



Revista de Filosofía, N° 39, 2001-3, pp. 25-41
ISSN 0798-1171

El tratado *Fuentes de lo Sublime* de Longino y la superación de las *téchnai rhetorikái**

The Treatise: Sources of the Sublime by Longino
and an improvement on the *tecnai rhetorikai*

Alberto Santamaría Fernández
Universidad de Salamanca
Salamanca - España

Resumen

El tratado de Longino *Peri Hýpsos* es la primera obra donde se tematiza lo sublime como sentimiento, aunque vinculado con la retórica. Sin embargo, no se trata de una obra meramente clásica sino que su influencia más importante se da a partir del siglo XVII, con el desarrollo de la estética. El objetivo de este trabajo es analizar los elementos que la modernidad hereda del texto de Longino. Se pretende una lectura de la obra que destape la distinción implícita en Longino entre lo bello y lo sublime, que recoge la modernidad, y que no sólo tendrá en cuenta el término *hýpsos*, sino también el trágico *deinón*.

Palabras clave: Sublime, Longino, *deinón*, arte, estética.

Abstract

Longino's Treatise, *Peri Hýpsos*, is the first work in which "the sublime" is focused on as a feeling, even when it is connected with rhetoric. However, it is not a merely classical essay. Its influence became more im-

Recibido: 02-10-01 • Aceptado: 05-11-01

* Este trabajo se ha realizado con el apoyo de una beca predoctoral de la Fundación Caja Madrid.

portant in the 17th Century with the development of aesthetics. The goal of this article is to analyse the elements that modernity inherited from Longino's essay. We intend to interpret Longino's implicit distinction between *the beautiful* and *the sublime*, which was passed on to modernity, which not only was influenced by the term *hýpsos*, but also by the tragic one, *deinón*.

Key words: Sublime, longinus, deinon, art, aesthetic.

1. Análisis de las fuentes de lo Sublime en el tratado de Longino

En las *Lecciones berlinesas sobre las Bellas Artes*, August Wilhelm Schlegel dice lo siguiente sobre Pseudo-Longino y su tratado *Sobre lo sublime (Peri Hýpsos)*¹: “es el primer tratado de estética de estas características que poseemos. Está mal escrito, con frases ampulosas, hinchado de grandilocuencia, vacío de conceptos, y más pobre aún si nos atenemos a su estructura lógica, pero *su espíritu es absolutamente moderno*. [...] Podemos definir al autor de este libro como *el descubridor de la estética sensitiva*”². Lo que nos ofrece Longino en su tratado, escrito alrededor del siglo I d. de C., es en el fondo una doble lectura de lo que él llama sublime. Por un lado tendríamos lo sublime entendido como unas *téchnai rhetorikái*, una serie de mecanismos para conseguir un efecto de elevación (*hýpsos*), una elevación mediada conscientemente por una serie de reglas, una actuación mediatizada. Por otro lado, aunque en algunos casos entroncado con lo anterior, tendríamos lo sublime en cuanto emoción fuerza (*hýpsos-deinós*), como éxtasis *pathos*. Lo que pretende apuntar Longino, y con ello trata de desligarse de los escritos de sus contemporáneos, es que las *figuras retóricas* son meras herramientas que por sí solas son inútiles. En el momento en el cual lo sublime brota con fuerza, y se sitúa en el marco de los sentimientos y emociones toda figura o medio técnico queda ensombrecido³. Con esto, Longino

- 1 LONGINO: *Sobre lo sublime*. Gredos, Madrid, 1996. Edición a cargo de José García López.
- 2 SCHLEGEL, A.W.: *Die Kunstlehre*, Stoccarda, Kolhammer, 1963, pp. 45-46 (el subrayado es mío).
- 3 LONGINO, *op. cit.*, XVI, 2.

distingue, inconscientemente quizá, entre el sentimiento de lo sublime (estética) y los métodos del discurso, es decir, el modo de encerrar lo *Hýpsos* en la palabra (retórica). De este modo, cuando en el siglo XVIII se da el tránsito de la retórica a la estética se sigue el camino anunciado por Longino y su modo de entender lo sublime no como estilo, sino como emoción, como lo apuntará Burke, por ejemplo. Esto es, lo sublime una vez se deshace de ese carácter de *téchne* puede filtrarse como un sentimiento, como un sentimiento puro, y de este modo se puede asentar en la modernidad, y principalmente en la estética desde el XVIII. Así, lo sublime se entenderá en el surgimiento de la estética desde una perspectiva totalmente distinta de la visión técnica que de ello tuvieron los clásicos. Lo sublime moderno tomará ese carácter de *pathos*, de fuerza, que de algún modo -como luego veremos- estaba ya retratado en la propuesta de Longino, y que relaciona lo *hýpsos* (elevación) con lo terrible (*deinón*), que es pincelado en su tratado, y que Demetrio ya había apuntado en su *Peri hermeneias* (*Sobre el estilo*) a la hora de distinguir entre el estilo vigoroso (*deinós charaktér*) y un estilo elevado (*megaloprepés charakter*)⁴. El primero estaría cercano al sentimiento violento de lo sublime, al *pathos*; mientras que el segundo estilo estaría más cerca de la visión puramente retórica (y aristotélica) de una elevación sometida a reglas, una esquematización de la composición que lleva a un ampuloso manejo de las palabras. La recepción moderna de lo sublime se centra quizá no tanto en el carácter de elevación espiritual, como señala la palabra *hýpsos*, sino en su entroncamiento con la palabra *deinón*, propia de la tragedia, que señala lo terrible y lo digno de respeto, un doble vínculo de atracción-repulsión. Lo sublime como sacudida juega con ambos sentidos.

