



De noches, tempestades y olas: La experiencia de lo sublime en E. Echeverría, J. M. Heredia y J. E. Caro

María Elena Campero

El siglo XIX hereda gracias a los aportes de Immanuel Kant uno de los giros más importantes para la posteridad: el viraje del objeto al sujeto. La imposibilidad de conocer las cosas en sí lleva a Kant a plantear la necesidad de centrarse en el sujeto y en la posibilidad que ofrecen los sentidos del ser humano para aprehender el mundo circundante. Este énfasis y reflexión en torno al “yo” también se cristaliza en la poesía decimonónica donde el sujeto se afirma en tanto tal a partir de su pugna, de su enfrentamiento con un “otro.” De allí la importancia del concepto de lo sublime para los poetas latinoamericanos del siglo XIX.

El propósito de este trabajo es analizar cómo esta experiencia de lo sublime se articula y formula en los escritores Esteban Echeverría, José María Heredia y José Eusebio Caro.¹ A los fines de cumplimentar dicho objetivo, retomo los postulados teóricos kantianos acerca de lo sublime como coordenadas de análisis tendientes a pensar esta cuestión. Para Kant, la experiencia de lo sublime pone de manifiesto la superioridad del sujeto en pleno ejercicio de la razón frente a la magnificencia y potencia de la naturaleza: “Therefore nature is here called sublime merely because it raises the imagination to a presentation of those cases in which the mind can make itself sensible of the appropriate sublimity of the sphere of its own being, even above nature” (111).

Me interesa entonces analizar de qué manera emerge y se cristaliza esta experiencia de lo sublime en Latinoamérica en el siglo XIX, haciendo especial hincapié en las inflexiones particulares aportadas por cada uno de estos poetas. Quiero destacar el modo específico en que tanto Echeverría, Heredia y Caro matizan dicha experiencia. Porque, en definitiva, la propuesta de cada uno de estos escritores del siglo XIX en torno a lo sublime es diferente; y, por ende, resulta imposible aunarlas bajo un enunciado único. Justamente es esta multiplicidad y riqueza de articulaciones de la experiencia de lo sublime lo que este trabajo pretende poner de manifiesto.²

La experiencia de lo sublime a partir de las formulaciones teóricas de Kant

Ya desde el siglo I D.C. lo sublime se convierte en una experiencia que obliga al ser humano a realizarse en todo su potencial, a superar sus limitaciones y a elevar su espíritu

por encima de la naturaleza. El tratado *Sobre lo sublime* (*On Sublimity*) atribuido a Longino, lega a la posteridad un enunciado clave cuyo eco todavía resuena en los oídos de los poetas latinoamericanos del siglo XIX: “It is our nature to be elevated and exalted by true sublimity” (7). Este tratado alcanza gran notoriedad recién en el siglo XVIII a partir de la traducción realizada por Nicolas Boileau en 1674. Con esta traducción al francés, las reflexiones de Longino acerca de lo sublime se difundieron y así desempeñaron un rol básico en la distinción entre lo bello y lo sublime propias de la segunda mitad del siglo XVIII.

En este sentido, es imprescindible señalar la obra *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* (1757) de Edmund Burke (1729-1797) en la cual analiza lo sublime desde una perspectiva empírica. El filósofo irlandés abandona entonces la idea de lo sublime en tanto cualidad exclusiva del lenguaje—herencia de la tradición clásica—y la piensa, en cambio, a partir del poder del cuerpo y de las pasiones (Cruz 132). Burke distingue, por un lado, lo bello que produce deleite y, por otro, lo sublime causante de terror deleitable o *astonishment*: “In this case the mind is so entirely filled with its object, that it cannot entertain any other, nor by consequence reason on that object which employs it. Hence arises the great power of the sublime, that far from being produced by them, it anticipates our reasonings, and hurries us on by an irresistible force” (Burke 95).³

Pocos años después, Immanuel Kant (1724-1804) publica *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (1764) obra donde todavía se percibe la influencia del empirismo inglés. Sin embargo, en su *Crítica del juicio* (1790) Kant ya se distancia de dicho legado y aborda la cuestión de lo sublime en función del proyecto global de su filosofía crítica; esto es, desde una perspectiva trascendental: “The sublime is that, the mere capacity of thinking which evidences a faculty of mind transcending every standard of sense” (98). En otras palabras, como bien señala Valeriano Bozal, la teoría kantiana de lo sublime:

[...] proclama el triunfo de la razón con mayor énfasis y rigor que ninguna otra concepción. Con cierta exageración en el razonamiento—pero no en su aplicación—cabe decir que la razón, y sólo la razón, nos permite “dominar” al mundo, pues sólo ella nos proporciona ideas que nos permiten comprenderlo. Es la razón la que acude en ayuda de la intuición y la imaginación proporcionándole la idea de lo sublime. (189)

Al proponerse definir lo sublime, en contraposición a lo bello, Kant afirma que siempre involucra un objeto sin forma que despliega la ilimitación de una totalidad. En cambio, lo bello de la naturaleza responde a la forma de un objeto, a su limitación. De esta manera, lo bello constituye una manifestación de un concepto indeterminado del entendimiento, mientras que lo sublime es la manifestación de un concepto indeterminado de la razón. También difieren en cuanto al tipo de satisfacción que suscitan: lo bello provoca una satisfacción vinculada a la representación de la cualidad, lo sublime provoca una satisfacción ligada a la representación de la cantidad. De allí que el filósofo alemán plantee lo sublime en función de los objetos de la naturaleza, pero aclarando que lo sublime no se encuentra en el objeto en sí sino más bien “[...it] concerns ideas of reason, which, although no adequate presentation of them is possible, may be excited and called

into the mind by that very inadequacy itself which does admit of sensuous presentation” (Kant 92). Es decir, Kant se refiere a objetos de carácter ilimitado que desafían la capacidad de intuición humana o, en otras palabras, que ponen de manifiesto el carácter finito de la intuición del ser humano. Por eso, para Kant es la naturaleza la que suscita en el sujeto ideas de lo sublime especialmente cuando se encuentra en estado de confusión, desorden y devastación porque allí se hace evidente tanto su grandeza como su poderío.

