

# ESTÉTICA, RETÓRICA Y CONOCIMIENTO: A.G. BAUMGARTEN

LISÍMACO PARRA  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

## Resumen:

Me propongo esclarecer el sentido de la fundación de la estética en tanto que *disciplina filosófica*, por A.G. Baumgarten. Me remito para ello a la elaboración leibniziana de las nociones de *definición por extensión*, *definición por comprensión*, y *conocimiento claro*. La conjugación de las posibilidades abiertas por Leibniz en su concepción de *comprensión* y de *claridad confusa*, da lugar a la noción baumgartiana de *claridad extensiva*, que incorpora los tropos de la retórica a una lógica del conocimiento sensible de los individuos. Finalmente examino la noción de *poema* como perfección de la claridad extensiva, y sus relaciones epistemológicas con lo real.

**Palabras claves:** Baumgarten; estética; retórica; conocimiento; definición.

**Abstract:** *Aesthetics, Rhetoric and Knowledge: A.G. Baumgarten.*

This paper seeks to clarify the sense of A.G. Baumgarten's grounding of aesthetics as a *philosophical discipline*. In order to do that, I shall explore Leibniz's elaboration of the notions of *definition by extension*, *definition by comprehension*, and *clear knowledge*. The conjugation of the possibilities opened by Leibniz in his conception of *comprehension* and *confused clarity* gives place to the Baumgartian notion of *extensive clarity*, which embodies the tropes of rhetoric with a logic of sensible knowledge of the individuals. Finally, I examine the notion of *poem* as a perfection of extensive clarity, and its epistemological relationships with the real.

**Key words:** Baumgarten; aesthetics; rhetoric; knowledge; definition.

## I. Introducción

En cualquier manual de estética aparece el nombre, y por lo general no mucho más que eso, de Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762): se dice que es el fundador de la estética como disciplina filosófica. Además, tal vez los lectores de la *Crítica de la razón pura* recuerden la mención de su nombre, en una nota a pie de página de la estética trascendental, en donde Kant se refiere a él como "destacado crítico". Pero, al menos en nuestro medio, creo que no es mucho más lo que conocemos acerca de este autor.

En esta exposición quiero esclarecer el sentido de la estética como *disciplina filosófica* en el pensamiento de Baumgarten. Las reflexiones estéticas, a la manera de las llamadas *Poéticas*, e incluso de los tratados de retórica, son conocidas desde la antigüedad. De hecho, buena parte de sus contenidos son incorporados por Baumgarten. No obstante, al concebir la estética como *disciplina filosófica*, nuestro autor le

estaba señalando un campo de acción mucho más ambicioso y complejo. Su propósito no es ya ofrecer una serie, más o menos sistematizada, de instrucciones técnicas para el oficio artístico. Los problemas inherentes a la creación y recepción artística –el *genio* y el *gusto*, para emplear conceptos caros al siglo XVIII–, son un buen ejemplo, pero al fin y al cabo sólo un ejemplo, de objetos extraídos de un ámbito más amplio: el de lo *individual*. En tanto individuales pertenecen a él también, otro ejemplo, los objetos de la historia, y en general los de lo que posteriormente se denominarían *Geisteswissenschaften*. Pero la estética merecería el nombre de *disciplina filosófica* no sólo por esta peculiaridad de sus objetos, sino también por la misión que le fuera asignada de configurar una nueva *lógica*, capaz de penetrar en ese territorio de los individuales, hasta entonces declarado como vedado para la razón.

## II. Los antecedentes

### 1. Individuos e irracionalismo

#### 1.1 Definición por extensión

Como casi todos los problemas, el que nos ocupa tiene historia. Y como casi siempre, ésta se remonta a los antiguos. Voy a servirme de la *Introducción a las categorías* de Porfirio, la conocida *Isagoge* (en Aristóteles 1977; citado como IS). Y lo que quiero examinar allí es, concretamente, la relación “género-especie-individuo”.

Porfirio divide los atributos, esto es, lo que se predica de algo, en dos clases: los atributos individuales, que sólo se aplican a un ser, *e.g.* Sócrates, y los atributos que se aplican a muchos seres. Estos últimos son: género, especie, diferencia, propio y accidente.

El atributo se aplica a un determinado sujeto para definirlo. La diferencia entre los atributos reside en su grado de abstracción. Así, el *género* es más abstracto que la *especie*: se aplica a individuos de varias especies, y “es el atributo *esencial* aplicable a muchas especies diferentes” (IS II, 7; énfasis añadido). Por su parte, la *especie* es menos abstracta que el género: es lo que está colocado bajo un género dado y sólo se aplica a individuos que, perteneciendo al género, participan de una propiedad común que los diferencia de otros miembros del género y que se denomina *diferencia específica*. Si tomamos la forma clásica del juicio *S es P*, la especie es el sujeto, mientras que el género es el predicado. El predicado lo es de varios sujetos (de varias especies), y en el juicio sólo se explicita uno (o algunos) de los muchos posibles.

Así mismo puede pensarse que cualquiera de las variables de *S* sea a su vez *P* para otros sujetos: la especie puede ser género que se predica de otras sub-especies: tal es, por ejemplo, la relación que existe entre los miembros de la siguiente cadena: “Sustancia-cuerpo-animado-

animal-hombre-Sócrates". Sin embargo, ha de anotarse que en este ejemplo, *sustancia* es lo más genérico, mientras que *hombre* –y **no Sócrates**– es lo más específico. Porfirio habla de la noción de *género generalísimo*, es decir, de aquel género que no es más especie, y aclara con Aristóteles que ese género no es el *ser*, pues éste se aplica a todos los individuos por homonimia y no por sinonimia: "el ser se dice de diferentes modos". Así pues, hay diez *géneros generalísimos*, que corresponden a las diez categorías. Por otra parte encontramos también *términos especialísimos*, y de ellos "hay un cierto número que tampoco es infinito". La *especie* es inmediatamente anterior a los *individuos*, los cuales "vienen después de los términos más específicos, y son *infinitos*" (IS II, 34; énfasis añadido).

La relación "género-especie-individuo" nos conduce a los conceptos de *unidad* como resultado de la ascensión hacia lo genérico, y de *multiplicidad* como resultado del descenso a lo específico y, sobre todo, a los términos individuales. Lo particular divide, lo común reúne y unifica.

El anterior proceso de definición ha sido llamado por los historiadores de la lógica la *extensión* de un concepto,<sup>1</sup> la *Lógica de Port Royal* dice al respecto:

Entendemos por *extensión* de la idea el conjunto de sujetos a los cuales esta idea conviene, los cuales también se conocen como los inferiores de un término general que, respecto de éstos, es llamado superior; así, la idea general de un triángulo contiene en su extensión triángulos de todas las diversas especies.<sup>2</sup>

En otras palabras, dentro de la forma *S es P*, la definición por extensión se aplica a *P*, y se realiza al explicitar todos los *S* contenidos en *P*. Según el criterio de *distribución* resulta evidente que el *género* (y en general, los términos superiores) se atribuye(n) a la especie (y a los términos inferiores), mas no a la inversa: De Sócrates puede decirse que es hombre, animal, animado, cuerpo, y sustancia. Pero no puede decirse que la sustancia es Sócrates. El género se aplica a la especie y al individuo, pero el individuo no se aplica más que a uno sólo de los seres particulares: "Se llaman estos términos *individuos*, porque cada uno de ellos se compone de particularidades, cuyo conjunto no podría encontrarse de igual modo en ningún otro ser" (IS II, 38).

Recordemos que lo inmediatamente anterior al *individuo* es la *especie*, y que el individuo no es especie. Así *hombre* es especie de *animal*, pero no es género de *Sócrates*. En palabras de Porfirio: "En cuanto al hombre, es ciertamente una especie de animal; pero no es ya el género

<sup>1</sup> Cf. Bochenski 1976, 146 y 272.

<sup>2</sup> Arnauld & Nicole 1997, 80. (En adelante citado como PR.)

de los hombres individuales; es simplemente especie; y todo lo que, siendo anterior a los individuos, se les atribuye inmediatamente, no es más que especie, y cesa de ser género". El proceso de *definición por extensión* tiene pues un límite, y ése es el individuo:

Por lo que hace a los individuos que vienen después de los términos más específicos, son infinitos. Así Platón recomienda que, cuando se desciende de los términos más genéricos a los más específicos, nos detengamos en este límite, y descendamos siguiendo los intermedios que se dividen según las diferencias específicas, *sin cuidarse de los términos infinitos para los cuales no hay ciencia posible.* (IS II, 34; énfasis añadido.)

