orador. Sólo una cosa es cierta: lo sublime, cuando es alcanzado, es capaz de agradar a todos.

En verdad, la concepción grecorromana de lo sublime concilia las *propiedades materiales del lenguaje poético*, sin las cuales la expresión de “grandeza y elevación del alma” no llega a tomar forma, y los *factores psíquicos*, la vibración del alma. Sin esta simbiosis, sin esta ecuación de dos términos (uno, estructural; otro, psíquico), no se alcanza lo sublime en los términos de “la excelencia y la soberana perfección del discurso” (*Subl*, I, 3).

Pseudo-Longino anticipa las corrientes críticas que solamente a partir de la “guiñada” posclásica vendrían a postular los efectos transcendentales de los objetos estéticos. El vanguardismo de sus ideas remite a la osadía de valorar la excelencia de la obra, capaz de elevar la fantasía, engrandecer la mente del lector, remitir a lo intuitivo, ir más allá de lo observable, representar lo irrepresentable.

Ahí se reconoce una concepción nudosa de lo sublime, vinculada a la experiencia de gran intensidad, que permaneció válida a lo largo de la reflexión iluminista desarrollada en el siglo XVIII, y que constituyó una etapa intermedia determinante para la conceptualización de lo sublime, en la investigación de lo sublime abstracto¹⁰, en el arte contemporáneo.

Esta teoría de la emoción y del talento individuales conocería sus despliegues más consecuentes a partir de 1674, cuando Boileau organiza la primera traducción del texto griego al francés. En 1739, surge la traducción inglesa. No pasarían veinte años hasta que apareciera el primer tratado sistemático respecto a la cuestión, en 1757, de autoría de Edmund Burke (1729-1797): *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*¹¹.

Es innegable que con este ensayista de origen irlandés la tópica se vuelve prominente. Según Burke, terror y dolor son las fuentes de lo sublime, que él contrasta con lo bello. De la oposición sistemática entre los dos atributos del arte, Burke desconstruye la noción de que uno (lo sublime) formaría parte del otro (lo bello).

Burke también asocia lo sublime a objetos y espacios inmensos. Esa atracción por lo grandioso es heredada de Pseudo-Longino. Aunque la discusión esté primeramente centrada en la retórica y la poesía, los poderes excepcionales de la naturaleza componen una de las fuerzas instantáneas de lo sublime, en el texto griego:

¹⁰ BASHKOFF, TRACE (ORG.). *On the Sublime: Mark Rothko, Yves Klein, James Turrell*. New York/Berlin: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2001.

¹¹ BURKE, EDMUND. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papirus: Editora da Universidade de Campinas, 1993.

“Es natural la inclinación que nos lleva a admirar no los pequeños cursos de agua, aunque translúcidos y útiles, sino el Nilo, el Danubio, el Reno y por encima de todos el océano. Tampoco nos sentimos igualmente reverentes ante la pequeña llama, porque ella tiene su luz clara y pura, como ante los fuegos celestiales, aunque éstos sean frecuentemente oscuros” (*Subl.*, XXXV, 4).

El primer gran subproducto de la teoría griega de lo sublime, reprocesada en la óptica de Burke, es la correlación que el teórico pasa a hacer entre naturaleza, pasiones y representaciones artísticas de ambas. Para Burke, sublimidad y belleza residen *en el objeto*, lo que es importante señalar, teniendo en cuenta la posición divergente que a ese respecto asumirá Kant. De todos modos, lo sublime se asocia a las pasiones humanas, a los sentimientos de amor, frustración, miedo o terror.

De esta teoría de lo sublime, en el contexto de la investigación burkeana, destaca el paralelo entre bello y sublime, a partir de dos campos de evocación distintos:

La Belleza, asociada a las ideas de suavidad, dulzura y gentileza, mejor se sorprende en objetos de dimensión diminuta, donde la delicadeza se expresa por colores claros y límpidos, en contraste con los rasgos de lo sublime: majestad extensible a los límites del caos, vastedad, proyección hacia el infinito, expresos en objetos e imágenes de gran escala, emergiendo en la oscuridad, en el silencio y en la soledad que se enuncian por “colores tristes”. Subsumiendo los dos guiones contrastivos (aunque no verdaderamente opuestos), Burke señala que la belleza constituye una cualidad o conjunto de cualidades, en cuerpos que causan amor o pasiones similares, mientras que lo sublime, por oposición, estaría “apto para causar terror”¹². En síntesis, el principio de la belleza se funda en el placer; el principio de lo sublime es el dolor¹³.

Es necesario percibir que, aunque Burke opte por una reflexión contrastiva, placer y dolor integran la dialéctica del deseo y, por consiguiente, no se pueden considerar excluyentes, sino al contrario, interactivos. Esa idea se confirma por la comprensión articuladora que el propio Burke propone, a través de la noción de deleite (*delight*), como placer que adviene del dolor o del peligro inminente, pero que, por algún expediente o acontecimiento, es suspendido. Para ejemplificar esta situación Burke utiliza el episodio homérico de Príamo a los pies de Aquiles (*Il.* XXIV, 188-676).