Mientras que frente a lo bello el espíritu permanece en contemplación tranquila, la representación de lo sublime en la naturaleza conmueve el espíritu del ser humano, lo sacude a tal punto que el sujeto experimenta no sólo atracción hacia dicho objeto, sino también repulsión. Entonces Kant plantea el sentimiento de lo sublime en tanto un placer negativo donde prima la admiración o el respeto por el objeto. Esta atracción-repulsión resulta de la discordancia existente entre la naturaleza y las ideas que obliga o fuerza a que la razón ejerza violencia sobre la imaginación a los fines de aprehender de alguna manera el objeto en cuestión:

The point of excess for the imagination (towards which it is driven in the apprehension of the intuition) is like an abyss in which it fears to lose itself; yet again for the rational idea of the supersensible it is not excessive, but conformable to law, and directed to drawing out such an effort on the part of the imagination: and so in turn as much a source of attraction as it was repellent to mere sensibility. (107)

Kant reconoce dos formas de lo sublime en la naturaleza a partir de las cuales se establece ese abismo insalvable con el sujeto: lo sublime matemático y lo sublime dinámico. Lo sublime matemático remite a aquello que es absolutamente grande; o sea, en este caso todo parámetro de comparación queda anulado porque la magnitud del objeto—su grandeza absoluta—es únicamente igual a sí misma. De esta manera, lo sublime matemático pone en escena la vastedad de lo infinito, su inmensidad, exigiendo de la imaginación un gran esfuerzo a los fines de aprehender dicha intuición. Sin embargo, la limitación o incapacidad de la imaginación es tal que necesita la intervención de la razón que le proporciona la idea del todo absoluto. Es decir, frente al espectáculo de lo infinito la experiencia de lo sublime matemático viene a confirmar el poder de la razón pura e independiente cuya intervención se hace necesaria por esta insuficiencia de la imaginación:

But in the contemplation of them, without any regard to their form, the mind abandons itself to the imagination and to a reason placed, though quite apart from any definite end, in conjunction therewith, and merely broadening its view, and it feels itself elevated in its own estimate of itself on finding all the might of imagination still unequal to its ideas. (104)

Por un lado, esta grandeza absoluta de la naturaleza pone de manifiesto la limitación de la imaginación humana; sin embargo, por otro, el sujeto descubre allí que la razón sí posee otra medida no sensible por medio de la cual es posible aprehender esta inmensidad inconmensurable: la idea del infinito en tanto una totalidad (102). De esta

manera, toda naturaleza—por más inmensa que sea—se revela como aprehensible para el sujeto. La experiencia de lo sublime matemático ratifica así la superioridad del espíritu del ser humano.

Por su parte, lo sublime dinámico implica experimentar la naturaleza en tanto una potencia que no tiene imperio sobre el ser humano, sin desconocer que constituye un objeto de temor. Frente a escenarios donde la naturaleza despliega su fuerza, el ser humano primero se siente reducido a insignificante, como si su poder de resistencia fuera avasallado por el espectáculo del brío de la naturaleza. Pero, luego, el sujeto al encontrarse seguro reconoce esa potencia de la naturaleza en tanto sublime dado que le ha motivado a que su alma se eleve, reconociendo así en su persona una capacidad de resistencia—de tipo diferente a la de la naturaleza—que lo ha colocado fuera del dominio de alcance de la omnipotencia de la naturaleza. El ser humano se da cuenta que es independiente del poderío de la naturaleza y, por ende, superior en relación a la misma. De allí entonces que la concepción de lo sublime kantiana sea de tipo trascendente:

Therefore the feeling of sublime in nature is respect for our own vocation, which we attribute to an Object of nature by a certain subreption (substitution of a respect for the Object in place of one for the idea of humanity in our own self—the Subject); and this feeling renders, as it were, intuitable the supremacy of our cognitive faculties on the rational side over the greatest faculty of sensibility. (Kant 106)

El sublime vuelo nocturno

El poema “La noche” de Esteban Echeverría (1805-1851), publicado en el poemario *Los consuelos* (1834), se inaugura con la atracción que la oscuridad inmensa de la noche, su negra vastedad, ejerce sobre el sujeto lírico: “¡Oh noche! ¡Oscuridad! Del alma mía / Alimento precioso; / Tu majestad sombría / Place a mi pensamiento borrascoso” (1-4, 739).

Desde un primer momento, el escritor argentino refuerza cómo esa “majestad sombría” de la noche es del gusto de su pensamiento inquieto; es decir, incluso antes de enfrentarse a este escenario natural, la razón del yo poético se encuentra en movimiento, agitada. Se trata así de un sujeto predispuesto de antemano para la experiencia de lo sublime matemático. Por eso, atrás han quedado tanto los bienes mundanales “mentirosos” como las pasiones “torpes.” La experiencia de lo sublime se plantea entonces como el resultado de una voluntad activa, que se niega a someterse a los vaivenes fortuitos de vivencias comunes a todos los hombres. Por el contrario, opta por refugiarse en la fascinación ofrecida por el escenario de esa noche oscura: “[...] deslumbrado / Me acojo en tus asilos misteriosos” (7-8, 739).

Al igual que Kant, Echeverría reconoce esta doble fuerza antitética de lo sublime de modo tal que el objeto simultáneamente atrae, por su serenidad, y repulsa, por su espanto, al sujeto lírico: “En tu seno fecundo en armonía, / Sereno o espantoso / Busca mi fantasía / Asaz ocupación si no el reposo” (14-16, 739).

A los fines de este trabajo, quiero plantear la fantasía como un equivalente de la categoría kantiana de imaginación.⁴ Como siempre sucede en la experiencia kantiana de lo sublime matemático, el poeta argentino también hace hincapié en el esfuerzo que la fantasía-imaginación debe hacer a los fines de aprehender inútilmente dicha vastedad absoluta cuando hace referencia a la “asaz ocupación” que le exige:

Hence it must be the *aesthetic* estimation of magnitude in which we get at once a feeling of effort towards a comprehension that exceeds the faculty of imagination for mentally grasping the progressive apprehension in a whole of intuition, and, with it, a perception of the inadequacy of this faculty, which has no bounds to its progress, for taking in and using the estimation of magnitude a fundamental measure that understanding could turn to account without the least trouble. (Kant 103)

Curiosamente, Echeverría pone en movimiento la fantasía-imaginación del yo poético a través de la serie de mandatos que éste les lanza a diferentes fuerzas de la naturaleza, exigiendo así tempestades, vientos, huracanes, mares, etc. De esta manera, reclama una naturaleza en todo su potencial, que ostentosamente exhibe su poder. El escritor argentino intercepta una experiencia fáctica de lo sublime matemático con una experiencia hipotética de lo sublime dinámico, siendo esta última motivada por la primera. Por ende, en este poema “La noche,” la experiencia de lo sublime matemático se realiza a través de una experiencia hipotética de lo sublime dinámico. Sin lugar a dudas, este es un aporte sugerente y original del poeta a destacarse. Al integrar de este modo estas dos experiencias de lo sublime, por un lado, Echeverría refuerza por partida doble este ejercicio y superioridad del espíritu humano y, por otro, insinúa la complementariedad de ambas experiencias, su conexión intrínseca.

