

ALEXANDER BAUMGARTEN

De la belleza del pensar a la belleza del arte

Jorge Montoya Véliz

Proyecto Fondo de Desarrollo de la Docencia 2012

Instituto de Estética

Facultad de Filosofía

Pontificia Universidad Católica de Chile

ALEXANDER BAUMGARTEN

De la belleza del pensar a la belleza del arte

Textos estéticos de Baumgarten:

- Reflexiones filosóficas sobre algunos aspectos relacionados con la esencia del poema.
- Metafísica. Tercera parte: Sicología §§ 501-626. Prolegómenos
Capítulo primero: Sicología Empírica.
- Estética teórica. §§ 1-77; 423-504. Primera parte: Prolegómenos.
Heurística.

Selección, traducción, presentación, referencias bibliográficas y notas:

Jorge Montoya Véliz

INDICE

Presentación – Jorge Montoya Véliz	4
Referencias bibliográficas	14
Invención de la estética – Jean Yves Pranchère	16
Reflexiones filosóficas sobre algunos aspectos relacionados con la esencia del poema	30
Metafísica. Tercera parte: Sicología §§ 501-626 Prolegómenos	77
Capítulo primero. Sicología empírica	
Sección I : La existencia del alma	77
Sección II : La facultad del conocimiento inferior	80
Sección III : La sensibilidad	84
Sección IV : La imaginación	90
Sección V : El espíritu de fineza	94
Sección VI : La memoria	96
Sección VII : La facultad de inventar	98
Sección VIII : La facultad de prever	100
Sección IX : El juicio	103
Sección X : La facultad de presentir	105
Sección XI : La facultad de significar	107
Estética teórica §§ 1-77; 423-504	
Primera parte. Prolegómenos	109
Heurística	
Sección I : La belleza del conocimiento	113
Sección II : La estética natural	116
Sección III : El ejercicio estético	123
Sección IV : La doctrina estética	129
Sección XXVII : La verdad estética	137
Sección XXVIII : La falsedad estética	150
Sección XXIX : La verosimilitud estética	171

PRESENTACIÓN

Alexander Gottlieb Baumgarten nació el 17 de junio de 1714 en Berlín, en el seno de una familia luterana de inclinación pietista. Fue el quinto hijo de siete que tuvieron el matrimonio formado por Jacob Baumgarten (1668-1722) y Rosina Elisabeth Wiedermann (1690-1717). Cuando solo tenía tres años, en 1717, falleció su madre, por lo que junto a sus hermanos quedaría a cargo del cuidado de su abuela materna, Ana Bárbara Kubitz. Pocos años después, cuando tenía 8 años, en 1722, pierde también a su padre. Fue por entonces que surge en su vida la figura de Martín Georg Christgau (1697-1776), quien lo orientará en el aprendizaje del hebreo, pero principalmente en la poesía latina, despertando en él un gran entusiasmo por la literatura que no lo abandonará nunca, constituyéndose así en el origen motivacional de lo que en su juventud y madurez le permitirán las profundas y eruditas reflexiones de su pensamiento estético.

Hacia 1730, inicia sus estudios de Teología y Filosofía en la Universidad de Halle, con el propósito de convertirse también en pastor como su padre. A estos estudios agregará además los de Poética y Retórica. Se interesará particularmente en la filosofía de Christian Wolff (1679-1754) y de Gottfried Leibnitz (1646-1716), quienes ejercerán una gran influencia en su pensamiento filosófico y estético. Con solo 21 años, en 1735, recibe el grado de Magíster en Estudios Generales (Magister der Weltweisheit) con una disertación acerca de los conceptos inferiores y superiores, de gran incidencia con posterioridad en sus reflexiones estéticas. Ese mismo año publica su tesis de habilitación para la cátedra que denominó: *Reflexiones filosóficas sobre algunos aspectos relacionados con la esencia del poema*. (Meditationes Philosophicae de Nonnullis ad Poema Pertinentibus). Esta obra temprana, si bien está ceñida a lo que constituía desde antiguo una poética, específicamente la de Horacio, a quien cita con bastante frecuencia, avanza, sin embargo, hacia algo mucho más amplio, hacia la necesidad de fundar una disciplina que evite ser una suerte de reiteración de una preceptiva, en vistas de una ciencia renovadora cuyo estatuto debía ser una epistemología de la sensibilidad y de las artes liberales y cuyo nombre ya se permite anunciar en los últimos párrafos de su tesis, la *ciencia estética*. Desgraciadamente

poco tiempo después, en 1736, aparecen los primeros síntomas de la tuberculosis que lentamente irán deteriorando su salud. Siendo todavía joven, enseña como profesor extraordinario en la Universidad de Halle hasta 1740, fecha en que obtiene un puesto de profesor ordinario en la Universidad de Fráncfort del Oder, lo que le permitirá desarrollar una intensa y muy productiva actividad académica y filosófica. En 1742 ofrecerá por primera vez un curso público con el nombre de *Estética* con bastante éxito. En 1739, a sus 25 años, publica su *Metafísica* (Metaphysica), compendio filosófico de inspiración wolffiana de unos mil párrafos que Kant adoptó después para sus lecciones universitarias y que conocerá también un gran éxito y diversas reimpresiones. Baumgarten cree encontrar en esta obra un importante fundamento para su *Estética*, puesto que esta ciencia debía suministrarle los predicados universales del alma, es decir, los primeros principios de la estética, que habrían de ser válidos también para la *Teología* y la *Lógica*.

A los 27 años, en 1741, contrae matrimonio con Louise Wilhelmina Alemann (1720-1745), hija de un Consejero Privado de Berlín, pero desafortunadamente enviudará solo 4 años después sin haber tenido descendencia. Ella llegó a vivir sólo 25 años. Ese mismo año edita un semanario, las *Cartas filosóficas de Aletheophilus* (Philosophische Briefe von Aletheophilus). Este semanario que se interrumpió después del número 26, tenía por objeto divulgar la filosofía entre las mujeres, las que estaban impedidas de entrar a la universidad. En 1748 se casó nuevamente, esta vez con Justina Elisabeth Albinus (1730-1764), hija de Johann Jakob Albinus y de Christina Louise Engel. Tuvieron 4 hijos pero todos murieron siendo muy niños. Eleonora Wilhelmina sólo vivió un año (1749-1750); Eleonora Juliana pudo llegar hasta los 12 años (1751-1763); Carl Gottlieb vivió 3 años (1759-1763) y Gottlieb Wilhelm, que nació 3 meses después del fallecimiento del filósofo, lamentablemente sólo alcanzó a vivir 12 días (1762).

A pesar de los momentos aciagos en su vida, logró editar el primer volumen de la *Estética* (Aesthetica) en 1750. Pero la salud de Baumgarten ya estaba para entonces bastante resentida por causa de la tuberculosis, lo que significó que sólo en 1758, por insistencia de su editor, pudiera publicar el segundo volumen haciendo un gran esfuerzo. Sin embargo, ya no pudo seguir con sus responsabilidades docentes y

académicas que de a poco tuvo que ir dejando. El gran proyecto de su *Estética* quedó así inconcluso por causa de su prematura muerte. Estos dos primeros volúmenes corresponden solamente a la parte destinada a la *Heurística* de la *Estética Teórica*, la que debía incluir además una *Metodología* y una *Semiótica*, todo lo cual debía ser completado con una segunda parte destinada a la *Estética Práctica*.

En 1762 el estado de salud de Baumgarten se deterioró gravemente, falleciendo la noche del 26 de mayo de un infarto cardiaco, pocos días antes de cumplir 48 años. Justina Elisabeth, su segunda esposa, sólo lo sobrevivió dos años, hasta el 31 de marzo de 1764. Tenía 34 años.

* * *

Dice Horacio en su *Arte poética* dirigida a los Pisones que “siendo delicado y cauto en las palabras a elegir/ lograrás expresarte egregiamente si una colocación habilidosa tornare nueva una palabra conocida” y más adelante señala: “Está permitido/ y siempre estará permitido poner en circulación un nombre marcado con la acuñación en curso¹”. Así, una palabra antigua hábilmente puesta en un verso podría recobrar no solo su sonoridad sino su fuerza expresiva, logrando de este modo que se la percibiera como revestida de una significación diferente. Ocurriría como si hubiera recibido un nuevo cuño, al modo de las monedas romanas en circulación, cuyo sello era eventualmente cambiado por iniciativa de ciertos magistrados. Pero la metáfora de la acuñación nos conduce también hacia su valor intrínseco, es decir, que así como esas antiguas monedas estaban, según si era alta su denominación, hechas de metal precioso como el oro, para legitimar su valor, del mismo modo las palabras podrían reivindicar su coloratura propia, “su aura luminosa”. “su genio recóndito”, “su pasado mágico” como diría nuestro Huidobro², al ser observadas y apreciadas más allá del uso cotidiano, y que al ser elegidas por un poeta pudieran recuperar su condición de *palabras talismán*, cargadas de esos poderes mágicos oscurecidos por las normas convencionales.

¹ Horacio, *Arte poética. Epístolas*, 2, 3, 46 y siguientes.

² Huidobro, Vicente. *Manifiesto. La Poesía*.

Ahora bien, algo semejante a esto creemos que ha ocurrido con la palabra *estética*, aunque se trate de un ámbito muy distinto como es la filosofía. También correspondería a un término de uso habitual en la cotidianeidad, esta vez en la Grecia antigua, para designar simplemente la percepción sensible³, y debió también estar en el léxico filosófico para caracterizar, por ejemplo, como ocurre en las obras de Platón, la presencia de la belleza en el mundo sensible. Pero a ningún pensador se le ocurrió nunca aislar esta palabra para designar el nombre de una ciencia que se preocupara de la belleza y de todas sus implicancias hasta el siglo XVIII, cuando Alexander Baumgarten tuvo la feliz idea de inaugurar una nueva disciplina filosófica con este término por título, dándole así un nuevo cuño a una vieja palabra, al modo de las antiguas monedas. La manera de legitimar esta nueva impronta le tomó gran parte de su corta existencia, hasta lograr diseñar un extenso proyecto filosófico, que muchos han encontrado ambicioso, aunque él creía, con mucha humildad que su obra sólo iba a preparar el camino para que otros continuaran en la profundización de la nueva ciencia⁴. Para lograr su propósito juzgó necesario fundamentar una gnoseología de la sensibilidad, afianzada en los instrumentos filosóficos de su época que le eran tan familiares y en lo que se había formado: las doctrinas de estirpe racionalista de Wolff y Leibnitz.

Como ya hemos señalado, desafortunadamente la tuberculosis conspiró fuertemente en su contra para que este proyecto pudiera llevarse a cabo en toda su integridad. Sólo pudo concretarlo parcialmente, impidiéndonos así que nos dejara una obra filosófica de gran diversidad y profundidad, que tal vez hubiera marcado de un modo mucho más elocuente la filosofía alemana de su tiempo, obteniendo acaso después un merecido reconocimiento tanto de la tradición filosófica como de la tradición historiográfica que hasta ahora no le han tributado.

Si bien Baumgarten logró a su manera instalar el término *estética* fuertemente respaldado, al modo de una moneda de alta denominación hecha de metales nobles, para acotar así un área de conocimiento bien precisa, el destino de esta palabra como

³ Los griegos llamaban *aisthetikos*, que significa *sensible*, a todo aquello que puede ser percibido por los sentidos. Se trata de una palabra derivada de *aisthesis*: percepción sensorial, y ésta a su vez del verbo *aisthanesthai*: percibir por los sentidos.