Esencialmente, en el deleite, lo que ocurre es el regreso a un dolor todavía mayor, ya interiorizado: en el caso de Príamo, la recuperación del cadáver de su hijo más ilustre, para la realización de la más dolorosa y

¹² BURKE. *Op. cit.*, p. 114.

¹³ *Idem*, p.113.

terrible ceremonia jamás cumplida en el interior de los muros de Troya –grandiosa como cualquier mortal jamás había visto, inenarrable, inimaginable, debiendo superar la grandiosidad alcanzada en las exequias de Patroclo, realizadas en el ambiente de μῆνις (*mênis*, “cólera”) absoluta y de μνησικακία (*mnesikakía*, “resentimiento”) tumultuoso-. Príamo, cumpliendo el estatuto etimológico del *delight*, “luz que se aleja” o “alejamiento de la fuente luminosa”, al recobrar a Héctor difunto, pierde para siempre el brillo paterno, que le venía del hijo κορυθαίολος (*del elmo reluciente*). Aquiles, a su vez, tomado por el θαῦμα (*thâuma*, “asombro”) del amor paterno, se consterna y al mismo tiempo incorpora el símil utilizado por el narrador, en relación al viejo troyano (un infeliz forajido que recién había practicado un homicidio en suelo extranjero, alcanza la frontera, jadea, pálido, atónito “todo espanto, todo asombro...”). Sale de las sombras de su luto por Patroclo y prueba el alivio de un trueque simbólico: en lugar del riesgo del parricidio, la recuperación del amor del Padre¹⁴.

A través de este que es lo más burkeano de los conceptos presentes en su *Philosophical enquire...* (el concepto de deleite), el pensador enumera tres ideas conectadas a lo sublime. La primera de ellas, el *horror deleitoso*, aquel que se mantiene alejado o que sólo se contempla, análogo a la sensación del precipicio, pero también el que se prueba en los rituales fúnebres (τὰ δίκαια, *tà dikaia*). Burke destaca que las matrices de lo sublime son las cosas de la naturaleza que causan terror. Cuando nos encontramos de alguna manera protegidos del peligro de ser tragados por ellas, esas cosas “son capaces de producir deleite; no placer, sino un tipo de horror deleitoso” (*Subl.*, p. 123). La segunda idea: el *espanto o estupor* ante las fuerzas de la naturaleza, en los términos del πολλὰ τὰ δεινὰ (“Hay muchos asombros...”) sofocleano (*Ant.*, 332). La tercera idea es la *cesación de la razón*: con ella se representa la imposibilidad del conocimiento, en el contexto de las acciones, de las imágenes o de los pensamientos sublimes. Significa alcanzar la frontera de lo que se nombra. Exactamente como dice Loraux: “nada resta que hacer, sino callar”.

En Alemania, la temática no pasa irreconocida por su mayor crítico literario, G. E. Lessing, que le dedica importantes comentarios, en el *Laocoonte o acerca de las fronteras entre la poesía y la pintura*¹⁵, de 1766. En esta obra, Lessing define lo sublime como lo que es imposible abarcar con la mirada. Comparando representaciones pictóricas con pasajes épicos, sugiere que lo sublime es lo no figurable en la pintura (cap. XII), sólo representable en el medio no espacial y esencialmente temporal

¹⁴ Recomiendo la lectura de WEISKE, *op. cit.*, p. 135-142

¹⁵ LESSING, GOTTHOLD EPHRAIM. *Laocoonte*

ou sobre as fronteiras entre a poesia e a pintura. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

que es la poesía, constituyendo, por consiguiente, el efecto de dimensiones que transponen la capacidad de percepción.

Si, por un lado, Lessing no está tratando propiamente de la tópica de lo sublime, sino de las especificidades de la representación en la literatura y en las artes plásticas, y de las relaciones intersemióticas que se establecen en esos medios, por otro, la capacidad del método comparativo empleado por el crítico y dramaturgo de Hamburgo provee la explicación para que (1) la discusión se haya desplazado, a partir del fundamento teórico que él ofrece, del ámbito de la poética al de la estética y que, proveniente de la separación de los dos campos artísticos defendida en el *Laocoonte...*, (2) lo sublime haya pasado a recibir, sin deudas de precedentes o valoración para uno u otro arte, la contribución de una investigación que se ha tornado cara sobre todo a pintores y artistas plásticos. De ese último despliegue de la obra, la teoría de la literatura se ha beneficiado enormemente.