La actividad creadora de la fantasía-imaginación humana se convierte entonces en el punto de partida de la virtual experiencia dinámica de la naturaleza. Sin embargo, una vez completada esta última, el sujeto lírico trae a colación una categoría vinculada con la primera experiencia de lo sublime: “Mi pensamiento vaga en el infinito” (Echeverría 44, 740). El concepto de “infinito” siempre se liga a la experiencia de la vastedad, de la inmensidad y, por ende, implica una re-actualización de la experiencia de lo sublime matemático a la que se enfrenta el yo poético al principio del poema: “But the infinite is absolutely (not merely comparatively) great. In comparison with this all else (in the way of magnitudes of the same order) is small. But the point of capital importance is the mere ability even to think it as a whole indicates a faculty of mind transcending every standard of sense” (Kant 102).

En su afán de aprehender ese todo, la fantasía-imaginación genera así toda una serie de imágenes que despliegan la naturaleza en movimiento, en todo su potencial de fuerza. Un poco como si esa misma imposibilidad de aprehensión de la fantasía-imaginación suscitara las condiciones de posibilidad de otra experiencia virtual de lo sublime. Es solamente tras esta experiencia ficticia cuando el sujeto lírico afirma que su pensamiento se pierde en los horizontes del infinito. De esta manera, es por intermediación de esta naturaleza activa, proyectada por la fantasía-imaginación, que el sujeto poético puede

forjar entonces el concepto de “infinito.”⁵ Se produce entonces no sólo un cruce de dos experiencias de lo sublime diferentes, matemática y dinámica, sino también de planos de realización de la acción disímiles: fáctico e hipotético, respectivamente.

La turbación inicial del pensamiento del sujeto poético exige una naturaleza que le sea acorde. Sin embargo, al no presentarse un estado semejante de la naturaleza en su inmediatez, el yo poético confía a su fantasía-imaginación, motivada por la experiencia concreta de la inmensidad de la noche, la tarea de reponer tal escenario. En el poema, lo sublime dinámico—que tanto ansía el yo poético—siempre se relega al plano de lo virtual, es una búsqueda del sujeto que todavía no se ha visto cumplida. En este sentido, resulta interesante que Echeverría se aventure hasta incluso dar cuenta del hipotético encuentro entre la razón agitada del yo lírico y esa naturaleza en pleno movimiento: “Así, ante el espectáculo imponente / De la natura activa, / Se complace mi mente, / Inspiración sublime la cautiva” (33-36, 740).

Echeverría no se conforma con únicamente exhibir este momento crucial de la experiencia de lo sublime donde el sujeto se encuentra capturado por aquello que se despliega frente suyo. Continuando siempre en el plano de lo hipotético, el poeta argentino describe en detalle aquello que esta experiencia significa y trae aparejada para el yo poético en las dos últimas estrofas. Retomando a Kant, la naturaleza es sublime cuando obliga la fuerza que somos (que no es la naturaleza) a mirar como nada las cosas, por las cuales nos inquietamos (los bienes, la salud y la vida) y a considerar esta potencia de la naturaleza (a la cual nos hallamos sometidos relativamente a estas cosas) como no teniendo ningún imperio sobre nosotros mismos, sobre nuestra personalidad, desde el momento que se trata de nuestros principios supremos, del cumplimiento o la violación de estos principios (Kant 111): “Allí olvido deleites y pesares, / Y todo lo mundano, / Y sin temor de azares / Vuelo altivo, cual genio sobrehumano” (Echeverría 36-40, 740).

Este distanciamiento y empequeñecimiento de las cuestiones mundanales, explicitados en la segunda y tercera estrofas, dejan de ser una condición previa a la experiencia de lo sublime para emerger ahora en tanto consecuencia suya. De allí que en la última estrofa se presenta como actitud adoptada por el yo poético gracias al enfrentamiento con ese “espectáculo imponente”: “Y mirando de faz el universo, / Exento de conflicto / Con sus genios converso; / Mi pensamiento vaga en lo infinito” (40-44, 740).

En medio de la oscuridad grandiosa de la noche, el sujeto poético tiene una revelación acerca del carácter pasajero de los avatares cotidianos y, también, sobre el destino superior del espíritu humano, capaz de elevarse por encima del escenario natural, captándolo en toda su vastedad.

Por último, Echeverría presenta la independencia de la razón humana del poder de la naturaleza en tanto “vuelo altivo” del yo lírico, comparándolo incluso con un “genio sobrehumano” (40, 740). Al calificar al vuelo de “altivo,” el poeta argentino combina los dos significados de dicho adjetivo: elevado y orgulloso. La naturaleza no tiene así imperio sobre el sujeto poético y Echeverría celebra esta superioridad del hombre lograda por medio de la intervención de la razón: “Mi pensamiento vaga en lo infinito” (44, 740). En

consecuencia, el carácter hipotético de lo sublime dinámico que el sujeto lírico describe, en cierta medida, se desdibuja gracias a esta intersección y concatenación de los dos tipos de experiencias de lo sublime.

Si hacia el final del poema prima un tono victorioso y enaltecedor del espíritu humano y de su capacidad de raciocinio, ¿por qué entonces inaugurar estos versos con el epígrafe de Moreto, “La noche lóbrega y triste”? Tal vez Echeverría quiso dar cuenta cómo una noche cualquiera, triste y oscura, puede siempre devenir otra.

Tras sublimes ráfagas de viento y de agua, Dios

El poema “En una tempestad” del cubano José María Heredia (1803-1839), con fecha de septiembre de 1822, se describe la fuerza arrolladora del huracán, devenido luego tempestad, en tanto experiencia de lo sublime dinámico para el yo poético. Al hacerlo, crea un escenario de expectativa y suspenso en el cual no sólo la naturaleza toda se ve involucrada, sino también donde se pospone el encuentro entre el sujeto lírico y las ráfagas de la intensa tormenta.