En su tratado, Longino no sólo se concentra en mostrarnos las reglas que construyen lo sublime en el arte de la retórica, algo que un antecesor suyo como Cecilio ya había hecho, sino que va más allá pretendiendo indagar y analizar las causas que hacen del discurso de un orador *palabras sublimes*, provocando tal sentimiento en el receptor. Lo sublime es un sentimiento y no puede quedar encerrado en reglas, dice Longino, "...y en esto se engañan completamente, [quienes creen] que pueden someter tales cosas a reglas técnicas"⁵. Con este autor nos situamos en el momento que los estu-

4 DEMETRIO: *Sobre el estilo*. Gredos, Madrid, 1996. Edición a cargo de José García López.

5 LONGINO, *op. cit.*, II, 2.

diosos de la retórica denominan *segunda sofística*⁶, en tanto en cuanto se busca el *encantamiento*. La retórica abandona su carácter unívoco de simple *téchne* vacía y de este modo se encamina hacia un nuevo modo de pensamiento, pretendiendo buscar una elevación y conmoción espiritual del sujeto, un acercamiento (impulso) a lo divino.

En cualquier caso Longino hablará de cinco fuentes de lo sublime: dos innatas y tres que se alcanzan por medio de la *téchne*. Concebir grandes pensamientos y un carácter de pasión entusiasta, son los caracteres naturales (instintos naturales, dice); por otro lado, la *téchne* consta de: a) uso apropiado de figuras de pensamiento y dicción, b) noble elección de palabras y c) la composición. Las dos primeras fuentes serían para Longino las que condicionan esencialmente a las restantes, que son accesorios, meros instrumentos de aprendizaje. Su intención es resaltar el valor del arte contraponiéndolo a las simples técnicas y procesos. Vemos en esta división como lo que toscamente podemos llamar pre-lingüístico condiciona y limita el ulterior desarrollo del lenguaje. La unión de los elementos en muchos casos distintos como son el pensar y la pasión se conjugan e imbrican para dar sustento a la expresión lingüística que canaliza a su vez la expresión y experiencia sublime. Lo sublime no se compone simplemente de la unión de ciertas palabras, sino que el juego con lo trascendente, con lo que está más allá del lenguaje, de lo decible, es condición para una experiencia tal.

Longino otorga en su tratado una gran importancia a las emociones, a la imaginación, a la vez que tiene en cuenta el sentimiento y el pensamiento del artista. En este sentido decimos que rompe con sus contemporáneos y sus predecesores. Si bien señala unas *téchnai retorikái*, también apuntará a una infinitud del alma espiritual, en su reflexión sobre lo sublime en cuanto sentimiento. Se cuestionará si lo sublime puede ser cercado por una serie de reglas. Según el propio Longino, “lo sublime es el eco de un espíritu enorme”⁷.

Este carácter de grandeza, de enormidad, vertebrada como eje esencial la propuesta longiniana: es en el hombre donde se hace patente este sentimien-

6 MURPHY, J.: “El fin del mundo antiguo: la segunda sofística y San Agustín”, en MURPHY, J. (ed.): *Sinopsis histórica de la retórica clásica*. Gredos, Madrid, 1989, pp. 246-257.

7 LONGINO, IX, 2.

to de grandeza, y es el lenguaje, la literatura, -piensa Longino- la que ha de hacernos presente esta conmoción que supone lo sublime. Para Longino es en la poesía homérica, y más fuertemente en la literatura arcaica griega donde se halla el más profundo carácter expresivo del *hýpsos*; un término -*hýpsos*- que tuvo siempre una fuerte relación con lo religioso desde su origen, con la palabra sagrada. En este sentido apunta Longino que “nada hay tan sublime como una pasión noble, en el momento oportuno, que respira entusiasmo como consecuencia de una locura y una inspiración especiales y que *convierte a las palabras en algo divino*”⁸. Precisamente, la posesión pasajera de esa locura (*ate*), esa conmoción a la que el sujeto es lanzado, “es un estado anormal que requiere una explicación sobrenatural”⁹. Esta incidencia de lo divino en el tratado longiniano es esencial, en tanto que es *hýpsos* una referencia al acto mismo de elevarse, en un intento por insinuar lo sobrenatural. Así Longino dice que “debemos elevar nuestras almas hacia todo lo que sea grandioso”¹⁰, y este caminar y transportarse puede hacerse a través de la imaginación longiniana. Para Longino la imaginación (*phantasia*), puede ser el elemento más apropiado “para producir grandeza elevación y vehemencia (*deinosis*) en el lenguaje”¹¹.