En otras palabras, si dentro de la forma *S es P* quisiéramos definir a un predicado *P* que fuera un individuo, dado que éste no es más (sub)género de ninguna (sub)especie, encontraríamos que en este caso *P* carece de extensión, y por ende de definición. Los individuos son *irracionales*, pues para los términos infinitos no hay ciencia posible.

### 1.2. Definición por comprensión

Lo que los historiadores de la lógica han denominado *comprensión de un concepto*, a diferencia de la *extensión* del mismo, constituye un procedimiento complementario de la definición. Según Porfirio,

[...] se define el género diciendo que es lo que se predica de varias cosas que difieren en la especie [respondiendo al] *qué es* [...]. El género difiere de la diferencia y de los accidentes comunes en que, si bien las diferencias y los accidentes comunes se predicán también [al igual que el género] de varias cosas que difieren en la especie, no se predicán [respondiendo al] *qué es*. Si se nos pregunta de qué se predicán éstas, no decimos que se predicán [respondiendo al] *qué es*, sino más bien al *cómo es*. En efecto, si se nos pregunta "*¿Cómo es el hombre?*", respondemos "*Racional*", y a [la pregunta] "*¿Cómo es el cuervo?*", respondemos "*Negro*". Ahora bien, *racional* es diferencia, y *negro* un accidente. En cambio, caso de que se nos pregunte "*¿Qué es el hombre?*", damos como respuesta "*Un animal*": *animal* es, pues, el género del hombre. (IS II, 13)

Aunque distintas, se trata de dos perspectivas complementarias. En efecto, cuando la definición del término inferior (sujeto) se realiza mediante su inclusión en el término superior (el predicado) –definición porfiriana del *qué es*–, a lo que de hecho nos enfrentamos es a una definición parcial del predicado, explicitando uno de sus componentes (el sujeto del juicio). Pero desde la perspectiva del *cómo es*, el objetivo de la definición es el sujeto como tal. En otras palabras, no se trata de explicitar el atributo que este sujeto tiene en común con otros, es

decir, el género, sino precisamente aquello que lo diferencia de esos otros, no obstante su comunidad genérica. En palabras de *Port Royal*:

Entendemos por *comprensión* de la idea el conjunto de los atributos que encierra en sí y que no pueden retirarse sin destruir tal idea, como es el caso de la comprensión de la idea de triángulo que encierra en sí la extensión, figura, tres líneas, tres ángulos, igualdad de estos ángulos sumados a dos rectos, etc.

Así pues, para definir qué es lo específico de la especie, o de la subespecie, o del individuo, resultan necesarios aquellos atributos llamados *diferencia*, *propio*, y *accidente*. Pero también aquí, entre estos tres tipos de atributos existe una jerarquía en cuanto a la *esencia* se refiere: aunque *diferencias* y *propios* son *esenciales*, puede afirmarse que las primeras lo son en un mayor grado que los segundos. La *diferencia* “es un atributo esencial que distingue una especie de otra”, y aunque el *propio* pertenece también a la esencia del concepto en cuestión, “sin embargo, no es el primero que consideramos en esta esencia sino sólo en dependencia del primer atributo” (PR 83). En cuanto al *accidente*, se dice que “puede ser separado mediante la acción del espíritu de la cosa de la cual es accidente sin que la idea que tenemos de esta cosa sea destruida en nuestro espíritu” (*Ibd.*), lo que definitivamente lo excluye de la esencia, aún en el caso de que se trate de un *accidente inseparable*, y con mayor razón aún, si se trata de uno *separable*.

La síntesis o complementariedad de estos dos procesos se expresa en la llamada *definitio per genus et differentiam*.<sup>3</sup> Si recurrimos una vez más a la fórmula *S es P*, entendiendo ahora por *P* al *definiens* o expresión definidora (atributo), y por *S* al *definiendum* o expresión por definir, la definición por género y diferencia, también llamada *definición propia*, consiste en que el *definiendum* contenga tanto el género (obtenido por extensión), como la característica distintiva (obtenida por comprensión) a que pertenece la expresión a definir. Pero cuando el sujeto del juicio es un individuo, su única definición posible contendrá atributos comunes a otros individuos,<sup>4</sup> pues sólo estos pueden ser considerados como *esenciales* a los mismos: constituyen su *quiddidad*. En la definición es preciso “que la atribución tenga lugar *per se*, no *per accidens*” (Maritain 1967, 45).

<sup>3</sup> Al respecto, Cf. Stebbing 1965, 477ss.

<sup>4</sup> “Se llama individuo a Sócrates, por ejemplo, o a esta cosa blanca, o al hijo de Sofrinisco que se aproxima, admitiendo que Sócrates fuese hijo único de Sofrinisco. Se llaman estos términos ‘individuos’, porque cada uno de ellos se compone de particularidades, cuyo conjunto no podría encontrarse de igual modo en ningún otro ser. Así, las particularidades especiales de Sócrates no pueden ser las mismas que las de otro hombre. Lo cual no impide que las particularidades especiales al hombre, al hombre común queremos decir, no puedan ser las mismas en muchos hombres, o más bien, en todos los hombres, en tanto que son hombres” (IS II, 38).

Alfred Baeumler (1981) ha caracterizado al siglo XVIII como el siglo de la estética, y por lo mismo como el siglo del irracionalismo. La ecuación individuo-irracionalidad no es nueva, pero sólo en la época moderna llega a plantearse con esa crudeza que reclama solución. Mientras la autoridad de la teología o la de la razón matemática estuvieron vigentes, no fue posible hablar de irracionalismo. Y aunque la estética no se reduce a los problemas del gusto o de la creación artística, sólo la época del gusto, con sus exigencias de variedad irreductible, de total libertad, de elusión de normas y conceptos preestablecidos, de aceptación del sentimiento, plantea con toda su radicalidad el problema de la irracionalidad de lo individual: "El individuo es mudo, aconceptual, alógico; *individuum est ineffabile*. El sentimiento es incapaz de manifestarse. Pero entonces, precisamente por eso, el hombre *viviente* permanece inexplorado" (Baeumler 1981, 4). En su más amplia significación, la disciplina estética es tanto el reconocimiento del problema del individualismo, como el ánimo de afrontarlo.

Anteriormente he señalado que las definiciones por extensión y por comprensión, aunque distintas, pueden y suelen ser consideradas como complementarias. Debemos a Leibniz la apertura de una alternativa: la diferencia entre extensión y comprensión se enfatiza hasta afirmar su independencia.

Hasta ahora hemos valorado [*aestimavimus*] la cantidad de los términos por los individuos. Y si se decía *todo hombre es animal*, se entendía que todos los individuos humanos eran parte de los individuos comprendidos bajo *animal*. Pero respecto de las ideas, el proceso de valoración es justamente a la inversa (*inversa*), pues, mientras los hombres son una parte de los animales, la noción de animal es, por el contrario, una parte que conviene a hombre, ya que hombre es un animal racional. (Leibniz 1988; cf. Bochenski 1976, §36.09, 272.)

Así, desde la perspectiva de la extensión, la definición de la esencia del concepto de *hombre* (es decir, de la especie) se logra mediante su inclusión subordinada bajo el concepto superior de *animal* (es decir, bajo el género): "los hombres son una parte de los animales". Pero desde la perspectiva de la comprensión, "el proceso de valoración es justamente al contrario", lo cual quiere decir que la subordinación jerárquica se altera, y que lo que se considera como *esencial* se redefine. Así pues, no sólo el género se subordina a la especie –"la noción de animal es, por el contrario, una parte que conviene a hombre"–, sino que tan importantes, tan esenciales, como el género pueden ser la *diferencia* –"ya que el hombre es un animal racional"–, e incluso los *accidentes*.