⁴ Cfr. *Estética*, § 5.

el de la disciplina que propiciaba han persistido hasta la actualidad aunque revestidas de formas variadas. Unos cuantos años después de la muerte del filósofo, en los tiempos que Hegel dictaba sus clases hacia 1818, de lo que llamó "*Filosofía del arte bello*", constataba que la palabra estética, que no le resultaba convincente, había adquirido ya tan amplia divulgación, incorporándose definitivamente al lenguaje común, que tuvo que terminar por admitir que se conservase para designar el nombre de la disciplina. Como sabemos, la integración a la vida cotidiana del término ha llegado hasta nuestros días, pero su uso se ha vuelto meramente trivial que solo en un sentido muy vago alude a la belleza sin que se sepa la razón. Resulta por ello paradójico pensar que este término, que para Baumgarten tenía el rango de una *palabra talismán*, aunque todo el mundo hoy día lo conozca y lo emplee, sin embargo, nadie sepa, salvo algunos, que fue ingresado al léxico filosófico por un pensador alemán del siglo XVIII.

Es bien sabido, porque se lo ha repetido muchas veces, que Kant tenía un gran respeto por Baumgarten, destacándolo entre los pensadores de su tiempo. Cuando tuvo que ejercer sus labores docentes, recurrió al compendio de *Metafísica*, que debió encontrarlo, sin duda, muy riguroso. Sin embargo, como tenía por costumbre, debió llenarlo de notas en los márgenes de las páginas, que seguramente fue incorporando a sus lecciones para no limitarse solamente a una exposición de los contenidos, y reservándose así el derecho a repensarlos libremente. En una célebre nota aparecida en su *Crítica de la Razón Pura*, y que siempre se recuerda⁵, Kant honra a Baumgarten como *excelente analista* (*der vortreffliche Analyst*), motivado con toda seguridad, por sus prolijas, acuciosas y eruditas distinciones, llegando hasta los más finos detalles. Sin embargo, en esa misma nota, con algunas precisiones importantes en la segunda edición, Kant señala que a pesar de su admirable capacidad de análisis, en lo que todo su empeño ha sido en vano, "pues las citadas reglas o criterios son, en sus (principales) fuentes meramente empíricos, y no pueden servir nunca, por lo tanto, para establecer (determinadas) leyes a priori, según las cuales tuviera que regirse nuestro juicio de gusto". Pero al menos, en la segunda edición, morigerando en parte sus observaciones, Kant se abre a la idea de "compartir la denominación con la filosofía especulativa y entender la estética en parte en sentido trascendental, y en parte en

⁵ Kant, Emmanuel. *Crítica de la Razón Pura*, nota a) al § 1 de la Estética Trascendental.

sentido psicológico”, asunto que abordará en su *Crítica del Juicio*. Desgraciadamente para Baumgarten, la inmensa influencia que ejerció con posterioridad el *criticismo kantiano* en la filosofía alemana, trajo como consecuencia que su pensamiento se eclipsara injustamente y cayera en el olvido por considerarse superado, reconociéndosele mezquinamente solo la autoría del nombre de la disciplina, y etiquetándolo peyorativamente de *escolástico* y *dogmático*, es decir, por haberse ajustado estrechamente a la tradición leibniziana sistematizada por Wolff y por proceder silogísticamente a través de principios supuestamente evidentes. Se cernió sobre él un enorme prejuicio que ha persistido hasta ahora, y que ha impedido que su doctrina sea debidamente conocida, aunque ya hayan pasado más de dos siglos y medio desde que se publicara el primer volumen de su *Estética*.

Para la época en que apareció la primera edición de la *Crítica de la Razón Pura*, en 1781, Baumgarten ya había muerto hacía cerca de 30 años, sin haber tenido la oportunidad de ser testigo de la *revolución copernicana* que propiciaría el *trascendentalismo kantiano*, que terminaría por frustrar sus aspiraciones de fundar una ciencia filosófica nueva. Para mayor desconsuelo, con su temprana muerte, se llevó a la tumba al menos dos tercios de su extenso proyecto con el que pretendía reivindicar para lo sensible un estatus cognoscitivo y racional, que hiciera justicia a la complejidad del ser humano, que junto con pensar, también intuye y siente.

Siempre se ha dicho de Baumgarten que fue un profesor y filósofo muy clásico y muy académico, cuyas obras fueron escritas prácticamente todas en latín, de acuerdo a la usanza tradicional, pero en un latín denso y difícil, “de estilo euclidiano”, como lo ha calificado David Guerrero⁶, excesivamente sintético y apretado, como si se tratara de una suerte de lenguaje cifrado, acomodado en largas y exhaustivas secuencias de párrafos. La posteridad lo ha criticado también por esto, señalando que las nuevas ideas que acogía en su doctrina no eran compatibles con este formato escolástico, rígido y anticuado que más bien parecía que conspiraba en su contra. Sin embargo, tal como ha mostrado Cassirer con mucha fineza, “quien acierte a leer como es debido a

⁶ Guerrero, David. *Estética*, editorial Herder, Barcelona, 1988, pág. 22.

Baumgarten, descubrirá tras esta áspera cáscara, la almendra pura de su pensamiento y de su modo de exposición original.⁷

Como ya hemos señalado, nuestro filósofo descubrió desde temprana edad, que tenía un especial interés por la literatura, que lo llevaría a cultivar a instancias de ese hábil maestro que fue para él Christgau, el gusto por las humanidades, de tal manera que a partir de entonces, nos dice, “no ha transcurrido nunca un solo día sin que haya abordado el ejercicio de algún poema⁸”. Puede que esto no haya sido más que “veleidades de poeta”, como dice Cassirer, pero constituyen el germen de lo que después llamará ejercicios estéticos, que considerará claves para desarrollar y perfeccionar todas esas cualidades inherentes para adquirir gradualmente la aptitud de pensar con belleza. Consecuente con esas inclinaciones precoces, nos dice en seguida que por esos años, a medida que fue creciendo, no obstante que la vida académica lo fue apartando de esas ocupaciones tan personales, “me consagré a la literatura con tal dedicación que después nunca he sido capaz de abandonar la poesía, la que juzgaba altamente recomendable no solo por la pureza de su encanto, sino por su provechosa utilidad⁹”. Concluye Baumgarten estas meditaciones iniciales de su tesis de habilitación señalando que a pesar que muchos en el mundo académico acaso no aprobarían la particular atracción suya por la poesía. “que muchos tendrían por ligera y considerablemente alejada del agudo discernimiento de los filósofos¹⁰”, pretenderá, sin embargo, legitimarla. “Procuraré mostrar claramente, nos dice, que la filosofía y la ciencia de la composición de un poema, que tan frecuentemente se ha tenido por tan distante una de la otra, forman en realidad, un conjunto muy amigable”. Estando consciente de la actitud prejuiciosamente orgullosa de los académicos de su tiempo, que hacían de la filosofía algo superior, Baumgarten quiso demostrar que una investigación sobre poética tiene tanta dignidad como un tratado filosófico. Teniendo en común la mediación de la palabra, el filósofo buscará el pensamiento puro en lo posible sin residuos intuitivos, mientras que el poeta indagará en la plasticidad del poder

⁷ Cassirer, Ernst. *Los problemas fundamentales de la Estética*. En: *Filosofía de la Ilustración*, editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1943, pág. 231

⁸ *Prólogo a sus Reflexiones filosóficas sobre algunos aspectos relacionados con la esencia del poema*.

⁹ *Ibidem*

¹⁰ *Ibidem*

expresivo de la palabra. Después de todo, ambos caminos habrán de conducir a la misma encrucijada en la que finalmente intentarán acercarse a la región del ser.

Nos hemos detenido en estos pasajes porque nos muestran a ese *estético innato* que había en él, cuyas características conocía muy bien cuando desarrolló en su madurez sus consideraciones acerca de la *Estética Natural* que describía como “aquella disposición natural del alma toda entera a pensar con belleza, disposición con la cual (se) nace”¹¹. La motricidad fina de su espíritu, por así decir, lo hacía pensar en lo que debían constituir, a su juicio, las particularidades propias de lo que llamó curiosamente el *estético feliz*, y que definía como *espíritu gracioso*, que implicaba diversas aptitudes, como la disposición a imaginar, a cultivar el espíritu de fineza; la disposición poética y el gusto; a prever y presentir el futuro; en fin a significar, es decir, a un repertorio de cualidades que lo habilitarían para *ver por lo que otros no ven*. Pero esta disposición natural que favorecería óptimamente la contemplación directa de una obra poética, requerirá para su desarrollo y profundización de principios doctrinales, que le permitan apropiarse de lo que llamó una *cultura esclarecida*, hasta impregnarse de ella.

Por estos derroteros y muchos más, se irá paulatinamente internando Baumgarten en sus infatigables búsquedas, en procura de avanzar lo más posible en el diseño de un boceto filosófico de un nuevo ideal de Humanidad. Un gran itinerario lo esperaba que se fue dando desde sus tempranas *Reflexiones...* hasta el gran proyecto de su *Estética*, pasando por muchas de las páginas de su *Metafísica*. Se podría decir que ese extraordinario esfuerzo lo llevó a cabo antes que nada como si hubiera querido responder frente a sí mismo, a su propia vida, de los hallazgos que tanto su experiencia estética como sus obstinados pensamientos le iban señalando.

* * *

¹¹ Estética, Sección II: *La Estética Natural*.

Este texto tiene como propósito presentar al lector una obra que contenga un importante repertorio de las principales ideas estéticas de Baumgarten, prácticamente desconocidas en lengua española, y que permita, por tanto, una mejor y fundamentada comprensión de la Estética, tal como él la concibió y a la que por primera vez dio un nombre. Para su realización hemos tenido a la vista la selección de textos estéticos de Baumgarten, que hiciera el profesor Jean-Yves Pranchère, traduciéndolos del latín al francés (véase nota bibliográfica), que incluye además de su presentación, las *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* de 1735, en las que ya señalaba el filósofo la necesidad de avanzar de la Poética a la Estética; los párrafos §§ 501 al 623 de la *Metaphysica* de 1739, entendida como teoría metafísica del alma y en la que aparece también su concepción de la belleza; los párrafos §§ 1 al 77 y 423 al 612 correspondientes al primer volumen de la *Aesthetica* publicado en 1750 (de los que hemos seleccionado hasta el § 504). El segundo tomo apareció en 1758. En ambos tratados únicamente aparece y en forma bastante extensa la *Heurística*, destinada a ser una primera parte de *Estética Teórica*, que debía completarse con una *Metodología* y una *Semántica* que nunca llegó a escribir. La obra requería que se le adjuntara además, tal como entendió su proyecto, una segunda parte consagrada a la Estética Práctica que desafortunadamente tampoco llegó a escribir. El profesor Pranchère ha tenido la amabilidad, que mucho le agradecemos, de autorizarnos a trabajar en torno a su traducción, junto a la que hemos tenido también a la vista la versión facsimilar de la *Aesthetica* escrita en latín (véase nota bibliográfica), con la que, siguiendo su sugerencia, hemos creído oportuno compararla en ocasiones, para procurar un mayor afinamiento de nuestra traducción. Solo disponemos en español de dos versiones de sus *Meditationes...*, la primera de las cuales fue llevada a cabo por José Antonio Miguez, en 1955 y la segunda por Catalina Terrasa, en 1999 (véase nota bibliográfica), que ciertamente hemos consultado y comparado con la versión del profesor Pranchère y con el original también en latín. Igualmente hemos creído muy necesario la inclusión de notas eruditas más allá de las que el propio profesor Pranchère estimó convenientes, para que nuestro lector pueda acercarse más adecuadamente al pensamiento de Baumgarten, quien con frecuencia citaba a muchos

poetas, gramáticos, teólogos y filósofos, de los que no siempre tenemos suficientes referencias.