Resulta importante señalar que el poema se desarrolla como si dicho fenómeno de la naturaleza estuviera desplegándose en el momento preciso de su enunciación, como si tratara de un espectáculo regalado por esa naturaleza alborotada. En este sentido, Heredia escoge un fenómeno natural apropiado dado que el huracán se convierte después en tempestad. La descripción es progresiva y detallada; abarca desde el momento primero en el cual el sujeto lírico se percata que el huracán está en camino hasta la instancia propiamente de lo sublime cuando se empapa bajo los torrentes de agua y afirma sentirse próximo a Dios.

Por otro lado, a lo largo del poema se dibuja un destinatario inmediato de los enunciados del yo poético evidente a través de órdenes y preguntas: “vedle” (5, 153), “¿al toro no miráis?” (10, 153), “¿no le veis?” (25, 154), “¡ved!” (30, 154). Dichas frases no sólo refuerzan el dramatismo y suspenso que Heredia busca suscitar, sino también son de tal alcance que atrapan al lector, transportándolo al escenario que está siendo descrito. O, mejor dicho, subrayan cómo dicho fenómeno natural es en el cuerpo del poema una construcción progresiva, que avanza y se modifica. Por eso, todas las expresiones construidas a partir del verbo “ver” son seguidas por referencias al movimiento del huracán: rodando por el espacio (5, 153), desenvolviendo su manto aterrador y majestuoso (24-5, 154), enarcando los brazos y abarcando el horizonte (30-3, 154). Es decir, el poeta cubano llama la atención sobre el hecho que el huracán es una fuerza en proceso. De allí también la referencia al brioso toro como el único animal que se atreve a hacerle frente, contrincante digno y con fuerza: “¿Al toro no miráis? El suelo escarban, / de insoportable ardor sus pies heridos: / la frente poderosa levantando, / y en la hinchada nariz fuego aspirando, / llama la tempestad con sus bramidos” (10-4, 153).

Por supuesto, la ilimitación del objeto sublime concebido como totalidad, a la cual hace referencia Kant, se plantea en los versos iniciales: “En las alas del viento suspendido /

vedle rodar por el espacio inmenso, / silencioso, tremendo, irresistible / en su curso veloz. [...]” (4-7, 153).

Sin embargo, la irrupción del huracán en tempestad se posterga para más adelante. En los otros poemas analizados de Echeverría y de Caro, este aspecto no se observa. Siempre optan los poetas por inaugurar el poema exhibiendo completamente la absoluta grandeza o potencia de la naturaleza. En este poema de Heredia, este aplazamiento pareciera reforzar incluso todavía más la fuerza apabullante de la naturaleza.

De acuerdo con la teoría kantiana, la experiencia de lo sublime dinámico siempre implica considerar la naturaleza como un objeto de temor. En el poema “En una tempestad,” Heredia le da un giro particular a este aspecto, al presentar el miedo que suscita a nivel naturaleza. Tanto la tierra, el sol, los pajaritos, todos se espantan con la llegada del huracán. Únicamente el toro espera ansioso y desafiante. Esta participación de todo el orden natural también está ausente en los otros textos abordados. Sin embargo, se revela en tanto pauta clave a la hora de dar cuenta de la pujanza desmedida del huracán.

La potencia del fenómeno natural se pone de relieve, por un lado, a través de la furia con la que se desata sobre el paisaje y el sujeto lírico; y, por otro, gracias a estas dos facetas concatenadas bajo las cuales se presenta: huracán y tempestad. De esta manera, se describe una serie de fenómenos, jalonándose uno con otro: vientos, oscuridad, rayos, cataratas de lluvias y oscuridad de nuevo. La imparable tormenta impide al sujeto lírico reconocer su entorno. Cielo, nubes, colinas, bosque se desdibujan, desaparecen bajo el ímpetu incontrolable de la furia de la lluvia. Con el propósito de exacerbar—todavía más—la potencia de la tormenta, Heredia la presenta en tanto un océano que a su paso todo lo cubre.

Si la experiencia de lo sublime implica un enfrentamiento con el orden natural a través del cual el sujeto se mide a sí mismo y se percata de su superioridad, entonces es interesante la manera en que se da cuenta de este antagonismo: “Al fin, mundo fatal, nos separamos; / el huracán y yo solos estamos” (50-1, 154).

Al igual que Echeverría, Heredia plantea cómo el sujeto se desprende del orbe de lo cotidiano, logra dejar atrás aquellas preocupaciones de la vida diaria que pasan a ser consideradas mínimas: “al mundo vil y miserable olvido” (54, 154). Es decir, es consciente de que su existencia humana está por encima de lo mundano. La experiencia de lo sublime le permite así elevarse en pos de algo mayor. En segundo lugar, a diferencia de los desarrollos kantianos, Heredia sí coloca al sujeto en medio de la tormenta, “en [s]u seno” (52, 154). Para Kant, en cambio, la escena se plantea de otro modo:

But, provided *our own position is secure*, their aspect is all the more attractive for its fearfulness; and we readily call these objects sublime, because they raise the forces of the soul above the height of vulgar commonplace, and discover within us a power of resistance of quite another kind, which gives us courage to be able to measure ourselves against the seeming omnipotence of nature. [...]

The estimation of ourselves loses nothing by the fact that *we must see ourselves safe in order to feel this soul-stirring delight*—a fact from which it might be plausibly argued that, as there is no seriousness in the danger, so there is just as little seriousness in the sublimity of our faculty of soul. (110-12; el énfasis es mío)

En este poema el yo poético deja que su cuerpo sea atravesado por la fuerza arrolladora de la tormenta; hay una experimentación física, concreta. Sin embargo, esto pareciera no atenuar en nada la experiencia de lo sublime: “¡Sublime tempestad! ¡Cómo en tu seno, / de tu solemne inspiración henchido, / al mundo vil y miserable olvido, / y alzo la frente, de delicia lleno!” (52-5, 154).