Es cierto que en la declaración leibniziana, así como en los otros autores mencionados, la definición por comprensión sigue refiriendo-

se a conceptos que contienen varios individuos y no a éstos como tales.<sup>5</sup> Pero la inversión leibniziana, en tanto que obliga a una redefinición de lo esencial según la perspectiva, abre la posibilidad para la pregunta de *cómo es el individuo*. Y allí serán esenciales no sólo el género, la especie, la diferencia o el propio, sino también los accidentes, e incluso los accidentes separables, puesto que la esencia del individuo es no sólo aquello que lo hace simplemente *diferente* sino *único*.

## 2. Confusión, claridad y distinción

Íntimamente relacionada con la anterior problemática, encontramos otra, esta vez de cuño muy moderno. Descartes la formuló en su doctrina de las *ideas claras y distintas*:

Llamo "clara" a aquella [percepción] que está presente y manifiesta a la mente atenta: como decimos que vemos claramente las cosas que, presentes al ojo que las mira, lo impresionan con bastante fuerza y claridad. En cambio llamo "distinta" a la que siendo clara, está tan separada y recortada de todas las demás, que no contiene en sí absolutamente más que lo que es claro. (Descartes 1967, I, 45)

Es conocida la estrategia cartesiana para arribar a la claridad distinta: "es prudente no fiarse nunca por entero de quienes nos han engañado una vez", nos advierte en la primera de sus *Meditaciones*. Y siguiendo un camino analítico, procede a *descomponer* las representaciones, excluyendo de ellas todo contenido sensible, para conservar sus más *simples* elementos matemáticos. Los contenidos sensibles oscurecen y confunden esta simplicidad, la ocultan al ojo que las mira, e impiden la evidencia de lo esencial. El acceso a la claridad, y a la claridad de la claridad, es decir, a la distinción, está indisolublemente ligado a la reducción de la cualidad sensible a la cantidad matemática. No es inconsecuente nuestro autor cuando en su "autobiografía intelectual" termina por calificar a todos los demás "saberes" como "palacios muy soberbios y magníficos que sólo estaban contruidos sobre arena y barro".

Debemos también a Leibniz<sup>6</sup> una reformulación de la anterior doctrina. A diferencia de Descartes, quien sólo valora la claridad y la distinción cuyo órgano es el entendimiento y desecha a la imagina-

<sup>5</sup> Tal es el caso de los ejemplos citados por Porfirio: *racional* es diferencia esencial para el concepto *hombre*, mientras que *negro* es accidente del concepto *cuervo*. "Las diferencias en sí están comprendidas en la definición de la esencia, y hacen al sujeto otro. Las diferencias de accidente no están comprendidas en la definición esencial, y hacen al sujeto, no otro, sino diferente" (IS III, 10).

<sup>6</sup> Cf. Leibniz 1982a. (En adelante, MCV.)

ción y a los sentidos, Leibniz plantea una teoría gradual de la conciencia, en la que se parte de la diferencia básica entre obscuridad y claridad, pero la claridad está sometida a una meticulosa gradación.

Así pues, “obscura” es aquella noción que no basta para reconocer la cosa representada, como es el caso del recuerdo que tengo de un animal, y que no me alcanza para reconocerlo y diferenciarlo de otros parecidos, o también como ocurre con conceptos de los que no poseemos una definición cierta, como por ejemplo *entelequia*.

*Claro* es un conocimiento cuando poseo aquello con lo que puedo reconocer la cosa representada. Pero la *claridad* puede ser *confusa* o *distinta*. Lo primero ocurre cuando no puedo enumerar por separado las notas necesarias para distinguir esa cosa de otras, aunque la pueda distinguir, y la cosa posea realmente las notas en las que se puede descomponer su noción. En rigor, de lo que aquí se trata es del conocimiento o *reconocimiento sensible* de una cosa (colores, olores, sabores, propiedades táctiles), que sólo es posible acudiendo a la experiencia sensible inmediata y no por notas enunciabiles. No hay en este caso *explicación*, sino experiencia sensible o asociación con experiencias sensibles anteriores. No se puede explicar a un ciego de nacimiento lo que es el color rojo, y a menudo los críticos de arte recurren en sus juicios al célebre *je ne sais quoi* que, como la expresión misma indica, aduce un fundamento inefable para el juicio cognoscitivo. La limitación del conocimiento claro-confuso reside en que no puede explicarse en términos de causa, y tiene que limitarse al mostrar sensible.

Con respecto a la teoría cartesiana es preciso resaltar que para Leibniz existe un conocimiento *claro-confuso*, no obstante que el mismo puede ser perfeccionado: “las nociones de esas cualidades [sensibles] son compuestas y se pueden descomponer en sus elementos, ya que tienen sus causas” (MCV 272). La explicación, mediante la enunciación de notas, es superior al conocimiento sensible, y se obtiene mediante la descomposición de esas cualidades en sus elementos más simples. La enunciación implica descomposición, y ésta equivale a la separación de los elementos sensibles y racionales. Llegamos así a la noción de *conocimiento claro y distinto*.

Noción *distinta* es la que “permite distinguir esa cosa de todos los demás cuerpos parecidos, por medio de notas y exámenes suficientes”. Pero así como en la noción de *claridad* encontramos una gradación (confusión y distinción), lo mismo ocurre con la *distinción*: ésta puede ser *inadecuada* o *adecuada*. Así por ejemplo, un guaquero común puede tener un conocimiento *claro-confuso* de lo que es el oro, de modo que, sin que sepa muy bien por qué, es capaz, no obstante, de distinguir el oro del oropel. A diferencia de éste, un guaquero muy experimentado puede tener un conocimiento *distinto inadecuado*: “conoce claramente cada una de las notas componentes aunque de un modo



confuso", por ejemplo, el color, el peso, el sabor del ácido nítrico y otras notas pertenecientes al oro. Finalmente, estaríamos frente a un químico "cuando todo aquello de que se compone una noción distinta se conoce además distintamente, o cuando el análisis llega a sus últimos elementos"; éste último es el conocimiento *distinto-adeecuado*.

Podríamos afirmar así mismo que la *distinción adecuada* implica la reducción de la multiplicidad propia de las *cualidades sensibles* a la *abstracción conceptual*, una de cuyas variedades puede ser la *cantidad matemática*: "solemos poseer nociones distintas cuando tenemos aquellas que son comunes a varios sentidos, e.g., las nociones de número, tamaño, figura e igualmente de muchas afecciones del alma como la esperanza, el miedo". Estas nociones permiten una *definición nominal* de la cosa, que consiste en la enumeración de las notas suficientes. Sin embargo, y aquí es donde parecería que alcanzamos el culmen del conocimiento cartesiano, Leibniz introduce otra graduación que pone de presente las limitaciones del conocimiento conceptual.

En efecto, la *distinción adecuada* que reduce la multiplicidad sensible a la abstracción conceptual –reducción de la cualidad a la cantidad– constituye lo que Leibniz denomina *distinción simbólica*. En los análisis de gran extensión suele suceder que "no vemos la naturaleza total de la cosa de modo simultáneo, sino que empleamos signos en lugar de las cosas cuya explicación, al meditar, solemos omitir por razón de economía, sabiendo o creyendo que la poseemos" (MCV 273; énfasis añadido). Tal el caso, e.g., del legendario quiliágono. Ese conocimiento es *simbólico*, y aunque *distinto*, es, en su nivel, *confuso*, puesto que al emplear el símbolo, no tengo todas las ideas si bien "recuerdo poseer su significado, aunque por el momento juzgo que es innecesario explicarlo. Suelo llamar a este tipo de pensamiento *ciego* o también *simbólico*: se lo utiliza no sólo en el álgebra sino en la aritmética, y casi en todo".

Sólo cuando es posible, o en la medida en que lo sea, pensar en forma simultánea todas las nociones que componen una noción compuesta, el conocimiento es *distinto-intuitivo*. Intuición significa entonces la captación distinta y simultánea de la composición, a diferencia de la captación mediada por símbolos de la composición no inmediatamente presente. La distinción plenamente adecuada sólo se da, pues, en el conocimiento intuitivo y no en el simbólico. En general, el conocimiento distinto-adeecuado-intuitivo sólo se da a propósito de nociones primitivas ("no sé si los hombres puedan ofrecer un ejemplo perfecto de este [conocimiento], aunque la noción de los números se le aproxima mucho"); para las nociones compuestas, el conocimiento humano se topa con el límite del símbolo.