Para distinguir nuestras notas de las del profesor Pranchère, las hemos indicado del modo siguiente: *nota del traductor al español* (N.T.E.) y *nota del traductor al francés* (N.T.F.). Finalmente hemos creído razonable incluir referencias bibliográficas que además de señalar las obras originales de Baumgarten, reúnan algunos estudios que nos han parecido significativos sobre el filósofo, de los pocos que se han escrito, originalmente en español, y varias otras obras más bien de carácter historiográfico, cuyos enfoques puedan ser de interés para un lector que eventualmente quisiera profundizar en el pensamiento filosófico de Baumgarten, nunca suficientemente comprendido y siempre abierto a nuevas interpretaciones.

* * *

OBRAS DE BAUMGARTEN:

- *Dissertatio chorographica. Notiones superi et inferi, indeque adscensus et descensus, in chorographiis sacris occurrentes, involvens* (1735).
- *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735).
- *De ordine in audiendis philosophicis per triennium academicum quaedam praefatus acroases proximae aestati destinatas indicit A. G. Baumgarten* (1738)
- *Metaphisica* (1739)
- *Ethica philosophica* (1740)
- *Alexander Gottlieb Baumgarten eroffnet Einige Gedancken vom vernünfftigen Beyfall auf Academien, und ladet zu seiner Antritts-Rede [...] ein* (1740).
- *Serenissimo potentissimo principi Friderico, Regi Borussorum marchioni brandenburgico S.R.J. archicamerario et electori, caetera, clementissimo dominio Felicia regni felicitis auspicia, ad. III. Non. Quinct. 1740* (1740).
- *Philosophische Briefe von Aletheophilus* (1741)
- *Scriptis, quae moderator conflictus academici disputavit, praefatus rationes acroasium suarum Viadrinarum reddit Alexander Gottlieb Baumgarten* (1743)
- *Aesthetica* (1750-1758).

- Initia Philosophiae Practicae. Primae Acroamaticae (1760).
- Acroasis lógica in Christianum L.B. de Wolff (1761).
- Ius naturae (posthum 1763)
- Sciagraphia encyclopaedia philosophicae (ed. Johs. Christian Foerster 1769)
- Philosophia generalis (ed. Johs. Christian Foerster 1770).
- Alex. Gottl. Baumgartenii Praelectiones theologiae dogmaticae (ed. Salomon semmler (1773).
- Metaphysica (übers. Friedrich Meier 1776).
- Gedanken über die Reden Jesu nach dem Inhalt der evangelischen Geschichten (ed. F.G. Scheltz & A.B. Thiele; 1796-1797).

* * *

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abbagnano, Nicolás, Baumgarten, Cap. XIX, La Ilustración alemana. En Historia de la filosofía, Vol. 2. Editorial Montaner y Simón, S.A., Barcelona, 1964.

Baumgarten, Alexandre Gottlieb, Aesthetica. Editorial Georg Alms Verlag. Hildesheim. Zurich, New York, 1986.

_____, Reflexiones filosóficas acerca de la poesía. Traducción del latín, prólogo y notas de José Antonio Miguez. Editorial Aguilar, Buenos Aires, 1975.

_____, Reflexiones filosóficas en torno al poema. Traducción del latín de Catalina Terrasa Montaner. En: Belleza y verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo. A.G. Baumgarten – M. Mendelssohn-. J.J. Winckelmann – J.G. Hamann. Alba Editorial S. A. , Barcelona, 1999.

_____, Meditationes philosophical de nonnuelis al poema pertinentibus. Philosophische Betrachtungen uber einige Bedingungen des Gedichtes. Traducción y prólogo de Heinz Paetzold. Editorial F. Meiner, Hamburgo, 1983.

_____, Esthétique, précédéé des Meditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant a l'essence du poeme et de la Metaphysique. Traducción, presentación y notas de Jean Yves Pranchere. Editorial L'Herne, Paris, 1988.

- Bayer, Raymond. Wolf y Baumgarten. En: La estética alemana en el siglo XVIII, de Historia de la estética. Edit. Fondo de Cultura Económica, México, 1965.
- Cassirer, Ernst. Cimentación de la estética sistemática. Baumgarten. En: Los problemas fundamentales de la estética, Cap. VII de Filosofía de la Ilustración. Edit. Fondo de la Cultura Económica, México, 1943.
- Cereceda, Miguel. El excelente analista, o de como matar al padre (de la Estética). Fedro. Revista de Estética y teoría de las Artes, N° 11, abril de 2012. Universidad Autónoma de Madrid.
- Croce, Benedetto. Las ideas estéticas en el cartesianismo y en el leibnizianismo y la Aesthetica de Baumgarten. En: Estética como ciencia de la expresión y lingüística general. Teoría e historia de la estética. Edit. Francisco Beltrán, Madrid, 1926.
- Del Valle, Julio. El principio de la estética y su relación con el ser humano. Acerca de la dimensión antropológica de la Estética de Alexander Baumgarten. Revista Estudios filosóficos N° 38, agosto de 2008. Universidad de Antioquía.
- _____. La dignidad de la imaginación. Alexander Baumgarten y el contexto del nacimiento de la Estética. Areté. Revista de Filosofía. Vol. XXIII, N° 2, 2011. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Hernández Marcos, Maximiliano. Teoría de la sensibilidad, teoría de las humanidades: el proyecto filosófico de la estética de A.G. Baumgarten. Revista Cuadernos Dieciochistas N° 4, 2003. Universidad de Salamanca.
- Ortiz Ibarz, José María. La justificación del mal y el nacimiento de la Estética. Leibniz y Baumgarten. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2007.
- Pochat, Gotz. Baumgarten Cap. V, La Ilustración. En: Historia de la estética y la teoría del arte. De la Antigüedad al siglo XIX-. Edit. Akal, Madrid, 2008.
- Tedesco, Salvatore. L'estetica di Baumgarten. Supplementa di Aesthetica Preprint, 6, dicembre, 2000. Centro Internazionale Studi di Estetica. Università degli Studi di Palermo, Dipartimento di Filosofia, Storia e Critica dei Saperi, Sezione di Estetica.
- Vázquez Lobeiras, María Jesús. La estética de Alexander Baumgarten. En: Las raíces de la estética en el marco de la lógica y la filosofía de la conciencia del racionalismo. Revista Agora N° 2, Volumen 22, 2003. Universidad de Santiago de Compostela.

LA INVENCION DE LA ESTÉTICA (Jean Yves Pranchère)

Baumgarten no forma parte de los filósofos célebres. Tampoco ha llamado la atención en general. Si hoy día se recuerda su obra central, la *Metafísica*, es porque Kant alguna vez se refirió a este tratado que tenía en alta estima y utilizaba como manual para sus cursos. De este modo, los comentadores de Kant se han sentido obligados a mencionar esta obra, que expone los principios de la filosofía leibniziana, tal como Christian Wolff la había comprendido y enseñado, y que pasa frecuentemente por ser un texto escolar sin una real originalidad, cuyo único mérito sería representar de una manera ejemplar, una concepción anticuada de la filosofía, a saber, la idea prekantiana según la cual la *Metafísica* puede y debe constituir *una ciencia acabada y sistemática*¹². Este mérito en apariencia magro, sin embargo, no ha impedido que la posteridad haya decidido reconocerle otro: Es sabido que Baumgarten tuvo la feliz ocurrencia de inventar una palabra que ha hecho historia, el término *estética*. Es ante todo por esta afortunada invención que Baumgarten debe su lugar en los diccionarios.

Pero, parece extraño que no se haya, sin embargo, intentado conocer mejor su obra, desde entonces, porque no se trata solamente de un término, sino de una disciplina filosófica que Baumgarten inventó. Su obra propiamente fue la invención de la *Estética* como tal, es decir, de una *ciencia nueva*. Baumgarten fue, en efecto, el primero en *percibir una relación de esencia* entre tres dominios que se tenían por autónomos hasta entonces: el *arte*¹³, *la belleza y la sensibilidad*.

Poner en evidencia la identidad de estos tres objetos filosóficos, fue el propósito del pensamiento de Baumgarten, su motivación primordial y su interés permanente. De este modo, no es debido solo a su primera publicación, las *Reflexiones filosóficas sobre algunos aspectos relacionados con la esencia del poema* que se

¹² La *Metafísica* de Baumgarten se abre a la idea de la división de la filosofía en *Metafísica General* (Ontología) y *Metafísica Particular* (Sicología, Cosmología, Teología). Se sabe el rol que juega esta división en la *Crítica de la Razón Pura de Kant*. (N.T.F.)

¹³ Utilizaremos aquí, en esta presentación, el término *arte* en su sentido moderno, es decir, como el conjunto de lo que se ha llamado las *Bellas Artes*. Este uso no necesariamente corresponde al que le daba Baumgarten, para quien el arte no se restringía solamente a *las artes de lo bello*. (N.T.F.)

define y justifica el concepto de estética. Su *Metafísica* delimita precisamente el dominio y su *Estética* aunque inacabada, elabora la doctrina y desarrolla el sistema. Por esta razón, Baumgarten fue algo más que un brillante divulgador del pensamiento de Leibnitz. Su genialidad fue encontrar en los conceptos leibnitzianos el medio propicio para descubrir una obra auténticamente fundacional: *la inauguración de la Estética*.

¿En qué habría de consistir entonces la novedad de la Estética? Básicamente Baumgarten quiere presentar su obra como una simple tentativa de reorganizar el saber antiguo en una ciencia sistemática para que las reglas de la belleza que se encontraban dispersas se pudieran unificar. La novedad de esta disciplina no estaría tanto en su contenido como en la forma científica de su exposición. Lo original será entonces el carácter científico que se le daría a una materia por demás conocida, a saber, las normas del buen gusto, normas que ya fueron expuestas desde la antigüedad, en las numerosas obras filosóficas o literarias, que Baumgarten acostumbra a citar y que conocía bien.¹⁴ La *Estética* no haría entonces sino proporcionar el contenido a lo que de antiguo se convenía en llamar *Poética*, vale decir, aquella teoría normativa de la obra de arte en la que se indicaban las reglas que el artista debía seguir para obtener la belleza. El proyecto de Baumgarten habría sido entonces el de dar una fundamentación metafísica a las reglas clásicas del arte y el gusto, reunidas por primera vez al interior de una exposición estrictamente lógica. De hecho, todo esto ya se encuentra en las *Reflexiones...* que no son otra cosa que un *tratado de Poética filosófica* en el que se propone una *justificación metódica de la poética clásica*, pudiendo pasar de esta manera como un comentario filosófico del *Arte Poética* de Horacio, ilustrando las proposiciones teóricas con versos del poeta latino, los que recibirían de paso una suerte de garantía *científica*.

