

## RESUMEN Y COMENTARIO DE PSEUDO-LONGINO: DE LO SUBLIME

Pablo Oyarzún R.

### Noticia preliminar

*El texto y su autor.* La conservación de este admirable tratado —en el Codex Parisinus 2036 (siglo X), del cual derivan todos los manuscritos restantes— es fragmentaria. Con ocasión de la primera edición de *Perì hypsous*, preparada por Robortelli y publicada en Basilea en 1554, y sobre la base de la identificación del autor como “Dionisio Longino” que consta en el manuscrito, el libro fue atribuido a Casio Longino, famoso orador del s. III d. C.<sup>1</sup> Esta confusión prevaleció durante el tiempo de mayor influencia del escrito, en los siglos XVII y XVIII, cuando se lo clasificó junto a la *Poética* de Aristóteles y al *Ars poetica* de Horacio como fundamento de la estética y la crítica literarias. A comienzos del siglo XVIII el filólogo Rostgaard descubrió, en el manuscrito fundamental, una é (“o”) entre “Dionisio” y “Longino”, que acusa la incertidumbre de un antiguo erudito acerca

---

<sup>1</sup> Este Casio Longino fue filósofo y filólogo, y, doblada la mitad del s. III, fue durante largo tiempo escolarca de la Academia. Su final fue llamativo: requerido por la reina Zenobia viajó a Palmira para apoyarla en sus pretensiones de autonomía; el emperador Aureliano lo hizo matar bajo el cargo de alta traición.

de la autoría del tratado. Pero ninguno de ambos autores presumibles, ni Dionisio de Halicarnaso ni Casio Longino, resulta plausible, por las nítidas diferencias de asunto y de estilo que el presente texto tiene con respecto a las obras conocidas de aquellos dos. Hasta ahora es un enigma la identidad de su redactor (en adelante lo mencionamos bajo la sigla PsL); parte de la filología contemporánea estima que podría tratarse de un crítico literario judío, que habría recibido la influencia de Filón de Alejandría. Tampoco está claro el tiempo de su florecimiento; lo más verosímil es que se remonte al siglo I d.C., bajo el imperio de Calígula, si se tiene en cuenta la discusión de la decadencia de la oratoria (capítulo XLIV), tema común a Séneca, Petronio, Tácito y Quintiliano, y bastante en boga en los siglos I y II d.C. En todo caso, y sin perjuicio de su notorio clasicismo, es claro que el autor anónimo debe contar entre los más finos y perspicaces representantes de la crítica literaria.

*El término.* El sustantivo *hypsos*, del adverbio *hynsi*, “arriba, en alto, hacia lo alto”, significa primariamente “altura” (en Empédocles, Esquilo, Heródoto, en el griego ático, etc.); de ahí también el verbo denominativo *hypsóo*, “elevar, exaltar” (helenístico y tardío), que se construye siguiendo a *tapeinóo*, “humillar, rebajar”, al cual se opone en ocasiones. Probablemente está vinculado a *hyper*, “hacia lo alto”, de cuya raíz proviene también el latino *super*.

La traducción por “sublime” (igual término en inglés, francés e italiano, en alemán *das Erhabene*) se ha establecido históricamente, ganando un derecho que sería ocioso disputar con otras pro-

puestas, aunque por razones igualmente históricas es preciso subrayar las diferencias conceptuales que separan el uso del vocablo por PsL y los términos que se emplean modernamente: nos referiremos a ellas más adelante, al hablar de la gravitación posterior del tratado. La procedencia de la traducción que señalamos se encuentra en el adverbio latino *sublime*, “en los aires, en lo alto” y en el adjetivo *sublimis*, “suspendido en el aire, alto, elevado”, del cual hay un uso figurado, coincidente con el sentido específico que aquí interesa, y que está ampliamente atestiguado en Varrón, Marcial, Horacio, Ovidio y Quintiliano (este último habla del “estilo sublime”, *sublime genus dicendi*). *Sublime* viene probablemente de *sublevo*, “levantar, alzar del suelo”.

*La exposición.* El tratado de PsL se presenta bajo la forma convencional de los textos de retórica. Su plan sigue la estructura de introducción, desarrollo y conclusión, abordando, de acuerdo a la división que proponemos, los siguientes puntos (entre paréntesis se indican los capítulos correspondientes):

Introducción (I). Crítica y vindicación del tratado de Cecilio sobre lo sublime. Presentación del ensayo. Caracterización de lo sublime.

Necesidad del tratado (II-VII). Lo sublime no sólo se debe a la naturaleza, sino que también requiere del arte (II). Los yerros en lo sublime: ampulosidad, puerilidad (y frialdad), el furor desatinado (III-IV). Causa de los yerros (V). La evitación de los yerros por el conocimiento de lo sublime (VI). Criterios de reconocimiento lo sublime (VII).

Fuentes y causas de lo sublime (VIII-XLIII). Fuentes de lo sublime (VIII). El gran pensamiento (IX). La emoción (IX-XV). Las figuras (XVI-XXIX). La elocución (XXX-XXXVIII). Digresión sobre la gran literatura (XXXIII-XXXVI). La composición (XXXIX-LXIII).

Conclusión (LXIV). Causas de la decadencia de la oratoria.

Nuestro resumen y comentario reproduce esta división anteponiendo los títulos indicados a los capítulos correspondientes del texto.

*Gravitación histórica.* El tratado de PsL ha tenido un destino peculiar. Rescatado por la edición de Robortelli, su efectiva rehabilitación ocurre con la traducción de Nicolas Boileau-Despréaux (*Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours traduit du Grec de Longin*, 1674), secundada 23 años más tarde por las *Réflexions critiques sur quelques passages du rhéteur Longin*, del mismo Boileau.<sup>2</sup> A esa versión seña se suma una veintena en el lapso de un siglo, a buena parte de las lenguas europeas: algunas nuevas al francés, y otras al inglés, alemán, holandés, italiano, portugués, español. La obra alcanza gran notoriedad, y su lectura mueve a estimar que lo que el término nombra es un fenómeno o experiencia dotada de una especificidad irreducible, cuya determinación no queda bien satisfecha afirmando, como solía hacerse, que lo sublime es el grado superlativo de la belleza. A partir de la fecha en que se publica la traducción

---

<sup>2</sup> La primera lengua nacional a la que es vertida la obra es el inglés (por John Hall, en 1652).

de Boileau, la noción de lo “sublime” adquiere carta de ciudadanía para designar ciertas calidades y ciertos afectos inconfundibles suscitados por la obra literaria. Pero pronto se la disocia de la gran tradición retórica que había sido su patria, para afincarla de allí en adelante en el ámbito jurisdiccional de la estética. Tal es la obra de la rica producción estética del pensamiento inglés de la primera mitad del siglo XVIII: es Lord Shaftesbury quien tiene el mérito eminente de haber transformado el estatuto de lo sublime, y Jonathan Richardson termina con la exclusividad literaria del término, al introducir el concepto de lo sublime en el campo de las artes visuales; en fin, Edmund Burke trae la sanción del cambio con su *Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1756). Con ello empieza también a decaer la breve gloria de PsL, si bien los teóricos de lo sublime —y muy especialmente Kant— se nutren de la sagacidad del antiguo estilista, e incluso de sus puntuales fórmulas. También es poderosa la influencia que ejerce el opúsculo en la ideología del genio que alienta a gran parte de las reflexiones estéticas del siglo XVIII. Recientemente, y en vínculo con la renovada atención al problema de lo sublime, las condiciones para una relectura de la obra de PsL —en curso, ahora mismo— son particularmente auspiciosas, sobre todo en lo que toca a su envergadura propiamente *filosófica*.

*Traducciones.* Hay tres traducciones al español disponibles, la primera (*Sobre lo sublime*. Traducción de Francisco de Paula Samaranch. Madrid: Aguilar, 1973) en edición individual, y las otras dos en ediciones compartidas. Una de éstas es bilingüe:

Anónimo, *Sobre lo sublime*. Aristóteles, *Poética*. Texto, introducción, traducción y notas de José Alsina Clota. Barcelona: Bosch, 1996. La otra contiene sólo la versión española: Pseudo-Longino, *Sobre lo sublime*. Demetrio. *Sobre el estilo*. Traducción de J. García López. Revisión de Carlos García Gual. Madrid: Gredos, 1996. Aunque cuidadas, ambas evidencian fallas de precisión conceptual. Para la lectura del texto íntegro, remitimos a cualquiera de estas dos versiones. Los pasajes, giros y expresiones reproducidos aquí han sido traducidos por nosotros sólo para uso de este comentario. En cada caso se ha incluido el original griego entre paréntesis simples, señalando con paréntesis angulares < > las interpolaciones. Aunque esto ciertamente tiende a entorpecer la lectura, lo hemos creído necesario, en cuanto contribuye a abonar la finalidad de estudio de esta labor. Hemos confrontado también la edición de Pseudo-Longinos, *Vom Erhabenen*. Griechisch und Deutsch von Reinhard Brandt. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983. Cf. también Longinus, *On Great Writing*. Translation by G. M. A. Grube. New York, 1957.

*El presente resumen y comentario.* El propósito de este trabajo es exclusivamente didáctico. No se ofrece aquí una interpretación del tratado de PsL, sino una recapitulación que sigue sin alteraciones su orden expositivo, el cual ha sido integrado bajo la división de partes y secciones que se señala más arriba, identificadas por sendos títulos. Cada una de esas partes y secciones ha sido relacionada con la correspondiente numeración de capítulos (en números romanos) y párrafos de la obra (en números árabes). Sin embargo, el resumen no se limita a compendiar lo dicho en el texto original,

sino que se acompaña de comentarios cuyo empleo es favorecer la comprensión de la doctrina y de sus aspectos específicos, y servir de apoyo para la faena de la exégesis. Sin perjuicio de la atención prestada a la doctrina retórica, poética y estilística que desarrolla PsL, el resumen tiene un sesgo preferentemente filosófico. Salvo la ya mencionada abreviatura del sobrenombre del autor desconocido, no hay otras peculiaridades en el texto.

## INTRODUCCIÓN

### I

#### **Crítica y vindicación del tratado de Cecilio sobre lo sublime (1 – 2)**

El texto se abre con la censura de un escrito que Cecilio de Calacte —un historiador y profesor de retórica de la época de Augusto— ha dedicado a lo sublime. Éste no toca lo decisivo de cada tema ni presta mucha utilidad al lector, lo cual es la finalidad propia de tal empresa. De acuerdo a PsL, un tratado de arte (*tekhнологία*) debe satisfacer dos exigencias: exponer su asunto (*toû deîxai tí tò hypokeímenon*) y —segundo en el orden (*tê táxei*), pero primero en la potencia (*tê dynámei*)— explicar “cómo y a través de qué métodos podemos llegar a ser poseedores de aquello de lo cual se trata”. Pero Cecilio se limita a acumular ejemplos de lo sublime y pasa por alto el modo (*tò de di'hópou trópou*) en que se puede fomentar la propia naturaleza (*tàs heautôn physeis proágein iskhyomen*) y acrecentar su magnitud (*àn eis posèn megéthous epídosin*). Con ello

se perfila también el objetivo eminentemente práctico que el propio PsL persigue en su tratado: *establecer los modos en que la capacidad discursiva del orador o del escritor puede llegar a producir lo sublime*. De este modo queda también definido el creador, no el receptor, como el destinatario preferente de este tratado. Con todo, Cecilio no tiene que ser reprochado por sus omisiones, sino elogiado, más bien, por su propósito y su celo.

### **Presentación de este ensayo (2)**

El presente tratado responde a la petición del destinatario inmediato, Póstumo Terenciano, al cual PsL, bajo invocación de lo que los hombres tienen en común con los dioses, encarece apreciar con el celo de la verdad las diversas particularidades de su exposición. Habrá que ver si los hombres que actúan en los asuntos públicos evalúan como provechosas las consideraciones aquí contenidas.

### **Caracterización de lo sublime (3 - 4)**

Con socorrido gesto retórico, PsL ofrece una caracterización de lo sublime, cuya brevedad se justifica en razón de la amplia cultura y conocimiento de Póstumo. No obstante esa brevedad, las indicaciones que entrega PsL son fundamentales, en la medida en que definen las notas en virtud de las cuales se seguirá reconociendo, en lo sucesivo, la índole de lo sublime.