A manera de síntesis, quisiera resaltar dos cosas de la doctrina

leibniziana. En primer lugar, su concepción gradual del conocimiento, que, a diferencia del cartesianismo, permite, así sea de manera subordinada, el reconocimiento de una dignidad epistemológica para las representaciones confusas. Aquí valen los versos de Schiller en su poema "Künstlern": "Sólo por la puerta del alba de lo bello penetras tú en el país del conocimiento". En segundo lugar, el planteamiento del conocimiento intuitivo, independientemente de si es o no humanamente alcanzable, pone de presente los límites del ideal racionalista del conocimiento matemático-simbólico. Y aunque esto no sea afirmado por Leibniz, en pro del conocimiento confuso podría alegarse aquella simultaneidad en la captación de la composición que distancia irremediabilmente al conocimiento simbólico del intuitivo.

Cuando la reivindicación de las representaciones confusas como conocimiento converge con la valorización de lo accidental como esencial -virtualmente presente en la perspectiva de la definición comprensiva-, tenemos allanado el camino para la estética como disciplina filosófica. Un *discurso (oratio)* específico, el *poema*, se entenderá como conocimiento específico de lo individual en cuanto tal.

### III. La estética como disciplina filosófica

#### 1. La definición de la estética

La estética (teoría de las artes liberales, gnoseología inferior, arte del pensamiento bello, arte del pensamiento análogo al de la razón) es la ciencia del conocimiento sensible.<sup>7</sup>

Un comentario detallado de la anterior definición sobrepasaría los límites de esta presentación (*cf.*, para tal propósito, Jäger 1980). Sólo quiero señalar un par de problemáticas ambigüedades en las que incurre nuestro autor. Una de ellas es que no siempre resulta claro si el término *estética* se refiere a una reflexión sobre un tipo -inferior- de saber, o a ese saber mismo, o a ambos. Así mismo, podría ser que por *estética* se estuviera entendiendo una reflexión, una teoría, o incluso una ciencia, sobre un conocimiento, él mismo inferior, preconceptual y no científico: el de las artes, la retórica o el de un pensamiento análogo al de la razón. La estética explicitaría la existencia y el valor de ese saber, que no obstante, y en tanto que inferior, estaría subordinado al conocimiento científico y conceptual.

Algunas afirmaciones de la estética baumgartiana apoyan esta concepción -leibniziana- del "saber" confuso de las artes como subordi-

<sup>7</sup> Baumgarten 1983a, §1 (en adelante TÄ). También emplearé de Baumgarten textos de la *Metafísica* de la edición Baumgarten 1983b (citada como M). Para las *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía* emplearé la edición Baumgarten 1983c (citada como PB).

nado y, en esa medida destinado al ascenso hacia la distinción: la confusión “es *conditio sine qua non* para el descubrimiento de la verdad, pues la naturaleza no hace saltos de la obscuridad a la distinción. *Ex nocte per auroram meridies*”. Por lo demás, “no es la confusión lo que se recomienda, sino la enmienda del conocimiento, en tanto que necesariamente un resto de confusión le es adherente” (TÄ §7). Pero si la anterior interpretación fuese justa, la posibilidad de un conocimiento sensible autónomo resultaría comprometida, pues al fin y al cabo su valor estaría reducido a ser mero punto de partida para el conocimiento distinto, es decir, conceptual.

Una interpretación alternativa,<sup>8</sup> que yo suscribo, ve en las anteriores afirmaciones una estrategia retórica. Ante todo, Baumgarten es consciente de la tradicional indignidad filosófica de su tema, y quiere ganar para él toda la legitimidad posible:

Además podría objetarse a nuestra ciencia que, datos sensibles, imágenes [*phantasmata*], fábulas, y perturbaciones de los afectos serían indignas de un filósofo, y que quedan por debajo de su horizonte. Mi respuesta es: el filósofo es un hombre entre hombres, y no es bueno que crea que algo tan importante del conocimiento humano le sea ajeno. (TÄ §6)

Para el racionalismo imperante, al menos para el de cuño leibniziano, en principio no debería resultar problemática la aceptación de una *gnoseología inferior*, justamente en tanto que *inferior*, o de un conocimiento *sensible*, justamente en tanto que *sensible*. Si bien es cierto que “la confusión es la madre de los errores”, también “es *conditio sine qua non* para el descubrimiento de la verdad, pues la naturaleza no hace saltos de la obscuridad a la distinción. *Ex nocte per auroram meridies*” (TÄ §7).

Pero una vez aceptados los conceptos, la estrategia va más allá: es un verdadero caballo de Troya. La estrategia baumgartiana consistiría en desplazar los énfasis: lo que era considerado como inferior, es ahora *gnoseología*, con toda la dignidad que ella implica. Y así mismo, no sólo lo sensible es objeto de conocimiento, lo cual ya es bastante, sino que existe un *conocimiento*, con toda la dignidad que el concepto conlleva, pero ahora específicamente sensible. La calificación del conocimiento sensible como *pensamiento análogo al de la razón*<sup>9</sup> tiene que

<sup>8</sup> Al respecto me parece interesante el replanteamiento de dos autores, que partiendo de la primera posición, en escritos posteriores se acercan de hecho a la que a continuación esbozo. Son ellos: Ernst Cassirer, primero en *Freiheit und Form. Studien zur deutschen Geistesgeschichte* [1916], y posteriormente en su *Philosophie der Aufklärung* [1932]. Y B. Croce, primero en su *Estética*, y posteriormente en el artículo Croce 1933. Para una exposición detallada de este problema, cf. Schweizer 1973.

<sup>9</sup> “El conocimiento que resulta de la atención y de la memoria, y que poseen los

ser interpretada leibniziana y no cartesianamente: la analogía se refiere no al conocimiento claro y distinto cartesiano, sino al conocimiento intuitivo en su versión leibniziana.<sup>10</sup>

## 2. La “claridad extensiva” (*extensive claritas*)

El ámbito propio de la gnoseología inferior, es decir, de la estética, o si se quiere también de la *poética*, son pues las representaciones sensibles, que abarcan todo el campo que se sitúa por debajo de la evidencia conceptual: “las representaciones distintas, completas, adecuadas, profundas en todos sus grados, no son sensibles, luego tampoco poéticas” (PB §14).

La representación distinta es el resultado de una profundización gradual (*profundae per omnes gradus*) de la representación clara confusa; se trata de una elevación llamada por Baumgarten *intensiva*, y de ahí ese tipo de claridad caracterizada como intensiva. Sin embargo, no es éste el único tipo posible de elaboración de una representación. En efecto, si una representación clara es aquella que, a diferencia de la *obscura*, contiene las notas necesarias para “reconocer y distinguir lo representado de otros objetos” (PB §13), entonces es posible afirmar no sólo que una representación clara puede estar constituida por notas *confusas*, sino que su claridad puede ser aumentada y perfeccionada, *permaneciendo siempre* en el ámbito sensible y confuso, previo a la evidencia conceptual: “Si en la representación A se representa más que en B, C, D, etc, y sin embargo son todas confusas, entonces A será

---

animales y los *empirici*, es llamado por Leibniz una *imitación de la razón, algo similar a la razón*. Lo emparentado con la razón es la relación, que la memoria produce. La razón tiene una vinculación a partir de motivos, una relación *comprendida*. La memoria produce una relación meramente *de hecho*. Pero en la medida en que aquí ciertamente también se trata de una relación, la memoria merece el nombre de un análogo de la razón. Ese traslado del nombre *razón* (y *razón* es por cierto un concepto valorativo) a una facultad inferior, prepara la valoración del conocimiento sensible en Baumgarten” (Baumler 1981, 189)

<sup>10</sup> Las nociones de gnoseología superior e inferior nos remiten a sus facultades correspondientes. Según una clasificación de origen leibniziano-wolffiano, a la primera pertenecen el *entendimiento* (*facultas cognoscitiva superior*), como facultad mediante la cual el hombre conoce *distintamente* las cosas (M §624), y la *razón* (*ratio*), que es definida como “*intellectum*” que conoce la conexión o relación entre las cosas (M §640). A su turno, las facultades inferiores del conocimiento propias de la gnoseología inferior son:

- (1) La facultad inferior de conocer las identidades entre las cosas.
- (2) La facultad inferior de conocer las diferencias entre las cosas.
- (3) La memoria sensible
- (4) La facultad de poetizar (*facultas fingendi*).
- (5) La facultad de juzgar.
- (6) La expectativa de casos similares.

más clara extensivamente [*extensive clarior*] que las demás" (PB §16). Ahora bien, en el enriquecimiento de la representación mediante notas confusas o *accidentes*, se ha de preservar siempre la posibilidad de reconocimiento y diferenciación de lo representado, pues de lo contrario la representación retornaría a su estado original de *obscuridad*.