Sin embargo, la *Estética* es más que una *Poética filosófica*. No debería reducirse el propósito de Baumgarten solo a una justificación de la poética clásica. Si ese hubiese sido el caso, su obra no sería seguramente hoy día más que una mera

¹⁴ Baumgarten cita sobre todo a Horacio (por la *Poética*) y a Cicerón (por la *Retórica*), además de Aristóteles, Quintiliano y Longino. Su obra, habiendo sido *escrita en latín*, se atiene esencialmente a la tradición literaria Latina. (La Bruyère rara vez es mencionado). (N.T.F.)

curiosidad histórica, el ejemplo de una tentativa académica y anticuada que le sale al paso a la poesía por obra de la filosofía.¹⁵

Con todo, no se sabría entonces comprender por qué Baumgarten se sintió obligado a inventar un nuevo término, la *estética*, en circunstancias que la designación de *poética filosófica* le habría podido bastar. Las últimas páginas de las *Reflexiones...* son acerca de este punto explícitas: la exposición metódica de las reglas de la poética no debería constituir un fin último. Se hace necesaria una teoría más amplia. Es preciso, entonces, *pasar de la poética a una disciplina nueva y más general, la Estética*.

La poética es, en efecto, una teoría demasiado limitada. En tanto que teoría normativa, codifica las reglas, pero por esto mismo reduce el arte a un saber hacer. Desde el punto de vista de la poética, el arte no es más que un artesanado de la belleza. La *poética* es entonces, *menos una teoría que una técnica*. Enseña cómo obtener un cierto efecto que es la belleza. Pero la naturaleza y el valor de este efecto, permanecen indeterminados. Es por esta razón que es preciso pasar a una disciplina más general. Lo sorprendente es entonces que esta teoría de lo bello tome la forma no de una reflexión sobre los cánones de la belleza, sino de una *filosofía de la facultad de sentir*. La *Estética* es, etimológicamente, la *ciencia de la sensibilidad*. Es justamente así como se la define en las *Reflexiones...* “*La ciencia del mundo sensible del conocimiento de un objeto*”.¹⁶ Y en el capítulo *Sicología*, de la *Metafísica*, la definición completa y acabada es la siguiente: “*La ciencia del modo de conocimiento y de exposición sensible es la Estética*” (lógica de la facultad de conocimiento inferior, gnoseología inferior, arte de la belleza del pensar, arte del análogo de la razón).¹⁷

¹⁵ De este modo, se puede así encontrar en las *Reflexiones...* la afirmación explícita del primado del metro sobre el ritmo, afirmación que un poeta contemporáneo (Henri Meschonnic) ha podido juzgar como un ejemplo de la incomprensión filosófica de la poesía. Sin embargo, es necesario hacer notar que sin negar el academicismo de Baumgarten, desde un punto de vista histórico su pensamiento es importante por su voluntad de tomar en serio la poesía. El pensamiento de Baumgarten comienza por el reconocimiento que la actividad poética (y más generalmente artística) no tiene nada de insignificante o superficial, sino que es de una importancia vital. Está la voluntad no de una salida al paso puramente académica, sino de una revaloración. Este aspecto ha sido subrayado por Cassirer en su estudio dedicado a Baumgarten en *La filosofía de la Ilustración* (FCE, México, 1981). (N.T.F.)

¹⁶ *Reflexiones...* § CXV

¹⁷ *Metafísica* § 533

Detengámonos un momento en esta definición. Llama la atención que el acento no esté puesto en el aspecto normativo de la *Estética*, que es ciertamente también un arte de la belleza (por consiguiente una poética), pero no lo es esto en primer lugar, puesto que es antes que nada una *teoría de la sensibilidad*, y más precisamente de la sensibilidad en tanto que constituye *un modo de conocimiento*. La *Estética* es en este sentido una *Gnoseología*. Baumgarten considera la facultad de sentir como una facultad de conocimiento enteramente aparte. La sensibilidad no está pensada aquí como lo será en Kant, para quien la sensibilidad es solo una fuente del saber, fuente ella misma *insuficiente y ciega*, exigiendo, por tanto, la participación del entendimiento para producir el saber. La sensación no es simplemente para Baumgarten, una *materia* del saber, sino que *es ella misma un saber*, un modo de comprender integralmente un objeto. *La sensación es una ciencia en su género*, y es apta para expresar la totalidad de lo real. La percepción sensible constituye así un punto de vista autónomo sobre el universo. Este punto de vista es, sin embargo, *cierto y confuso*. La sensibilidad es una facultad *inferior*, puesto que no tiene la claridad del entendimiento, de la percepción racional del mundo, pero es un saber finalmente. La *Estética* como disciplina que estudia este saber, es por tanto, una *epistemología de la sensibilidad*.

¿Por qué la *poética* debe entonces fundarse en una *epistemología*? La respuesta está en el *valor cognoscitivo de la belleza*. La belleza es, en efecto, uno de los caracteres posibles de la manifestación sensible de los objetos, constituyéndose en uno de los modos de su conocimiento. En consecuencia, la belleza es, de esta manera, *una de las formas de la verdad*. Es propiamente la verdad en tanto que es sensible y por esta razón, la belleza es el objeto privilegiado de una gnoseología de lo sensible.

La *Estética* es justamente una *teoría de lo bello*, porque la belleza es la manera más notable del conocimiento sensible. Ahora bien, como el arte produce belleza, es, pues, su lugar privilegiado, La belleza, siendo un modo de la verdad, las reglas del arte son las reglas de producción de un saber. La poética al contener las reglas de producción del conocimiento sensible, forma parte de la *Estética*. Así, se unifican la poética, la filosofía de lo bello y la teoría de la sensibilidad, de suerte que se

nos hará necesario en lo sucesivo, elucidar la noción de conocimiento sensible y comprender lo que señala Baumgarten cuando considera el arte y la belleza como modos del saber.

¿Cómo es que la belleza puede tener valor de verdad? Una primera respuesta podemos encontrarla en los párrafos 18 al 20 de la *Estética*, en los que se identifica la belleza con la perfección *en tanto que fenómeno*. La belleza es la manifestación sensible, la evidencia fenoménica de la perfección de un objeto. La perfección se define aquí como el acuerdo o la identidad consigo mismo. Es bella una cosa cuando su unidad interna se vuelve sensible. La belleza es entonces el signo de la adecuación de la apariencia sensible y de la esencia de una cosa. Al ser una efectiva modalidad de conocimiento, en tanto que manifestación sensible de una esencia, perfección de una forma, lo bello permite conocer el objeto en su unidad. De esta reflexión fluye directamente una *Poética*: la belleza significando perfección sensible y perfección significando unidad. De este modo, las reglas de la *Poética* deberán imponerse y asegurar la unidad de la obra. Es por esto que el párrafo 439 de la *Estética* justifica la regla desde tres unidades, en razón de la identidad de la belleza y de la perfección de la forma sensible.

Se podría pensar de acuerdo a esto, que Baumgarten no ha hecho otra cosa sino unir la *Poética* con la vieja y clásica definición de belleza. En efecto, se sabe que Platón ya la describía como el signo de la presencia de la idea en lo sensible, como el resplandor sensible de la forma inteligible. En el *Fedro* se explica así la belleza, en razón de la semejanza entre la imitación sensible y la idea. Aquí la belleza tiene lugar cuando la forma sensible deja entrever la forma inteligible, ofreciendo al alma una vía de acceso al mundo de las ideas, y por tanto, a la verdad. Visto así, pareciera que Baumgarten no agrega nada a esta descripción, y que su originalidad solo estaría en adscribir una teoría del arte a la teoría platónica de lo bello, y esto, gracias a una ligera rectificación del pensamiento de Platón, quien en efecto, no habría podido encontrar en la noción de belleza el principio de una *Poética*, porque simplemente definía el arte como reproducción de lo sensible, como copia de una copia.

El arte, al estar en el extremo opuesto de lo inteligible, no podría tener lugar en el mundo de la belleza. Sin embargo, la teoría platónica de lo bello, si bien no tendría sentido para una *Poética*, podría tenerlo en una filosofía del amor (es el amor a lo bello lo que induce al alma a lo sensible y despierta en ella el deseo de una contemplación de lo inteligible). Si es así, habría sido suficiente para Baumgarten con rehabilitar el arte para unificar la reflexión acerca de lo bello y la poética.

Si al arte le corresponde el auténtico lugar de la belleza, la descripción platónica de la belleza suministraría la norma de la obra de arte lograda: hacer entrever la presencia de la idea en lo sensible. Estaría entonces permitido inscribir la *Estética* de Baumgarten en la tradición neo-platónica. Plotino y los neo-platónicos del siglo XVI (Marsilio Ficino), habían, en efecto, propuesto ya una rehabilitación *platónica* del arte. Definiendo la obra de arte no ya como la representación sensible de lo sensible, sino como la representación de lo inteligible.

Pero todo esto es una interpretación inadmisibles, toda vez que Baumgarten no apela a Platón sino a Leibnitz, sobre todo porque él insiste en el carácter necesario e irreductible de la *Estética*. No se puede considerar el conocimiento en un sentido puramente lógico. La ciencia no sabría ella misma satisfacer nuestra necesidad de saber en todo sentido.

Es necesario pensar en otro modo de conocimiento en ese saber no intelectual, que las *Bellas Artes* tienen como tarea proporcionar y que la *Estética* tiene como tarea describir. Ahora bien, semejante punto de vista no es compatible con el platonismo. Este último no le da a la belleza, efectivamente, más que un rol provisorio, o más bien pedagógico: hacer brillar la idea en lo sensible; la belleza atrae al individuo hacia lo inteligible de lo cual ellas es una huella.

Este deseo, según él, no podría satisfacerse solamente con la percepción sensible de lo inteligible. La belleza no es más que el resplandor sensible de la idea no su núcleo, y por esto no será más que una etapa. El amante de lo bello querrá necesariamente, tarde o temprano, percibir la idea en su verdad, no en su resplandor sensible, sino en su pureza inteligible. La belleza al no ser más que la periferia de la

forma inteligible, la contemplación estética deberá ser sobrepasada por la contemplación intelectual de lo inteligible propiamente tal. La belleza no merece su atención sino porque conduce hacia una verdad que la sobrepasa. A la inversa, lo que caracteriza el pensamiento de Baumgarten es precisamente el rechazo a otorgar a la belleza solo un rol educativo. La *Estética* no es una etapa de la educación filosófica, sino un dominio autónomo e irreductible, un horizonte no sobrepasable del saber.

La relación entre belleza y verdad puede entonces esclarecerse. La belleza no es la huella sensible de la idea, sino más bien el único modo de aparición posible de ciertos objetos, de los cuales constituye el único modo posible de conocerlos. La belleza es el signo intrínseco de la verdad de la sensación. Sin embargo, es necesario advertir que Baumgarten no define la *Estética* como la ciencia de la manifestación sensible de la percepción (del objeto o de la idea), sino como la *ciencia de la perfección del conocimiento sensible*. La belleza no es el signo de la perfección de la cosa, sino de la *perfección de mi intuición sensible* de la cosa. Es el signo de la adecuación del conocimiento sensible. Es por esto que la belleza es *la evidencia sensible*, el equivalente sensible de la evidencia racional de lo verdadero.¹⁸ Se comprende, entonces, que desde el momento en que la belleza debe ser buscada por ella misma, es por la belleza que el conocimiento sensible adquiere la verdad. Ahora bien, el conocimiento sensible cubre otro dominio que el conocimiento intelectual: sensibilidad y razón no tienen los mismos objetos.¹⁹ El conocimiento sensible se debe al interior de su propia esfera, requiere ser cultivado por él mismo, de manera de llegar a ser perfecto en su género, es decir, bello. La belleza es el signo que el conocimiento sensible es perfecto en su género.