Pero no se trata sólo del catálogo de tales notas, sino también del modo en que éstas son establecidas aquí y en lo sucesivo. Bajo el pretexto del recordatorio sucinto, se solapa una dificultad



esencial que afecta a la posibilidad misma de acuñar el *concepto de lo sublime*. Los comentaristas apuntan acertadamente que, si bien el escrito tiene pretensiones científicas fomentadas por la teoría del discurso y del estilo de la retórica antigua, y se presenta revestido de la forma del tratado, la consideración de lo sublime como tal se mantiene, por así decir, en plan de ensayo, intentando su explicación a través de aproximaciones intermitentes que dan cuenta de aquella dificultad y suelen asumir la índole de la alusión a algo que, en sí mismo, parece reacto a la determinación conceptual. En este sentido, la obra requiere una lectura en dos niveles: en el primero de ellos asistimos a la exposición de los medios estilísticos que son pertinentes a la producción de lo sublime, en conformidad con el aparato convencional de la retórica; en el segundo, más profundo, se nos invita a reconocer la peculiaridad incomparable del fenómeno propuesto.

Remitámonos entre tanto al inventario inicial de la notas. Éstas son las siguientes:

1. Lo sublime es cierta cima y excelencia del discurso (*akrótcs kai exokhé tis lógôn*).
2. Los poetas y escritores más grandes sólo por este medio (*ouk állothen è enthénde pothén*) alcanzan la primacía y la inmortalidad de su renombre.
3. Lo portentoso (*tà hyperphyâ*) provoca en los auditores el éxtasis (*eis éxtasin ágei*), no la persuasión (*ou eis peithó*).
4. Lo asombroso (*tò thaumásion*) conmueve (*ekpléxei*: pone fuera de sí) más y es siempre más

fuerte (*aei krátei*) que lo persuasivo y lo grato (*toû pithanoû kai tò pròs khárin*).

5. Es así, porque el convencimiento depende mayormente de nosotros, mientras aquél ejerce un poder y una violencia invencibles (*dynasteían kai bían ámakhon*), sobrepujando (*epánô*) al auditor completamente.

6. Lo persuasivo depende de toda la trama del discurso (*toû hólou tôn lógôn hyphous*) y requiere observación atenta, en tanto que lo sublime irrumpe en el momento oportuno (*hypsos de pou kairíos exenekhthén*), despedaza todas las cosas como un rayo (*tà te prágmata díkçn skçptoû pánta diephórçsen*) y muestra al punto la contenida potencia del orador (*kai tèn toû rhétoros euthys áthroan endeíxato dynamin*).

Una posible manera de ordenar sistemáticamente estas notas consistiría en suponer que PsL se refiere a las *propiedades*, el *efecto*, el *modo de operación* y la *calidad literaria* de lo sublime. De acuerdo con esta hipótesis, *grandeza*, *elevación* y *fuerza* —que podríamos considerar resumidas en el término *tà hyperphyâ*, lo que excede los límites de los fenómenos naturales, que aquí traducimos por “lo portentoso” — son las *propiedades* del discurso por las cuales se acusa lo sublime. El *éxtasis*, no la persuasión, es su *efecto* peculiar; este efecto es identificado también como un asombro que pone fuera de sí al auditor: la dimensión de éste sobre la cual opera es la emoción (*páthos*), no el entendi-

miento.<sup>3</sup> Luego, su *modo de operación* es *irruptivo, singular y subitáneo*: se lo determina, pues, de acuerdo a su temporalidad específica, que se recoge en el concepto del instante propicio (*kairós*). Por último, lo sublime constituye la *calidad literaria y artística* suprema, en la medida en que tiene la virtud exclusiva de aportar a quien lo ejerce la primacía y la fama inmortal: es, pues, el criterio por el cual se mide, en términos absolutos, la excelencia del poeta, el escritor y el orador.

Mención especial merece el contraste del poder de lo sublime con la eficacia persuasiva y con la gracia de lo agradable. Sobre esto cabe mencionar dos cosas. En primer término, por este expediente, lo sublime es confrontado con las dos finalidades mayores que, de acuerdo a la retórica clásica, puede proponerse la práctica discursiva: la *utilidad* y el *placer de lo bello*. No son éstas, por cierto, dos finalidades perfectamente separadas: la persuasión suele requerir de la elegancia como medio de seducción, y el discurso bello no carece, en general, de concomitantes persuasivos. La matriz común a estas dos disposiciones es la racionalidad discursiva, que rige tanto la organización del argumento convincente y de la enseñanza como, en el propósito de la belleza, el orden armónico de las

---

<sup>3</sup> A diferencia de la distancia en que se mantiene el entendimiento —con sus aptitudes de discernimiento, articulación y composición— respecto de lo que se le ofrece como tema, la “emoción” trae consigo lo que podríamos llamar un *compromiso óptico* fundamental. Se la debe concebir, pues, como la receptividad en virtud de la cual experimentamos el modo en que un determinado fenómeno nos afecta *en nuestro propio ser*. En esta medida, el *páthos* es el sentimiento del ser que somos.

partes. La índole vehemente, patética e irruptiva de lo sublime lo aparta esencialmente, pues, de estos rendimientos y de su matriz. Con todo, tampoco se trata de oponer unilateralmente lo sublime a lo persuasivo y lo bello: también aquí se dan relaciones de recíproco apoyo. PsL no está interesado en trazar fronteras categoriales entre estos términos, sino en marcar sus diferencias para hacer visible la especificidad de lo sublime.

En segundo término, la eficacia persuasiva aparece referida a la articulación y continuidad del discurso en su totalidad (su orden y economía, *táxis kai oikonomía*), es decir, a su misma discursividad, mientras que lo sublime se destaca por la ocurrencia puntual e inconmensurable con su contexto. (Parecida diferencia tendría que asumirse respecto de lo bello, que, como ya dijimos, tiene también como requisito la configuración de un todo armónico.) En consecuencia, lo sublime se determina como un cierto quiebre de la condición del discurso en cuanto tal, un quiebre que ocurre *en el discurso y por obra del lenguaje*, pero que por su mismo carácter parece exceder la entera potencia de ambos. Esta tensión entre lo que pertenece a la inmanencia del discurso y lo que lo sobrepasa, entre aquello que es facultado por el dispositivo del lenguaje y aquello que, en virtud de un giro que sigue siendo lingüístico, lo sobrepasa, sin embargo, es un rasgo esencial de lo sublime sobre el cual insistirá PsL en lo que sigue. Dicha tensión caracteriza a lo sublime como un movimiento del discurso y del lenguaje que, en lugar de ofrecerse diacrónicamente, se presenta en su pura instantaneidad.

## NECESIDAD DEL TRATADO

## II

¿Hay un arte de lo sublime o de la emoción? (1 – 3) *ei éstin hypsous tis è páthous tékhne*:<sup>4</sup> ésta es la primera pregunta que se debe despejar, puesto que de ella depende la posibilidad misma de una doctrina de lo sublime que pretenda determinar no sólo sus condiciones y formas, sino también sus reglas.

El punto crucial de esta cuestión radica en que hay quienes piensan que no se puede poner lo sublime y lo patético<sup>5</sup> bajo regla y precepto (*ágontas eis tekhnikà parangélmata*), pues el gran talento es congénito (*gennâtai... tà megalophyê*) y no se puede adquirir por la enseñanza (*ou didaktà paraginetai*).

<sup>4</sup> El Codex Parisinus contiene *báthous* (“profundo”) en lugar de *páthous*, que es enmienda de Warton. La mayor parte de los comentaristas validan la escritura conservada, suponiendo que PsL establece una sinonimia entre sublimidad y profundidad. Sin embargo, no parece erróneo leer “emoción”, sobre todo si se considera la importancia que el autor confiere a lo patético en su doctrina. Por otra parte, *báthos* asume en la modernidad una significación opuesta a la de lo sublime, en el sentido del anticlímax o del vuelco a lo ridículo. Ésta es, precisamente, la acepción que le da Alexander Pope en su sátira de la presente obra, titulada *Peri Bathous: or, Martin Scriblerus His Treatise of the Art of Sinking in Poetry* (1727).

<sup>5</sup> La correlación de estas dos nociones es una constante del opúsculo, y PsL pone especial acento en la importancia que tiene el tema de las pasiones. Pero no se trata de una identidad. Si bien lo sublime suele destacarse por la suscitación de afectos enérgicos y una comprensión de este nexo es indispensable para la teoría cabal, puede darse también sin emociones concomitantes (cf. VIII, 2).

En tal medida, el único arte pertinente sería haber nacido con ese talento (*mía tékhne pròs autà tò pephykenai*). La reglamentación técnica es, en este sentido, enteramente desaconsejable: las obras de la naturaleza sólo son desmedradas por las reglas del arte (*taîs tekhnologíais*) (1).

Pero PsL está interesado en rebatir esta difundida opinión, que ciertamente tiene el peso de un tópico central en lo que concierne a las relaciones de naturaleza y arte a lo largo de toda la tradición. Aporta para ello cuatro razones (2 – 3):

1. La naturaleza procede en lo patético y lo elevado según propia ley (*autónomon*), pero no al azar y sin método (*ouk eikaîon ti kak pantòs améthodon*).

2. Aunque la naturaleza está a la base de todo como origen, principio y elemento (*prôtón ti kai arkhétypon genéseos stoikheîon epi pánton aphésteken*), se necesita método para establecer la medida y la oportunidad (*prosóthetas kai kairón*), y para definir además una disciplina infalible y un uso adecuado de los medios estilísticos.

3. Las grandes naturalezas corren más peligro cuando sin conocimiento se las abandona a su ímpetu ciego.

4. Y lo más importante: que ciertas cosas en los discursos sólo descansan en la naturaleza no se puede saber sino mediante el arte.

El modo en que PsL aborda la cuestión formulada merece atención. El autor pone su celo en demostrar que el tratamiento de lo sublime, como

don literario exclusivo, inalienable e intrans-ferible, no debe ceder a la tentación, que aquí se presenta extrema, de oponer sin mediaciones naturaleza y arte y conceder a la primera la tutoría exclusiva sobre la producción de lo sublime. Propone, pues, una visión que subraya la complementariedad de ambos con respecto a aquello que pareciera poder atribuírsele sólo al don originario. Desde luego, esta complementariedad no es horizontal: la (gran) naturaleza es en todo caso prioritaria. Pero en la medida en que la naturaleza humana no se basta en su mera espontaneidad, necesita orientación, disciplina, discernimiento y destreza en la elección de sus medios expresivos. También aquí, entre arte y naturaleza, observamos una tensión constitutiva de lo sublime.

### III

#### Los yerros en la búsqueda de lo sublime

El comienzo del cap. 3 se ha perdido. Lo conservado se inicia con un trozo de cita que PsL censura por no contener tragedia real, sino parodiada (*paratragoidía*). Con toda probabilidad, en dicho comienzo PsL explicaba el objetivo de las consideraciones que siguen. Lo que a ese propósito puede decirse es que, al examinar los posibles fracasos en el afán por conmover al auditorio, se justifica la necesidad de un arte de lo sublime, como señalará el cap. 5. Esta justificación tiene un sentido preciso, que aflorará repetidamente a lo largo del opúsculo: el arte sólo es medio y disciplina auxiliar para el logro de lo sublime; los yerros que el autor discierne y clasifica se deben principalmente al

intento de suplir con recursos (estilísticos, retóricos e histriónicos) el defecto del fundamento natural que ése demanda. Aquí, como en lo sucesivo, PsL encaminará su análisis con la consideración de abundantes ejemplos extraídos de lo que en esos tiempos podía valer como el acervo literario universal. La mira se centra en la *cualidad de la expresión* y discrimina en ella, como falta esencial, una mera *apariencia de sublimidad*, debida (como se dirá en el capítulo 5) a la búsqueda de la originalidad.

Los yerros que PsL se ocupa de inventariar son tres: la ampulosidad, la puerilidad (y la frialdad) y el furor desatinado.

#### La ampulosidad (1 – 4)

En la búsqueda del giro sublime se incurre a menudo en la ampulosidad (*tò oideîn*), que —como sugiere su nombre— es una suerte de “hinchazón” expresiva. Gorgias (cuya celebridad en vida cedió más tarde a los reproches a su estilo grandilocuente), Calístenes, Clitarco, Amfícrites, Hegesías y Matris son mencionados en este contexto. El modelo contrastante que sostiene las evaluaciones de PsL lo da la tragedia, “que, majestuosa por naturaleza (*onkerô physei*), permite la expresión espléndida (*stómphon*)”, pero no tolera lo altisonante ni la hipérbole artificiosa: si tal ocurre en su caso, se destaca todavía más acusadamente esa falta en los discursos que se ocupan de la sobria realidad (1). La fatalidad de este yerro consiste en obtener siempre el efecto contrario al deseado: en lugar de lo terrible (*tò phoberón*), lo despreciable (*tò eukataphróneton*); a cambio de lo sublime, la



excentricidad (*tà metéora*); en vez del arrebatado bacántico (*bankheúousin*), su mero fingimiento (*paízousin*). Su sello es, pues, “el abultamiento expresivo y la insinceridad” (*hoi khaûnoi kai analétheis*, 4).