El punto de vista estético-poético representa entonces una peculiar culminación de la inversión anunciada por Leibniz desde la definición por extensión a la definición por comprensión. En efecto, tal como ocurría con la comprensión, la perspectiva estética redefine la *esencialidad*: lo que para ella resulta importante son las representaciones confusas, que son sensibles, accidentales y múltiples, a diferencia de la jerarquía extensional, que define lo esencial como lo genérico y simple, comprensible únicamente mediante conceptos. La inversión valorativa baumgartiana es expresa:

Puesto que las determinaciones específicas aplicadas al género constituyen la especie, y las determinaciones genéricas añadidas al género superior el género inferior, *las representaciones de género y de especie inferiores son más poéticas que las del género o las del género superior*. (PB §20)

Pero no se trata tan sólo de abrir campo a la claridad extensiva frente a la claridad intensiva. Sabemos que la *distinción* de una representación se logra cuando mediante el análisis de la misma, la despojamos de sus contenidos sensibles para reducirla a sus condiciones de posibilidad, es decir, a sus elementos matemáticos *simples*, de modo que sólo ellos constituyan la presencia con la que se enfrenta la mente atenta. Pero la limitación del conocimiento distinto, que por definición es de lo simple, era puesta de manifiesto por Leibniz con su concepción del conocimiento intuitivo: "Sin duda, cuando la noción es muy compuesta no podemos pensar en forma simultánea todas las

---

(7) La capacidad de caracterización sensible (Cf. M §640).

En la *Estética*, Baumgarten se refiere a las disposiciones o facultades cognoscitivas inferiores de que ha de estar dotado el esteta, o espíritu innatamente bello y fino. Ellas son: (1) Disposición para sentir agudamente, con los sentidos externos e internos. (2) Disposición para representarse algo (pasado, presente o futuro) en la imaginación. (3) Perspicacia o capacidad de penetración de los contenidos sensibles. (4) Agudeza para refinar el material de los sentidos y de la imaginación. (5) Disposición natural para reconocer algo: memoria. (6) Disposición poética para unir o separar representaciones, con el fin de orientar la atención. (7) Disposición al buen gusto refinado: el gusto como juicio de los sentidos. (8) La capacidad de prever o de presentir el futuro. Pero acaso más importante que las anteriores, es precisamente la capacidad de armonizarlas, de modo tal que ninguna prime sobre las demás destruyendo el producto final de una representación proporcionada, es decir, bella (Cf. TÄ §§28-37). También resulta significativa la atribución al esteta de las facultades superiores del conocimiento, en la medida en que ellas contribuyen a la obtención de las proporciones exigidas por la belleza (TÄ §38).

nociones que la componen. Sin embargo, cuando esto es factible o, por lo menos, en cuanto es factible, lo llamo conocimiento *intuitivo*" (MCV 273).

Por su parte, la noción baumgartiana de concepto complejo parece querer emparentar al conocimiento confuso con el conocimiento intuitivo, al menos en su superación de las limitaciones inherentes a la distinción:

[Cuando] el concepto A, prescindiendo de las notas del concepto B, es representado junto con éste, se le añade. Aquel concepto al que otro se añade, se llama *concepto complejo*, que se opone al *simple*, al cual no se añade ningún otro. Puesto que el concepto complejo representa más que el simple, los *conceptos complejos confusos* son extensivamente más claros que los simples, y en consecuencia son más poéticos que los simples. (PB §23)

El concepto complejo contiene en sí una mayor cantidad de notas que el concepto simple, sea confuso o distinto, y el concepto confuso complejo es más claro extensivamente, y más poético, que el simple. Con ello se alude, en primera instancia, a la posibilidad de incrementar la riqueza, es decir, la claridad extensiva, en el ámbito de lo confuso. Pero en cuanto que la claridad extensiva da cuenta de lo complejo, estaría más cercana al ideal leibniziano de la intuición, que la misma distinción.

### 3. Los individuos, objeto de la claridad extensiva

Con el planteamiento de la claridad extensiva se abre el acceso al conocimiento de los individuos. Hemos visto que la plena determinación de una cosa, es decir, la representación de su carácter único e irrepetible, no se logra mediante su definición *per genus et differentiam*. Ella será el resultado de una tensión que debe poder ser manejada por el esteta: la plena determinación depende de la cantidad y riqueza de determinaciones confusas que se le atribuyan a la cosa, pero que si son incorrectamente empleadas, conducen a su desdibujamiento en una representación oscura. Así pues, afirma Baumgarten:

Cuanto más determinadas son las cosas, tanto más abarcan las representaciones de las mismas; y mientras más se acumule en una representación confusa, tanto mayor será su claridad extensiva, y tanto más poética será. Luego *es poético que en un poema, las cosas se determinen tanto como sea posible*. (PB §18)

Ahora bien, la noción de *plena determinación* no es otra que la de *individuo*: "Los individuos son absolutamente determinados [*Indivi-*

*dua sunt omnimode determinata*], luego las representaciones singulares son del todo poéticas" (PB §19). Y esto es precisamente lo que hace el poeta, y aquí reside la raíz de buena parte de la incompreensión de que es objeto desde una perspectiva extensional. Tal es el caso, citado por Baumgarten, de Querilio de Samos, quien se burla de Homero cuando, por ejemplo, en la *Ilíada* (canto II, verso 493) anuncia que quiere "ahora nombrar a los jefes y capitanes y comandantes de las naves, y a las naves mismas", y procede a su exhaustiva enumeración. Una vez más, la definición de lo esencial y la selección de los atributos correspondientes, dependen de la perspectiva cognoscitiva escogida.

Uno de los aspectos más interesantes de esta *lógica de lo individual* es el tratamiento baumgartiano del *ejemplo*. Desde la perspectiva de definición por extensión, el individuo vale como ejemplo, es decir, como ilustración ostensiva de un concepto, pero el ejemplo como tal no puede formar parte del conocimiento, es decir, de la definición del concepto: "un ejemplo es la representación de lo más determinado, supeditada a la explicación (*ad declarandam*) de una representación menos determinada" (PB §21). Su función no puede ser la de definir, pues en ese caso se trataría de una *definición impropia*,<sup>11</sup> siendo *definición propia* la ya mencionada *per genus et differentiam*. Como se sabe, dos son sus reglas esenciales: que el *definiens* sea equivalente al *definiendum* (ni más amplio, ni más estrecho), y que el *definiens* no se exprese en términos oscuros o figurativos.

Como ilustración de una definición impropia, Baumgarten cita a Campanella cuando define a la fiebre como "una guerra iniciada por la poderosa fuerza del espíritu contra la enfermedad", o como la "espontánea y extraordinaria actividad e inflamación del espíritu, para la lucha contra la irritante causa de la enfermedad". Como "vicios" de tal definición podríamos mencionar el que para definir un concepto general (el de la fiebre), se recurre a "un caso individual cualquiera" (una guerra). Así mismo, los conceptos empleados en el *definiens* (guerra, inflamación del espíritu, etc) son igualmente impropios por su carácter oscuro y figurativo.

Baumgarten reconoce que, en lo posible, es preciso depurar el dis-

<sup>11</sup> Para la *significación* de este concepto, cf. Maritain 1967, 89ss. Según Aristóteles (*Refutaciones sofísticas*, I, 1) "como no se puede discutir mostrando las cosas mismas de que se trata, [...] es preciso servirse de palabras que las representan, en lugar de las cosas por aquellas representadas". De ahí la importancia de determinar la manera como un término suple a la cosa en un discurso. El término ha de sustituir *legítimamente* a la cosa. En la sustitución, *i.e.* definición, *propia*, que puede ser ascendente o descendente (del individuo al género, o del género al individuo), han de tenerse siempre en cuenta las reglas de la definición extensiva, o de la *distribución*: nunca debe atribuirse al sujeto más de lo que lógicamente le corresponde. Lo contrario ocurre con la sustitución, o definición, *impropia*.

curso filosófico de definiciones impropias. Sin embargo, en ocasiones su uso en este ámbito resulta necesario, o al menos posible, y entonces “es poético comunicar representaciones *no sensibles* mediante términos impropios” (PB §80).