Las más perfectas de las percepciones sensibles son las más bellas, y por consiguiente, las más verdaderas. La *Estética* será entonces, a la vez la ciencia de la perfección del conocimiento sensible y el arte de su perfeccionamiento. Comprenderemos, por tanto, en lo sucesivo, por qué la teoría de lo bello es una teoría del arte. El arte es el lugar privilegiado de la belleza, porque intenta producir

¹⁸ Cfr. § 531 de la *Metafísica*, donde se encuentra definida la *certeza sensible*. (N.T.F.)

¹⁹ Cfr. Nota al § 430 de la *Estética*.

representaciones perfectas.²⁰ La obra de arte no es, en efecto, otra cosa sino una percepción exitosa, lograda, una bella representación, según Baumgarten. Es por esto que, por otra parte, *la Estética no es una teoría de la creación artística*. Producir y contemplar corresponde a lo mismo, puesto que *la obra no es más que una percepción que se expone. Nada diferencia al artista del espectador en este sentido*. Ambos representan alguna cosa y por tanto, están en la misma posición, es decir, como sujeto percipiente. Producir una obra no es otra cosa que tener una percepción. Asimismo, *las reglas del arte se remiten a su vez a las reglas de la percepción*. El objeto de la *Estética*, en tanto que teoría del arte, es *el arte de percibir*. La *Estética* es, pues, una *Poética de la percepción*: enseña las reglas que transforman la percepción en belleza.²¹

Ahora bien, el lugar de esta transformación es el arte: es en las *Bellas Artes* que se cultiva y se perfecciona la facultad de sentir. Es en la obra de arte que la sensación alcanza la perfección, como también la belleza y la verdad. *Las obras de arte son las más bellas y las más verdaderas de las percepciones*. La *Estética* será, por tanto, desde este punto de vista, una poética.

Pero será una poética de la verdad (sensible) lo que el arte lleva a su perfección, es un modo de conocimiento. Resta, entonces por comprender, cuál es la naturaleza de este conocimiento sensible que se cumple en la *verdad estética*.²² La elaboración concreta de una poética estética debe estar precedida de una *teoría de la facultad de sentir*. De este modo, la *Estética* debe fundarse ella misma en la *Sicología empírica*,²³ en la que se encontrará una descripción de las facultades del alma y la manera en que se organiza el mundo en la sensación. Dicho de otra manera esta ciencia constituiría lo que nosotros llamaríamos hoy día una *fenomenología de la percepción*. Sería sobre la base de esta *fenomenología*, que se podría definir con precisión el concepto de *verdad estética*.

²⁰ Hay que hacer notar que Baumgarten no distingue entre *pensamiento*, *representación* y *percepción*. Son para él tres términos sinónimos. (N.T.F.)

²¹ Es así que en el § 537 de la *Metafísica* define la perfección de la sensación como el *punto sensible*, que es el *punto de vista* más adecuado. (N.T.F.)

²² Este concepto es introducido en el § 423 de la *Estética*. (N.T.F.)

²³ La *Sicología Empírica* se opone a la *Sicología Racional*, que es la teoría del alma-sustancia, y deduce de la esencia del alma atributos tales como la inmortalidad. (N.T.F.)

Hay aquí una suerte de paradoja, en la medida en que el leibnizianismo no establece entre lo sensible y lo inteligible más que una diferencia de grado y no de naturaleza. Se sabe que Leibnitz tiene a la percepción sensible por una *percepción confusa*; la *sensación* es la *expresión confusa de un ser real en sí mismo inteligible*. El espacio y el tiempo no son, por ejemplo, otra cosa que la intuición confusa de relaciones, que consideradas en sí mismas, son puramente lógicas. ¿Cómo afirmar, en consecuencia, como lo hace Baumgarten, la necesidad de dos modos de conocimiento, la sensibilidad y la razón? Si la esencia de lo real es, como lo sostiene el leibnizianismo, de orden racional o lógico ¿no sería preciso afirmar que el único conocimiento adecuado es el conocimiento intelectual? ¿Por qué sería necesario un conocimiento *estético* de las cosas, si este conocimiento está destinado a la confusión? Después de todo, si Leibnitz no ha inventado la *Estética*, es porque no vio en ello ninguna necesidad. ¿Cómo Baumgarten pretende entonces encontrar en el leibnizianismo la exigencia de una *Estética*?

Advirtamos desde el comienzo que la confusión de la percepción sensible no constituye una objeción contra ella. En efecto, en Leibnitz *la confusión no se opone a la claridad sino a la distinción*.²⁴ Una *percepción confusa* es entonces, *una percepción clara pero no distinta*. La percepción distinta permite conocer un objeto, en tanto que la percepción confusa permite reconocer un objeto, sin que además permita comprender su esencia lógica. Es así, por ejemplo, en las sensaciones de color: yo sé lo que es rojo (mi percepción es clara), pero no sé si lo podría explicar discursivamente a un ciego de nacimiento (mi percepción no es distinta sino confusa). *La percepción confusa es, pues, clara e inexpressable*: yo reconozco el objeto, en consecuencia, yo lo conozco. Y sin embargo, mi conocimiento no es intelectual, y *la claridad de mi percepción no es de orden lógico*. Baumgarten define, entonces, la confusión como la *claridad extensiva de*

²⁴ "Una noción es oscura cuando no es suficiente para reconocer la cosa representada (...) Un conocimiento es claro cuando es suficiente para hacerme conocer la cosa representada, y este conocimiento es a su vez o confuso o distinto. Es confuso cuando yo no puedo enumerar una a una las marcas que deberían ser suficientes para distinguir la cosa entre otras, aunque esta cosa presente, en efecto, tales marcas y los elementos requeridos, de acuerdo a los cuales su noción pueda ser descompuesta". (Leibnitz, *Meditaciones sobre el conocimiento, la verdad y las ideas*). Notemos que Leibnitz da por ejemplo de un conocimiento confuso el saber que tienen los artistas de lo que consideran bueno o malo en una obra. (N.T.F.)

la percepción. ²⁵ La percepción extensivamente clara constituye el conocimiento sensible del objeto, conocimiento que permite identificar el objeto, pero no puede traducir en un discurso lógico. De este modo se ve que el conocimiento sensible puede ser útil, pero ¿es necesario e irreductible?

Es cierto que el conocimiento distinto (intelectual) es mejor que el conocimiento confuso: el filósofo debe preferir el conocimiento adecuado (lógico al conocimiento confuso (sensible) de la racionalidad de lo real. Parecería, entonces, que se hace necesario sobrepasar la percepción sensible y esforzarse por reemplazarla por la percepción intelectual del mundo. Que es preciso remontar desde el objeto aparente (sensible) hasta lo que expresa (lo inteligible), las relaciones lógicas, nada que no nos pueda dar la *Sicología*, es decir, *la ciencia del alma* en la cual se ha de fundar la *Estética*. La *Sicología* nos enseña, en efecto, no solamente que el alma tiene dos facultades de conocimiento (una facultad superior que es el entendimiento, y una facultad inferior que es la sensibilidad) sino también y sobre todo que esta división del poder conocer se explica por la *finitud del alma humana*. La primera proposición de la *Sicología* conduce a la *finitud de la subjetividad*: el sujeto percipiente orienta de acuerdo a su cuerpo su percepción del mundo, y no tiene sobre el mundo más que un punto de vista parcial y limitado. Finitud y corporeidad están ligadas y es metafísicamente imposible sobrepasarlos.

La omnisciencia intelectual está en realidad solo reservada a Dios. Es bien cierto que en sí lo real no es más que un *haz de relaciones lógicas*, y que la percepción sensible no es más que una *aprehensión confusa* de esa esencia lógica. En sí, no hay más que lo inteligible. Pero solo Dios puede aprehender lo real como lo que es, como un sistema lógico. Para el alma humana *sensible e inteligible* no se topan. Lo que el sujeto finito percibe de manera confusa (sensible) es lo mismo que en virtud de su finitud, le es imposible de aprehender intelectualmente. Lo sensible y lo inteligible no

²⁵ Cfr. El N° XVI de las *Reflexiones...* y los § 510, 528 y 531 de la *Metafísica*. Notemos que Baumgarten en este aspecto no es para nada *anticuado*, que se podría reconocer esta tesis fundamental que identifica verdad estética y claridad no distinta, en un autor como Francis Ponge. Este último escribe en *Métodos*: “Nada resulta ser más interesante de expresar que lo que no se concibe bien (lo más particular)”; y formula así el deseo del poeta: “Que lo que no se concibe bien se anuncia claramente” ¿Qué es entonces esta claridad de lo que no se concibe bien, sino la “claridad extensiva” conceptualizada por Baumgarten? (N.T.F.)

son, pues, para el alma humana, compatibles en una relación de expresión, sino que constituyen dos esferas, dos horizontes, dos dominios diferentes, o más aún, dos conjuntos cuyo campo de intersección es muy reducido. Los objetos de la sensibilidad no son los objetos del entendimiento. Hay entre *verdad lógica* y *verdad estética* una diferencia no únicamente de forma sino también de contenido. Sería, por tanto, vano querer desarrollar el entendimiento en detrimento de la sensibilidad, puesto que la finitud del sujeto humano, es irreductible. La diferencia de grado que hay entre lo sensible y lo inteligible equivale de hecho a una diferencia de naturaleza. El conocimiento sensible es, en consecuencia, imposible de sobrepasar y debe ser desarrollado paralelamente al conocimiento intelectual. Lógica y Estética son igualmente necesarias y deben trabajarse simultáneamente.²⁶

¿Qué es entonces este contenido que distingue la verdad estética (sensible en tanto que belleza) de la verdad lógica (evidente al intelecto)? Es importante hacer notar que Baumgarten no define la verdad por la correspondencia con la realidad. Los parágrafos § 423 y 424 de la *Estética* distinguen la verdad *metafísica u objetiva* y la verdad *subjetiva o lógica* en sentido amplio, o mejor aún, *estéticológica*.

La *verdad subjetiva*²⁷ corresponde al concepto moderno de la verdad, que se define como *la concordancia de la representación y de su objeto*. Puesto que nuestras representaciones son de dos tipos, estéticas o lógicas, el conjunto de la verdad subjetiva la denomina *verdad estéticológica*, la cual se divide en *verdad estrictamente lógica* (conocimiento intelectual) y *verdad estética* (conocimiento sensible). En cuanto a la *verdad objetiva* esta no consiste en la concordancia del sujeto y del objeto, sino más bien en la verdad del objeto mismo. La *verdad subjetiva* no es más que el conocimiento que recibe el sujeto de la *verdad objetiva o metafísica*, que es la verdad del objeto. Lo

²⁶ Cfr. Los *Prolegómenos* de la *Estética* (§ 8, 9 y 12). Cassirer escribió a propósito de Baumgarten: “No se trata absolutamente de escapar a la finitud, sino al contrario, llegar a lo finito en todos los sentidos”. El movimiento del pensamiento de Baumgarten habría pues, aspirado a autonomizar lo finito. El descubrimiento de una ley inmanente al conocimiento sensible permitiría, efectivamente, afirmar la positividad de lo finito. Es por esto que Cassirer ve en Baumgarten “el primer pensador que se siente arrastrado por el dilema del sensualísimo y del racionalismo”. (N.T.F.)