Una vez mencionados estos caracteres del tratado de Longino podemos señalar su posición frente a la retórica aristotélica, y en consecuencia, a toda la propuesta peripatética, que constituía el discurso dominante. Su antiaristotelismo se muestra en ese marco sentimental, y de este modo se aleja del clasicismo y se acerca al estadio estético moderno y romántico. Si la propuesta aristotélica va por el camino de desencantar la palabra, quitándole cierta ritualidad, Longino ve en el lenguaje y en el hombre su posible trascendencia y a través de ella a la posibilidad de lograr el *éxtasis* y un nuevo pensamiento (una imagen renovada). En cuanto discípulo de Teodoro, Longino otorgaba a la *pasión*, a la emotividad, a la elevación (*hýpsos*) y a su conmoción (*deinón*), un papel fundamental como sentimiento unido al lenguaje, como formando parte del lenguaje mismo. En este sentido, la palabra tiene la posibilidad de su trascendencia y de este modo tratará Longino de mostrar la relación entre el hombre y el ser: a través de esa elevación y con-

8 LONGINO, VIII, 4.

9 DODDS, E.R.: *Los griegos y lo irracional*. Alianza, Madrid, 1999, p.23.

10 LONGINO, *op.cit.*, IX, 2.

11 LONGINO, *op.cit.*, XIV.

moción. Por el contrario, el camino aristotélico y seguido por Apolodoro habla de una retórica como ciencia, centrada, no en el *éxtasis*, sino en la persuasión¹², en la *peitho*. La palabra debía de ser lo más racional y actuar apoyada en los hechos; “es sumamente importante -dice Aristóteles- que las leyes que están bien establecidas determinen, hasta donde sea posible, por sí mismas, todo, y que dejen cuanto menos mejor al arbitrio de los que juzgan”¹³. En la *Retórica* Aristóteles apunta que se trata de una lógica, de un *méthodos* en torno a los razonamientos probables que implican persuasión; se trata de demostrar por medio de pruebas que una decisión es buena, noble y justa. De este modo, tenemos la retórica defendida por Aristóteles, Apolodoro y sus seguidores, donde no hablamos de sublime como *hýpsos-deinón* sino de *peitho*, persuasión, de unas reglas para conseguir tal persuasión¹⁴. Por otro lado, tenemos a Longino (y de algún modo también al olvidado Demetrio) que a través de su visión de la retórica y de lo sublime, no como una lógica, sino a través de términos como *hýpsos* y *deinós*, nos propone un retorno, esto es, acercarse al sentido de una retórica no sólo como una simple ciencia, sino como un mecanismo que produzca sentimientos, conmociones, en los sujetos, tal como producía la poesía primera de los griegos, buscando expresividad y moral, una sacudida al modo trágico. Es aquí donde se halla esa visión *absolutamente moderna* que de Longino posea un conocedor de lo clásico como Schlegel.

La importancia que otorga a este nuevo modo de pensamiento a través de sentimientos no se halla en ninguno de los tratados de la época. La modernidad del tratado de Longino se da por ese encaminarse hacia lo sensitivo, desvinculándose del predominio de la idea de *téchne*. Lo que porta como germen el tratado de Longino es la propia destrucción de la retórica, y la apertura de un hueco que lleva hasta el inicio de la estética. Una vez es traducido el texto en el siglo XVII, y mostrado por Boileau al público, se produce una verdadera conmoción tanto en Francia como en Inglaterra, el artista y sus obras dejan de estar regidos por los rígidos cánones de la

12 ARISTÓTELES: *Retórica*, I, 1354a.

13 ARISTÓTELES, *Retórica* I, 1354 a30.

14 Sin embargo, Aristóteles tenía en cuenta los elementos afectivos pero su presencia vale como simple prueba accesoria, en ningún caso determinante, y queda excluida cuando se trata de apuntar lo fundamental de la persuasión: el entimema. *Ret.*, II, 1377b y ss.

téchne y la armonía, comienza el juego de las luces y las sombras. Así, el tratado de Longino, provocó seguramente un mayor impacto en el marco de la estética desde su traducción en el siglo XVII, que lo que pudo influir en su época. No se tratará ya de buscar una identificación del individuo con un nombre y la búsqueda de su gloria, sino sorprender, sobrecoger; y esta es precisamente la enseñanza que los modernos toman de *Sobre lo sublime*.

Longino parece apuntar una posible vinculación entre la retórica y la poesía, una vuelta a su vinculación más allá de visión científica y logicista que nos propone Aristóteles en la *Retórica*; una retórica que sobrepase los límites de lo conocido y que nos *eleve*, en el sentido espiritual/religioso del *hýpsos*, poniéndonos así en una situación de pura ambigüedad, de tensión emocional y desconcertante (*deinós*) entre distintos polos, algo que en esencia será lo definitivo de lo sublime en la misma estética del setecientos. Es aquí donde encontramos la referencia a la poesía de Safo. Toma el siguiente poema:

“Semejante a los dioses me parece ese hombre, que se sienta frente a ti, y de cerca escucha tu dulce voz y tu sonrisa deliciosa, y eso hace saltar mi corazón dentro del pecho. Pues, cuando te miro por un momento, se me quiebra la voz. Mi lengua se hiela y al punto un fuego suave recorre mi piel, mi vista se nubla, los oídos me zumban, un sudor frío me cubre y un temblor me agita toda entera y estoy más pálida que la hierba; y siento que me falta poco para morir, pero es necesario ser valiente...”