Pero la ampulosidad es una de las faltas más difíciles de evitar, a la que de un modo u otro son arrastrados naturalmente todos los que se afanan por la grandeza, aquejados por el temor al reproche de ser débil y seco (*astheneías kai kherótetos*, 3).

#### La puerilidad (4)

Este yerro es, por su efecto, el inverso del anterior: en lugar de elevación, la puerilidad (*tò meirakiôdes*) trae degradación. En este sentido, es “en realidad el más innoble de los defectos” (*tô ónti kakòn agennéstaton*): el amor de lo pequeño que lo anima se opone diametralmente a la grandeza, que es el carácter propio de lo sublime, y delata un ánimo estrecho (*mikrópsykhon*). Su característica es un pensamiento escolástico (*skholastikè noésis*), es decir, estudiado y alambicado, que se empeña en pos de “lo rebuscado, lo artificioso y lo más agradable” (*toû perittoû kai pepoiéménou kai málista toû hedéos*). Desemboca en lo que PsL llama la frialdad, a cuyo examen dedica el capítulo siguiente.

#### El furor desatinado (5)

PsL se remite a la identificación de este yerro que había hecho Teodoro de Gádara. El nombre de *parénthyrsos* que éste le asignó alude al uso del tirso fuera del contexto dionisiaco que le conviene. El valor de la pertinencia (el viejo postulado retórico de la “oportunidad”, *kairós*) tiene, pues, fuerza de

principio. El yerro en cuestión es una emoción extemporánea (*páthos ákairon*) que resulta vacía (*kenón*) si no se requería de afecto alguno, o desmedida (*ámétron*), si precisamente lo atinado era una pasión mesurada. El punto crucial de este yerro consiste en que no nace del asunto, sino de la propia y privada afectación del escritor u orador (*ídiá <d>'heautòn kai skholikà paraphérontai páthe*). Quien incurre en él, se arrebató sin conmover a sus auditores.

#### IV

##### Ejemplos de estilo frío (1 – 7)

PsL reserva este capítulo para ofrecer una consideración más detallada del segundo de los yerros, nutrida por una selección de ejemplos. La frialdad (*tò psykhrón*) tiene en el historiador Timeo de Tauromenio un representante ejemplar, a pesar de sus dotes y sus numerosos logros. Llevado “por el afán de despertar pensamientos extraños (*xénas noéseis*), cae a menudo en el infantilismo (*eis tò paidariodéstaton*)” (1). Y este mismo “contento en lo nimio” (*mikrokharré*) aqueja también ocasionalmente a escritores de la talla de Jenofonte, Platón y Heródoto.

#### V

##### La causa de los yerros

PsL identifica como causa única y común de todos los yerros mencionados el esfuerzo en pos de pensamientos inusitados (*dià tò perì tês noéseis*

*kainóspoudon*). Esta causa es inseparable de la literatura: la rectitud del discurso requiere de la belleza de la expresión (*tà te kálle tês hermeneías*), los giros sublimes (*tà hypse*) y las formas agradables (*hai hedonái*), pero todos éstos no sólo son base del logro, sino también de lo contrario.

Esta caracterización de la causa no acusa todavía su sentido más profundo, en la medida en que es preciso esperar la tesis del “gran pensamiento” como fuente originaria de lo sublime. El esfuerzo a que se refiere PsL provoca, en general, la tendencia a suplantar con el arte lo que falta en cuanto a naturaleza.

## VI

El conocimiento de lo sublime como requisito para evitar los yerros

Para poder evitar los yerros asociados a la búsqueda de lo sublime es preciso adquirir un conocimiento y un juicio puros de lo verdaderamente sublime (*katharàn toû kat' alêtheian hypsous epistémen kai epíkrisin*). Pero esto es difícil, porque el discernimiento literario es el cumplido resultado de mucha experiencia. La observación denota una ampliación de la perspectiva de PsL desde el productor al receptor y al crítico. Hablamos de ampliación, y no desplazamiento, como se suele hacer en el circuito de los comentarios, por razones que pertenecen a la esencia del conocimiento que PsL tiene en mira. Esta misma ampliación está en la base de lo que se dirá en el siguiente capítulo.

## VII

## Los criterios del juicio sobre lo sublime (1 – 4)

PsL propone una comparación que anuncia el plan en que el requerido conocimiento de lo sublime es considerado aquí: tal como los que poseen grandes bienes de la vida común —riqueza, honor, fama, poder, etc., que en este capítulo se compendian bajo la denominación de “pompas externas” (*poly tò éxothern prostragoidoúmenon*)— son menos estimados que aquellos que, pudiendo poseerlos, los desprecian por grandeza de alma (*dià megalopsykhía*), así también en la literatura es más noble el desprecio de aquello que sólo trae una cierta apariencia de la grandeza (*tína megéthous phantasían ékhoi*), aumentado con mucho aditamento, y que es espejismo huero (*tò eikê prosanaplattómenon*). La traslación del tópico filosófico antropológico al campo de lo estético es el síntoma de un punto esencial de la consideración de PsL, que constituye el núcleo del “conocimiento depurado de lo sublime” que reclama el capítulo anterior: es la misma naturaleza humana en su vocación originaria la que resulta interpelada por lo sublime: “Pues por naturaleza (*physei*) es exaltada (*epaíretai*) el alma por lo verdaderamente sublime, y toma una elevación ufana (*gaûrón ti anástema*) y es colmada de alegría y orgullo (*kharàs kai megalaukhías*), como si ella misma hubiese engendrado lo que escuchó (*hos aúte gennésasa hóper ékousen*)” (2). Con la última cláusula se confirma también el sentido de lo que describimos antes como ampliación de la perspectiva desde el productor al receptor: en la experiencia de lo sublime se funden, en cierto modo, ambas posiciones, en la medida en que la

naturaleza humana (el alma) se asume a sí misma como autora de aquélla. Con esto también se ha pronunciado, por primera vez de manera explícita, el supuesto esencial de la perspectiva de PsL: que la adecuada explicación de lo sublime exige su fundamentación en las disposiciones psíquicas que en él devienen manifiestas.

Sobre la base de lo dicho, PsL establece dos criterios en vista de los cuales se puede discernir lo sublime propiamente tal:

1. El primero (cf. 3) se presenta como una *prueba*, un *test*, si se quiere, al cual cabe someter lo que se presenta con pretensión de sublimidad, prueba que compete al receptor *individual*, respecto del cual sólo tiene que suponerse que es sensato (*émphronos*) y versado en literatura (*empeírou lógon*).<sup>6</sup> Su clave radica en la *fuerza* que lo verdaderamente sublime (o grande) ejerce sobre el auditor o lector, que aquí es ponderada en términos de lo que podríamos llamar una dialéctica entre la instantaneidad con que actúa esa fuerza arrebatada-

---

<sup>6</sup> El primero de los dos requisitos mencionados podría entenderse desde su contraparte: el insensato, que vive en la alienación, no está en condiciones de experimentar el éxtasis propio de lo sublime a partir del contraste con lo común y cotidiano. El segundo requisito es susceptible de una interpretación más restringida, en el sentido de lo antes dicho (cap. VI), sobre la vasta experiencia literaria que demanda el juicio acrisolado, o una más amplia, referida a una familiaridad básica con lo literario; pero no estaría claro en qué ha de consistir tal familiaridad: ¿será, quizá, la disponibilidad anímica para la diversa eficacia de los discursos? En todo caso, es presumible que la condición señalada por PsL no deba ser comprendida en un sentido muy limitativo.

dora y la perduración de su efecto. El *test* concierne, pues, a la fuerza de lo sublime considerada en su peculiar dimensión *temporal*. Así, no decae (*pípte*) ni sufre merma (*eis apaúxesin*) cuando es frecuentado, de manera que, al cabo de repetido examen, su expresión no se reduce a lo meramente dicho (*toù legouménou*), sino que sigue alentando el gran temple de pensamiento (*megalophrosyne*). Conviene tener presente este rasgo, que marca a lo sublime con el signo de un cierto *plus* respecto del lenguaje (ya hemos apuntado esta idea en nuestro comentario al capítulo I): este *plus* —el grandor mismo de lo sublime— tiene al pensamiento como su ámbito propio de despliegue; con él, PsL ha discernido una característica de la sublimidad sobre la cual la tradición seguirá cavilando en lo sucesivo, y, de hecho, la cláusula que dice que “*lo realmente grande es aquello que da mucho que pensar*” (*toùto gàr tô ónti méga, ou pollè mèn he anatheóresis*, 3) puede y debe considerarse como la fórmula en que se compendian todas las indagaciones en torno a la índole de lo sublime, desde el mismo PsL hasta Hegel. En virtud de esa misma fuerza que la reiteración no debilita ni desgasta es, como ya antes se ha mencionado, irresistible: “difícil, más bien imposible es sustraérsele” (*dyskolos dé, mállon d’adynatos he katexanástasis*). Y, por último, su recuerdo es vigoroso (*iskhyrá*) e imborrable (*dusexá-leiptos*).

2. El segundo criterio —que es formulado como tal (cf. 4)— concierne al *universo* de los receptores, que es, sin más, coextensivo con la humanidad: lo cumplida y verdaderamente sublime (*kalà... hypse kai alethiná*) es aquello que complace a todos en todo tiempo (*tà dià pántos aréskonta kai*

*pâsin*). Es el criterio del *consenso estético* (el juicio y el asentimiento coincidente de todos: *krîsis kai synkatáthesis*) que, aportado como testimonio por los seres humanos a pesar de su amplia diversidad, torna fuerte e incommovible el crédito de lo asombroso.

## FUENTES Y CAUSAS DE LO SUBLIME

### VIII

#### Las cinco fuentes de lo sublime literario (1)

El primer párrafo está destinado a enunciar las cinco fuentes (*pegai*) de la expresión sublime, en cuyo inexcusable fundamento común se encuentra la potencia expresiva (*tês en tô légein dynámeos*). Ésta, desde luego, no consiste en la mera facultad lingüística, pero tampoco en la corrección literaria (cf. el juicio de PsL sobre ésta en los capítulos XXXIII a XXXVI), sino en una peculiar y acentuada *fuerza de presentación* en el lenguaje, que no puede atribuirse sino a un don originario, si bien puede y debe ser auxiliada por el arte. Aunque PsL no se ocupa de aclarar su concepto, los muchos ejemplos y los comentarios que les dedica son suficiente prueba de esta comprensión. De hecho, el criterio desde el cual es posible determinar en qué consiste dicha fuerza es, precisamente, la manifestación de lo sublime en el texto literario. Una mejor explicación de la tesis debe espigarse, pues, de esos pasajes, así como de algunas observaciones específicas que el autor, conforme a la estrategia propia de su exposición, estampa intermitentemente al

abordar los diversos aspectos de lo sublime.

Las fuentes son ordenadas jerárquicamente conforme a la tesis adelantada en el capítulo 2: el don natural para lo sublime es su condición inalienable, que el arte —indispensable en esto— sólo puede complementar. Las dos primeras corresponden a lo que principalmente debe aportar la naturaleza, las tres restantes pertenecen preferentemente al dominio del arte:

1. Primera y preeminente (*prôton...kai krátiston*) es la capacidad de concepción de pensamientos (*tò perì tàs noésis adrepébolon*).

2. Luego, el *páthos* vehemente y entusiástico (*tò sphodròn kai enthousiastikòn páthos*).

3. La específica forja de las figuras (*he te poià tôn skhemáton plásis*), tanto de pensamiento como de lenguaje.

4. La expresión noble (*he gennaía phrásis*), que abarca la elección de los nombres (*onomáton te eklogé*), el uso de los tropos (*he tropiké*) y la elocución elaborada (*pepoiéméne léxis*).

5. La composición digna y elevada (*he en axiómati kai diársei synthesis*), que encierra todo lo anterior.

Un diagrama puede ayudar a visualizar el catálogo que propone PsL, combinando fuentes y causas:



FUENTES ( <i>pegai</i> )	CAUSAS	
PENSAMIENTO ( <i>nóesis, énoia</i> )	NATURALEZA	
EMOCIÓN ( <i>páthos</i> )	NATURALEZA	
FIGURAS ( <i>skhémata</i> )		ARTE
ELOCUCIÓN ( <i>léxis</i> )		ARTE
COMPOSICIÓN ( <i>synthesis</i> )		ARTE

Lo sublime y la emoción: diferencia y vínculo; crítica a Cecilio (2 – 4)

Antes de proceder al examen de cada una de estas fuentes, PsL señala que Cecilio no consideró en su integridad estas cinco partes, y, en particular, que omitió el tratamiento del *páthos*. Las dos razones que, a juicio de PsL, pudo haber tenido el tratadista para excluir su mención expresa son erróneas por razones distintas. En el primer caso, si creyó que lo sublime y lo patético son lo mismo: hay especies de este último que no son en absoluto sublimes, sino bajas, como las lamentaciones, los dolores y los miedos; y hay especies de sublimidad exentas de *páthos*, como los encomios y los discursos de pompa o ceremonia. En el segundo caso, si creyó que lo patético no contribuye a lo sublime, lo cual entraña un error total, pues “ninguna expresión es tan grande como la de la noble emoción (*tò gennaíon páthos*) cuando es debida (*éntha khré*), que exhala como bajo un raptó (*hóspēr hypò manías*) un espíritu entusiástico (*tinós kai pneúmatos enthousiastikôs*) y colma las palabras con la fuerza [profética] de Febo” (4). De lo dicho se puede inferir que PsL estimaba su propio análisis de la emoción como uno de los aportes sustantivos

abordar los diversos aspectos de los sublime.