²⁷ Notemos que el término *subjetivo* tiene en Baumgarten un valor muy actual. El *Subiectum* es tanto el *yo pensante* (en la acepción moderna), como la *sustancia* (en la acepción clásica). Se ve así, en la obra de Baumgarten como surge la noción de subjetividad. (N.T.F.)

sorprendente es que la verdad metafísica no se identifica con la realidad. Es objetivamente verdadero no solo lo que es, sino lo que *se acuerda con los principios más universales de todos*.

Ahora bien “lo que se acuerda con los principios más universales” no es simplemente lo real, sino también *lo posible*. Así, muchos mundos son posibles en relación con estos principios. *Lo verdadero no es, pues, lo real, sino lo posible*.

El objeto de la verdad estética no es, en consecuencia, necesariamente lo real. El arte no es la imitación de la naturaleza. La percepción que alcanza la perfección en la belleza, no es siempre percepción de este mundo. El arte, dice Baumgarten, explora “otro mundo.”²⁸ Esta afirmación no tiene nada de metafísico, y debe ser tomada literalmente: el artista explora esos mundos que Dios ha concebido en su entendimiento, pero que no ha creado porque no eran *el mejor*. El arte se define así como *invención verdadera*.²⁹ Describe lo irreal pero no engañosamente: su verdad es *heterocósmica*.³⁰ Por esta razón, se afirma una vez más, la autonomía de la percepción sensible, que es verdadera, porque ella misma inventa su objeto, y desde el momento que su objeto es lógicamente imposible. Baumgarten reconoce en su *Estética*³¹ *el derecho del poeta a describir lo imposible*, con tal que este imposible parezca verdadero, y en consecuencia, no obstaculice la belleza. La verdad de la percepción sensible se deduce no de su fidelidad con lo real, sino de su belleza intrínseca. *La verdad estética se concluye de la belleza y no a la inversa*.

Pero esto no es la especificidad de la verdad estética. Es por su contenido que se diferencia de la verdad lógica. La diferencia de estas dos verdades se resume, propiamente, en la oposición de lo particular y de lo general. La verdad lógica, en realidad, no puede aplicarse más que a las esencias generales: el conocimiento intelectual se constituye a través de las relaciones lógicas universales y, en virtud de la finitud humana, no puede ir más allá de la abstracción de las leyes generales. La razón

²⁸ Cfr. Por ejemplo el § 599 de la *Estética*, que habla del mundo poético como de “otro mundo”. (N.T.F.)

²⁹ Cfr. Los § LI y LII de las *Reflexiones...* y los § 584 y siguientes de la *Estética*.

³⁰ Ibid.

³¹ Esto no lo hacía cuando escribió sus *Reflexiones...* lo cual es una señal que su pensamiento ha evolucionado en el sentido de reconocer en grado creciente, la independencia del arte. (N.T.F.)

humana se define, pues, por su incapacidad de aprehender la esencia individual de las cosas, la cual constituye un nudo de relaciones demasiado rico y demasiado complejo para ser objeto de una aprehensión lógica. La esencia singular no puede ser conocida más que confusamente: una verdad determinada no puede ser aprehendida sino por el sesgo de la percepción sensible. Es por esta característica que se ve definido el objeto propio de la verdad estética: la singularidad de las cosas.

La *verdad estética* tiene, entonces, por contenido, la cosa singular, la naturaleza individual del objeto y de la persona. El concepto de *claridad extensiva* se dilucida de este modo en el concepto de “perfección material de la verdad”³²: el *conocimiento intelectual es distinto* (formalmente perfecto), *pero abstracto y pobre*. El *conocimiento sensible es confuso, pero determinado y rico* (materialmente perfecto). Ahora bien, solo una percepción plenamente rica es la medida de la complejidad de la cosa singular.³³ Solo la percepción sensible puede, en consecuencia, presentar al individuo en su individualidad misma, y es esta *individualidad* que la verdad estética saca a luz. *La verdad estética es siempre singular* (el arte no enuncia jamás proposiciones generales, sino que presenta ejemplos. No expone argumentaciones lógicas, sino que describe casos particulares). De acuerdo a esto, nosotros aprehendemos, definitivamente, cuál es el valor cognitivo de la belleza: *la belleza es la perfección del conocimiento sensible de las naturalezas singulares*. Dicho de otro modo, *la belleza es la ciencia de lo individual*.

Habiendo definido la verdad estética como verdad singular, el filósofo, ha terminado por definir la belleza. La *Estética* no tiene, a partir de este momento, otro propósito sino estudiar las modalidades y las condiciones concretas de la aparición de la verdad estética, pero sin necesidad de ir más allá de su definición: la tarea de la *Estética* no es decir mejor que el arte el contenido del arte mismo. Solo el arte puede producir y exponer la verdad singular que es la suya. La significación de la belleza artística no es parafraseable: *la verdad del arte es inmanente al arte*, y no puede ser expuesta de otra manera que en él mismo. Baumgarten evita así una doble reducción:

³² Cfr. Los § 557 y 558 de la *Estética*. (N.T.F.)

³³ Cfr. Los § 563 y 564 de la *Estética*. (N.T.F.)

la de la belleza referida a una forma sin contenido, y la del arte remitido a un enunciado de un mensaje reformulable.

Sus sucesores no evitaron siempre estas reducciones. Privilegiando la belleza natural, Kant no conseguirá pensar la naturaleza específica del arte, su valor de verdad o de conocimiento. Definiendo el arte como la manifestación sensible de la idea, Hegel no logrará respetar la autonomía de la verdad estética: verá en la *Estética la muerte misma del arte*, la filosofía del arte exponiendo mejor que el arte mismo, el contenido de la belleza. El mérito de la *Estética* de Baumgarten es haber afirmado, considerando siempre *el arte como un lugar de la verdad, su irreductibilidad*. Es la idea de que lo que manifiesta lo bello, no es universal, sino singular, de suerte que el arte, entonces, debe ser comprendido como la presentación de una verdad que no se deja traducir en un discurso exterior o superior al arte mismo. Es por esto que Baumgarten ha formulado la exigencia fundamental de toda *Estética: definir los límites de su especificidad*.

REFLEXIONES FILOSÓFICAS SOBRE ALGUNOS ASPECTOS RELACIONADOS CON LA ESENCIA DEL POEMA.

Desde nuestra primera infancia, no solamente nos entusiasmó esta clase de estudios³⁴, sino que además nos sentimos llamados a comprender y apreciar estas materias, siguiendo el consejo de hombres muy sabios a quienes era conveniente seguir. Por esta razón decidimos comprometernos públicamente en esto con todas nuestras fuerzas. En efecto, desde la época en que comencé a formarme en las humanidades, motivado fuertemente por quien fuera para mí un hábil maestro en esos primeros años de estudio, me refiero a Christgau, quien llegó a ser el más meritorio Corrector del floreciente Gimnasio de Berlín, y que aquí no puedo nombrar sin que mi alma sienta la necesidad de expresarle una enorme gratitud, no ha transcurrido nunca un solo día sin que haya abordado el ejercicio de algún poema. Aunque en la escuela mi espíritu se veía inclinado cada vez más hacia disciplinas no poco austeras que la vida académica me exigía a medida que iba creciendo, solicitándome así otro tipo de trabajo, no obstante esto me consagré a la literatura con tal dedicación, que después nunca he sido capaz de abandonar la poesía, la que juzgaba altamente recomendable no solo por la pureza de su encanto sino por su provechosa utilidad. En estas circunstancias sucedió, acaso por voluntad divina que yo respeto, que me fuera confiada la enseñanza de la *poética* y de la llamada *filosofía racional*, destinada a la preparación de los jóvenes que debían formarse en los Gimnasios³⁵ ¿Qué podía haber de más razonable en esta primera ocasión que se me presentaba, que el hecho de poner en práctica nuestros preceptos filosóficos? Sin embargo, ¿no ha de juzgarse indigno de un filósofo, o por lo menos difícil de aceptar para él, el hecho de que tuviera que jurar ante las palabras de otros y de recitar con voz estentórea los escritos de los maestros de la escuela? Necesitaba disponerme a reflexionar acerca de todas esas

³⁴ Baumgarten se refiere aquí en plural, probablemente aludiendo a su hermano mayor Sigmund Jacob, quien llegó a ser un destacado teólogo y profesor de la Universidad de Halle hacia 1743. (N.T.E.)

³⁵ Se denomina Gimnasio en Alemania, como en muchos países de Europa, a una escuela de educación secundaria que tiene el mismo sistema escolar desde la Reforma Protestante del siglo XVI. Su denominación recuerda la Academia de Atenas instituida por Platón junto a los jardines del gimnasio dedicado al héroe Academo, como asimismo al Liceo de Aristóteles, quien fundara su comunidad filosófica en un gimnasio situado en las cercanías del templo de Apolo Licio, también en Atenas. (N.T.E.)

cosas que conocía principalmente por la historia, por la experiencia, por la imitación ciega, o al menos torcida, así como también debía meditar sobre otras *situaciones semejantes*³⁶ que pudieran inducir a error. Pero mientras me ocupaba de atender a estas complejas dificultades, el rumbo de mis asuntos cambió nuevamente, y con los ojos cerrados me dirigí hacia la luz de la disciplina del *colegio Fridericiano*³⁷.

Tengo una enorme aversión por aquellos que ofrecen al público obras rudas, inmaduras o confusas, que prostituyendo injustificadamente la diligente destreza de sus plumas, se presentan al mundo literario. Esto explico, y no lo niego que me haya olvidado de lo que las consagradas leyes académicas exigían de mí. Pero ahora que puedo hacerlo, y para que este deber sea adecuadamente cumplido, he escogido una materia que en realidad muchos tendrían por ligera y considerablemente alejada del agudo discernimiento de los filósofos, pero que para mí, sin embargo, en razón de la debilidad de mis propias fuerzas, me resultará bastante abrumadora, aunque en lo que concierne a su dignidad, me ha parecido suficientemente apropiada para el ejercicio de los espíritus que se ocupan en la investigación de las razones universales de todas las cosas.

Necesito demostrar, en efecto, que es posible a partir del solo concepto de poema, que desde hace tiempo se ha fijado en mi alma, probar numerosas afirmaciones que han sido repetidas cientos de veces, pero que no han sido del todo justificadas. Por esta razón, procuraré mostrar claramente que la filosofía y la ciencia de la composición de un poema, que tan frecuentemente se ha tenido por tan distante una de la otra, forman, en realidad, un conjunto muy amigable.