Una vez ha transcrito estos versos, pregunta a su invisible interlocutor: “¿no te maravilla cómo intenta reunir en una misma cosa cuerpo y alma, oídos y lengua, ojos y piel, todos dispersos antes, como si fueran extraños entre sí, y, ahora, ella, por medio de una serie de *emociones contrarias*, siente al mismo tiempo frío y calor, es irracional y sensata, pues tiene miedo, está a punto de morir, de tal forma que no aparece en ella una emoción sola, sino una reunión de emociones?”¹⁵ Es en este sentimiento desbordante de ambivalencia¹⁶, es en esta emoción de desconcierto de donde se nutre lo sublime

15 LONGINO, X, 2-3.

16 Cf. RICHARDS, H.: “Critical Notes on the *De Sublimitate*”, en *The Classical Review*, 16 (1902), p.161.

y que siglos después Addison¹⁷ tematizará como *agradable horror* y Burke¹⁸ como *delight*. El artista de lo sublime -dirá Longino- "de la descripción de las tormentas escoge de los fenómenos que las acompañan los más violentos"¹⁹. Sin *pathos* no aparece lo sublime, es una de sus fuentes, y del choque y combinación de estas emociones es como lo sublime brota. Se describirá como encuentro de contrarios, y aquí se sitúa tanto la tragedia como la poesía amorosa de Safo. La "grandeza del discurso" se da cuando se patentiza la inconmensurabilidad del pensamiento con el mundo real.

Dicho esto, Longino describe al hombre como un sujeto necesitado de superar sus límites, y es ahí donde ha de situar su relación con el *sentimiento* de lo sublime, de lo *hýpsos*, cuyas raíces teológicas -como luego veremos- parecen importantes. A la hora de hablar del hombre, Longino lo caracteriza desde una visión que parece anticipar la descripción kantiana, y que delata, de este modo, el espíritu moderno del tratado *Sobre lo sublime*. Dice así:

"La naturaleza no ha elegido al hombre para un género de vida bajo e innoble, sino que introduciéndonos en la vida y en el universo entero como en un gran festival, para que seamos espectadores de todas sus pruebas y ardientes competidores, hizo nacer en nuestras almas desde un principio un amor invencible por lo que es siempre grande y, en relación con nosotros, sobrenatural. Por esto, para el ímpetu de la contemplación y del pensamiento humano no es suficiente el universo entero, sino que con harta frecuencia nuestros pensamientos abandonan las fronteras del mundo que los rodea"²⁰.

Con esta descripción²¹ Longino muestra a los sujetos como espectadores fronterizos situados entre la vida cotidiana y familiar y la necesidad de trascendencia a través del pensamiento, es decir, definidos como *theorós*, un mirar/pensar más allá, casi oracular; un modo de ver/oír que estará muy

17 ADDISON, J.: *Los placeres de la imaginación* y otros ensayos de *The Spectator*. Visor, Madrid, 1991, pp.137 y ss.

18 BURKE, E.: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo bello y de lo sublime*. Tecnos, Madrid, 1997, pp. 29 y ss.

19 LONGINO, *op. cit.*, X, 3.

20 LONGINO, XXXV, 2-3.

21 RICHARDS, *op. cit.*, p. 164.

presente en toda la estética y creación romántica. Lo sublime así descrito implica este carácter de contemplación que Longino apuntaba cuando se interrogaba “¿te das cuenta, compañero, cómo adueñándose de tu alma la lleva a través de esos lugares y convierte el oír en un *contemplar*?”²². Este modo de relacionar el oír y el contemplar es propio del concepto clásico de *phantasia*, que implica un movimiento y un ser transportado para que algo sea mostrado, algo elevado²³.

Sería algo así como un *pensamiento sintiente*: a través del golpe, de la emoción producida por el lenguaje sublime (el paisaje), el pensamiento se eleva y es transportado (*phantasia*). El hombre no puede –según esta idea– quedarse cercado por lo bajo e ínfimo, sino que por naturaleza, por *instinto natural*²⁴, dice Longino, admiramos lo grande y lo extraordinario; “no admiramos, por Zeus, los pequeños arroyos, aunque sean transparentes y útiles, sino el Nilo, el Danubio, el Rin y, mucho más, el Océano; ni esta pequeña llama encendida aquí por nosotros nos sorprende más, porque conserva su luz pura, que los cuerpos celestes, aunque muchas veces se oscurezcan”²⁵. Estamos ante lo que Kant llamará *disposición del espíritu*²⁶. La admiración, mezcla de *pathos* y perplejidad, se concentra en lo extraordinario. El hombre admira aquello por lo que es superado, y que es incapaz, por tanto, de abarcar. En la idea expuesta de Longino, en su descripción del hombre y de lo sublime, vemos que ha sido la propia naturaleza quien ha dispuesto tal destino. El hombre, aún siendo limitado, tiene la capacidad el deseo de superar todo límite. Esto es lo que se ha venido a denominar carácter fronterizo. Por un lado es capaz de sobrepasar todo límite, y por otro, tiene la capacidad de superar todo lo que es útil y que está al alcance de su sensibilidad. Precisamente es el choque y la unión de ambas capacidades lo que provoca la admiración de todo lo extraordinario y desmedido. Así, Longino describe