Las fuentes son ordenadas jerárquicamente conforme a la tesis adelantada en el capítulo 2: el don natural para lo sublime es su condición inalienable, que el arte —indispensable en esto— sólo puede complementar. Las dos primeras corresponden a lo que principalmente debe aportar la naturaleza, las tres restantes pertenecen preferentemente al dominio del arte:

1. Primera y preeminente (*prôton...kai krátiston*) es la capacidad de concepción de pensamientos (*tò perì tàs noésis adrepébolon*).

2. Luego, el *páthos* vehemente y entusiástico (*tò sphodròn kai enthousiastikòn páthos*).

3. La específica forja de las figuras (*he te poià tôn skhemáton plásis*), tanto de pensamiento como de lenguaje.

4. La expresión noble (*he gennaía phrásis*), que abarca la elección de los nombres (*onomáton te eklogé*), el uso de los tropos (*he tropiké*) y la elocución elaborada (*pepoiéméne léxis*).

5. La composición digna y elevada (*he en axiómati kai diársei synthesis*), que encierra todo lo anterior.

Un diagrama puede ayudar a visualizar el catálogo que propone PsL, combinando fuentes y causas:

FUENTES ( <i>pegai</i> )	CAUSAS	
PENSAMIENTO ( <i>nóesis, éнноia</i> )	NATURALEZA	
EMOCIÓN ( <i>páthos</i> )	NATURALEZA	
FIGURAS ( <i>skhémata</i> )		ARTE
ELOCUCIÓN ( <i>léxis</i> )		ARTE
COMPOSICIÓN ( <i>synthesis</i> )		ARTE

Lo sublime y la emoción: diferencia y vínculo; crítica a Cecilio (2 – 4)

Antes de proceder al examen de cada una de estas fuentes, PsL señala que Cecilio no consideró en su integridad estas cinco partes, y, en particular, que omitió el tratamiento del *páthos*. Las dos razones que, a juicio de PsL, pudo haber tenido el tratadista para excluir su mención expresa son erróneas por razones distintas. En el primer caso, si creyó que lo sublime y lo patético son lo mismo: hay especies de este último que no son en absoluto sublimes, sino bajas, como las lamentaciones, los dolores y los miedos; y hay especies de sublimidad exentas de *páthos*, como los encomios y los discursos de pompa o ceremonia. En el segundo caso, si creyó que lo patético no contribuye a lo sublime, lo cual entraña un error total, pues “ninguna expresión es tan grande como la de la noble emoción (*tò gennaíon páthos*) cuando es debida (*éntha khré*), que exhala como bajo un raptó (*hóspēr hypò manías*) un espíritu entusiástico (*tinós kai pneúmatos enthousiastikôs*) y colma las palabras con la fuerza [profética] de Febo” (4). De lo dicho se puede inferir que PsL estimaba su propio análisis de la emoción como uno de los aportes sustantivos

a la teoría de lo sublime que contiene su tratado.

El último pasaje merece una consideración aparte. Apunta, en primer lugar, a una jerarquía de las manifestaciones literarias de lo sublime. Si bien hay una especie de sublime que no va acompañada de afecto vehemente, aquélla que lo implica debe estimarse superior o, mejor dicho, *plena*: en ella se cumple en todo su alcance la finalidad extática que el cap. I le había asignado a la presentación de lo grande; en esa misma medida, es responsable primaria del factor de la *fuerza* que en su ocasión señalamos como ingrediente esencial de lo sublime, junto a la grandeza y la elevación. En segundo lugar, debe prestarse atención a caracterización de la “noble emoción”. Nos remite ella al antiguo tema de la manía, del arrebato entusiástico en el cual profiere el oráculo su palabra, y que sirve de modelo para la explicar la condición bajo la cual produce el poeta su obra. El *locus classicus* para este tema es el diálogo *Ion*, de Platón, que atribuye a la musa —a la causa divina— el origen de la creación poética e ilustra mediante el símil de la piedra magnética el contagio extático que, iniciándose en aquella causa, vincula al poeta con el rapsoda y con su público. Aquí la manía aparece ligada al tema del *soplo*, del *espíritu* (*pneûma*), que, desde el punto de vista de PsL, debe considerarse como la potencia misma de lo sublime, desplegada completamente en el nexo de gran pensamiento y violenta pasión.

## EL PENSAMIENTO

## IX

## El gran pensamiento (1-4)

La primera y más poderosa fuente es, dice PsL, la gran naturaleza (*tò megalophyes*). Ésta se define, ante todo, por la capacidad de tener grandes y nobles pensamientos; decimos “ante todo”, porque se debe incluir también bajo esa denominación la segunda fuente, el *páthos*. Pero, de cualquier modo, la primacía que le concede PsL al ejercicio del intelecto está clara, y viene a complementar lo dicho sobre el *páthos* en la segunda mitad del capítulo anterior: *la conmoción no es sublime por sí sola, sino únicamente en cuanto es provocada por el pensamiento*.

Aunque esta primera causa se debe más al don que a la adquisición (*kaì ei dorhtón... mâllon è ktetón*), el alma debe ser cultivada para lo grande (*anatrèphein prò tà megéthe*) y preñada de nobles concepciones (*gennaíou parastématos*). Éstas constituyen la matriz de la expresión sublime, en cuanto que ésta es “el eco de un gran sentido” (*hypsos megalophrosynes apékHEMA*, 2). Ciertamente, aún carecemos de una explicación que nos enseñe en qué consiste, propiamente, la “grandeza” de lo sublime, pero con la ubicación del pensamiento en la cima de la jerarquía de sus fuentes se nos entrega, en todo caso, el primer índice esencial al respecto. Observamos, así, cómo para PsL la grandeza en cuestión excede, en el límite, la propia acuñación verbal de lo sublime, y reserva aun para el pensamiento

desnudo (*psilè... énoia*), es decir, desprovisto de voz y de palabra, la admiración. Se puede decir, entonces, que la *medida* de la grandeza por sobre toda medida (la grandeza inconmensurable) que es propia de lo sublime, es precisamente tal *exceso*, en el cual se acusa una *diferencia originaria entre pensamiento y lenguaje*. El ejemplo que cita PsL es característico —“el silencio (*siopé*) de Ajax en la “conjura de los muertos” (*Nekyía*) es grande y más sublime que todo discurso (*méga kai pantòs hypsilóteron lógou*)” (2)—, y ofrece la mejor ilustración de la metáfora de cuya invención él mismo se precia, como si el “eco” más genuino del pensamiento en el lenguaje fuese, precisamente, el silencio. Sería preciso entender, pues, que la diferencia de que hablamos está en la base de lo que antes llamábamos la “fuerza de presentación” que debe suponerse como condición fundamental en la gestación de lo sublime. Esta fuerza debe hacer *sensible* dicha diferencia, de suerte que la *expresión* de lo sublime no puede concebirse como una presentación o exposición *directa*, sino en términos de una relación *alusiva*.

En lo que sigue, PsL se aboca a la tarea de establecer el origen (*tò ex oû ginetai*) de esta grandeza. Pero el desarrollo se ha perdido, y sólo se cuenta con un escueto comienzo que se limita a reafirmar la idea de que sólo son “grandes las palabras de aquellos que...alientan graves pensamientos” (*megáloi dè hoi lógoi touíton... ôn àn embriথেís hósín hai énoiai*, 3), y que el que sólo piensa pequeños no puede engendrar algo admirable y duradero.

## LA EMOCIÓN

### La emoción (motivos divinos y heroicos, 5-15)

Los comentaristas han discrepado acerca del sitio en que PsL aborda lo patético, al punto de suponerse que no le dedicó un tratamiento especial, sino que lo consideró en conjunto con el gran pensamiento, en un segmento extenso que concluye al cabo del capítulo XV. En efecto, se lee allí: "Lo dicho basta sobre lo sublime en los pensamientos, que surge del gran sentir y se consigue a través de la imitación y la imaginación" (12). Sin embargo, resulta poco verosímil que PsL haya renunciado a un examen separado del *páthos*, y se hubiese contentado únicamente con el breve apunte del capítulo VIII, si se tiene en cuenta la importancia que le da al reprocharle a Cecilio su omisión. Contemporáneamente se piensa que la laguna entre IX 4 y 5 completaba el análisis del gran pensamiento e iniciaba el de la emoción. Asumimos aquí esta hipótesis, sin perjuicio de reconocer que en la concepción que PsL tiene del fenómeno una total separación de ambas fuentes resultaría artificiosa. El plan de la exposición de lo patético incluye los siguientes momentos:

1. Lo sublime patético en los motivos divinos y heroicos (IX, 5-15).
2. La acumulación (X).
3. La amplificación (XI-XII).
4. La imitación de los modelos clásicos (XIII-XIV).
5. Las imágenes (XV).

En lo sucesivo nos abocaremos al estudio de cada uno de estos momentos.

El texto restante del capítulo está organizado en dos secciones: la primera (5-11) muestra, a partir de citas tomadas preferentemente de Homero, la significación que para lo sublime tienen los *motivos divinos y heroicos*; la segunda (11-15) desarrolla una comparación entre la *Ilíada* y la *Odisea*.

El hilo conductor de la primera sección lo da el concepto de lo *terrible* (*deinón, phoberón*), que confirma la suposición de que el asunto es aquí lo patético. Una imagen de Hesíodo es tomada como ejemplo de yerro en la consecución de lo terrible, que da como resultado lo abominable o repugnante (*tò misetón*). En cambio, Homero despliega su capacidad en la plasmación de la grandeza de lo divino. Lo característico de ésta es el exceso (*he hipérbole toû mégeqos*, 5), que alcanza dimensiones cósmicas. Ciertamente, la Teomaquia homérica reclama una interpretación alegórica (*kat' allegorían lambánoito*, 7) para ejercer su eficacia terrible; de otro modo, resulta contraria a lo divino, en la medida en que convierte a los dioses en seres humanos, eternizando su desdicha. Mucho mejor es en él la presentación de lo divino como verdaderamente es: inmaculado, grande y puro, que también se encuentra en el comienzo de la *Torá* (9).<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Con su escueto apunte sobre la concepción del poder divino que evidencia el "legislador de los judíos" en el comienzo mismo del *Génesis*, se dibuja en amplio arco la capacidad expresiva del lenguaje, desde el silencio de Ajax (2), es decir, la supresión de la palabra como fenómeno que sigue perteneciendo a la esfera de la manifestación lingüística, hasta la potestad creadora de la palabra divina.



Enseguida se ocupa PsL de la grandeza heroica (*tà heroikà | megéthe*, 10), que en el ejemplo de Ajax alcanza la manifestación inconfundible de la pasión: “¡Éste es el verdadero sentimiento de un Ajax!” (*éstin hos alethôs tò páthos Aíantos*, 10).

La segunda sección, como se dijo, contiene un excursu sobre los dos poemas épicos de Homero. Argumentando que la *Odisea* fue compuesta por éste en su ocaso, mientras que la *Iliada* lo fue en la cima de su capacidad espiritual (*en akmè pneúmatos*), el excursu está destinada a mostrar “que lo peculiar de una gran naturaleza es entregarse en la vejez a la fabulación (*tò philómython*)” (11). El criterio que emplea PsL para fundamentar su juicio consiste en la vivacidad y conflicto dramático (*tò somátion dramatikòn... ka^ enagógion*) que animan a la primera obra, mientras que la última abunda en el relato (*diegematikón*). No encontramos en ésta la vehemencia (*tòn tónon*) de la primera, “el mismo aluvión de pasiones que se suceden unas a otras” (*tèn prókhysin homoían tôn epallélon pathôn*, 13), la veracidad de las imágenes (*taîs ek tês a0etheías phantasíaais*) y el elemento práctico (*toû praktikoû*), sino la tendencia a la narración ensoñada, en que dicho elemento es superado por el elemento fabuloso (*tò muqikón*, cf. 14). El argumento se compendia en términos que, junto con confirmar la importancia del *páthos* en la producción de lo sublime, trazan una oposición entre éste y el *êthos*, como asuntos literarios: “el declive de la emoción se resuelve, en los grandes escritores y poetas, en el cuadro de costumbres” (*he apakmè toû páthous en toîs megálois syngrapheûsi kai poietaîs eis êthos eklyetai*, 15; cf. también XXIX, 2).