³⁶ El concepto de *situaciones semejantes*, que Baumgarten utilizará más de una vez, proviene de Christian Wolff, que lo aclara con un ejemplo tomado de Leibnitz (*Monadología* §26): el perro cuando se le muestra un bastón, cree que lo van a golpear. Se vuelve sumiso entonces, cuando las circunstancias que ya han acompañado a este hecho se repiten. Se trata por tanto de la reiteración de un hecho. Leibnitz caracterizaba esta consecución como puramente empírica, puesto que no consistiría más que en una "conexión de imágenes". No sería pues más que una "sombra de razonamiento" (*Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano*, prefacio). Este "razonamiento" sensible hace notar Christian Wolff, es común a los hombres y a los animales, y reemplaza a la razón en la conducción de la vida. La facultad de disponer de este "razonamiento" lo denominará Baumgarten "el análogo de la razón". (N.T.F.)

³⁷ El Collegium Fridericianum, fundado en 1698 por Th. Gehr, orientaba su enseñanza preferentemente hacia la instrucción gramático-filológica del latín, como Asimismo a las humanidades. En los planes de estudio figuraban también las matemáticas, la lógica, las ciencias naturales, la historia y la geografía, pero su enseñanza era menos intensiva. En líneas generales, su programa educacional estaba dirigido especialmente a la formación religiosa y moral. (N.T.E.)

Hasta el § XI, me ocuparé del desarrollo y evolución de la idea del poema y de los términos afines con los que puede relacionarse. Seguidamente me esforzaré desde el § XIII al LXV en lograr captar una imagen de los pensamientos poéticos. Luego, desde el § LXV al LXXVII expondré lo que considero un claro método del poema, en tanto que sea común a todos los poemas. Finalmente en los § LXXVII al CVII quiero proponerme volver a los términos del lenguaje poético con el propósito de ponderarlos con esmero. En virtud del alcance y fecundidad que espero lograr con esta definición, me ha parecido también oportuno compararla seguidamente con algunas otras definiciones, y concluir por último con algunas palabras respecto de la poética en general. La naturaleza de este proyecto y, la debilidad de mi espíritu no me habrán de permitir más cosas. Quizás más adelante, pensamientos más importantes y serios nos sean concedidos por el esfuerzo humano y con la ayuda de Dios.

§ I: Entendemos por discurso una secuencia de palabras que designan representaciones entrelazadas.

Podríamos invocar esta sola palabra como testimonio, por si alguien considerara inútiles todas las definiciones que se hacen de términos claros. Qué sea el discurso lo que comprenden perfectamente hasta los niños³⁸ y, sin embargo, si no exponemos la significación de los términos que examinamos con toda transparencia, el espíritu se volverá indeciso y titubeante, desconociendo absolutamente qué idea y qué sentido debe atribuirle a una palabra en el momento en que trata de comprenderla. Es el discurso³⁹ entendido en tanto que oración, el que el teólogo recomienda al mismo tiempo que la meditación y esfuerzo por separarse. Pero en este caso, son las propias palabras las que están en el origen de un error de definición. Es el lógico escolástico quien citando al maestro Aristóteles, toma el discurso a su vez como un enunciado, es decir, como algo meramente verbal. Por eso señala que “es aquello cuyas partes tomadas separadamente tienen una significación propia”⁴⁰ y si su ánimo se lo exige, podría

³⁸ En el texto original dice literalmente: “Quienes se bañan por menos de un as”, aludiendo a las *Sátiras* de Juvenal en las que leemos: “Ni siquiera los niños lo creen, a menos que sean los que todavía se bañan por menos de un as”. (N.T.E.)

³⁹ Hay aquí una suerte de juego de palabras acerca del término latino oratio, el que significa a la vez “discurso” y “oración”. (N.T.F.)

⁴⁰ Aristóteles, *Peri Hermeneia (De la Interpretación)*, 166. (N.T.F.)

preguntarse también si acaso el silogismo podría considerarse constituido por un solo discurso o por varios. Es a propósito del discurso precisamente que el retórico por otro lado, proclama asimismo en alta voz, que es necesario distinguirlo cuidadosamente del mero ejercicio de oratoria, de manera que no parezca confundirse por así decir, el combate con el puro adiestramiento. Debería ser posible que quienes observamos el uso común del lenguaje, indaguemos lo que llamamos todos los días por discurso en sentido amplio. Pero si alguien prefiriera llamarlo conversación, no iniciaríamos por ello una guerra que con seguridad no conduciría a ninguna victoria. Y si se pensara en lo que Horacio llamaba “conversación”⁴¹, se vería que aquí sería mejor abstenerse de emplear este término.

§ II: El discurso permite conocer las representaciones entrelazadas, § I.

La premisa menor es el axioma de la definición, mientras que de la significación del significante o del signo será obtenida la premisa mayor, la cual dejaremos de lado puesto que su formulación ontológica es suficientemente conocida. Pedimos, en efecto, que se nos permita la gracia de admitir sin definir, y de exponer sin demostrar, las nociones que muy perspicaces y agudos filósofos han tenido por demostradas y definidas.

Las citas son en realidad imposibles como hipótesis y las demostraciones deberían ser puestas en otro lado y además no podrían relacionarse con nuestro asunto sin una transferencia a otro tipo de argumentación. Cicerón escribió: “Pero éste es el método que siguen los matemáticos no los filósofos. Porque cuando los geómetras quieren enseñar algo dan por admitido y demostrado (definido) todo lo probado con anterioridad que atañe a la cuestión y desarrollan solo aquello de lo que no se ha escrito nada antes. Los filósofos, por el contrario, cualquiera que sea la cuestión que tengan entre sus manos, acumularán todo lo que atañe a la misma aunque lo hayan tratado ya en otro lugar”⁴² ¡Extraordinario elogio y magnífica recompensa para los sabios que ignoran la geometría!

⁴¹ Horacio llamaba “conversaciones” o “sermones” a sus Epístolas y Sátiras, escritas en un tono coloquial propio de una plática familiar. (N.T.F.)

⁴² Cicerón (Cicero) Cuestiones tusculanas (Questiones tusculanae), V, 18.

§ III: Entendemos por representaciones sensibles las recibidas por la parte inferior de la facultad cognoscitiva.

El deseo es considerado sensible cuando proviene de una representación confusa del bien. Por otra parte, la representación confusa se compara con la oscura a través de la parte inferior de la facultad cognoscitiva. Por tanto, podrá ser también posible de aplicar igualmente esta misma denominación de sensible a las representaciones en sí mismas, de manera de diferenciarlas de las representaciones intelectuales y distintas, por todos los grados posibles.

§ IV: Denominamos discurso sensible al que contiene representaciones sensibles.

Así como ningún filósofo ha descendido a una profundidad tal que le permitiese contemplar todas las cosas por el entendimiento puro, y sin jamás detenerse en el conocimiento confuso de algo, así tampoco casi ningún discurso es a tal punto científico e intelectual, que no se encuentre siquiera unido a una representación sensible. De este modo, aquel que se consagra antes que nada al conocimiento lógico, puede encontrar tales o cuales representaciones distintas en un discurso sensible. Por tanto, este último no es menos sensible que el discurso científico de carácter abstracto e intelectual.

§ V: El discurso sensible permite conocer las representaciones sensibles entrelazadas, § II, IV.

§ VI: Los diversos elementos del discurso sensible son: 1) las representaciones sensibles; 2) sus nexos; 3) las palabras, es decir, los sonidos articulados que consisten en letras que a su vez nos manifiestan sus signos, § IV, I.

§ VII: Entendemos por discurso perfecto aquel cuyos elementos tienden al conocimiento de representaciones sensibles, § V.

§ VIII: El discurso sensible será tanto más perfecto cuanto más permita a sus elementos el surgimiento de representaciones sensibles. § IV, VII.

§ IX: Entendemos por poesía el discurso sensible perfecto, y la poética es el conjunto de reglas a las cuales el poema debe conformarse. Asimismo denominamos filosofía poética a la ciencia poética y arte poética a la aptitud o disposición de componer el poema y, finalmente poeta, a aquel que goza de esta inclinación.

Aquel que quisiera revitalizar las definiciones nominales de esta terminología escolástica, puede disponer de muy buenas obras para ser consultadas y que son más que suficientes, entre las cuales están las publicadas por Scalígero, Vosio y de muchos otros editores. Bastará con que lo dejemos debidamente señalado. Nonius Marcellus⁴³ siguiendo a Lucilius⁴⁴, así como Aphthonius⁴⁵ a Donatus⁴⁶, no parecen encontrar entre el poema y la poesía otra diferencia que la de lo grande respecto de lo pequeño, y por tanto, hacen del poema una parte y una sección de la poesía. Sería como si se tratara de un poema más extenso, de modo que entre la poesía y el poema hubiera la misma diferencia que la que hay en Homero entre la *Ilíada* y el “Catálogo de las naves griegas”.

Pero esta distinción ya fue vista después por Vosio como opuesta al uso, “en cuyo poder está el arbitrio, el derecho y la norma del hablar”⁴⁷. Sin embargo, cuando el propio Vosio admite que Cicerón utiliza el término “poesía” en lugar del término “poema”, sus consideraciones no resultan convincentes puesto que los pasajes citados parecen indicar precisamente lo contrario. En efecto, cuando Cicerón en el libro V, 144 de las *Cuestiones Tusculanas* habla a propósito de Homero, no se refiere a la poesía sino a la pintura. Lo que admira es la presencia en un ciego del arte de imitar, inclusive todo lo que se presenta ante los ojos. Pero no es a los efectos de este arte, al menos no exclusivamente, a lo que dirige su admiración. Por tanto, sería necesario que este fuera el caso para que pudiera probar que el término “poesía” tuviera aquí una significación tan inhabitual⁴⁸. El otro pasaje no

⁴³ Nonio Marcelo (Nonius Marcellus) fue un gramático y lexicógrafo africano del siglo IV, de la época del emperador Constantino. (N.T.E.)

⁴⁴ Cayo Lucilio (Gaius Lucilius) fue un poeta romano del siglo II a.C. Se le atribuye la creación de la forma satírica, la que tuvo después tan importantes cultores como Horacio, Persius y Juvenal. (N.T.E.)

⁴⁵ Elio Festo Aftonio (Aelius Festus Aphthonius) fue un gramático del siglo III o IV, posiblemente de origen africano. Puede ser considerado como uno de los más importantes retóricos clásicos. Escribió un texto de métrica, *De Metris*, compuesto de cuatro libros. (N.T.E.)

⁴⁶ Elio Donato (Aelius Donatus) fue el más notable gramático en lengua latina del siglo IV. Su obra *Ars grammatica* fue muy renombrada en la Antigüedad. (N.T.E.)

⁴⁷ Horacio, *Arte poética*, 72.

⁴⁸ Cicerón, *Cuestiones Tusculanas*, V, 114: “Demócrito, al perder la vista, es evidente que no podía distinguir el blanco del negro, pero si podía distinguir el bien del mal, lo justo de lo injusto, lo moral de lo inmoral, lo útil de lo inútil, lo grande de lo pequeño, y él podía vivir feliz sin percibir la variedad de los colores, pero no sin el conocimiento de la realidad. Y este hombre pensaba que la visión podía llegar a obstaculizar la grandeza del alma, y mientras que otros a menudo no eran capaces de ver lo que tenían delante de sus pies, él viajaba a través de toda la infinitud sin detenerse en límite alguno. Según la tradición, Homero también había sido ciego. Pero lo que

se encuentra en el libro VI, como aparece escrito en las dos ediciones de Vosio, sino en el libro IV, 71 de las *Cuestiones Tusculanas*. Cicerón señala aquí que la poesía de Anacreonte es enteramente amatoria⁴⁹. Si esto es así ¿tiene sentido sustituir la palabra “poema” en singular por la palabra “poesía”? ¿No sería mejor pensar que Cicerón quiere decir que el impulso que anima fuertemente los cantos de Anacreonte se dirige exclusivamente a cantar el amor y que por consiguiente Cicerón le da al término “poesía” su sentido propio, tal como nosotros mismos se lo daríamos también? Esto no sería, salvo error de nuestra parte, difícil de dilucidar de esta manera.