22 LONGINO, *op. cit.*, XXVI, 2.

23 La palabra fantasía ha sido utilizada de muy diversos modos, incluso dentro de la Grecia clásica, y en las épocas posteriores, aquí Longino habla de imaginación como *phantasia*, algo así como movimiento y muestra. Cf. WATSON, G.: *Phantasia in Classical Thought*. Galway University Press, 1988, p. 66 y ss.

24 LONGINO, XXXV, 2-3.

25 LONGINO, XXXV, 4.

26 KANT, I.: *Crítica del Juicio*, Espasa-Calpe, Madrid, 1997, § 25.

lo sublime como “el eco de un espíritu noble”. Es la natural grandeza de espíritu, la fuente esencial para lograr un estilo sublime, que no sólo es *hýpsos* (elevación) sino también *deinós charaktér* (como ya había apuntado Demetrio), es decir, sentimiento contrapuesto, un sentimiento que es terror y emoción, y que se escapa de las lindes retóricas de la palabra persuasiva de las escuelas precedentes, herencia del aristotelismo. Al unir *hýpsos* y *deinón*, lo que hace es abrir una nueva senda, que vuelve la mirada hacia la primera palabra vigorosa y expresiva de la poesía arcaica: cargada de elevación y emotividad.

2. Distinción de lo bello y sublime apuntada en el tratado de retórica

Una vez establecido este análisis inicial, señalamos a continuación la distinción entre lo *bello* y lo *sublime* tal como la intuyó Longino en su tratado. Si bien Longino no llegó a entender lo sublime en el sentido moderno de desacuerdo entre pensamiento y forma (para Longino lo acabado, dado forma, es sublime), sí llegó a ofrecer el sustento y las líneas básicas de reflexión suficientes como para diferenciar lo bello de lo sublime, intuyéndose en él la visión de dicha fractura.

La distinción entre lo bello y lo sublime no había sido hasta entonces apuntada ni estudiada en ningún tratado de la época. Sin embargo, Longino, desde su visión de la palabra como trascendencia y fuerza emotiva, trata de dar forma a unas ideas mediante las cuales se puede superar el mero decir por medio de técnicas y figuras en que se había convertido la retórica. Su empeño no es otro que el de una retórica que vuelva la mirada hacia el origen encantador de la palabra. Entonces recurre a tal distinción. El estilo bello, la belleza pura se alcanza mediante la medida y la armonía en el decir, un decir que se muestra como débil y que no goza de un carácter fuerte ni conmovedor. Este estilo se relaciona con un *ethos* y una actitud de nobleza, e incluso puede provocar emociones, pero sin conmover. Sin embargo, y esto lo recogió con suma certeza Boileau en su introducción al tratado de Longino en 1674, lo sublime es aquí entendido en relación con lo extraordinario y sorprendente; se trata de un sentimiento que transporta al sujeto y lo eleva, lo conmueve sacándolo del terreno enclaustrado de lo bello. Provoca nuevos pensamientos; pensamientos, imágenes y sentimientos originarios, derribando así la muralla férrea de la armonía y de la *téchne* aristotélica. Lo

sublime, en este discurso, es descrito como el movimiento del alma con la fuerza incontestable de la pasión²⁷. El estilo sublime, relacionado intrínsecamente con esa fuerza y vigor, no tenderá a imitar al hombre -eso es precisamente lo que hace la escultura- sino que tiende a imitar a la naturaleza. Dice Longino: “en el arte se admira la perfección rigurosa, pero en las obras de la Naturaleza admiramos la grandeza; y es la Naturaleza la que ha dado al hombre el don de hablar. En las esculturas se busca por ello el parecido con el hombre, pero en la literatura, como he dicho, lo que sobrepasa lo humano”²⁸. Es esta cultura de la palabra sobre la imagen, en cuanto jerarquización, lo que se mantiene como inamovible durante siglos, y se muestra con evidencia en los tratados tanto de Addison como de Burke. La palabra jugará aquí, en cuanto situada en el peldaño superior en íntima relación con lo divino, el papel clave a la hora de lograr establecer precisiones sobre origen del sentimiento de lo sublime. Así apunta Longino que según la forma, lo sublime puede aparecer como la fuerza devastadora de una tormenta, algo que destruye todo lo que le sale al paso bien como una corriente majestuosa capaz de infundir respeto. Lo sublime puede entenderse entonces a) como un sentimiento de pavor o de temor, b) como un simple sentimiento de elevación. Es el primer caso el que se ha mantenido y el que recibe la modernidad estética, aunque lo sublime en esencia supone el entroncamiento de ambos sentidos. La distinción es descrita así: “...el orador, si nos fijamos en el estilo, por ser más emocional, abunda en fogosidad y ardor emocional, y el otro, manteniéndose majestuoso y magníficamente solemne, no es frío, pero no se enardece de la misma forma”²⁹. Dividido así, el ejemplo del primer estilo sería Demóstenes y el segundo Platón. Demóstenes a través de la palabra alcanza lo que Demetrio había llamado en su *Peri Hermeneias* el *deinós charaktér*³⁰, esto es, un estilo vigoroso. A diferencia de la palabra bella, dice Demetrio, el *deinós charaktér* “exige algo impetuoso y conciso y se parece a luchadores que se golpean de cerca”³¹; por su parte, Platón no cae en el estremecimiento y emotividad de lo *deinón*; simplemente se queda en la elevación y no se acerca al vértigo estremecimiento, a