Lessing arranca de la idea de que la mayor pertinencia de lo poético es la invisibilidad, circunstancia de representación a la cual la pintura no puede habilitarse. En la representación de los objetos invisibles, la poesía obtiene resultados inalcanzables por la expresión pictórica. Mientras sigue estudiando la amplitud del discurso poético con relación a las restricciones de la expresión plástica, estipula las especificidades de cada una de estas artes y observa bajo qué aspectos se admite el consorcio entre ellas. Lessing es especialmente iluminador cuando argumenta sobre el papel del ilusionismo en el arte y cómo él estuvo a servicio de la más convincente representación de la realidad sensible. Por analogía con lo que ocurre en la pintura, la narrativa literaria se ocupa de lo irrepresentable, de la expresividad del borrón, del *sfumato* y de tantas otras artimañas iconológicas. Una de ellas, lo gigantesco, Lessing la considera como un atributo que mejor se manifiesta en la poesía y en la escultura, pues, en esos medios, él sedimenta lo maravilloso, lo que no ocurre en la pintura¹⁶. Lessing identifica, en las propiedades psicológicas del coloso y de lo colosal, la base para la construcción de lo que él llama “imágenes sublimes”.

En cuanto a ello, el ejemplo literario propuesto se refiere a la impactante imagen del soberano olímpico que Homero construyó, a partir de sus cejas¹⁷ (*Il. I*, 528-530), con relación a las cuales Lessing comenta:

¹⁶ LESSING. *Op. cit.*, p. 174.

¹⁷ En nota del traductor a lo referido, aparece el comentario de que Charles Le Brun considera las cejas como órgano que expresa, sin precedentes, las pasiones corporales, desempeñando un papel superior al del

ojo, tradicionalmente visto como “ventana del alma”. Las cejas serían para él menos ambiguas: funcionan como una verdadera escritura de las pasiones. Cf. LESSING. Nota 11, p. 251.

“La imagen sublime del poeta inflamó la fantasía del artista¹⁸ (plástico) que así se tornó capaz de representaciones igualmente sublimes” (Cap. XXII, p. 247).

El efecto aterrador provocado por la expresión de la ira de Zeus se instala igualmente en la contemplación de estatuas monumentales. Lessing cita las palabras de William Hogarth¹⁹, famoso pintor y grabador inglés, para fundamentar su apreciación, relativamente a la estatuaria gigantesca que se encuentra en los Museos del Vaticano:

Si el Antínoo deja el espectador maravillado, el Apolo (del Belvedere) deja el espectador asombrado (...) gracias a un aspecto que muestra algo sobrehumano que él normalmente ni siquiera está en condiciones de describir. Y ese efecto (..) es tanto más de admirar una vez que, si nosotros lo examinamos, su elemento no proporcional queda evidente aun para ojos ordinarios (Cap. XXII, p. 248).

Categorías como “pasma” (*Verwunderung*) y “asombro” (*Erstaunen*) son centrales en la discusión sobre el *Trauerspiel* (la tragedia), entre Lessing, Mendelsohn²⁰ y Nicolai, en los años de 1756-1757, y se suman a otras que venían siendo especificadas, en su funcionalidad, dentro del campo estético: “horror” (*Schauen*), “espanto” (*Entsetzen*), “terrible” (*Schrecklich*²¹), “terror” (*Schrecken*), “miedo” (*Furcht*), “horrible” (*Grässlich*), y otras más. Eso no fue suficiente, sin embargo, para insertar el repertorio de la tragedia en el ejemplario adoptado por Lessing, que sigue privilegiando la épica como ambiente donde lo gigantesco se pone a servicio de la imagen sublime. Para argumentar con Hogarth, Lessing menciona el pasaje literario, que se extrae de la *Ilíada* (III, 210-211) en que Antenor compara Odiseo y Menelao (“Quedándose de pie, en la ágora troica, Menelao, hombros anchos, se imponía. Sentados, el divino Odiseo era el más majestuosos”²²). Lessing no desperdicia la oportunidad para ratificar la precedencia de los recursos poéticos por encima de los iconográficos y plásticos:

¹⁸ Lessing nombra genéricamente *artista* a todos los creadores de imágenes artísticas.

¹⁹ WILLIAM HOGARTH (1697-1764) tuvo su libro *The Analysis of Beauty: Written with a view of fixing the Fluctuating Ideas of Taste* (London: J. Reeves, 1752), reseñado por Lessing, a partir de la traducción alemana *Zergliederung der Schönheit, die schwankenden Begriff von dem Geschmacke festzusetzen* (London: Andreas Linde, 1754), en *Berlinischen Privilegierten Zeitung*, en los días 30.05 y 25.06.1754.

²⁰ Solo a título de elucidación, se trata del abuelo del célebre compositor romántico.

²¹ Existe, incluso, un paso, en el cap. XXIII del *Laocoonte*, en que Lessing suprime, aconsejado por Mendelsohn, el complemento *folglich erhaben* (“consecuentemente sublime”) después de la evaluación de la terrible fealdad de Tersites. *Apud* Seligmann-Silva. In: LESSING. *Op. cit.*, nota 9, p. 259.

²² Trad. de Haroldo de Campos. (São Paulo: Mandarim, 2001).