Acto seguido, el sujeto lírico condena a todos aquellos que sienten temor e increpa: “¿Dó está el alma cobarde / que teme tu rugir...?” (56-7, 154). El filósofo alemán también coincide con Heredia en este punto. Para Kant, no es lo mismo pensar la potencia de la naturaleza como objeto de temor que sentir miedo ante la misma: “One who is in a state of fear can no more play the part of a judge of the sublime of nature [...]. He flees from the sight of an object filling him with dread; and it is impossible to take delight in terror that is seriously entertained” (Kant 110). Para el poeta cubano es imposible sentir temor porque la tormenta se convierte en una vía de acercamiento a Dios: “Yo en ti me elevo / al trono del Señor [...]” (57-8, 155). Tras la oscuridad del huracán y la tormenta, el sujeto descubre la capacidad que posee su espíritu de elevarse y hallar la presencia de Dios. Ésta es justamente la revelación que la experiencia de lo sublime dinámico trae consigo en el poema de Heredia. En relación con este aspecto, resulta interesante que al principio del poema Heredia incluya un comentario acerca de la capacidad del yo lírico para percibir en el huracán el aliento “del señor de los aires” (3, 153). Sin embargo, ya entrado el poema, “señor” (3, 153) deviene “Señor” (38, 154), con mayúscula, quien se vale de su rayo para iluminar el cielo y asustar a la tierra. Por último, el Señor (58, 155) se plantea como ese refugio al cual siempre puede volar el espíritu del ser humano. Así, la experiencia de lo sublime deja al yo poético sumido en llanto ferviente, al comprobar que tras esa naturaleza alborotada y desenfrenada se encuentra Dios.

Es necesario tener en cuenta que esta referencia al huracán-tormenta se reitera en otro contexto diferente: los prólogos a sus obras. En general, se utiliza a la hora de dar cuenta de su precipitada huida de Cuba, motivado por la denuncia que se le hace de participar en la conspiración de Soles y Rayos de Bolívar en octubre de 1823. Heredia logra escaparse de la isla disfrazado, para—a partir de entonces—iniciar una vida en el exilio donde alterna entre los Estados Unidos y México. En diciembre de 1824, Heredia es condenado a destierro perpetuo. Por eso, la dedicatoria al amigo del poeta, Ignacio Heredia, de la edición de *Poesías* (1825) incluye la siguiente referencia:

Cuando a pesar de las olas del Océano que nos separan, lleguen a tus manos, léelas [los poemas] bajo las mismas sombras pacíficas donde muchas de ellas se escribieron, donde en paz pensé acabar mis días a tu lado. Pero *un huracán imprevisto* arruinó todas mis inocentes esperanzas, y

me ha traído a fatigar con mi aspecto errante las playas extranjeras. (67; el énfasis es mío)

En el tomo II de la edición de Toluca de *Poesías* (1832), Heredia incluye una “Advertencia” donde nuevamente hace referencia a la tormenta que lo obligó a irse de la isla:

Por este motivo [la insistencia de sus amigos para que publicara], y como quien arroja de sí una carga, lancé al mundo mis versos para que tuviesen su día de vida, en circunstancias muy desventajosas, pues *la tormenta* que me arrojó a las playas del Norte, me privó de los manuscritos, dejándome sin más recursos que mi fatigada memoria. (70; el énfasis es mío)

“En una tempestad” se escribe poco tiempo antes de estos sucesos desafortunados en la vida del poeta; sin embargo, esta conexión no puede dejar de mencionarse. Heredia encuentra así en los fenómenos naturales del huracán y de la tormenta las imágenes apropiadas para dar cuenta de esa fuerza avasalladora que lo ha alejado de Cuba, de la historia irrumpiendo a ráfagas.

Destierro y muerte: lo sublime en alta mar

En el poema “En alta mar” de José Eusebio Caro (1817-1853), compuesto en 1838, el yo lírico proscrito e infeliz se interna en las aguas del mar, alejándose de la patria para siempre, rumbo al exilio. Escrito dos años después del poema de José María Heredia “Al Océano” (1836), el poema de Caro recupera el mismo escenario, pero encamina sus versos en dirección contraria. No es el regreso feliz al suelo patrio descrito por Heredia, sino la partida definitiva de la tierra que lo vio nacer.

Lucio Pabón Núñez señala cómo en este poema Caro pareciera presentir su muerte, lejos de los seres queridos, ocurrida en Santa Marta, cuando estaba camino de regreso tras su exilio en Nueva York:

Sabemos que las poesías angustiosas que dedicó a su nación fueron redactadas en 1838, doce años antes de verse forzado a huir a tierra extranjera para librarse de la cárcel injusta y de la muerte segura. Por consiguiente, es en ellas un vate verdadero, un vidente, que llora como profeta la fiereza, la crueldad de la patria, la cual le recompensa más tarde en el campo de la realidad el amor y el empeño de servir con la proscripción entrevista. Esos poemas son “En alta mar,” “El hacha del proscrito,” “Buenas noches, patria mía,” “La imagen de la patria” y “La hamaca del destierro.” (17)⁶

Radicado en Nueva York, Caro revisa sus poemas para una edición definitiva de sus versos (1851), sin introducir modificación alguna excepto por la sustitución de un verso de “La imagen de la patria.” Este dato es importante en la medida que revela la precisión con la cual Caro imaginó años antes esa experiencia del exilio, como si el poeta

colombiano no necesitara cotejarla ni modificarla en función de su destierro en los Estados Unidos. Sucede que muchos años antes, cuando Caro era adolescente, su vida personal fue sacudida por una experiencia incluso más desgarradora, más dolorosa: la temprana muerte de su querido padre. Es decir, cuando el escritor se da a la tarea de componer “En alta mar,” ya ha vivido una experiencia concreta de pérdida y de terrible tristeza: “La muerte de D. Antonio José, en 1830, influyó tan dolorosamente en el ánimo de José Eusebio, de sólo trece años, que dejó para siempre en su carácter y en su poesía una cicatriz que nunca pudo cerrar del todo. La ausencia del padre querido y añorado fue motivación elocuente en sus versos” (Martín 41). Por eso, el tema de la orfandad es recurrente en poemas como “El huérfano sobre el cadáver,” “El ciprés,” “Desesperación,” “Mi juventud,” “Después de veinte años,” “Aparición,” entre los más destacados.