27 LONGINO, XXXVI

28 LONGINO, XXXVI, 3-4.

29 LONGINO, XII, 3.

30 DEMETRIO, *op. cit.*, 240-304.

31 DEMETRIO, 274.

lo temible. Así Demetrio señala: “Todo estremecimiento es enérgico porque es temible”³².

Con esta división establecida por Longino lo sublime se disgrega a través de dos conceptos que van de la mano y a la vez chocan y entran en conflicto: *hýpsos* y *deinón*³³. Ambos, con una fuerte raíz religiosa, están patentes en la distinción longiniana. Su combinación es lo que provoca en esencia el sentimiento de lo sublime, y es a través precisamente de ese componente temible que constituye lo *deinón* como ha pasado a la modernidad. Lo sublime será definido y sustentando en su origen no sólo por lo *hýpsos* sino también por lo *deinón*; la elevación para imprimir eso sublime necesita de la intensidad.

Podemos decir que lo sublime es ciertamente elevación y grandeza de lenguaje, pero a la vez necesita de un componente estremecedor, como señalaba Demetrio. Al principio de su tratado, Longino describía lo sublime como aquello que “pulveriza como el rayo todas las cosas y muestra en un abrir y cerrar de ojos y en su totalidad los poderes de un orador”³⁴. Desde aquí quería señalar Longino que lo sublime (como luego se dirá desde el surgimiento de la estética) no convence lentamente, con parsimonia, sino que es como el golpe de los luchadores, según la metáfora de Demetrio. Se trata de algo que cae sobre nosotros de repente, es el sentimiento ante un aterrador e irresistible poder que nos estremece y conmueve, pero de golpe. Es un sentimiento de placer desconcertante, que sugiere una visión y movimiento de vértigo, en este caso a través de la palabra estremecedora del discurso expresivo.

Es en este contexto donde se recurre con mayor fuerza a la relación Dios-hombre a la hora de expresar eso sublime, una relación que tiene su origen más claro y fuerte en la tragedia. Es así que el *silencio* y el *temor* serán los elementos esenciales, según ya apunta Longino. Señala el silencio terrorífico del Hades, cuando Odiseo habla a Ayax sin recibir contestación: “así el silencio de Ayante en la Nekya es grandioso y más sublime que cualquier palabra”³⁵. El sentimiento que provoca es el de un anona-

32 DEMETRIO, 283.

33 De su análisis nos ocupamos en la sección posterior.

34 LONGINO, *op. cit.*, I, 4.

35 LONGINO, IX, 2.

dante vacío, estremecedor, pero el ejemplo clave aquí, y que perdurará en la geografía sobre lo sublime, es el *ejemplo bíblico*, y esto es importante porque en esencia términos como *hýpsos deinón*, provienen del marco religioso arcaico. Para Longino nada expresa mejor la sublimidad que la omnipotencia divina y principalmente el verso de Moises del *Génesis* que dice: “Dios dijo: ¡Hágase la luz! Y se hizo la luz”³⁶. Desde este verso lo que quiere señalar Longino es la fuerza del poder divino, incluso su carácter sometedor. Es aquel temor-atracción que provoca en los individuos emociones fuertes y encontradas, como es el caso de Job. Dios, el dios judío, aparece aquí como máximo exponente de sublimidad; y como ha señalado Jaeger, es de tener en cuenta la importancia y la dureza que para ese momento suponía la misma idea de creación. Es así, en cierta medida, que Longino “rechaza a los dioses homéricos porque no llegan a la altura de sus ideales de verdadera sublimidad y señala el relato mosaico de la creación con su “hágase la luz” como un modelo mucho más satisfactorio”³⁷, como *exemplum* preciso de sublimidad. Los dioses homéricos tendrán para Longino carácter de alegoría, mientras que el dios de los judíos, la cosmogonía del Génesis, señala más certeramente esa majestad divina³⁸. Es un intento de alcanzar, insinuar, el rostro de Dios, una vez se trascienden los límites de lo conocido y útil, y se reconoce el poder total de Dios por medio de esa palabra golpeadora y simple, una palabra creadora e imperativa. Se trata, a fin de cuentas, del *deinós charaktér* aludido ya por Demetrio, un estilo vigoroso y temible que provoca estremecimiento y que se sustenta en la oscuridad y fuerza del discurso. Este estilo *deinós* exige ímpetu y concisión, y nos llega de repente sin ningún tipo de mediación, provocando en el oyente un doble sentimiento de atracción y temor. Es el sentimiento de lo sublime ante la palabra que funda.