“...ya Homero (...) había sentido y sugerido que hay una impresión sublime que puede simplemente nacer de ese incremento de la dimensión en la medida de los pies y de las piernas (Cap. XXII, 249)”.

La discusión de los ejemplos y las interpretaciones de Pseudo-Longino arrancan de estas consideraciones. Lessing considera, concordando con el rétor antiguo, que Homero practicaba esta alteración de la escala natural cuando quería “elevantar a las personas a la categoría de dioses y reducir los dioses a la de personas” (cap. XII, p.174). Su comentario denuncia el rebajamiento que la pintura realiza al intentar figurar lo irrepresentable, es decir, dar expresión física a la grandeza corpórea de los dioses, que supera extremadamente toda medida natural²³.

Sin embargo, el comentario más importante se encuentra en una nota en la cual el autor de la *Hamburgische Dramaturgie* dice, textualmente:

“...se pierde mucho del aspecto sublime, si pensamos siempre en los dioses homéricos con una dimensión usual, como la que estamos mal acostumbrados a ver en la tela en medio a la sociedad de los mortales; (...) la escultura puede seguramente hacerlo, y yo estoy convencido de que los maestros antiguos tomaron de Homero tanto la construcción de los dioses en general como también lo colosal, que ellos frecuentemente transmiten a sus estatuas (Cap. XXII, nota 7, p. 178)²⁴”.

De esta manera, Lessing confirma la eficacia de la comparación entre las representaciones poética e iconográfica, en la discusión de lo sublime, habiendo dado un paso más allá de Burke, cuando especifica aspectos de la semiótica visual relacionados con la expresión sublime, y realza la cuestión de la φαντασία (“phantasia”, *aparición*, pero también *pintura poética*²⁵) griega, el elemento de imaginación y sueño que evidencia, literal y etimológicamente²⁶, el *illudere/ in-ludere* del arte.

De la misma forma, al dar continuidad a un detalle de la teoría expuesta por Pseudo-Longino, Immanuel Kant se involucra en la cuestión. Ambos

²³ La estatura maravillosa de los dioses homéricos es sobradamente ejemplificada y analizada por Lessing, en contraste con telas que minimizan y desmienten la grandiosidad de las descripciones épicas (cf. *Laocoonte*, Cap.XII).

²⁴ La última sentencia de esta nota es imprescindible, aunque todavía no pudiéramos averiguar si la promesa en ella contenida fue cumplida o no por el autor: “*Yo prometo para otra ocasión diversas anotaciones en*

particular sobre ese colosal y sobre por qué él tiene un efecto tan grande en la escultura y no lo tiene en la pintura” (op. cit., nota 7, p. 178).

²⁵ LONGINO. *Op. cit.*, V, 1 y 2. Cf. también LESSING, cap. XV y respectivas notas 6 y 7, *op. cit.*, p. 185-188.

²⁶ Nos referimos aquí, específicamente, a la etimología de *illudere, in+ludere*, o sea, “en juego”, en el juego mimético de revelar y velar, mostrar y esconder de la obra poética

comparten las ideas de Teodoro de Gádara, para quien la genialidad, el entusiasmo y la pasión, aun con pequeños defectos, superan la pura corrección y la mediocridad²⁷. No es que incentive el error, sino que lo tolera, a fin de no ver perjudicada la expresión sublime. La misma idea retorna en Lessing, que demuestra como lo feo, lo disforme, lo monstruoso y lo grotesco participan y hasta cimientan la concepción de lo bello. En grados inexplicables, las formas híbridas²⁸ resultan en los raros y más impactantes ejemplos de lo sublime.

La perfección de la τέχνη (*tékhne*) no es una calidad indispensable de la obra sublime. Pseudo-Longino da ejemplos de efecto sublime obtenidos a partir de desvíos sintácticos que él considera aceptables. Boileau, en el prefacio a la traducción francesa del tratado, rompe con la institución de la corrección gramatical, para decir que lo sublime es *insumiso* a reglas. Admite imperfecciones, alteraciones violentas del gusto, fealdad..., en el efecto de choque que emprende²⁹. En otras palabras, el alcance de la sublimidad no depende de reglas, sino de genialidad. Las reglas no garantizan que la obra engendre aquel *quid* incomprensible e inexpresable, que se esconde y es reconocible sólo por los propios efectos sobre quien lo disfruta.

La obra sublime aúna un conjunto de elementos muy peculiares: significado oculto, silencio elocuente, sentimiento trascendente, experiencia de que algo se encuentra a punto de acontecer.

Kant describe lo sublime como una noción que corresponde exclusivamente a un proceso mental. En vez de observarse en un objeto (Burke), en la nueva reflexión kantiana el tema de la sublimidad impone un cambio sobre el enfrentamiento de la *tékhne*. Se estipulan dos dominios muy distintos: el análisis centrado en la *tékhne* es del ámbito de la Poética o de

²⁷ Ésta es la razón por la cual, comentando el *Fedro* platónico, Pseudo-Longino dice preferir Lísias a Sócrates.