Pero en cualquier caso, su valor es incuestionable para el conocimiento sensible o claridad extensiva: se trata de procedimientos y de conceptos que, precisamente por su carácter impropio, resultan fecundos para dar a conocer y explicitar el sentido del *definiendum* (Cf. PB §21). Es más, puede afirmarse que la impropiedad es el vehículo que dota de *logos* a la experiencia sensible:

La significación impropia [*significatus improprius*] está en el vocablo impropio [*voce impropia*]. Puesto que los términos impropios son la mayoría de las veces propios para la representación sensible, constituyen las figuras poéticas [*tropi poetici*]: 1) porque la representación que viene junto con la figura [*tropum*] es sensible, y con ello poética; 2) y porque [las figuras poéticas] suministran representaciones complejas confusas. (PB §79)

Con la legitimación de las definiciones impropias como procedimiento privilegiado del conocimiento estético, Baumgarten incorpora al ámbito del conocimiento claro y confuso las *figuras poéticas* o *tropos* de la tradición retórica, otorgándoles ahora un estatuto epistemológico. *Metáforas*,<sup>12</sup> *sinécdoques*,<sup>13</sup> *alegorías*,<sup>14</sup> *epítetos no superfluos*, es decir aquellos que amplían confusamente un sustantivo, y *nombres propios*, es decir aquellos que designan individuos. Todas estas figuras, sumadas a los aspectos acústicos (el oído, y en general los sentidos, también juzgan, y no sólo el entendimiento discursivo),<sup>15</sup> y al metro constituyen un arsenal, cuya finalidad última es la perfección de la representación del individuo, es decir, del poema.

#### 4. El poema como conocimiento: la imitación de lo real

Al afirmar que la claridad extensiva es no sólo un grado, sino prin-

<sup>12</sup> La metáfora es el tropo (o sentido figurado de una expresión) que usa palabras con sentido distinto al que *propiamente* tienen, pero que guarda con éste una relación descubierta por la imaginación.

<sup>13</sup> Es un tipo de metáfora que utiliza *impropiamente* la especie por el género, o el individuo por la especie: Typhis en lugar de los marineros, pan en lugar de alimentos, y también faldas para referirse a mujeres.

<sup>14</sup> “Puesto que la alegoría es una serie de metáforas enlazadas, contiene tanto representaciones poéticas singulares, como una mayor conexión que cuando confluyen metáforas heterogéneas” (PB §85). Su densidad poética, es decir, su claridad extensiva, es directamente proporcional a su complejidad.

<sup>15</sup> Piénsese por ejemplo, en la importancia de los efectos acústicos que se eluden o que se buscan al evitar el encuentro de vocales, o al evitar o producir aliteraciones (“ya se oyen los claros clarines”: Darío).



cialmente un tipo de conocimiento, se plantea de inmediato la cuestión acerca de la relación entre este conocimiento y la realidad de la que es conocimiento. ¿Se entiende el conocimiento como *adecuación* a la realidad? O, en otros términos, ¿cómo ha de entenderse el precepto clásico que concibe la perfección de la producción artística -i.e. del poema- en términos de *imitación* de la naturaleza? ¿Puede considerarse como ideal de imitación aquellas uvas que se dice pintó Zeuxis, y cuya perfección era tal que el pájaro se lanzó tras ellas, olvidándose de las uvas reales?

Quando se dice de una persona que *imita*, entonces imita algo, produce una cosa parecida a ese algo. De aquí que se pueda llamar al efecto que es parecido a otra cosa *imitación*, sea que esto ocurra intencionalmente o por otra causa. (PB §108)

El problema radica en cómo haya de entenderse el *parecido* de la cosa producida con respecto a su modelo. El contacto más inmediato entre el sujeto que conoce -en nuestro caso, con claridad extensiva- y la realidad existente son las impresiones sensibles, o las cosas en tanto que recibidas por los sentidos. Estas son, por así llamarlas, la materia a elaborar por parte de la facultad imaginativa (*facultas imaginandi*). Aunque la definición que Baumgarten ofrece de la imaginación, tomada de los *suídas*, resulte un tanto reiterativa, es preciso traerla aquí. Imaginación es la facultad "que toma las formas de las cosas captadas por los sentidos de la percepción sensible, y las transforma en sí" (PB §28). Así pues, las imágenes (*phantasmata*) son representaciones reproducidas (*reproductas*) de las impresiones sensibles, pero también son transformaciones de las mismas. La tensión entre *reproducción* y *transformación* complica la noción de imitación, y por ende merece un comentario más detallado.

Las impresiones sensibles, y particularmente las más fuertes, son representaciones confusas; permiten un reconocimiento sensible y complejo de los objetos reales. Su reproducción en la imagen pierde claridad extensiva: la imagen, como reproducción de la experiencia real, conlleva necesariamente el empobrecimiento de ésta: "Las imágenes (*phantasmata*) son menos claras que las impresiones sensibles (*ideae sensuales*), luego menos poéticas" (PB §29). El irremediable distanciamiento de la construcción imaginativa con respecto a la impresión consiste en su menor vivacidad: aquella es menos fuerte que la experiencia sensible. Pero lo que la imitación -mediante la claridad extensiva- ha de lograr no es la copia de los objetos existentes, sino una experiencia que en su vivacidad se asemeje a la vivacidad propia de la experiencia sensible con los objetos reales:

Mientras más claramente sean representadas las imágenes, más se asemejan a las impresiones sensibles, de tal modo que a me-

nudo llegan a equivaler [*aequipolleant*] a una impresión más débil. Por tanto es poético representar imágenes lo más claramente posible, luego es poético hacerlas muy semejantes a las sensaciones. (PB §38)

Hecha explícita esta limitación de la imagen poética, de la que también surgirá su relativa autonomía con respecto a lo real, conviene detenerse en la concepción de realidad aquí presente, con el fin de determinar con mayor precisión el significado de la imitación.

Para Leibniz, y también para su discípulo Baumgarten, el mundo existente es el mejor de los mundos posibles,<sup>16</sup> porque al escogerlo Dios obró según el principio de lo mejor: "De la perfección suprema de Dios se sigue que al producir el universo haya elegido *el mejor plan posible en el que existe la mayor variedad con el mayor orden*" (Leibniz 1982c, §10; énfasis añadido). Así pues, si el mundo existente es mejor de los posibles, es porque contiene la mayor cantidad posible de elementos (mayor variedad) que puede coexistir (mayor orden) con la mayor cantidad de otros elementos (principio de la mayor posibilidad posible). Dentro de los posibles, el mundo existente representa la mayor complejidad posible.

Pero así mismo, dentro de los mundos posibles, el real es el más perfecto porque no sólo es posible, sino además real, y además, aunque contingente, tiene su razón suficiente<sup>17</sup>. No encuentro completamente arbitrario, y en cambio espero que esclarecedor, recurrir aquí a una comparación con las categorías kantianas de *modalidad*. El mundo existente es objeto de las categorías de posibilidad, existencia y necesidad.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> "Dios lo hace todo del modo más deseable", y porque posee la sabiduría suprema e infinita, obra del modo más perfecto. La perfección de su obra es producto no de su voluntad sino de su entendimiento, y no hubiera podido hacerlo mejor, pues "es obrar imperfectamente el obrar con menos perfección que se hubiera podido". El conocimiento de las razones divinas "excede las fuerzas de un espíritu finito", si bien se pueden hacer algunas observaciones acerca de la sencillez de los caminos escogidos por Dios y su relación con la riqueza de los efectos alcanzados. Cf. Leibniz 1982b, §§1-5.