La oposición entre drama y diégesis —que ya había sido apuntada por Platón— tiene su base en Aristóteles (*Poet.* 3, 1448 a 19-23), que, al dar cuenta de los modos posibles de la imitación literaria, la refiere a la posición que ocupa el autor en ella: mientras en la narración toma la palabra, manteniendo su identidad o convirtiéndose hasta cierto punto en otro, en el drama son los mismos agentes los que hablan. Sin embargo, PsL le inflige modificaciones sensibles a la construcción aristotélica de los conceptos en cuestión. En primer lugar, no los considera como modos al interior de una deducción sistemática de la mimesis que sirve de fundamento para discernir entre géneros artísticos (aquí, específicamente literarios), sino que los describe como formas alternativas de tratamiento del material dentro de un mismo género (la épica).<sup>8</sup> Así, la forma dramática consiste en la vivacidad, veracidad y vehemencia con que se presentan las acciones, en tanto que la forma diegética adquiere un sesgo de evocación distanciada y de inverosimilitud onírica (cf. el término *apíthana*, en 14). Con esto se vinculan también otras modificaciones significativas: el empleo de los dos conceptos que Aristóteles discierne como los dos primeros elementos esenciales de la mimesis trágica, fábula (*mythos*) y carácter (*êthos*), y del mismo concepto de *páthos*, que aquél había definido como “acción destructora o dolorosa” (1452 b 11 s.).

---

<sup>8</sup> Ciertamente, Aristóteles ya había abonado el terreno para esta comprensión, al hablar de Homero como creador de verdaderas imitaciones dramáticas (*Poet.* 1448 b 35 s.).

## X

## La acumulación (1-7)

De los motivos pasa PsL a los *recursos estilísticos*. Tal como la elección de los motivos no aseguran la sublimidad, pero sí le prestan apoyo, tampoco puede confiarse en que el empleo de determinados recursos que se prueban aptos para la producción de discursos sublimes les dé garantía por sí solo. Únicamente la gran naturaleza ofrece aquí la base adecuada y es, por tanto, sobre su supuesto que tales recursos son analizados.

El primero que analiza es la *acumulación* (*pyknosis*). Su justificación arranca de bases ontológicas: puesto que todas las cosas tienen partes que pertenecen por naturaleza a su materia, causa de lo sublime es la selección (*eklogé*) de los rasgos más eminentes o típicos (*tà kairiôtata, tòn akroatèn tîn lemmáton*) y la combinación y condensación (*episyntesis, pyknosis*) de éstos hasta constituir un cuerpo orgánico (*hén ti sôma poiéîn*). El ejemplo fundamental lo da aquí un fragmento de Safo, que presenta “los afectos asociados al furor erótico (*tà sumbaínonta taîs erotikaîs maníais pathémata*) a partir de las señas que lo acompañan y de su realidad” (1), de manera que “no se manifiesta un solo afecto, sino un cúmulo de afectos” (*ína mè en ti perì autèn páthos phaínetai, pathôn dè synodos*, 3). La poeta ha procedido a tomar lo sobresaliente del fenómeno y a configurarlo como un todo.

La continuación del capítulo retoma el tema del espanto y lo terrible (*déos, phoberón*), refiriéndolo

comparativamente a la presentación de trances de peligro (*kyndinos*) en la *Arispamea* y en Arato, por una parte, y en Homero, Arquíloco y Demóstenes, por otra. A través de estos ejemplos, PsL busca prestarle más apoyo a su tesis a propósito del recurso estudiado: los últimos han “depurado y ensamblado los rasgos sobresalientes más meritorios” (*allà tàs exokhàs... aristéden enkathérantes episynéthekean*), separándolos de lo indigno (*ásemnon*) y lo pedante (*skholikón*), que “estropean el conjunto” (*lumaíneitai gâr taûta tò hólon*), tal como los huecos y las grietas afean los grandes edificios (7).

El breve y admirable comentario que PsL reserva para el poema de Safo y la mención de Arquíloco (a quienes se suman, en otros sitios, los nombres de Estesícoro, Simónides, Anacreonte, Baquílides y Píndaro) son reveladores del cambio de perspectiva sobre la valía de los géneros literarios que opera la crítica de la temprana época imperial respecto de la concepción fuertemente jerarquizada de Aristóteles, que no prestaba crédito a los géneros menores y, en particular, a la lírica. Para éste lo decisivo estribaba en la acción y en su configuración estructurada en un todo coherente. La nueva perspectiva resulta especialmente apta para la concepción que PsL tiene de lo sublime literario, que, como ya fue anticipado en el capítulo I, no depende del desarrollo continuo del todo, sino que se manifiesta de manera irruptiva en un momento agudamente singularizado. En este sentido debe entenderse también el uso que hace del concepto del “todo” (*tò hólon*): éste no se refiere aquí a la unidad de la acción, sino a la *coherencia entre el motivo y los recursos estilísticos*.

## XI

**La amplificación (1-3)**

El segundo recurso analizado es la *amplificación* (*aúxesis*). PsL señala el parentesco que tiene con las “excelencias” antes mencionadas, pero no lo explica. Todo el texto sobre la ampliación que se ha conservado —descontada una laguna en el capítulo XII— carece de ejemplos de los cuales se pudiesen extraer conclusiones al respecto, que vayan más allá de la regla general de la adecuación entre motivo y estilo. El intérprete debe remitirse, pues, a las descripciones y los comentarios que ofrece PsL. En primer término, la introducción del concepto: “cuando los hechos y los conflictos permiten, de manera periódica, muchas intercalaciones de preámbulos y pausas, de modo que se sucedan en continuidad grandes expresiones en progresión gradual” (1). Tres medios discrimina PsL para alcanzar esto: el uso de lugares comunes, el reforzamiento o insistencia en los hechos y la organización de los mismos, el ordenamiento de las obras o los afectos. El autor advierte a la vez que hay mil formas de la ampliación, pero que ninguna es perfecta por sí sola separada de lo sublime, a menos que lo que se busque sea mover a compasión o atenuar la expresión: “si le quitas a las demás formas de la ampliación lo sublime, es como si le arrancarás el alma al cuerpo” (2), en la misma medida en que pierden tensión y se vuelven huecas.

## XII

**La amplificación (continuación, 1-5)**

El capítulo está dividido en dos secciones, entre las cuales se extiende una laguna de dos folios. En la primera se trata de la definición del recurso examinado; en la segunda, se desarrolla una consideración que compara a Demóstenes con Platón y Cicerón, y que sirve para un mejor entendimiento de los aspectos resaltados en la definición.

PsL discute la definición que de la amplificación da la retórica tradicional: “expresión que por adición confiere grandeza a los asuntos sustantivos” (*lógos mégethos perititheis tois hypokeiménois*, 1). Esta definición sería aplicable por igual a lo sublime, al *páthos* ya los tropos, puesto que todos prestan grandeza al discurso. Lo que se soslaya aquí es que “lo sublime reside en la elevación, la amplificación, en cambio, en la abundancia” (*hê keítai tò mèn hypsos en diármati, he d’aúxesis kai en pléthei*, 1). Más decisivamente, anota PsL que lo sublime puede hallarse en un único pensamiento (*noémati ení*), mientras la amplificación está ligada a la cantidad y la sobreabundancia (*metà posótetos kai periousías*). Por último, la definición concisa que ofrece el autor: “acopio de todas las partes y tópicos que son importantes para un asunto y reforzamiento de lo expuesto por medio de la insistencia” (*sumplérosis apò pánton tôn empheroménon tois prágmasin moríon kai tópon, iskhyropoioûsa ti epimônè tò kateskeuasménon*, 2). De aquí se pueden inferir, al menos desde el punto de vista conceptual, algunas observaciones sobre la relación entre los dos recursos mencionados. Si bien en ambos casos PsL

se refiere a un procedimiento de selección y acopio de características del tema tratado, en la acumulación, no obstante el rasgo cuantitativo que le es propio, está en juego una labor de compresión —de condensación— de la multiplicidad de aspectos invocados en una presentación cualitativa del tema como totalidad. En cambio, la amplificación es inseparable de la extensión discursiva, que no sólo echa mano de los rasgos típicos o relevantes del asunto, sino también de los tópicos literarios que son frecuentados en su tratamiento. En este sentido, los dos podrían considerarse como variedades de un recurso más general, que aquí queda innominado.

La segunda sección del capítulo confronta, como se dijo, el estilo de Demóstenes con el Platón, por una parte, y con el de Cicerón, por otra. El primer tema de comparación quedó mutilado por la laguna, pero en todo caso es del mismo tenor que el segundo parangón. Bajo la perspectiva de PsL, Demóstenes es el orador patético por excelencia (*pathetikóteros*), dotado de una fuerza privilegiada para inflamar a su auditorio: la suya es una “abrupta sublimidad” (*en hypsei... apotómo*), mientras que la marca de Cicerón es la “amplitud efusiva” (*en khysei*); aquél es comparable al rayo o al relámpago, Cicerón a un incendio que se propaga (4). Por eso, el estilo de Demóstenes conviene a la conmoción total del auditor, en tanto que la difusión conviene cuando se trata de agotar un tema: desarrollo de un tópico, digresión, pasaje descriptivo, elocuencia de aparato, tema histórico o de filosofía de la naturaleza, entre otros usos.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> En la galería de los grandes literatos de lo sublime, PsL sitúa en los dos lugares eminentes a Homero, para la poesía, y a Demóstenes, para la oratoria.

## XIII

**La imitación (1-4)**

El capítulo comienza con una cita de Platón (*República*, IX, 586 s.) que ejemplifica el “flujo sin estridencia” de su estilo, y complementa así lo elaborado a propósito de la amplificación. Pero la mención de Platón está destinada también a mostrar otra vía que conduce a la sublimidad. Ésta es “la imitación y emulación de los grandes poetas y prosistas del pasado” (*tôn émprosthén megálon syngraphéon kai poietôn mímhesis te kai zélosis*, 2).

Un primer punto que merece ser indicado es el desplazamiento del concepto de *mímesis* desde el nexo entre obra artística y modelo natural hacia las relaciones intra-literarias entre los autores en vista de la eminencia de la obra. La acepción pertinente del término no corresponde aquí, por lo tanto, a la representación de una realidad dada (aun si el dato de esa realidad se debe a la propia operación artística), sino al vínculo de *emulación* que liga a un sucesor con su paradigma. En su análisis de lo sublime, PsL encuentra, en diversos momentos, diversas razones para reducir la validez de la concepción mimética del arte, si bien no llega en ningún momento a cuestionarla en sentido propio: ésta sigue brindando un suelo fundamental para pensar la relación entre la puesta en discurso de los hechos y los hechos mismos; pero es claro que no es esta relación lo directamente concernido en la experiencia de lo sublime.

Resulta particularmente interesante la explicación que da PsL de esta vía: “En efecto, muchos



autores son cogidos por un soplo ajeno (*allotriou theophoroûntai pneúmati*) del mismo modo que la Pitia que, según se dice, acercándose al trípode, en aquel lugar donde, cuentan, hay una hendidura en la tierra de donde brota un vapor divino que la fecunda con un poder demónico, y al punto profiere los oráculos inspirados. De igual manera fluyen (*apórroiai*) como desde boquetes sagrados unos efluvios de la gran naturaleza de los antiguos hacia las almas de quienes los emulan, bajo cuya inspiración se dejan arrebatarse de entusiasmo (*synenthousiôsi*) por la grandeza ajena los que no tienen mucha fuerza inspirada (*hoi mê lían phoibastikoí*)" (2). La vieja concepción que atribuye la creación poética al entusiasmo, es decir, a un estado de trance debido a la posesión por un poder divino (la Musa), es, por decirlo así, secularizado en este pasaje y en su secuela, bajo la metáfora de la fuente y de los innumerables arroyos que de ella manan hacia la obra del imitador (cf. la referencia a Platón en 3), dando lugar a uno de los primeros documentos históricos de la teoría de las influencias literarias. Consecuente con ello, PsL advierte que esta inspiración a partir de los grandes autores del pretérito no debe confundirse con el plagio (*klopé*), comparando la relación con el vaciado de una bella figura escultórica a partir de un molde.

#### XIV

##### La imitación (continuación, 1-3)

En tres preguntas graduales que el imitador debe plantearse compendia PsL el proceder adecuado.