²⁸ Es necesario no despreciar aquí el momento mental y psicológico del Preromanticismo alemán, francamente idóneo a la exploración de las facultades imaginativas y a la fusión de todos los procesos, en nombre de la expresión del Genio. A ese respecto, valen las palabras de otro representante del *Sturm und Drang* alemán, Friedrich Gottlieb Klopstock, en 1755: "La poesía más elevada es una obra del Genio, y ella debe utilizar sólo raramente algunos rasgos del Witz (chiste) para la pintura. Existen obras del Witz que son obras primas,

sin que el corazón haya contribuido a ello. No obstante, el Genio sin corazón sería sólo un medio Genio. Los efectos últimos y más elevados de la obra del Genio consisten en el movimiento de toda el alma. Nosotros podemos escalar un poco los peldaños de las sensaciones fuertes y de las más fuertes. Ésta es la escena de lo sublime". (FRIEDRICH GOTTLIEB KLOPSTOCK. "Von der heiligen Poesie". In: *Gedanken über die Natur der Poesie*, org. por W. Menninghaus, Frankfurt: M. Suhrkamp, 1989, p. 190).

²⁹ "Lo sublime no es algo que se prueba y demuestra, sino una maravilla que conmueve, que choca y provoca sentimientos" (Boileau).

la Retórica; si el análisis alcanza lo indeterminado, la ocultación de las reglas y lo latente del discurso, estamos en el ámbito de lo sublime, o sea, de la reflexión estética.

Tres años antes del *Laocoonte*, en 1763, Immanuel Kant ya había publicado sus *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y de lo sublime*, pero sólo en 1790 las ideas del pensador vendrán a recibir tratamiento definitivo, en la *Tercera Crítica*, o *Crítica del Juicio*³⁰, en cuya primera parte se encuentra la “Analítica de lo sublime”.

En esta obra, todas las explicaciones propuestas giran alrededor de una definición nominal de lo sublime como “aquello que está por encima de toda comparación”, “lo absolutamente grande”, “aquello en comparación con lo cual todo lo demás es pequeño”. El elemento tradicional de la grandiosidad está ahí presente, pero la analítica kantiana empieza a tornarse peculiar³¹, cuando el filósofo propone que:

1. El sentido de lo sublime no se encuentra propiamente en el objeto, sino en quien lo enjuicia: en la manera de pensar, en la disposición de ánimo, en el uso de la imaginación, en las ideas de quien lo reconoce;
2. lo sublime puede encontrarse en objetos sin forma, cuya no limitación es, de esta manera, pensada;
3. presenta un concepto racional, al cual la presentación es siempre inadecuada;
4. conmueve el ánimo;
5. mezcla placer y desplacer;
6. no se opone completamente a lo bello, sino que se pone en desacuerdo con él; sólo es efectivamente incompatible con atractivos (del orden del ornamento);
7. provoca más admiración y respeto que amor;
8. trae consigo la idea de infinito;
9. prepara la estima, en la proporción directa del refinamiento moral y/o cultural de quien disfruta;
10. es fruto de la contemplación racional.

En los límites de este trabajo, vamos a acercarnos a la correlación estipulada por Kant entre lo bello y lo sublime, que remite a una concordancia, ya que ambos procuran placer por sí mismos. Ambos presuponen juicio de reflexión y se refieren a conceptos, pero, observados en el ámbito de la

³⁰ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valeria Rohden y Antônio Marques. Río de Janeiro: Forense Universitária, 1996.

³¹ La mayor divergencia se hará con rela-

ción a la noción burkeana de lo sublime como una experiencia de la naturaleza que sobrepasa los sentidos. En Kant no existe proceso natural, sino mental.

naturaleza, divergen: mientras lo bello concierne a la *forma* del objeto, en su limitación, lo sublime puede ser encontrado en el objeto sin forma, que represente una *infinitud*. Al contrario de lo bello, que deriva de la presentación al entendimiento de un concepto indeterminado, lo sublime presenta un concepto afín a la razón. El placer provocado por lo bello se produce por causa de una representación de la *calidad*; el placer sublime se vincula con la *cantidad*. Lo bello comporta un sentimiento de atracción por la vida, que admite la presencia de elementos accesorios y ornamentos (atractivos), mientras que en la experiencia de la sublimidad el placer surge indirectamente, producido por un sentimiento momentáneo de inhibición de las fuerzas vitales y efusión consecutiva más fuerte de las mismas. En síntesis, la experiencia de la belleza corresponde a una facultad de la imaginación lúdica que contrasta con la seriedad imaginativa de lo sublime. Éste es incompatible con atractivos: el ánimo es alternadamente atraído y rechazado por el objeto. Por esas predicaciones contrastantes, el juicio estético de lo bello se da como *placer positivo*, en contraste con el *placer negativo*, por entero admirable y respetuoso, en el juicio de lo sublime.