<sup>17</sup> "Nuestros razonamientos están fundados en *dos grandes principios, el de contradicción*, en virtud del cual juzgamos que es *falso* lo que encierra contradicción y *verdadero* lo que se opone a lo falso o es contradictorio con lo falso. Y el de *razón suficiente*, en virtud del cual consideramos que ningún hecho puede ser verdadero o existente, ninguna enunciación puede ser verdadera, sin que haya una razón suficiente para que sea así y no de otro modo. Aunque con mucha frecuencia no podamos conocer esas razones" (Leibniz 1982d, §§31-2, 613). A continuación Leibniz distingue entre las *verdades del razonamiento*, "que son necesarias y su opuesto es imposible", y las *verdades de hecho*, que son contingentes y su opuesto es posible. A éstas últimas pertenece "la serie de las cosas difundidas por el universo de las creaturas". Pero para ellas también debe encontrarse la razón suficiente.

<sup>18</sup> Según la *Crítica de la razón pura*, en "Los postulados del pensar empírico en

Frente al mundo real, los mundos poéticos siempre son ficciones posibles, sin la fuerza o vivacidad de aquel, de la misma manera que frente a las impresiones sensibles las imágenes siempre resultan débiles. Pero el carácter poético de las ficciones depende de su cercanía con el mundo existente. Así, son *ficciones verdaderas* (*figmenta vera*) aquellas cuyos objetos son posibles en el mundo existente; *ficciones heterocósmicas*, aquellas cuyos objetos son imposibles en el mundo existente, pero posibles en alguno de los mundos posibles; y, finalmente, las *ficciones utópicas*, cuyos objetos son imposibles en cualquiera de los mundos posibles. Poéticas son tan sólo las ficciones verdaderas y heterocósmicas (PB §§51-3).

Ahora bien, ¿qué es precisamente lo que la creación poética ha de imitar del mundo existente? Por definición, las *ficciones* poéticas no son objeto de la categoría de existencia, y en consecuencia, la imitación como reproducción de los objetos en tanto que existentes, es decir, como copia, es un despropósito. Lo que la ficción poética ha de imitar de la realidad es, en primer lugar, su posibilidad, o su no contradicción, en lo que se separa de la ficción utópica y no poética. En segundo lugar, ha de imitar al mundo existente en tanto complejo en el que todo tiene su razón suficiente, o necesidad.

Hace poco observamos que el poeta es una especie de hacedor o creador, por lo que el poema debe considerarse como un mundo. Por ello, de manera análoga, éste debe atender a lo que del mundo resulta patente a través de los filósofos. (PB §68)

#### 4.1. El principio de posibilidad o de no-contradicción

Este primer criterio metafísico de la imitación es el que también distingue a la ficción poética de la utópica:

Ficciones en las que muchas cosas se contradicen mutuamente [*invicem repugnant*] son utópicas, no heterocósmicas; por ello en las ficciones poéticas nada se contradice mutuamente [*nil sibi invicem repugnat*]. Crea lo que se corresponda [*Sibi convenientia finge*]. (PB §57)

Lo posible, es decir, lo no contradictorio, no siempre se define me-

---

general", "lo que concuerda con las condiciones formales de la experiencia (desde el punto de vista de la intuición y de los conceptos) es *posible*. Lo que se halla en interdependencia con las condiciones materiales de la experiencia (de la sensación) es *real*. Aquellos cuya interdependencia con lo real se halla determinado según condiciones universales de la experiencia es (existe como) *necesario*" (B 265s). Ahora bien, desde el punto de vista, no de la existencia de las cosas en cuanto sustancias, pero sí de sus relaciones de acuerdo con la causalidad, podemos afirmar que "todo cuanto sucede es hipotéticamente necesario" (B 280).

dian te criterios estrictamente objetivos, y a menudo se refiere a márgenes de tolerancia contingentes e históricos. El vocablo latino *repugnatio* destaca las connotaciones más subjetivas de la contradicción, que para el caso del conocimiento sensible resultan de suma importancia. Así, bien podría ser que el objeto de una ficción verdadera sea reconocido como tal por el creador, pero que, por ser desconocido por el espectador, sea calificado por éste como heterocósmico, o incluso como utópico. El poeta ha de introducir elementos que sean nuevos e incluso extraordinarios para el receptor, que desde un punto de vista “retórico” resultan indispensables para captar su atención. Pero si la novedad es absoluta, entonces resultará incomprensible para el espectador.<sup>19</sup> De allí la recomendación en el sentido de que en su presentación, lo extraordinario aparezca siempre relacionado con lo conocido:

Puesto que en las ficciones heterocósmicas puede presumirse que muchas cosas, como una serie de impresiones sensibles, imágenes no ficticias o ficciones verdaderas, han ingresado en, pero no pertenecen al ánimo del oyente o del lector, se anticipa lo extraordinario. Así pues, si en estas ficciones se encuentran muchas cosas confusamente reconocibles, su representación será máximamente poética si se mezcla lo conocido con lo desconocido. (PB §56)

En el campo del conocimiento extensivamente claro, el principio de la posibilidad, o de la no contradicción, se identifica con lo que para una determinado público resulta verosímil. Pero la verosimilitud no se define en términos del parecido con lo real, sino de la aceptabilidad de lo presentado como probable. Si la ficción heterocósmica se separa de toda relación con lo real (o con las representaciones que asociamos con lo real), entonces se convierte en utópica. Por ello, “un poema que finge sucesos probables, representa las cosas más poéticamente que uno que finge lo improbable” (PB §59).

En la definición de lo posible se conjugan, pues, una dimensión retórica y otra “poético-epistemológica”, que aquí se confunden. Desde un punto de vista retórico, la ficción heterocósmica, la representación de lo extraordinario (incluso de los milagros) son recursos útiles (pues captan la atención del espectador), pero teniendo siempre presentes las expectativas y posibilidades de comprensión del espectador. La ficción utópica podría ser el caso de una novedad absoluta que resulta incomprensible, o que resulta posible y no contradictoria, pero tan solo para su creador.

<sup>19</sup> “Si tienes necesidad de alguien que te aplauda tras esperar la caída del telón, y permanezca sentado hasta que el cantante diga: ‘vosotros, aplaudid’, tienes que darte cuenta de las costumbres de cada edad” (Horacio, *Arte Poética*, 154-6).

Pero en esta preocupación retórico-comunicativa se revela también la dimensión epistemológica de la ficción poética. Esta no ha de ser un mero producto fantástico que responda tan sólo a las necesidades privadas del poeta, sino un medio para el conocimiento de lo real: “el último y más importante tema de un poema grandioso, es revelar la gloria del Creador” (PB §71). Lo posible, convenientemente relacionado con las representaciones que un público acepta como verdaderas, puede conducir a ensanchar su sentido de realidad. La vinculación entre lo conocido (es decir, lo aceptado como real) y lo desconocido (o lo extraordinario), entre las ficciones verdaderas y las heterocósmicas, garantiza no solo la comunicación con una comunidad receptora, sino que al mismo tiempo enriquece su sentido de lo posible y ensancha su sentido de lo real. Pero al mismo tiempo opera como control de una capacidad creativa eventualmente desbordada:

Todo lo inesperado tiene su razón, aunque hasta entonces desconocida. En consecuencia, su representación [la de lo inesperado, *inopini casus*, L.P.] tiene algo de maravilloso, y por ello de poético. Pero si en el curso de la narración se muestra esa razón, entonces se mezcla lo conocido con lo desconocido, y la representación de tal acontecimiento es más poética que antes. (PB §59)

#### 4.2. El principio de razón suficiente, o el tema del poema

Comparada con la realidad, la imagen será siempre parcial. Sin embargo, la creación poética lograda es precisamente aquella que consigue evocar, siempre en términos confusos y no simples, la imagen del objeto como un todo: “Luego es poético representar una totalidad (*totale*) con una imagen parcial, y ello con más claridad extensiva” (PB §30). Aquí entran en juego todas las facultades inferiores del conocimiento, de las que ha de estar suficientemente provisto el creador.

Aunque Baumgarten no emplea el término, podemos hablar de una *construcción* de la imagen como totalidad, para efectos de lo cual el creador ha de seleccionar aquello que, por coexistir espacio-temporalmente con la cosa a representar, colabora en su representación como un todo:

Lo que con respecto al espacio y al tiempo coexiste con una imagen parcial, pertenece también a la totalidad [...]. Por ello, es poético representar imágenes extensivamente claras junto con una imagen parcial. (PB §31)

Estas representaciones adicionales son indispensables para la plena determinación del individuo, es decir, para su representación como totalidad: “es poético representar las cosas, en cuanto sea posible, como muy determinadas” (PB §32).