Las dos primeras se refieren al paradigma literario, en posición de productor y de receptor, respectivamente: ¿cómo lo habría dicho Homero (o alguno de los otros grandes)? Y mejor: ¿cómo habría escuchado Homero lo que digo? Y por último, la más estimulante de las preguntas, que es la que propiamente mide a la sublimidad como efecto imperecedero: ¿cómo escuchará toda la posteridad lo que he escrito?

## XV

### Las imágenes (1-12)

El último elemento analizado por PsL son las imágenes (*phantasíai*), que otros llaman “figuraciones” (*eidolopoíias*), las cuales proveen “majestad, magnificencia y energía” (*ónkou kai megalçgorías kai agónos*) al discurso. La significación general del término —en su acuñación retórica— remite a un pensamiento que por su presencia suscita una expresión, pero en su acepción específica, que interesa a PsL, refiere a los casos “en que, llevado por el entusiasmo y la pasión parece estar viéndose aquello que se dice, y se lo pone ante los ojos de los auditores” (*hótan hà légeis hyp’enthousiasmoû kai páthous blépein dokês kai hyp’ópsin tithês toís akouóousin*, 1).

El tenor de esta definición evoca el consejo aristotélico a los poetas, de “estructurar las fábulas y perfeccionarlas con la elocución poniéndolas ante los propios ojos lo más vivamente posible (*hóti málista prò hommáton tithémenon*)” (*Poet.* 1455 a 23), así como también su comprensión de la virtud manifestante de la metáfora, que consiste en “poner

algo ante los ojos en cuanto se lo significa en acto" (*prò hommáton taûta poieîn, hósá energoûnta semáinei*, *Ret.* III, 11, 1411 b 25 s., cf. también 1405 b 11-13). Ciertamente, esta recomendación, basada en el principio de la *enárgeia* (evidencia), está dirigida ante todo a evitar las contradicciones (*tà hypenantía*) en la construcción y el desarrollo de la fábula, pero se complementa en un sentido más próximo al de PsL con el segundo consejo, que encarece perfeccionar la obra "también con las actitudes (*kaì toîs skhémasin*), pues, partiendo de la misma naturaleza, son muy persuasivos los que están dentro de las pasiones (*pithanétatoi gàr apò tês autês physeos hoi en toîs páthesín eisin*)" (1455 a 29-31).

En este mismo sentido habla PsL del poeta, y en particular de Eurípides, que se esfuerza en presentar en términos trágicos las dos pasiones de la locura y del amor, y cuya alma no podría haber creado ciertas imágenes si no hubiese sido arrebatada por el mismo *élan* que describe (cf. 4).

PsL marca, en todo caso, la diferente significación de las imágenes en la oratoria y en la poesía. Su fin en esta última es provocar el estupor (*ékplexis*), en la primera la evidencia (*enárgeia*), aunque en ambos casos se busca suscitar el patetismo (*tò <sympathés>*) y la conmoción (*tò synkekinhménon*) (2). En virtud de aquella diferencia, se observa que los poetas son proclives a la exageración (*tèn hyperéktosin*), que va a dar a lo fabuloso y transgrede lo creíble (*mythikotéran ékhei...*, *kaì pánte tò pistón hyperaínousan*), mientras los oradores se cuidan de la eficacia y la verosimilitud (*tò émprakton kaì enálethes*, 8).

En cuanto a la retórica, la función de la imagen es dotar múltiplemente al discurso de impulso y pasión (*enagogía kai empathê*), y permitir que la argumentación no sólo persuada (*ou peíthei... mónon*), sino que subyugue (*douloûtai*). La causa de esto estriba en que “prestamos siempre oído a los acentos más fuertes”, por lo cual la esplendidez la imagen eclipsa la demostración (11).

## LAS FIGURAS

### XVI

#### Las figuras (el juramento, 1-4)

PsL comienza por advertir que un examen de la contribución que *cada* figura puede hacer a la sublimidad y el patetismo sería demasiado prolijo. Se limita, por lo tanto, a considerar algunas de ellas.

La primera es el *juramento* (*omotikós*) o *apóstrofe*, ejemplificada con el discurso de Demóstenes a propósito de la derrota de Queronea (*Por la Corona*), en que la mención de las batallas de Salamina y Platea es seguida por la inspirada exclamación: “No es posible que os hayáis equivocado, por los que cayeron en Maratón”. El juramento eleva ese desastre a la altura de las mayores victorias del pueblo ateniense, inflamando a los auditores de orgullo y fervor por los abatidos y, de la misma suerte, justificando el menester político del emisor del voto, que corre el riesgo de una condena execrable. Pero, ciertamente, el juramento no es por sí mismo sublime, sino en razón del lugar, la forma, las circunstancias, la intención.

## XVII

**Las figuras (continuación: el apoyo recíproco de las figuras y la sublimidad y patetismo, 1-12)**

Este capítulo ofrece una importante consideración general, la primera de una serie de tres (las otras se encuentran en los capítulos XXII y XXXII), en las cuales se desarrolla de manera fundamental la intención central de PsL en su tratado: evidenciar la indispensable vinculación de naturaleza y arte en la producción de lo sublime. Precisamente a estos lugares hay que acudir para dar cuenta de los puntos esenciales de esta tesis. Al examinarlos, observaremos por lo menos dos cosas: no sólo que el suplemento que el arte proporciona a la naturaleza se subordina a ésta —lo cual ya había sido adelantado en el capítulo II—, sino también que esta subordinación debe ocurrir en virtud de una cierta fusión entre ambas, y no de una mera concomitancia. Esta “fusión” —si cabe llamarla así— trae sus complicaciones teóricas.

La relación entre las figuras, por una parte, y la sublimidad y el patetismo, por otra, es por naturaleza (*physei*) de mutuo apoyo: mientras aquéllas dan relieve (*symmakheî*) a los últimos, estos mismos las ayudan asombrosamente (*antisymmakheîtai thaumastôs*). Las figuras, en virtud de su artificiosidad (*panourgeîn*), suscitan la sospecha (*hypopsía*) de una intención de engaño. PsL apoya esta observación hablando del caso en que el discurso se pronuncia ante un juez poderoso, que recela en el despliegue de la elocuencia y la elegancia el intento de capturar su voluntad por medios falaces, y queda indispuerto, por este mismo motivo, para asentir a los argumentos

válidamente persuasivos. El razonamiento de PsL parece claro: dondequiera que resalte la expresión elaborada, ésta acusa el encubrimiento de los propósitos del emisor. Repitiendo, así, una premisa fundamental de toda la concepción antigua —desde Gorgias y su teoría de la *apáte* (engaño) en adelante—, el *arte* se inscribe del lado de la *apariencia dolosa*. Siendo, sin embargo, requerible el empleo de las figuras en vista de la elevación del discurso, la solución no estriba, desde luego, en desecharlas, sino en disimularlas. Es la misma potencia de engaño de la figura —del arte misma— la que ofrece, pues, la salida. Por esta razón, “la figura (a) parece mejor cuando ella misma oculta que es figura” (*dióper kai tôte áriston doke tò skhéma, hótan autò toûto dialantháne, hóti skhémá estin*, 1).

La fórmula de PsL no es simple. Aparentemente, habla de una virtud de auto-encubrimiento de la figura misma. Poco más adelante, esta suposición pareciera ser confirmada con la reiterada alusión al juramento de Demóstenes “por los héroes de Maratón”, donde el orador encubre (*apékrypse*) la figura por obra de su propia luz (*tô photì autò*, 2). Sin embargo, ésta es una prestada luz: no procede de la figura, sino, por así decir, del *espíritu* que la anima: precisamente la sublimidad y el patetismo son un antídoto (*aléxema*) y un auxilio maravilloso (*thaumasté tis epikouría*) contra la sospecha debida al empleo de las figuras, disimulando su carácter artificioso: “el artificio, rodeado de alguna manera por el esplendor de la belleza y la grandeza (*pôs perilamphtheís’he toû panourgeín tékhne toς kállesi kai megéthesi*), queda oculto y se sustrae a toda sospecha” (2). El problema radica en que tal “*espíritu*” sólo se anuncia por medio de la figura y, en general,

únicamente *en y a través del lenguaje*, aun allí donde se recurre a lo que sería su “figura límite”: el silencio. En este sentido vuelve a cobrar su fuerza la fórmula de PsL, en la cual cabe advertir la peculiar dialéctica de la *mimesis* artística, cuyo reconocimiento es la característica esencial de la teoría antigua del arte.

Esta dialéctica encuentra aquí su imagen apropiada en el motivo de la luz —que en principio pertenece al círculo de representaciones de lo bello— y, más precisamente, del encandilamiento. Como ya sabemos, la imagen del rayo y del relámpago, de la súbita iluminación, cuenta entre las favoritas del repertorio con el cual PsL se refiere al efecto sublime. En este pasaje advertimos que PsL concibe la fábrica de tal efecto a partir de una secreta colaboración entre naturaleza y arte, entre lo que llamamos antes el “clima” de la elevación y la emoción y los recursos artísticos, y la vemos combinarse, a la vez, con otro tema, el de la proximidad, que no se entiende en un sentido meramente físico, sino más bien ontológico, en el sentido de la afinidad originaria del alma, precisamente, con lo sublime y lo patético. (Este último punto, que subyace a toda la exposición, y tiene, en todos estos capítulos, una referencia explícita al *páthos*, recibirá todavía una determinación sustantiva en el capítulo XXXV.) A partir del motivo lumínico que domina su argumento, PsL refuerza su idea con una comparación extraída de la pintura: en ésta, luz y sombras están yuxtapuestas en el mismo plano cromático, de manera que la primera resalta, produciendo la impresión de una mayor cercanía. Así también, “en el discurso las emociones y lo sublime están más cerca

(*engytero*) de nuestras almas, en virtud de un cierto parentesco natural (*dià te physikén tina syngeneían*) y de su esplendor (*dià lampróteta*) siempre se manifiestan más (*proempha-nízetai*) que las figuras, ensombrecen (*episkiázei*) su artificio y lo mantienen como oculto bajo un velo (*katakalyptsei*)” (3).

## XVIII

### Las figuras (continuación: la pregunta retórica, 1-2)

Las preguntas retóricas prestan a lo dicho una tensión más eficaz e impetuosa (*empraktótera kai sobarótera synteínei*, 1): pertenecen, por lo tanto, a la cualidad patética del discurso. Pero su pertinencia depende de que se genere la apariencia de no ser premeditadas (*mè epitedeúein*). Esto se logra en la medida en que las preguntas y respuestas “imitan la emoción del momento” (*mimeítai toû páthos tò epíkairon*, 2), y llevan al auditor a inferir falsamente (*paralogízetai*) que la expresión corresponde a una emoción súbita (*eis hypogyou kekineísthai*, 2).

El pasaje es interesante en lo que respecta al empleo del concepto de *mímesis* en una de las acepciones —entre las heredadas, coincidente con una de las más habituales— que administra PsL. En todo caso, la regla que enuncia éste es la misma que ya hemos dicho preside todo el examen de los recursos artísticos que están al servicio de la producción de lo sublime: *el arte debe eclipsarse a sí mismo en la apariencia de naturalidad*, principio que encontrará su formulación expresa en el capítulo XXII.



## XIX

**Las figuras (continuación: asíndeton, 1-2)**

El capítulo ha sufrido una gran mutilación. El asíndeton, que consiste en la ilación de palabras o frases sin conectivas produce la impresión de una vívida inquietud (*tês agonías émphasin*, 2): su marca es también el *páthos*.

## XX

**Las figuras (continuación: combinación de figuras, 1-3)**

Esta breve consideración sigue en la misma vena de la anterior, y corresponde al examen de los recursos por los cuales se confiere un determinado *ritmo* al discurso, que da expresión al movimiento impetuoso de la emoción. Así, también, la combinación de figuras aporta fuerza, convencimiento y belleza a la expresión.

## XXI

**Las figuras (continuación: las partículas, 1-2)**

En un sentido opuesto a lo previamente analizado, el uso reiterado de las partículas (que PsL ilustra con fórmulas adverbiales intercaladas a tramos cortos, al modo de la escuela de Isócrates, en una cita instructiva del capítulo anterior) se considera aquí como un recurso que daña la pretendida sublimidad, debilitando el vigor de la expresión, al obstaculizar el curso vehemente de la emoción; se trata, precisamente, de una fragmentación indebida de la continuidad emotiva del discurso.

## XXII

**Las figuras (continuación: hipérbaton, 1-4)**

El hipérbaton, que “consiste en alterar el orden secuencial de las expresiones y pensamientos, ...es... el rasgo más verdadero de una emoción vehemente” (*kharaktèr enagoníou páthos alhqéstatos*, 1), en la medida en que tal es precisamente el efecto que ésta (trátase de indignación, temor o celos, por ejemplo) produce en el discurso, aportando la impresión de una efusión no premeditada e improvisada.