En esa experiencia negativa de lo sublime no se observa destructividad: ella describe sólo la *inadecuación* entre el objeto y lo que de él se deja aprehender *sensiblemente*. El placer negativo adviene de la facultad de la imaginación de privarse por sí misma de la libertad (como lo hizo Antígona), en la medida en que ella es determinada según una ley diversa de la del uso empírico. Ese detalle es imprescindible para que se comprenda la exposición trascendente de los juicios estéticos, en la analítica kantiana de lo sublime, en oposición a la exposición psicológica (o fisiológica), propuesta por Burke.

Ya estamos dimensionando la afirmación de Loraux, cuando proclama la sublimidad de Antígona. No es gratuito que el discurso de la pieza se construya por sentencias axiomáticas, juegos lingüísticos que proyectan la manera de pensar de los protagonistas. El apogeo de este programa filosófico-poético culmina en la máxima que subsume el dominio intelectual, mental, racional por encima de la sensibilidad, no dejando, sin embargo, de potenciarla, en el $\sigma\upsilon\mu\phi\lambda\epsilon\iota\nu$ de la elocuente habla de la protagonista: “No he nacido para el odio, sino para el amor” (*Ant.*, 523).

La imagen sublime, que había partido de ideas desinteresadas, resulta en aislamiento. Ella traduce autosuficiencia. Al liberar el sujeto en situación sublime de necesidades, lo aproxima a lo alto. Ésta es tal vez, la razón originaria del vocabulario sofocleano que se construyó alrededor de la raíz $\alpha\upsilon\tau\acute{o}\varsigma$ (*autós*, “propio”), en el que se destacan los atributos más propiamente referidos a Antígona: $\alpha\upsilon\tau\acute{o}\nu\omicron\mu\omicron\varsigma$ (“que autolegisla”), $\alpha\upsilon\theta\acute{\epsilon}\nu\eta\tau\eta\varsigma$ (“que actúa por sí misma”), $\alpha\upsilon\tau\omicron\upsilon\rho\gamma\acute{o}\varsigma$ (“que cumple ella misma su trabajo”), $\alpha\upsilon\tau\acute{o}\gamma\nu\omega\tau\omicron\varsigma$ (“que juzga por sí misma”), $\alpha\upsilon\tau\omicron\gamma\acute{\epsilon}\nu\eta\tau\omicron\varsigma$ (“na-

cida del propio seno”), αὐτόφωρος (“sorprendida en flagrante”) y otros que confluyen en el abismo de αὐτοχείρ (“suicida”).

Antígona representa un poder que no ejerce ninguna fuerza sobre los ciudadanos, sobre las relaciones de parentesco o sobre la platea, sino que torna impotente el poder creóntico. Los tebanos se paralizan, las plateas se aterrorizan por no encontrarse a la altura del obstáculo (del mal) representado.

El sentimiento sublime de Antígona invade la pieza de Sófocles y la transforma en un objeto sublime, porque, reflejando la elevación del alma de la protagonista a un nivel de fortaleza por encima del nivel medio, “permite descubrir en nosotros una facultad de resistencia que nos impulsa a medirnos con la aparente omnipotencia de la naturaleza”³².

La metáfora del ὕψος (*hýpsos*) pasa a presidir las ilusiones de la lectura. Nos alzamos y nuestro vuelo soberbio exalta el alma, “como si hubiéramos creado lo que apenas oímos” (*Subl*, VII, 2).

Confrontados con la joven hija de Edipo, nos sentimos minúsculos. La inconmensurabilidad de la naturaleza expresada en la convicción de la labdácida contrasta con nuestra insuficiencia, sea en términos de actitud, sea en capacidad de juicio estético: nos sentimos desactivados, afectados en nuestro sistema cognitivo, y ya no logramos un patrón de medida apto a la evaluación estética proporcional a la grandeza de su dominio. Al mismo tiempo, nuestra facultad racional nos ofrece otro patrón de medida no sensible, dimensionado por la infinitud, en comparación con el cual todo en la naturaleza es pequeño. De esa manera, encontramos en nuestro ánimo una superioridad sobre la propia naturaleza en su inconmensurabilidad. Nos agigantamos, rumbo a la ascensión y, luego, al sumergirse de Antígona en su abismo.

Razonamos, simultáneamente, sobre nuestra impotencia física y la superación de nuestras debilidades, en una experiencia en que del fracaso resulta el propio triunfo. Kant enfatiza el no estar en peligro físico como precondition de la experiencia de lo sublime. En efecto, nos encontramos como los observadores del abismo, del precipicio, como los personajes de Caspar Friedrich (en la tela *Kreidefelsen auf Rügen*).