El tratamiento del individuo como *totalidad* ofrece entonces no sólo un criterio orientador para la configuración o ensamblaje de las partes que constituyen la imagen poética, sino que al mismo tiempo representa una alternativa frente al tratamiento lógico de los juicios singulares, que considera al sujeto *individual* como *universal*.<sup>20</sup>

El poema es una imagen individual compleja. Pero si la complejidad consistiera en la mera adición de notas confusas, entonces el poema terminaría por retroceder al reino de las representaciones oscuras: la representación del individuo como totalidad, resultaría imposible si no se atendiese a su unidad. La verdad estética (*veritas aesthetica*) exige la posibilidad de sus objetos, y la posibilidad exige su unidad:

Esta unidad de los objetos, que en tanto que aparece fenoménicamente debe ser llamada estética, es, o bien la unidad de las determinaciones internas, a la que pertenece la unidad de acción, en el caso de que el objeto del pensamiento bello sea una acción; o bien la unidad de las determinaciones externas, de las relaciones y de las circunstancias, dentro de las que se cuentan las unidades de lugar y tiempo: 'En lo que sea, sólo simplicidad y unidad' (Horacio, *Epist.* 2, 3, 23). Y así se alcanzará simultáneamente aquella brevedad rotunda y placentera y la coherencia bella. Así agradaba también a Agustín la unidad, llamada por él 'la forma de toda belleza' (Agustín, *Epist.* 18, 2). (TÄ §439)

Más allá de su repetición rutinaria y dogmática, a lo Gottched, el clásico principio de las tres unidades hace las veces de contratensión del principio de la riqueza (*ubertas*): "mientras más determinación tenga un objeto, tantas más diferencias y con ellas tantas más notas se introducen en el pensamiento bello del mismo" (TÄ §440). La intensidad y los frutos que mediante esta tensión entre unidad y riqueza puedan alcanzarse no están predeterminados, sino que dependen de la capacidad del creador. Lo que aquí importa no es la decisión acerca de cuántas horas constituyen la unidad de tiempo, o los malabarismos para desarrollar una trama compleja sin desplazamientos espaciales en la representación escénica. Se trata de garantizar el enlace (*nexus*) de las diversas representaciones, de modo que contribuyan efectivamente al conocimiento sensible.

En este sentido, llama la atención que las *Meditaciones* baumgartianas omitan toda mención al -trillado- principio de las unida-

<sup>20</sup> Aquí se impone al menos una mención a la posterior doctrina kantiana sobre las categorías y juicios de cantidad. Como se sabe, a la base del juicio universal (*allgemeine*) se encuentra la categoría de unidad (*Einheit*); al juicio particular (*besondere*) corresponde la categoría de pluralidad (*Vielheit*); finalmente, al juicio singular (*einzelne*) corresponde la categoría de totalidad (*Allheit*). Esta última categoría resulta de la combinación de unidad y pluralidad. Es claro que el sentido baumgartiano del concepto de unidad (*unitas*) apunta no a la *Einheit* kantiana, sino a la *Allheit*.

des y opten más bien por reemplazarlo por la noción de *tema* (*Thema*). La *unidad* –como posibilidad de los objetos poéticos– se entrelaza con el *tema* –su razón suficiente–:

Aquello cuya representación contiene la razón suficiente de otras representaciones empleadas en el discurso, pero cuya razón suficiente no está en otras, es *el tema*. (PB §61)

En una representación altamente compleja como el poema, la razón suficiente no aparece como una representación más, sino que es aquello que constituye su disposición y por ende su unidad. El tema es el alma, o en términos de Baumgarten, el *orden* del poema, que sólo aparece en el conjunto total de las representaciones. Así mismo, es el criterio de selección a partir del cual el poeta decide la pertinencia de las representaciones, poniendo para ello en juego sus facultades inferiores de conocimiento:

*Interna o absolutamente breve* es aquel discurso que no carece de nada que pudiese afectar su grado de perfección. Puesto que una brevedad tal es propia de todo discurso, también lo es del poema. (PB §74)

El poema es, pues, imitación de la realidad, en la medida en que, como ella, sea una unidad de lo diverso. Sin la unidad que representa el tema, el poeta fracasa en la creación de un mundo ficticio, que ha de ser abigarrado pero coherente. La creación poética ha de ser un equivalente de la realidad existente; pero ello no significa que aquella haya de confundirse con ésta, a la manera de la pintura de Zeuxis. La perfección del poema consiste, por el contrario, en que aceptando su ineludible distancia con lo real, su carácter de *constructo*, pretende no obstante, al compararse con él, iluminarlo en sus facetas desconocidas.

Mediante la incorporación de los tropos, la claridad extensiva se perfecciona hasta constituir el poema. Este puede ser considerado como conocimiento del mundo existente, pero no en cuanto sistema de relaciones legales, sino como conjunto abigarrado e inagotable de individualidades únicas. Pero así mismo es conocimiento no porque reproduzca o repita nuestra experiencia mundana. En virtud del margen de libertad que le es propio como ficción, pero atendiendo a las condiciones previsibles del público receptor, el poema ensancha nuestra comprensión y nuestra experiencia mundo-vitales. En tal sentido, la estética baumgartiana fue el inicio de una alternativa filosófica frente a las limitaciones de una lógica que, por valorar tan sólo los conocimientos obtenidos por la facultad de los conceptos, condenaba al ostracismo importantes dimensiones de la existencia: *Omne individuum ineffabile*.

## Bibliografía

- Aristóteles (1977) [IS]. *Isagoge*. En: *Tratados de lógica* (trad. P. de Azcárate). México: Porrúa.
- Arnauld, A. & Nicole, P. (1997) [1662] [PR]. *La lógica o el arte de pensar* (trad. G. Quintás Alonso). Madrid: Alfaguara.
- Baumgarten, A.G. (1983a) [1750/8] [TÄ]. *Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der "Aesthetica"* (ed. H. R. Schweizer). Hamburg: Meiner.
- (1983b) [M]. *Metafísica*. En: *Texte zur Grundlegung der Ästhetik* (ed. H.R. Schwizer). Hamburg: Meiner.
- (1983c) [PB]. *Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichtes* (ed. H. Paetzold). Hamburg: Meiner. (Hay edición castellana: *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía* (trad. J.A. Migües). Buenos Aires, 1960.)
- Baumler, A. (1981) [1923]. *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Bochenski, I.M. (1976). *Historia de la lógica formal*. Madrid: Gredos.
- Croce, B. (1933). "Rileggendo l'estetica del Baumgarten". En: *La Critica* N° 31, Nápoles.
- Descartes, R. (1967). *Los principios de la filosofía*. En: *Obras escogidas* (trad. E. de Olaso & T. Zwank). Buenos Aires: Sudamericana.
- Jäger, M. (1980). *Kommentierende Einführung in Baumgartens "Aesthetica"*. Hildesheim - New York: Olms.
- Leibniz, G.W. (1982a) [MCV]. *Meditaciones sobre el conocimiento, la verdad y las ideas*. En: *Escritos filosóficos* (trad. E. de Olaso). Buenos Aires: Charcas.
- (1982b). *Discurso de metafísica* (trad. J. Marías). Madrid: Alianza.
- (1982c). *Principios de la naturaleza y de la gracia fundados en razón*. En: *Escritos filosóficos* (trad. E. de Olaso). Buenos Aires: Charcas.
- (1982d). *Monadología*. En: *Escritos filosóficos* (trad. E. de Olaso). Buenos Aires: Charcas.
- (1988). "De formae logicae comprobatione per linearum ductus". En: *Opusculs et fragments inédits*. Hildesheim - Zürich - New York: Olms.
- Maritain, J. (1967). *El orden de los conceptos*. Tomo I: *Lógica Menor*. Buenos Aires: Club de Lectores.
- Stebbing, L.S. (1965). *Introducción moderna a la lógica*. México: UNAM.
- Schweizer, S.R. (1973). *Ästhetik als Philosophie der sinnlichen Erkenntnis*. Basel - Stuttgart: Schwabe und Co.