El hipérbaton permite, en los mejores escritores, que “la imitación se aproxime a la naturaleza en sus obras” (*he mímesis epì tà tês physeos érga phéretai*, 1). En este punto formula PsL el principio fundamental de la concepción de las relaciones de naturaleza y arte que sustenta su explicación de lo sublime, y que ya habíamos adelantado: “Pues el arte es perfecto cuando parece ser naturaleza, y la naturaleza, a su vez, acierta con su fin cuando encierra en sí imperceptiblemente el arte” (*tóte gàr he tékhne téleios henik’àn physis éinai dokê, he d’aû physis epitykhês hótan lanthánousan periékhe tèn tékhnen*, 1).

También es importante el breve análisis que dedica PsL a Demóstenes al final del capítulo, donde se sugiere una comprensión *analógica* de la *mímesis* literaria, que no consiste simplemente en la reproducción de un determinado tema o modelo, sino en la construcción del discurso en conformidad con el *modo* en que lo tratado acontece: así, en la

presentación del peligro como riesgo de la *débaçle* del discurso.<sup>10</sup>

Esta comprensión analógica puede considerarse como uno de los rasgos más originales de la concepción de PsL, y precisamente en lo que toca al principio fundamental de la teoría antigua del arte. Su matriz está en lo que podríamos llamar el *principio del dramatismo (el estar en la emoción que corresponde a la acción imitada)*, que preside toda la explicación de las figuras, y que lleva al autor a entender que éste no se alcanza únicamente a través de los rendimientos referenciales de la diégesis, sino, en el grado máximo, a través de la propia *performance* discursiva.

### XXIII

#### **Las figuras (continuación: otras figuras y, en especial, el cambio de número: plural por singular, 1-4)**

Se ejemplifican aquí otras figuras: políptoton, acumulación, variación, clímax, y especialmente, el cambio de número —plural por singular, en el cual se detiene mayormente—. Éste presta solemnidad al discurso, y por eso es apropiado sólo para los temas que admiten ostentación, redundancia, exageración o patetismo; en caso contrario, es impertinente: “colgar campanillas en todas partes resulta en extremo sofisticado” (4).

<sup>10</sup> Una observación similar se lee en X, 6, a propósito de la forzada unión de las preposiciones *hypóy eken* en Homero, que expresa el peligro mediante la tortura de las palabras. En todo caso, no se desatienda el dilatado periodo (que ocupa todo el parágrafo 4) en que PsL arguye y a la vez demuestra con su propio ejemplo esta idea.

## XXIV

**Las figuras (continuación: cambio de número: singular por plural, 1-2)**

La exposición continúa con el caso inverso al anteriormente considerado, que, al margen de acentuar la solemnidad, da un sentido de unidad. El embellecimiento en ambos casos procede de la misma causa, el efecto sorpresivo: el cambio a plural señala una emoción inesperada (*parà dóxan empathoûs*), el cambio a singular sorprende (*en tō paralógo*) por el paso al contrario (2).

## XXV

**Las figuras (continuación: cambio de tiempos, 1)**

El cambio del pretérito al presente, como si los hechos estuviesen ocurriendo ante nosotros (*hôs ginómēna kai parónta*), suprime el carácter narrativo, al ofrecer una acción vívida (*enagónion prâgma poíeseis*).

## XXVI

**Las figuras (continuación: cambio de personas, 1-3)**

El mismo dramatismo lo aporta el cambio de personas; por lo pronto, en un primer caso, que hace al auditor o espectador partícipe de la acción que se relata.

## XXVII

**Las figuras (continuación: sigue el cambio de personas, 1-4)**

También cabe aquí la mención del cambio en virtud del cual el escritor pasa de la instancia diegética a la primera persona, o también la interpelación a la segunda persona, que marcan la urgencia del discurso y su calidad emotiva.

## XXVIII

**Las figuras (continuación: la perífrasis, 1-4)**

PsL compara esta figura con las notas de acompañamiento en la música, que dan realce y agrado a la melodía; así también la perífrasis refuerza el tema principal, a condición de no ser ampulosa ni discordante.

## XXIX

**Las figuras (continuación: la perífrasis, 1-2)**

Este capítulo abunda en lo dicho por el anterior: el riesgo de la perífrasis consiste en la desproporción, que hace languidecer la expresión y le resta sustancia.

En este punto cierra PsL su exposición de las figuras, sellando el sentido fundamental que les asigna en cuanto al logro de la sublimidad: "todas ellas contribuyen a que el discurso sea más patético y vehemente (*pathetikotérous kai synkeninemenous*); y es que la emoción tiene tanta parte en lo sublime

como la pintura de caracteres en el placer" (2). Se recordará lo dicho en IX, 15: el escritor que ha descollado en la producción de lo sublime, llegado su ocaso, todavía refulge en el "cuadro de costumbres", ordenado, como aquí se dice, no a la vehemente emoción, sino al goce plácido.

## LA ELOCUCIÓN

### XXX

#### La elección de las palabras (1-2)

En primer término, PsL destaca la elección de nombres eminentes y apropiados a la grandiosidad (*he tôn kyríôn kai megaloprepôn onomátôn eklogé*), en cuanto atrae maravillosamente al auditorio y lo encanta. Da grandeza y belleza al discurso, pátina, gravedad, vigor y fuerza; presta brillo a la expresión y pone en los hechos como un alma dotada de voz (*psykhén tina... phonetikén*). En suma: "los bellos nombres son en verdad la luz propia del pensamiento" (*phôs gàr tô ónti ídion toû nou tà kalà onómata*, 1). En las últimas dos observaciones se aprecia la concepción de PsL, que atañe, sin duda, a una *eficacia propia del lenguaje*: hacer, por una parte, que los hechos "hablen por sí mismos" y, por otra, dotar de presencia sensible al pensamiento.

Sin embargo, ésta no es una norma fija, sino que depende del carácter de la cosa nombrada: en esto consiste la ya aludida "propiedad" de los nombres majestuosos, que no convienen a las cosas triviales (*toîs mikroîs pragmatíois*). El texto se interrumpe por una laguna.

## XXXI

**La elección de las palabras (continuación, 1-2)**

En segundo lugar, y a la inversa, también el empleo de un término o un giro vulgar (*ho idiotismós*) puede ser pertinente para la sublimidad del discurso: acusa su procedencia de la vida común (*ek toû koinoû bíou*), y resulta inmediatamente convincente en virtud de su familiaridad (1).

## XXXII

**La elección de las palabras (continuación: acumulación y peligros de las metáforas, 1-8)**

La consideración de las metáforas comienza por una discusión con Cecilio. Éste había establecido que tres metáforas daban el número máximo en un mismo pasaje. Semejante norma mecánica no tiene en cuenta que la multiplicación de metáforas depende de la ocasión, y que ella viene dictada por la efusión patética (1). De esta suerte, y a diferencia de lo sostenido por Aristóteles y Teofrasto, de que las metáforas más osadas pueden ser amortiguadas por expresiones paliativas como “por así decir” u otras similares (3), PsL entiende —en consonancia con lo ya dicho en XVII, 2— que son el patetismo y la sublimidad los que operan como antídotos específicos para la abundancia y atrevimiento de las metáforas: el estado entusiástico que el autor transmite a su receptor impide a éste controlar el número de metáforas (4).

Particularmente, los tópicos y las descripciones favorecen la acumulación metafórica, como dan prueba de ello Jenofonte y Platón.

Pero, ciertamente, el uso de la metáfora va acompañado de riesgos, y el mismo Platón da testimonio de ello con su recurso a metáforas duras y destempladas y a un lenguaje de exageración alegórica (7).

### XXXIII

#### Digresión sobre la gran literatura (1-4)

En el último párrafo (8) del capítulo anterior PsL se ha referido críticamente a la preferencia que Cecilio expresa por Lisias, en desmedro de Platón, bajo la premisa de que el primero es intachable, mientras que el último está plagado de defectos. Esta referencia sirve de pretexto para una digresión que arranca del presente capítulo y llega hasta el capítulo XXXVI, y que es, indudablemente, una de las piezas fundamentales de la obra. La digresión es presidida por dos preguntas, la primera de las cuales concierne al tema de los defectos literarios, la segunda, al de los aciertos: “¿Qué es más fuerte (*kreítton*), en los poemas y en los discursos, la grandeza con algunos yerros (*mégethos en eníos dihmarteménon*) o la mera justeza de lo correcto (*tò symmetron mèn en toís katorthómasin*), aunque enteramente sana y sin faltas (*hygiês dê pántes kai adiáptoton*)?”; y: “¿debe atribuirse, en justicia, la primacía en los discursos (*tò proteíon en lógois*) a la cantidad o a la cualidad de las virtudes (*hai pleíous aretaí... è hai meízous*)?” (1). Ambas preguntas son presentadas como indispensables para un tratado sobre lo sublime.

En cuanto a la primera pregunta, el argumento de PsL encuentra su primer motivo en la cuestión



del riesgo (*kyndinos*) que implica la aspiración de las grandes cimas (*tôn ákron*), propia de las naturalezas superiores (*hai hypermegétheis physeis*). Este riesgo trae consigo la posibilidad —y, en buena medida, la inevitabilidad— de los grandes fallos, a la cual se sustraen precisamente los que no corren peligro (2). Es cierto que naturalmente se juzgan las obras humanas por sus defectos, y que éstos permanecen imborrables en el recuerdo, mientras que los logros son olvidados rápidamente (3). Con todo, las virtudes superiores son preferibles, en razón, al menos, de la grandeza de pensamiento que les es peculiar (4). Diversos autores son traídos a colación: Homero contra Apolonio, Arquíloco contra Eratóstenes, Píndaro contra Baquílides, Sófocles contra Ion de Quíos, y todavía Teócrito, entre los impecables, y Píndaro, entre los grandes.

#### XXXIV

##### **Digresión sobre la gran literatura (continuación, 1-4)**

El capítulo se extiende en una comparación entre Hipérides y Demóstenes. En cantidad de excelencias el primero supera al segundo: es maestro en el retrato psicológico, gracioso, diestro y dúctil, mientras Demóstenes es inhábil en la caracterización, poco flexible, entrabado de habla, falto de gracia. Sin embargo, excede a Hipérides en intensidad y vehemencia, dotando a su discurso de una fuerza divina e insuperable para todo otro orador.

## XXXV

**Digresión sobre la gran literatura (continuación, 1-5)**

Al comienzo del capítulo, PsL vuelve brevemente sobre la comparación de Lisias y Platón (1). Pero el asunto esencial atañe aquí a una tercera pregunta que desata una consideración sustantiva sobre la esencia de lo sublime: “Qué impulsó, pues, a aquellos hombres semejantes a dioses (*hoi isótheioi ekeínoi*) a aspirar a lo más grande en literatura, despreciando toda exactitud escrupulosa (*tês d'en ápasin akribéias hyperphronésantes*)? 2) La respuesta de PsL, presentada como una de muchas razones, pero a la cual evidentemente asigna una importancia fundamental, ofrece el esbozo de una *antropología de lo sublime*.

La naturaleza no ha engendrado al hombre como a un ser viviente bajo y vil, sino que lo ha traído a la vida y al mundo como a un a un gran espectáculo festivo (*eis megálen tinà panégyrin*), para ser espectadores suyos y contendores orgullosos en sus torneos (*theatás tinas tôn áthlon autês esomévous kai philotimotátous agonistás*): por eso ha implantado en su alma un anhelo invencible por todo lo grande y lo que es más divino que él (*euthys ámakhon érota enéphysen hemôn taís phykhaís pantòs aèi toû megálou kai hos pròs hemâs daimoniotérou*, 2). Por ello ni siquiera el universo entero basta para satisfacer el impulso humano de contemplación y pensamiento, sino que los pensamientos trascienden (*ekbaínousin hai epínoiai*) a menudo los límites (*hórous*) de lo que nos circunda. Cuando se echa en torno una mirada a la vida, y se ve en qué medida prevalece en todo lo extraordinario (*tò perittón*), lo grande y lo bello,

se conoce al punto para qué hemos nacido (*takhéos eísetai pròs hà gegónamen*, 3). De ahí, también, que, llevados por la naturaleza, no admiremos las pequeñas cosas puras o útiles, sino lo portentoso; no los arroyos, sino el Nilo, el Danubio, el Rin o, más aun, el Océano, ni las llamas que encendemos y alimentamos, sino los fuegos celestes o la erupción del Etna (4). Y es que lo útil y lo necesario está a nuestro alcance, en tanto que lo inesperado (*tò parádoxon*) es lo que suscita nuestra admiración (5).