En el poema “En alta mar,” Caro indaga en la experiencia de lo sublime matemático planteándola en función del destierro obligado del yo poético cuyo destino final es la muerte. Para este proscrito infeliz, el exilio es de por sí una muerte en vida. Por eso, la experiencia sublime del océano lo reconfortará ofreciéndole la certeza de su inminente muerte, de ese otro “cerco fatal y maravilla” que terminará con todas sus angustias y pesares.

Desde un primer momento, el sujeto poético quiere que el impulso del viento deje la nave en medio de la inmensidad del océano: “Hoy en torno mío, tu cerco por fin desenvuelves / ¡Cerco fatal! maravilla en que centro siempre hago” (7-8, 102). Si, a partir de la teoría kantiana, la experiencia de lo sublime tiene como propósito reconocer la superioridad del espíritu humano, de su razón, entonces es muy sugerente esta localización del sujeto lírico en el centro del mar. En cierto modo, el hecho que ocupe este espacio de privilegio anticipa esa preeminencia del espíritu humano resultante de la experiencia de lo sublime matemático.

Asimismo, Caro mantiene el doble movimiento que el objeto ejerce sobre el yo lírico, lo atrae y lo repele, es tanto cerco fatal como maravilla. Esta imagen del cerco se relaciona explícitamente con la anhelada muerte que el yo poético busca en el mar: “¡Oh! ¡morir en el mar! ¡morir terrible y solemne, / Digno del hombre! [...]” (33-34, 103). Es decir, el océano no solamente es un límite concreto del escenario del desterrado, sino también allí encalla otro tipo de frontera para este ser humano proscrito e infeliz: la de su mismísima muerte. Justamente es esta idea de límite, de frontera, aquello que la experiencia de lo sublime matemático pone en cuestión. O sea, este tipo de experiencia de lo sublime viene a señalar que esa vastedad no es tal; por el contrario, la razón humana siempre encuentra el modo de volver ese infinito océano en tanto totalidad finita. Por eso, más adelante, ese océano inconmensurable deviene una mera gota de agua “que rueda de Dios en la mano” (24, 102).

En el poema, existe un grado de identificación entre ese escenario inmenso de aguas y soledad y la historia personal del sujeto poético. Para éste, las tristezas y las desventuras de un desterrado, sólo por completo en este mundo, únicamente pueden llorarse en el seno del mar. Por eso, reconoce que en plena alta mar se encuentra en armonía consigo

en tanto él es “proscrito, prófugo, pobre, infeliz, desterrado” (10, 102). Es entonces cuando asalta al sujeto lírico el recuerdo del pasado familiar: “Quien de su amor arrancado y de patria y de hogar y de hermanos / Solo en el mundo se mira, debe, primero que muera, / Darte su adiós, y, por última vez contemplarte, océano” (14-16, 102).

Embarcarse y dirigirse mar adentro se convierten entonces en un imperativo para todo aquel que se encuentra en una situación similar. De allí la importancia de esta escueta referencia biográfica por medio de la cual se pone de manifiesto la dimensión de la pérdida en la cual se encuentra sumido el sujeto. En este sentido, llama la atención que la experiencia de lo sublime se encuentre enmarcada, antes y después, por estos recuerdos del pasado de los cuales el yo poético pareciera no poder despojarse.

La puesta en escena del sujeto lírico contemplando la vastedad del océano es sumamente sugerente. Primero, porque la caída del sol duplica esa muerte ansiada por el sujeto lírico. Segundo, porque Caro da cuenta de cómo los ojos del yo poético recorren ese espacio, ese mar, cómo esa mirada se proyecta sobre las inabarcables aguas: “Yo por la tarde así, y en pie de mi nave en la popa, / Alzo los ojos, miro, sólo tú y el espacio. / Miro al sol que, rojo, ya medio hundido en tus aguas, / Tiende rozando tus crespas olas, el último rayo” (17-20, 102).

Es la instancia donde los sentidos del sujeto lírico se enfrentan con esta magnitud inabarcable del océano, donde se hace necesaria la intervención de la razón a los fines de aprehender dicho escenario imponente: “Y un pensamiento de luz entonces llena mi mente: / Pienso que tú, tan largo, y tan ancho, y tan hondo y tan vasto, / Eres, con toda tu mole, tus playas, tu inmenso horizonte, / Sólo una gota de agua, que rueda de Dios en la mano” (21-24, 102).

La participación y el ejercicio de la razón no podrían ser más explícitos. Al yo poético no le queda otra opción que “pensar” estas dimensiones inconmensurables del océano, y precisamente eso hace. Quiero traer a colación el pasaje de la “Analítica de lo sublime” donde Kant hace referencia a esta cuestión:

But precisely because there is a striving in our imagination towards progress ad infinitum, while reason demands absolute totality, as a real idea, that same inability on the part of our faculty for the estimation of things of the world of sense to attain to this idea, is the awakening of a feeling of a supersensible faculty within us; and it is the use to which judgement naturally puts particular objects on behalf of this latter feeling, and not the object of sense, that is absolutely great, and every other contrasted employment small. (Kant 97)

Es entonces cuando el sujeto puede elevarse por encima de tan magnánimo escenario y pensarlo como una totalidad absoluta. O, en palabras de Caro, como una gota de agua rodando por la mano de Dios. Expulsado del orden civil y privado de su círculo más cercano de afectos, la experiencia de lo sublime le provee al sujeto lírico una vía para

reafirmar la superioridad del espíritu humano, más allá de todas estas contingencias. Esta experiencia se convierte en una especie de desafío al castigo que le ha sido impuesto, de la más absoluta desposesión y soledad en que vive.

De esta experiencia de lo sublime matemático emerge una conciencia de finitud que se actualiza en el bramido del mar: “Oigo bramar tu voz, de muerte vago presagio” (30, 103). Esta idea de límite se abalanza así sobre el individuo bajo la forma de muerte: “Oigo las lonas que crujen, siento el barco que vuela / Dejo entonces mis dulces sueños y a morir me preparo” (31-32, 103). Por eso, si en el poema “En alta mar” el sujeto poético, por un lado, logra ponerle un cerco a ese mar infinito, por otro, ese mismo mar deviene féretro de la naturaleza para este desterrado infeliz.

Como sus pares europeos, E. Echeverría, J. M. Heredia y J. E. Caro también consideraron lo sublime como una experiencia clave del Romanticismo; por eso, ésta encalla y se desarrolla de modos disímiles en sus textos, saturándose de matices particulares. Estos aportes originales en los modos de pensar y de cristalizar dicha experiencia de lo sublime ponen de manifiesto las posibilidades latentes en este concepto que los escritores latinoamericanos recuperan y exploran en sus poemas.