La intuición de lo profundo parece corresponder a la misma propensión del espíritu a invocar la trascendencia³³. Altura y profundidad integran, por fin, dos perspectivas de la misma dimensión de la verticalidad: lo que es superior en la visión trascendente, será profundo en la visión naturalista. El momento sublime no cesa, por otra parte, de evocar lo profundo (βάθος), una vez que la inaccesibilidad de las alturas “es, fenomenalmente, una

³² KANT. *Op. cit.*, p. 107.

³³ WEISKEL, Thomas. *Op. cit.*, p. 43.

negación, una deserción de lo que podría ser alcanzado, percibido, conocido. Como imagen, es el abismo”³⁴.

En el parangón entre la cumbre y el abismo se construye la experiencia sublime. *Antígona* (la tragedia) logra la representación de la inmensidad de una experiencia – debe, pues, ser considerada sublime.

Sin embargo, como enseña Lyotard, la manifestación de lo sublime no se agota con las imágenes de lo grandioso y de lo amplio, tampoco con las expresiones grandilocuentes. Ella puede reducirse al silencio que, de esa manera, revela una grandeza de alma que “ninguna palabra puede alcanzar”³⁵.

Aspectos invisibles consiguen manifestarse, significativamente, en la construcción del personaje. La niña indómita, cuya fuerza inhumana, indeterminada, se eleva, en lo absoluto de su desgracia, se yergue en contra la *pólis*, en contra de Creonte, en contra de la familia, en el momento mismo de su inserción en ella. El paso del gineceo a la *pólis* resulta en la trascendencia de ambos espacios, para ubicarse en un no espacio que es el tiempo límite, el umbral de una trayectoria, una verdadera suspensión. Ni niña, ni mujer; tan hermana como amante de Polinice; carente en relación a los muertos, reprimida ante Hemón vivo, ella es la hija y heredera ἐπίκληρος (*epíκληρος*) de su padre³⁶.

Apenas tres ejemplos bastan para demostrar que *Antígona* se encuentra allí para representar lo irrepresentable.

- 1 – El acto de Antígona –. El enterramiento es un deber sagrado, presentado, sin embargo, como ὅσια πανουργήσασα, *acto santo precedente a todo* (*Ant.*, 74). A partir de ahí, una serie de paradojas se desprenden de los pliegues del discurso: el amor puro, fraterno, que moviliza la adolescente, se confunde con manifestaciones incestuosas y hasta necrófilas; la excelencia moral, que se manifiesta a través de la conciencia religiosa, se deja atravesar por palabras que absolutamente desacreditan la solidaridad familiar de Antígona (*Ant.*, 905-920). El estatuto de la contradicción trágica se potencia, a través de la revelación de materiales subliminales traídos a la superficie por la audacia heroica de la joven huérfana.
- 2 – Antígona, “semejante a la mujer” y “contra la mujer”–. Se instala la duda: ¿Qué mujer? Probablemente Niobe, con quien Antígona se había comparado, en su canto con el Coro, haciéndose representar por un pájaro madre que llora la pérdida de su nidada. El paralelismo

³⁴ Idem, p. 44.

³⁵ *Subl.*, IX, 2.

³⁶ Toda una reflexión sobre los subtextos de la pieza se encuentra magistralmente de-

sarrollada en ROSENFELD, Kathrin H. *Antígona – de Sófocles a Hölderlin. Por una filosofía “trágica” da literatura*. Porto Alegre: L&PM, 2000.

propuesto por Sófocles es perfecto, en tanto que la muerte cercana a Antígona deja entrever el horror de la aniquilación de la *última raíz* de un gran linaje que se extinguirá en un túmulo rocoso.

Las dos mujeres emprenden la misma trayectoria simbólica: Antígona, como la “muerta viva”, está destinada a la vida subterránea en la caverna; Niobe, como el “crecimiento rocoso” (πετραία βλάστα, *Ant.*, 827), representa la riqueza de la vida que se esteriliza y se transforma en desierto. Así se teje la ironía sublime, que supone distanciamiento, flexibilidad de las emociones y dinámica intelectual. Antígona, en determinados momentos, sabe ser extremadamente delicada y tierna, amable y bella, a pesar de la violencia y de la dureza que tornan aterradoros sus discursos.

Ambas morirán por el orgullo que sentían por su linaje. Si una se jacta de sus descendientes (esa madre formidable de siete hijos y siete hijas) y la otra de un ascendiente (el hermano), es porque, en la casa Labdácida, ascendencia y descendencia tienden a confundirse.

En efecto, las conexiones metafóricas son absolutamente lógicas. Las dos son descendientes de los *spartoi*, brotes semivegetales, semihumanos, que proliferan y se destruyen, en un permanente desbordarse de la profusión y del derroche. Su falta es proliferar de manera natural, sin el respeto a las distinciones: proliferada como los vegetales. Antígona, como Niobe, está destinada a mineralizarse.