36 La relación con las sentencias judías por parte de Longino procede, según se cree, de su maestro Cecilio, de ascendencia judía, tal vez por mediación de éste tomó contacto con el Antiguo Testamento. También se apunta que dado el constante intercambio comercial que hubo durante el helenismo tardío entre los diferentes imperios, pudo ser la causa de que conociese esos textos. Otra hipótesis apunta a que tal referencia se debe a una interpolación realizada a posteriori.

37 JAEGER, W.: *La teología de los primeros filósofos griegos*. FCE, México, 1977, p. 55-6.

38 LONGINO, *op.cit.*, IX, 7.

3. Origen poético-religioso del término *hýpsos*

El término usado por Longino para dar título a su tratado, *hýpsos*, retoma el profundo sentido místico-religioso que ya portaba en la Grecia arcaica. Estamos ante un término que no refleja simplemente una serie de aspectos y cualidades de la divinidad sino que se trata de un modo de encaminarse hacia ella. Señala esa trascendencia y deseo de insinuación.

La investigación filológica (y teológica) que nos ofrece J. Hans Kühn –quizá la interpretación más consolidada– sostiene que el uso de la palabra *hýpsos* en la época helenística, y en el marco de la retórica supone de algún modo la reutilización el retorno del originario significado mítico-religioso de tal término. Estaríamos ante una secularización una transmisión hacia la palabra poética del fuerte contenido de elevación religiosa de *hýpsos*. *Hýpsos* vendría a ser la entusiasta autoelevación provocada por ciertas composiciones poéticas que llevaban a la *katharsis*. La poética arcaica ya contiene este carácter de *hýpsos* en tanto en cuanto se vincula con la palabra *mágico-religiosa* donde se da esa búsqueda del encantamiento, de la conmoción como *phármakon*, que nos aterra y nos atrae (*deinón*). Será en la retórica de Gorgias donde se busque transferir a la prosa idénticas connotaciones de la palabra poético-trágica, mostrándose así, por vez primera, esa hilvanación entre poética y retórica; una filiación que quedará silenciada tras la visión logicista de la retórica por parte de Aristóteles y sus seguidores, quienes buscan la desritualización de la palabra. La propuesta de Gorgias podría tomarse como la secularización del embelesamiento atemporal de lo divino. Aquí se trata de un golpe, de una duración secular, que mueve y sacude en un instante. Así describe Longino que “debemos, en la medida de lo posible, elevar nuestras almas hacia todo lo que sea grandioso, y preñarlas, por así decirlo, constantemente de nobles *arrebatos*”³⁹. El modo, pues, de plasmar eso sublime dependerá de forma directa del vigor de la expresión, de un estado de posesión. Siendo un arrebato -la eclosión en un instante- el modo de presentación no puede ser otro que la *insinuación* (y el sentimiento de *vaguedad terrible* que va unido). Demetrio es quien mejor lo expresa cuando, al referirse al *deinós charaktér*, sostiene: “posiblemente la obscuridad produce con frecuencia vigor, pues una idea sugerida es más im-

39 LONGINO, *op. cit.*, IX, 2.

presionante, mientras que no se hace caso alguno a aquello que se manifiesta abiertamente”⁴⁰. De este modo unimos lo *hýpsos* y lo *deinón*, a través de su carácter de terribilidad y respeto, y así es como queda evidenciada la presencia de la divinidad en el arte, a través de la unión de ambos términos. En cualquier caso, no hay una precisión conceptual en este marco griego a la hora de la referencia a la divinidad, a eso trascendente que causaba pavor; “los griegos emplearon comúnmente en todas las épocas un lenguaje vago parecido para referirse a lo sobrenatural, no por escepticismo, sino sencillamente porque no podían identificar al dios en cuestión”⁴¹.

En Longino se trata de un *oír* que es un *contemplar*, un *oír* que ha de transportar al receptor (*phantasía*) hasta ese arrebató, hasta ese instante de elevación que debe acercar a la situación de la divinidad, y esto sólo se logra a través de un estilo vigoroso, golpeante, unido al silencio y a la oscuridad.

La revisión de lo *hýpsos* ha de verse en relación con el concepto trágico poético de lo *deinón*⁴², esto es, de lo terrible y temible, de aquello que causa admiración. Podríamos decir que lo *hýpsos* por sí sólo señala la elevación, el encumbramiento. Sólo cuando interviene lo *deinón*, la fuerza sometadora, como indicó Demetrio, se produce esa sacudida de lo sublime. Lo religioso del *hýpsos* se funde con la poética de la conciencia trágica definida por el término *deinós*. La palabra *terrible* es la que aparece descrita en la tragedia, y a ese *deinón* se hace constante referencia en tragedias como *Antígona* de Sófocles.