En pos de noches oscurísimas, tempestades, huracanes, mares turbulentos e inmensos, se aventuraron los poetas latinoamericanos en el siglo XIX. Dejan entonces palpitando la invitación de esa naturaleza vasta o inquieta, siempre a la espera.

University of Maryland—College Park

Notas

- ¹ Quisiera especialmente agradecer al Dr. Jorge Aguilar Mora cuya conferencia “Huérfano, el sol. (La muerte de Dios en el siglo XIX),” motivó las siguientes páginas. Y, asimismo, a la Dra. María Verónica Muñoz por ayudarme a dar los primeros pasos en este tema.
- ² Uno de los comentaristas de este artículo señaló, por un lado, la importante discusión que se está llevando a cabo en la crítica literaria europea respecto al concepto kantiano de lo sublime y, por otro, una aproximación por parte de críticos ingleses e italianos a dicho concepto que no depende de las formulaciones de Kant. Dentro de esta tendencia se pueden mencionar los siguientes trabajos: *The Discourse of the Sublime: Readings in History, Aesthetics, and the Subject* (1989) de Peter de Bolla; *Solitude and the Sublime: Romanticism and the Aesthetics of Individuation* (1992) de Frances Ferguson y *Shelley and the Revolutionary Sublime* (2005) de Cian Duffy. De acuerdo con el comentarista, estas propuestas se distancian de las formulaciones canónicas de Samuel H. Monk en su libro *The Sublime: A Study of Critical Theories in XVIII-Century England* (1935) con las cuales el presente artículo se afilia. Asimismo, también hace hincapié en cómo el planteo de estas páginas acerca de las inflexiones particulares del concepto de lo sublime aportadas por E. Echeverría, J. M. Heredia y J. E. Caro podrían llegar a pensarse en tanto una vertiente latinoamericana de lo sublime.
- ³ La grafía de esta cita ha sido modificada a los fines de ajustarse a una versión actual del inglés, dado que el texto utilizado para este trabajo constituye una copia del facsímil de la Yale University Library.
- ⁴ A partir de este momento, haré referencia a esta categoría en el poema de Echeverría como fantasía-imaginación para respetar la terminología utilizada por el poeta argentino y, al mismo tiempo, para señalar su filiación con el concepto kantiano de la imaginación. Quiero también aclarar que este concepto de Echeverría no guarda semejanza con el de *fancy* (fantasía) desarrollado por el romántico inglés Samuel T. Coleridge en su *Biographia literaria* (1817): “The Fancy is indeed no other than a mode of Memory emancipated from the order of time and space; while it is blended with, and modified by that empirical phenomenon of the will, which we express by the Word CHOICE” (202). La función adjudicada por Echeverría a la fantasía en este poema es la misma que Kant le atribuye a la imaginación en sus desarrollos teóricos.
- ⁵ Cabría preguntarse entonces si los poetas latinoamericanos exaltan la imaginación sin depender en la primacía de la razón. Por ejemplo, en el poema “La noche” de Echeverría, sin la intervención de la imaginación del sujeto poético, jamás se hubiera desencadenado la experiencia de lo sublime dinámico ni alcanzado ese concepto de lo infinito. Es decir, la imaginación-fantasía es un propulsor fundamental de dicha experiencia. Ahora bien, este papel preeminente atribuido a la imaginación es evidente también en otro texto de E. Echeverría, sus *Cartas a un amigo*. Quiero especialmente destacar la “Carta 8,” “Carta 9,” “Carta 10,” “Carta 19,” “Carta 22,” “Carta 24,” “Carta 26,” “Carta 27,” “Carta 28” y “Carta 29.” En general, Echeverría hace hincapié en cómo su imaginación es activada y elevada gracias al imponente y maravilloso espectáculo de la naturaleza con sus llanuras desiertas, el campo inmenso, sus montes oscuros, etc. Es importante tener presente que Echeverría experimenta de manera directa este paisaje rural debido a su estadía en

una estancia—Roberto F. Giusti sugiere se trata de la estancia “Los Talas” de su hermano, ubicada entre Luján y Giles (xiv). A continuación incluyo un pasaje representativo de este grupo: “Tú sabes cómo yo me recreaba con la vista de alguna escena imponente de la naturaleza; cómo gustaba entregarme al curso de mis pensamientos en medio de las llanuras desiertas de nuestros campos o en el abrigo de esos montes donde apenas penetra la luz; cómo mi imaginación se eleva en la soledad a las más altas contemplaciones ansiando penetrar los arcanos del universo” (89). Aunque a veces hace alguna referencia al pensamiento, es la imaginación o la fantasía—como ya señalé Echeverría recurre a ambos términos indistintamente—aquella privilegiada en la escritura del pensador argentino. En términos generales, la mayoría de estos pasajes hacen a un lado toda intervención significativa de la razón en estas experiencias que podrían calificarse de sublimes. Quiero también traer a colación un fragmento de la “Carta 27” donde un paseo por el río con unos marineros se convierte en una aventura casi mortal por los azotes de una tormenta feroz:

El relámpago flamígero; el trueno horrisonante; ese hervir impetuoso de las olas; esas montañas de agua que se levantan bramando y se desploman en el abismo; el silbido del viento embravecido; esos escuadrones espesos de nubes que marchan majestuosamente chocándose con violencia y despidiendo de repente un rayo luminoso que abrasa el firmamento y nos deslumbra; esa agitación, en fin, de los elementos, han producido en mí emociones indecibles y levantado mi espíritu a una esfera sublime. *Allí ningún pesar, ningún recuerdo triste vino a tribularme, y embebida toda mi imaginación en el sublime espectáculo que la rodeaba, se olvidaba del mundo y de los hombres.* (117; el énfasis es mío)

Por otra parte, también podría incluirse dentro de este conjunto el poema “Al mar” de Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873) en el cual las experiencias de lo sublime dinámico y matemático—con las que se inaugura el poema—después se abandonan. En su lugar, se produce un viraje hacia la esfera privada del yo poético disfrazada en la contestación imaginaria del mar. El ir y venir continuo y calmado de las olas lleva al sujeto lírico a imaginar una respuesta del mar donde la invita a que se suicide en sus aguas para acabar con los sufrimientos mundanos del yo poético. O sea, es la intervención directa de la imaginación del sujeto poético proyectada sobre el mar, a modo de respuesta, la que trunca una experiencia de lo sublime. En ningún momento, hay una anagnórisis de la razón acerca de su destino sublime en estos versos. Por el contrario, Gómez de Avellaneda luego convierte la eterna sucesión de las olas en el punto de partida para una reflexión general acerca del carácter percedero de las penas y alegrías, de los imperios y naciones, de los siglos. En el desarrollo general del poema, la escritora sustituye la “indómita pujanza” del mar por su constante movimiento; al hacerlo, irrumpe la imaginación del sujeto poético y, con ella, el texto se encamina en una dirección muy diferente que el de la experiencia de lo sublime.