Todo el pasaje está dominado por el tema de lo grande. Éste se convierte en la auténtica medida del ser humano, que ha nacido para la contemplación (*theoría*) y la acción combativa (*agón*) —volvemos a encontrar aquí los dos motivos fundamentales del análisis de lo sublime, el pensamiento y la pasión— en el inmenso escenario de la naturaleza, y que experimenta esa determinación como un anhelo invencible (*ámakhon éros*). En rigor, *lo sublime debe entenderse precisamente como este anhelo*: no tiene una adecuación objetiva, sino, en sentido propio, sólo una insistencia anímica. De ahí que la explicación de la sublimidad no pueda ser bien servida por la noción de *mímesis*. Semejante anhelo lo es de trascendencia, y si por lo pronto encuentra los objetos que lo significan o lo evocan en entes y eventos magnos de la naturaleza, tiene en todo caso su correlato esencial y propio en lo divino. Pero éste tampoco debe entenderse como un referente dado —la antropología de lo sublime no presupone, a su vez, una teología de lo sublime—, sino como la vocación divina que habita al ser humano. De aquí también se desprende la absoluta eminencia de lo sublime como experiencia estética y de las obras que lo encarnan y que

suscitan tal efecto: *lo sublime trae a manifestación la propia destinación humana.*

### XXXVI

#### Digresión sobre la gran literatura (continuación, 1-5)

En consecuencia de lo dicho, las grandes naturalezas, si bien no carecen de yerros, se elevan por encima de la condición mortal (*toû thnetoû*); sus otras propiedades los acusan como hombres, pero la sublimidad los alza cerca de la grandeza de ánimo del dios (*megalophrosynes theoû*, 1). Aun la abundancia de sus deméritos resulta insignificante en comparación con sus logros notables, y éstos les aseguran fundadamente el crédito inmortal (2).

PsL cierra la digresión resumiendo lo que de sus argumentos se sigue a propósito del debate suscitado en torno a los verdaderos méritos literarios, enlazándolo con la relación y diferencia de arte y naturaleza en lo sublime, que establece la matriz del tratado en su conjunto. Lo admirable en el arte es la máxima exactitud (*tó akribéstaton*), en las obras naturales, la grandiosidad: así, en la escultura se busca la semejanza con el hombres, en el discurso, lo que se eleva por encima de lo humano (*tò hyperaínon... tà anthrópina*). Se debe tener en cuenta que lo que se denomina “arte” aquí, tal como muestra el ejemplo y para efectos de la comparación, se refiere ante todo a la plástica, pero tiene en consideración también el sentido más general de *tékhne*. En la escultura, determinada por el afán mimético de la similitud —que, dicho sea de paso, mantiene a la obra en el nivel humano—, es preponderante la ejecución virtuosa que se

conforma a las reglas del arte. En la literatura, en cambio, gravita ante todo la naturaleza. La razón de esta ventaja de la literatura respecto de las artes plásticas es señalada escuetamente por PsL: “el discurso es connatural al hombre” (*physei dè logikòn ho ánthropos*, 3). Así, pues, la corrección es mayormente obra del arte, y lo que excede en grandeza lo es del gran talento; en consecuencia —y esto lo dice PsL para refrendar una de las tesis centrales de su estudio, que nos es familiar desde el comienzo—, es preciso que el arte preste auxilio a la naturaleza, pues en virtud de esta cooperación puede resultar la perfección (4).

### XXXVII

#### **La elección de las palabras (continuación: comparaciones e imágenes, 1)**

El capítulo se ha perdido casi en su integridad: sólo se conservan dos líneas iniciales, donde se anuncia el retorno al tratamiento de la elección de las palabras, en el caso de las comparaciones y las imágenes, afines a las metáforas.

### XXXVIII

#### **La elección de las palabras (continuación: la hipérbole, 1-6)**

La laguna anteriormente mencionada ha afectado también al comienzo de este capítulo. En él se consideran las hipérbolés, que están expuestas a riesgos similares de otras figuras y recursos antes examinados, de suerte que, en lugar de dar con la

tensión justa, por causa del exceso, produce el efecto contrario a la grandeza: la ridiculez. También aquí vale para PsL su recomendación esencial a propósito de los recursos del arte: “las mejores entre las hipérboles...son las que ocultan (*dialanthánousai*) esto, que son hipérboles. Y tal ocurre cuando nacen de profunda emoción y son consonantes con la grandeza de una circunstancia crítica (*gínetai de tò toiónde epeidàn hypò ekpatheías megéthei tinì synekphronôntai peristáseos*)” (3). La “osadía estilística” (*tolmématos lektikoû*), pues, se resuelve y tiene su panacea en la acción y la pasión, que llevan a la linde del éxtasis (5).

Lo mismo vale para lo cómico (*tà komiká*), que convence simplemente porque mueve a risa, la cual es una emoción ligada al placer (*ho gélos páthos en hedoné*, *ibíd.*). Esta referencia incidental a lo cómico es interesante, entre otras cosas, si se piensa en el contraste por inversión que se reconoce entre lo ridículo y lo sublime en la modernidad (por ejemplo, en Jean Paul). Ciertamente PsL no discute el tema, pero está claro, a partir de diversos lugares de su escrito, que ha tomado en cuenta que el yerro en el propósito de la sublimidad deriva casi de suyo, o al menos muy frecuentemente, en la ridiculez. Esta peculiar vecindad puede ser fundamentada en un parentesco efectivo debido al carácter patético y subitáneo de ambas, sobre el cual llama la atención PsL.

Finalmente, la hipérbole tanto agranda como empequeñece, puesto que la exageración es común a ambas cosas: así, la sátira exagera los rasgos menudos (6).

## LA COMPOSICIÓN

## XXXIX

## La composición (1-5)

El concepto de la composición —“la disposición de las palabras en un cierto orden” (*tôn lógon haúte poià synthesis*)— es primeramente referido por PsL a la noción musical de la *armonía*, la cual “no es sólo un medio natural que el hombre dispone para persuadir y deleitar, sino que es, además, un maravilloso instrumento para alcanzar la sublimidad y el patetismo” (1). La aplicación de este concepto no equivale a una reducción del elemento fascinante de la literatura a la música. Ésta, en cuanto arte, es rebajada por PsL a la condición de simulacro y mera imitación (*eídola kai mimémata nótha*), que no alcanza el estatuto de una “actividad legítima de la naturaleza humana” (*oukhì tês anthropeías physeos... energémata gnésia*, 3). La composición, en cambio, brota de esta misma naturaleza como “una especie de melodía del lenguaje que es innato a los seres humanos, y que se apodera del alma misma, no sólo del oído” (*harmonían tinà oúsan lógon anthrópois emphyton kai tàs psykhàs autàs, oukhì tês akoês mónes ephoptoménon, ibíd.*) El argumento insiste, pues, en el privilegio del lenguaje por sobre todos los otros medios de las artes, en razón de ser determinación de la naturaleza misma del ser humano. Esta naturalidad se debe, en todo caso, a la relación en que el lenguaje está con el pensamiento y la pasión; y si bien es válido lo que apuntábamos en nuestro comentario al capítulo IX, que PsL cuenta en su

explicación de lo sublime con una diferencia originaria entre lenguaje y pensamiento marcada por el exceso en que aquél consiste, ello no obsta para reconocer la inmediatez con que el lenguaje puede dar cuenta de esa misma diferencia. La exclusividad de la literatura en cuanto atañe a lo sublime queda firmemente establecida.

La armonía, decíamos, es la primera característica de la composición. La razón de esta primacía desde el punto de vista del análisis está a la vista: lo que aquí se toma en cuenta es la calidad de la composición *como un todo*. Y es que, en términos del efecto, la composición, como ordenado conjunto, seduce (*keleî*) y predispone al auditor para acoger los diversos elementos y momentos del discurso, y así también los precede (3). La comprobación de esta ley se obtiene a través del experimento de alterar el orden en que han sido colocadas las palabras en un periodo sublime, que, reteniendo el sentido, daña la grandeza de la expresión (4-5).

## XL

### La composición (continuación, 1-4)

Los ejemplos del capítulo anterior —referidos a pasajes tomados como pequeñas totalidades armónicamente dispuestas— podría inducir a pensar que el “todo” del que habla PsL no es necesaria ni regularmente la obra o la alocución en su integridad, sino el periodo individual que provoca el arrobamiento de lo sublime. Congeniaría con eso lo señalado desde el comienzo (I, 4): lo sublime es subitáneo e inconmensurable, de manera que excede el marco del discurso en que se



presenta, “eclipsándolo todo”. La consideración con que se abre este capítulo contribuye a entender que PsL también tiene en mente la totalidad armoniosa del discurso sublime, que aquí es considerada desde la perspectiva de la integración de las partes. Si éstas se encuentran aisladas y dispersas, la sublimidad se disipa; en cambio, vinculadas por la armonía, constituyen un cuerpo perfecto (1). Prueba de ello es que, aun si el poeta no presenta ideas que sean nobles en sí mismas, la disposición de las palabras logra el efecto de la sublimidad.<sup>11</sup>

## XLI

### **La composición (continuación: ritmos rápidos, 1-3)**

Los ritmos entrecortados y trepidantes son inapropiados para la sublimidad, porque, además de dar la impresión de artificiosidad, “no comunican al público la pasión concentrada en las palabras, sino el mero movimiento rítmico” (2).

## XLII

### **La composición (continuación : extrema brevedad, extrema extensión, 1)**

También, desde el punto de vista de la composición, la brevedad de la frases es inadecuada para la sublimidad, sin perjuicio de ocasionalmente una frase breve sea muy propicia: aquélla es, por decir así, una contrariedad literal respecto de la grandeza

---

<sup>11</sup> Acerca de la noción del “todo” en PsL, cf. nuestro comentario final al cap. X.

del asunto o de la emoción. A la inversa, las frases extensas carecen de vida.

### XLIII

#### **La composición (continuación: términos vulgares, 1-6)**

Asimismo, los términos vulgares deben ser evitados, particularmente cuando el tema es grandioso. El ejemplo de la descripción de Teopompo de la campaña del rey persa contra Egipto ilustra bien el punto, dando a entender que la insistencia en la enumeración de recursos invertidos en la hazaña, hasta incluir en ellos los más banales, arruina con el efecto de un *diminuendo* la altura inicial de la elocuencia. Acerca de esto, PsL sienta la norma de que no se debe incurrir en detalles bajos o desagradables, a menos que haya necesidad absoluta de hacerlo: "al contrario, la expresión formal debe adecuarse al contenido, e imitar a la naturaleza, el artífice del ser humano", en el sentido de no exponer a la vista las partes pudendas ni las excrecencias del cuerpo (5).

### XLIII

#### **Causas de la decadencia de la oratoria (1-11)**

El capítulo final es un excursus sobre las causas de la decadencia de la oratoria en el presente, a partir de la evocación que PsL hace de la reciente plática con un filósofo. Planteado por éste el problema de por qué hay en el presente tantos talentos literarios y oratorios, pero no surgen grandes naturalezas,

sostenía él mismo que ello debe atribuirse a la falta de libertades democráticas, que convierte a todos en aduladores (2-4). A la hipótesis política de su interlocutor, PsL opone una razón moral, y prefiere pensar en causas bien arraigadas en la naturaleza humana: es la avidez de lucro y de placeres, es la alianza estrecha entre la opulencia y la molicie, la que estropea gravemente la dignidad de los hombres, aniquilando la grandeza de alma y el anhelo de inmortalidad (6-8). Y siendo así, y siendo ésas las lacras vigentes, más vale ser esclavos que libres (10). Resumidamente: la presente ruina de los talentos nace de la dejadez (*tèn rhathymían*) en que casi todos viven, ansiosos de halagos y placeres, sin aspirar a grandes cosas (11).

A pesar de su función de apéndice o apostilla, el último capítulo conservado<sup>12</sup> subraya un punto que es importante para la comprensión del alcance teórico de la obra en su conjunto, y que ciertamente sólo puede ser abordado y deslindado a partir de interpretaciones fundadas. Limitémonos aquí a decir que el tema de la decadencia de la oratoria, frecuente en la época, se inscribe en una línea de reflexión sobre el supremo valor literario, que recorre el tratado entero y para la cual el “gran arte” tiene el carácter de lo pretérito y paradigmático. Este gesto confiere al tratado un sentido *moderno*, que no es ajeno a la enorme influencia que ejerció lectura en los albores y en el desarrollo del pensamiento estético.

---

<sup>12</sup> La conclusión del tratado está trunca; PsL anuncia como próximo tema el de las pasiones. Este aviso induce confusión entre los comentaristas, puesto que se supone que, de acuerdo, al orden estricto de la exposición, el *páthos* debiera haber sido examinado inmediatamente después del gran pensamiento.