Lo que se nos muestra así es la instauración de una retórica (segunda sofística) en cuyo origen ya está presente el carácter de elevación del *hýpsos* y el intento de redimir la retórica de cualquier tipo de artificialidad o frialdad. Esta descripción originaria permite situar esta palabra retórica, su sentido fundacional, en el espacio previo a los enfrentamientos metafísicos entre “racionalidad y *pathos*, entre verdadero y verosímil, entre poesía y fi-

40 DEMETRIO, *op.cit.*, 254.

41 DODDS, *op. cit.*, p. 25.

42 Este término, sobre el que incidiremos, sufre de una profunda ambigüedad, y las interpretaciones son muchas en torno al él, principalmente en su uso por parte de Sófocles. Cf. FRIEDLÄNDER, P.: *Polla ta deina*, en *Hermes*, 69 (1934), pp. 56-63.

losofía”⁴³. Y este es el programa presente y continuado por Longino en su tratado. Retoma esta senda, y a pesar de establecer una serie de reglas, pretende que éstas sean sólo accesorios no determinantes del propio sentimiento de lo sublime, el cual sólo venía provocado por el vigor (*deinós charaktér*) de la palabra. Sin embargo, Longino⁴⁴ se vale de Platón para criticar a Teofrasto y a los demás herederos del aristotelismo contrarios al *pathos* y defensores de una retórica como ciencia, como *téchne rethoriké*. Y es así dado que en Platón la idea de elevación juega un papel fundamental, y en este sentido hay cierta filiación con la palabra inspirada, lo cual se muestra en diferentes metáforas usadas en diálogos como el *Timeo* en el *Fedro*. Es en el *Fedro*⁴⁵ donde hace referencia a lo *hýpsos*, en el sentido de autoelevación, *impulso*, y así lo toma en principio Longino, para señalar después la idea de una comunión de almas⁴⁶, modo de alcanzar un nuevo pensar. Establece así, una distancia clave entre su concepción de la retórica (cuyo origen se asienta en un fondo mítico-poético), y la simple caracterización de ésta como técnica literaria. Se trata de una retórica “reconducida a su vocación original”⁴⁷. Este retornar no ha de entenderse con carácter nostálgico, ya que una vez desritualizada y desencantada la palabra, sólo mediante una serie de instrumentos y técnicas podemos volver a esa originaria unidad de arte y naturaleza, que había acontecido en la palabra de la época arcaica. Sin embargo, de lo que se trata, finalmente, es de provocar ese sentimiento de conmoción.

Una vez establecido este análisis, podemos fijarnos un instante en el tratado de Demetrio *Peri Hermeneias*. Encontramos en este texto el elemento ya mencionado, el término *deinón*, que en su entroncamiento con la elevación del *hýpsos*, nos permite hablar precisamente de un *sentimiento* de lo sublime. Lo *deinón* designa y describe un sentimiento, un sentimiento de pavor e impresión, que al comunicarse con lo *hýpsos* nos eleva y nos aterra. Como cuando hablamos de una retórica que persigue su vocación originaria, (cuyo origen es poético-religioso: la palabra inspirada que pretende transportarnos). Demetrio en su tratado distingue dos tipos de sublime: el

43 CARCHIA, G.: *Retórica de lo sublime*. Tecnos, Madrid, 1994, p. 112.

44 LONGINO, *op. cit.*, XXXII, 4 y ss.

45 *Fedro*, 266c y ss

46 LONGINO, XXXII, 5.

47 CARCHIA, *op. cit.*, p.113.

estilo elevado (*megaloprepés charaktér*) y el estilo vigoroso (*deinós charakter*). El primero podría definirse como sentimiento de elevación y el segundo recogería junto a esa elevación un sentimiento de pavor, una atracción-repulsión. Podríamos decir que en el primer sentido hablaríamos de una plenitud de la forma y una aplicación precisa de las reglas exigidas, ya que hablamos de una *téchne* como medio para lograr esa elevación. En el segundo caso, por el contrario, de una penetrante pasionalidad ante el paisaje de una gran naturaleza (*physis*)⁴⁸. En este caso, a lo que se tiende es a sobrepasar todo límite formal y estilístico. Tenemos, pues, así diferenciadas las reglas para lo sublime (retórica) y el sentimiento mismo. Así el *hýpsos* de Longino tiene presente el *deinón* de Demetrio, en tanto en cuanto hablamos de un sentimiento y de una gran naturaleza que siempre estremece y queda más allá de cualquier forma o estilo. Lo *deinón* es lo que está presente como sentimiento de pavor en la poética trágica, como tratamos de señalar aquí, en la visión vital del sujeto trágico de la época arcaica. En este sentido, la tradición retórica que aquí presentamos, una vez se separa de los moldes aristotélicos trata de hacer evidente un *pathos* de miedo y dominio relacionado con la palabra; un *pathos* que en la tragedia encontraba su sustento como palabra expresiva no traspasada por la racionalidad, es así que “allí donde la muerte se da como infranqueable, como lo invencible, allí no reina ya la *peitho*, sino que comienza el *dominio del miedo*, allí la palabra es un instrumento o un arma: palabra de defensa, palabra de ataque”⁴⁹.

48 Cf. DEGUY, M.: “Le Grand-Dire”, en J.L. Nancy: *Du Sublime*, París, Belin, 1988, p. 25 y ss.

49 CARCHIA, *op.cit.*, p.28.