Estas líneas con respecto al tema son solamente un esbozo de lo que podría ser una productiva y profunda investigación centrada en el concepto de imaginación en Latinoamérica en el siglo XIX.

- ⁶ En su estudio sobre el poeta colombiano, Martín recoge el testimonio de su nieta Margarita Holguín y Caro que figura a continuación: “Cuando algunos años después su sobrino Camilo Antonio Ordóñez fue a buscar sus restos con los de su padre, halló que el mar, en una fuerte tempestad, había entrado hasta su tumba y los había arrastrado, cumpliéndose así, otra vez, una de sus más bellas y proféticas estrofas: [transcribe aquí la última estrofa del poema “En alta mar”].” (67)

Obras citadas

- Aguilar Mora, Jorge. "Huérfano, el sol. (La muerte de Dios en el siglo XIX)." Conferencia leída en la Universidad de Maryland el 6 de diciembre de 2006. Impreso.
- Bolla, Peter de. *The Discourse of the Sublime: Readings in History, Aesthetics, and the Subject*. Oxford: Basil Blackwell, 1989. Impreso.
- Bozal, Valeriano. "Para una lectura actual de la *Crítica del Juicio*." *Isegoría: Revista de filosofía moral y política* 2 (1990): 179-84. Impreso.
- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Nueva York: Garland, 1971. Impreso.
- Caro, José Eusebio. "Aparición." *Poesías completas*. Ed. Lucio Pabón Núñez. Bogotá: Editorial Kelly, 1973. 46-8. Impreso.
- . "Desesperación." *Poesías completas*. Ed. Lucio Pabón Núñez. Bogotá: Editorial Kelly, 1973. 36-8. Impreso.
- . "Después de veinte años." *Poesías completas*. Ed. Lucio Pabón Núñez. Bogotá: Editorial Kelly, 1973. 43-5. Impreso.
- . "El ciprés." *Poesías completas*. Ed. Lucio Pabón Núñez. Bogotá: Editorial Kelly, 1973. 33-5. Impreso.
- . "El huérfano sobre el cadáver." *Poesías completas*. Ed. Lucio Pabón Núñez. Bogotá: Editorial Kelly, 1973. 31-2. Impreso.
- . "En alta mar." *Poesías completas*. Ed. Lucio Pabón Núñez. Bogotá: Editorial Kelly, 1973. 102-3. Impreso.
- . "La imagen de la patria." *Poesías completas*. Ed. Lucio Pabón Núñez. Bogotá: Editorial Kelly, 1973. 106-8. Impreso.
- . "Mi juventud." *Poesías completas*. Ed. Lucio Pabón Núñez. Bogotá: Editorial Kelly, 1973. 39-42. Impreso.
- Coleridge, Samuel T. *Biographia Literaria. Vol. 1*. Ed. John Shawcross. Londres: Oxford UP, 1967. Impreso.
- Cruz, Francisco. "Estética de lo sublime." *Analecta: revista de humanidades* 1 (2006): 135-42.
- Duffy, Cian. *Shelley and the Revolutionary Sublime*. Cambridge: Cambridge UP, 2005. Impreso.
- Echeverría, Esteban. "Carta 27." *Prosa literaria*. Ed. Roberto F. Giusti. Buenos Aires: Ediciones Estrada, 1955. 115-17. Impreso.
- . "La noche." *Obras completas*. Ed. Juan María Gutiérrez. Colección Argentinia. Vol. 1. Buenos Aires: Zamora, 1972. 739-40. Impreso.
- . *Prosa literaria*. Ed. Roberto F. Giusti. Buenos Aires: Ediciones Estrada, 1955. Impreso.
- Ferguson, Frances. *Solitude and the Sublime: Romanticism and the Aesthetics of Individuation*. Nueva York: Routledge, 1992. Impreso.
- Giusti, Roberto F. Introducción. *Prosa literaria*. Por Esteban Echeverría. Ed. Roberto F. Giusti. Buenos Aires: Ediciones Estrada, 1955. vii-xxv. Impreso.
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis. "Al mar." *Obras de doña Gertrudis Gómez de Avellaneda*. Ed. José María Castro y Calvo. Biblioteca de Autores Españoles. Madrid: Atlas, 1974. 242-43. Impreso.
- Heredia, José María. "Dedicatoria y advertencia a la edición de 1825." *Poesías completas*. Ed. Ángel Aparicio Laurencio. Miami: Ediciones Universal, 1970. 67. Impreso.

-
- . "Dedicatoria y advertencia a la edición de 1832." *Poesías completas*. Ed. Ángel Aparicio Laurencio. Miami: Ediciones Universal, 1970. 70. Impreso.
- . "En una tempestad." *Poesías completas*. Ed. Ángel Aparicio Laurencio. Miami: Ediciones Universal, 1970. 152-55. Impreso.
- Kant, Immanuel. *The Critique of Judgement*. Trad. James C. Meredith. Oxford: Clarendon, 1952. Impreso.
- Longinus. *On Sublimity*. Ed. D. A. Russell. Oxford: Oxford UP, 1965. Impreso.
- Martín, José Luis. *La poesía de José Eusebio Caro*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1966. Impreso.
- Monk, Samuel H. *The Sublime: A Study of Critical Theories in XVIII-Century England*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1960. Impreso.
- Pabón Núñez, Lucio. "Caro, poeta de la fe, de la patria y del hogar." *Poesías completas*. Por José Eusebio Caro. Ed. Lucio Pabón Núñez. Bogotá: Ed. Kelly, 1973. 9-29. Impreso.