- 3 – Muerte sublime—. No formaba parte de los planes de Creonte una muerte cruenta para Antígona (ni ella misma había pensado en eso para sí), aunque “¡Al rebelde él prometie(ra) la muerte, la lapidación dentro de la ciudad!” (*Ant.*, 35-36). La noticia de la lapidación *intra murum*, cuando el cumplimiento de tal suplicio sólo era admitido lejos del ambiente de la *pólis*, que se debía mantener sano y protegido de las infecciones provocadas por el contacto con las impurezas de la sangre criminal, se justifica solamente por el deseo de agregar elementos de horror a la circunstancia en que la opción de Antígona, por el afrontamiento del absurdo, alcanza la sublimidad. En otro lugar, Creonte hace recrudecer el terror, amenazando a los guardias con la tortura de la fustigación³⁷ (ζῶντες κρεμαστοί, *Ant.* 309).

Interrogado directamente sobre la muerte que infligirá a la sobrina, Creonte dice: “Yo la enviaré a un lugar yermo, abandonado, dejándole tanto alimento cuanto baste para evitar el sacrilegio”. Por la descripción, ése era el lugar destinado al cuerpo de los suicidas. El enterramiento en vida, otra vez mencionado adelante, viene subrayado por la

³⁷ “Si aquél que por sus propias manos escondió este muerto no será descubierto por vosotros y no será traído a mis ojos, no

le bastará una simple muerte como castigo: seréis colgados aún vivos, hasta que alguien confiese el crimen” (*Ant.*, 306-309)

punición que desdeña la trascendencia, al mismo tiempo en que reaviva el horror de privar definitivamente a la joven *de la convivencia con habitantes de este mundo* (*Ant.*, 889-990). Para la virgen no era previsto verter sangre. Mucho menos rodearse de refinados procedimientos de horror.

Mientras Creonte se precipita en μήνις (*mênis*) y μνησικακία (*mnesikakía*), Antígona inspira simpatía, a despecho hasta de los versos efectivamente comprometedores, anteriormente mencionados (*Ant.*, 905-920). En el 4º Episodio, evoca su condición noble de τῆν βασιλειδῶν (“hija de reyes”).

En efecto, el texto ya sugiere su interpretación: sólo una princesa dejaría a sus consejeros sin imprecación y sin una palabra odiosa contra Creonte. La serenidad de Antígona da testimonio de su majestad. Condenada a una muerte injusta, exhorta a los ancianos a cuestionar la ley paradójal que lleva a la muerte a aquella que observó piadosamente el cumplimiento de τὰ δίκαια (*tà díkaia*).

En verdad, la muerte de Antígona se distingue perfectamente del exceso αὐτοκχεῖρ (*autokheîr*) de los demás suicidas (Hemón, Eurídice, Jocasta).

En ese personaje, la conciencia de pertenecer al linaje siempre sujeto a “nupcias peligrosas” (*Ant.*, 869-870: δυσποτμῶν γαμῶν) y a los “abrazos autoengendradores” (*Ant.*, 863- 864: κοιμήματ [ἄ τ'] αὐτογέννητ'), no desemboca en la imagen abyecta del suicida común (que, en Atenas, se entierra con las manos cortadas, juzgado por su acto y abandonado lejos de la ciudad). El suicidio de Antígona, proviniendo de un desaparecimiento discreto y casi silente, insinúa el rescate onírico (impreciso, mas determinante, para la heroína) de lo que existe de esencial en el dominio de los labdácidas: sugiere la muerte como la única salida para quienes están aprisionados en un destino tan extravagante e inhumano – de los que, cuando aman, no desean; cuando desean, no pueden amar.

En síntesis, en el caso de Antígona, el suicidio no es sentido como una transgresión grave que traería una amenaza suplementaria a la ciudad de Tebas: se lo ve mucho más como autoextinción que concluye y asume la lógica de un mito.

Es hora de callar. Cada uno de los pensadores y artistas aquí comentados avanzan en el entendimiento de lo sublime y parecen retornar a Pseudo-Longino.

Asociaré mi voz a la de la maestra Loraux, tan prestigiosa, porque lo sublime es efectivamente inagotable y, en el intento de aprehenderlo y descubrirlo, nos aprehendemos, en nuestra aspiración a lo alto y nos descubrimos, en nuestra realidad diminuta, tal vez como Antígona,

que se retira para el silencio y abre para sus descendientes la gran voz de los poetas sublimes.

Between the pinnacle and the abysm: aspects of the esthetics of the sublime in literature and art:

The experience of the sublime can be dimensioned through the analysis of the means (vastness, grandiosity, danger) and the effects associated with it (fear or veneration). The first theoretical contribution to the analysis of the sublime puts Pseudo-Longino ahead of preeminent thinkers who expanded the concept, readdressed during the rich atmosphere of the German (with Lessing and Kant) and British (Edmund Burke) Enlightenment.

The topic then increased its properties during Romanticism and became one of the most important aspects of contemporary criticism, in the works of Lyotard. Such a historical perspective allows us to observe that the phenomenology of the sublime is best expressed in the images of the vertiginous and abysmal ecstasy portrayed in Greek literature or in visual arts.