§ X: Los diversos elementos del poema son: 1) las representaciones sensibles: 2) sus nexos; 3) las palabras que los designan § IX, VI.

§ XI: Denominamos poético a todo lo que puede contribuir de algún modo a la perfección del poema.

§ XII: Las representaciones sensibles son elementos del poema, § X, son, por tanto, poéticas, § XI, VII Puesto que las representaciones sensibles pueden ser oscuras o claras, § III, así también *las representaciones poéticas serán oscuras o claras*. Una misma cosa puede constituir seguramente el objeto de representaciones que podrían ser oscuras para uno, claras para otro, o, en fin, distintas para un tercero. Pero cuando hablamos de representaciones señaladas en el discurso, entendemos por esto las que el hablante intenta comunicar. Por consiguiente, podemos preguntarnos ¿cuáles serían las representaciones que el poeta trata de manifestar en su poema?.

§ XIII: Las representaciones oscuras no contienen de manera suficiente marcas distintivas de representaciones que permitan reconocer el objeto representado para poder así distinguirlo de los otros. Las representaciones claras por el contrario, las contienen suficientemente (por definición). Los elementos que

nosotros vemos de él es pintura, no poesía. ¿Qué región, qué costas, qué lugar de Grecia, qué tipo y forma del combate, qué despliegue de la tropa o de la flota, qué movimiento de hombres y de animales no ha sido pintado de una manera tal que ha conseguido que nosotros viéramos lo que él mismo no ha visto?” (N.T.E.)

⁴⁹ Cicerón, *ibid.*, IV, 182: “¿Qué confiesan, por último, sobre sí mismos, en sus poesías y sus cantos, los hombres más cultivados y los poetas más excelsos? ¡Qué cosas escribe Alceo, tenido por hombre valioso en su patria, sobre el amor de los jóvenes! Qué decir de Anacreonte, cuya poesía está dedicada por completo al amor. Pero, según muestran sus escritos, quien ardió de amor más que nadie fue Ibico de Regio”. (N.T.E.)

permitan la comunicación de las representaciones sensibles serán, por tanto, más numerosos cuando estas últimas sean claras que cuando sean oscuras. En consecuencia, el poema cuyas representaciones sean claras, será más perfecto que aquel en que éstas se muestren oscuras. Y las representaciones claras serán, por consiguiente, más poéticas, § XI, que las representaciones oscuras.

Con esto se refuta el error de aquellos que se imaginan que hablan de manera tanto más poética cuanto más su lenguaje resulte oscuro y confuso. Pero de esto no se sigue de ninguna manera que sea válida la opinión de aquellos que rechazan a los mejores poetas justamente por esta misma razón, puesto que lo que ocurre es que sus ojos empañados solo creen ver en sus poemas nada más que negras tinieblas y una noche tupida y cerrada. Podemos tomar por ejemplo los versos 45 y 46 de la Sátira IV de Persio:

Si con azotes cautelosos llenas de verdugones el amargo brocal⁵⁰
no te servirá de nada prestar a la gente tus oídos sedientos.

Estos versos serán tomados ciertamente a la ligera y considerados como de extrema oscuridad por el que ignorara la historia de Nerón. Pero aquel que pudiera, en cambio, hacer la comparación, a menos que no supiera nada de latín, comprendería su sentido, y de este modo podría experimentar representaciones suficientemente claras.

§ XIV: *Las representaciones distintas*, completas, adecuadas y profundas no son en ningún grado sensibles, y por tanto, *tampoco son poéticas* § XI.

Una experiencia a modo de demostración *a posteriori*, evidenciará la verdad de esta proposición: quien dé a leer a un filósofo que no sea desconocedor de la poesía, versículos impregnados de representaciones distintas tal como estos:

Quienes demuestran que los otros se equivocan, los refutan.
Entonces nadie refutará si no se demuestra
el error de otro; el que deba demostrar que hay

⁵⁰ Persio se refiere aquí al “*Brocal de Libón*”, situado en el foro romano, lugar en el que se reunían los usureros y los mercaderes, y era “amargo” para el que tenía que pedir dinero a préstamo. Se denomina brocal al borde erigido alrededor de la boca de un pozo para evitar el peligro de caer en él. En estos versos se hace una transferencia de las heridas que le causa el interlocutor de Persio a sus deudores, de estos al “brocal”. La expresión “oídos sedientos”, se refiere a la alabanza y la adulación. Aunque Baumgarten cita aquí los versos 45 y 46, en realidad corresponde a los versos 49 y 50. (N.T.E.)

error debe saber de lógica, por lo tanto, el que refuta sin ser un lógico, no refuta según las reglas (de acuerdo a lo dicho en el versículo I)⁵¹,

nuestro filósofo difícilmente los tolerará, aun cuando la métrica de cada uno de ellos sea perfecta. Sin embargo, puede ocurrir que ignore la razón por la que le parece que es preciso rechazarlas, aunque las considere correctas tanto en su forma como en su contenido. Por lo demás, es esta la principal causa por la que se estima casi imposible que la filosofía y la poesía puedan convivir en un mismo lugar. En efecto, la primera investiga acuciosamente la distinción entre los conceptos, mientras que la segunda jamás se preocupará de hacerlo, por cuanto este quehacer está más allá de su esfera. Supongamos, no obstante, a un individuo que se destaque en una y otra parte de la facultad de conocer y que haya aprendido a aplicarlas adecuadamente cada una en su lugar, de manera de ser capaz de perfeccionar cada una de ellas sin detrimento de la otra. Este individuo se daría cuenta entonces que Leibnitz, Aristóteles y tantos otros que han unido al manto del filósofo el laurel del poeta, fueron prodigios pero no milagros.

§ XV: *Las representaciones claras son poéticas*, § XIII; ahora bien, las representaciones claras pueden ser distintas o confusas, pero ya sabemos que las representaciones distintas no son poéticas, § XVI, pero sí que lo son las representaciones confusas.

§ XVI: Si en una representación A se representan más cosas que en B, C, D, y, sin embargo, las representaciones que contiene son todas confusas, entonces A es más clara que las otras desde el punto de vista de la extensión.

Ha sido necesario agregar esta restricción para distinguir esos otros grados extensivos de la claridad de esos otros grados bien conocidos que, por la distinción de las marcas de la percepción conducen a la profundidad del conocimiento y hacen que una representación sea más clara que otra desde el punto de vista intensivo.

⁵¹ Se cree que estos versículos son con toda probabilidad atribuibles al propio Baumgarten, para ilustrar su pensamiento. (N.T.E.)

§ XVII: Más aún, hay representaciones sensibles entre las representaciones que son muy claras desde el punto de vista extensivo, que en aquellas que son menos claras, § XVI, y, por tanto, hay en ellas más elementos que contribuyen a la perfección del poema, § VII. De aquí se sigue que las representaciones muy claras desde el punto de vista extensivo, sean extremadamente poéticas, § XI.

§ XVIII: Mientras más determinadas sean las cosas, más elementos abarcarán sus representaciones. Ahora bien, mientras más rica es una representación confusa, más clara será desde el punto de vista extensivo, § XVI, y por lo mismo será más poética, § XI.

§ XIX: Las cosas individuales son seres absolutamente determinados, por tanto, *las representaciones singulares son sin duda poéticas*, § XVIII.

Nuestros Quérilos⁵² estarán de tal modo lejos de apreciar esta belleza del poema que preferirían burlarse de Homero cuando éste enumera en el libro II de la *Ilíada* a “los jefes, a los capitanes y los comandantes de los navíos y a toda la flota” o, aún más, cuando describe en el libro VII a todos los que pretenden oponerse a Héctor, o en fin, cuando hace el recuento en el “*Himno a Apolo*”, de los numerosos lugares en los que reinaba el dios. Lo mismo podría verificarse de modo más que suficiente con la *Eneida* de Virgilio, si alguien quisiera hojear la parte final del libro VII y en los libros siguientes. Si a esto se agrega el catálogo de los persas que desgarran a sus amos en las *Metamorfosis* de Ovidio, nadie, que yo crea, podrá pensar que estos versos, que nos serían muy difíciles de imitar, hayan podido nacer en contra de la voluntad de sus autores.

⁵² Baumgarten se refiere aquí a Quérilo de Yaso, el poeta épico que cantara las hazañas de Alejandro Magno, pero que carecía de la fuerza inspiradora de las Musas, razón por la que la posteridad no le concedió mayor valor a su obra. Horacio hace mención de este poeta en dos de sus Epístolas. En la dedicada a Augusto, II, I, 232-242, escribe: “Empero ver importa a quien se encarga/ de transmitir a los lejanos tiempos/ tus bélicas y cívicas virtudes;/ no a un mal poeta de tan alto empleo/ gustó Alejandro el Grande de Quérilo/ que a un poema debió rudo y grosero/ muchos filipos de oro. Más cual deja/ manchas de tinta al que anda con tinteros,/ así las trovas de vulgar poeta/ el brillo empañan de gloriosos hechos./ Aquel monarca que compró tan caro/ poema tan ridículo y tan necio,/ mandó que solo Apeles o Lisipo/ le pudiesen copiar en bronce o lienzo”. En su *Arte poética*, 357, también hay una referencia aunque sea de paso: “... quien se descuida demasiado/ se me transforma en el Quérilo aquel,/ de quien descubro con asombro dos o tres veces algo bueno”. A este poeta no debe confundirse con otros autores griegos del mismo nombre, como, por ejemplo, Quérilo de Atenas, quien fuera un destacado tragediógrafo del siglo VI-V a.C. (N.T.E.)

§ XXI: Las determinaciones específicas del género constituyen la especie, y las determinaciones genéricas agregadas al género superior forman el género inferior. En consecuencia, las representaciones del género inferior y de la especie son más poéticas que las del género o del género superior, § XVIII.

Para que no parezca que hemos ido demasiado lejos y ansiosamente a buscar la prueba *a posteriori* que nos hemos propuesto, vamos a recurrir a la primera oda del poeta de Venusa, es decir, a Horacio. ¿Por qué razón escribe allí “linaje” en lugar de “ancestros”, “polvo olímpico” por “pista de juego”, “palma” en vez de “premio”, o bien “eras libias” en lugar de “tierras fértiles”, “condiciones de Atalo” en vez de “grandor”, “nave chipriota” en lugar de “navío mercante”, “mar de Mandria” por “mar peligroso”, o bien “ábrego que lucha con las olas de Icaria” en vez de “viento”, “vino del Másico” por “vino generoso”, “marso jabalí” en lugar de “animal destructor”? ¿No es acaso porque la virtud del poema consiste precisamente en sustituir conceptos demasiado amplios por otros más bien restringidos? Más aún, preferimos no decir nada de la disposición misma que tiene toda la oda, la que ha sido concebida de manera de presentar la ambición, la codicia o la voluptuosidad más bien en casos particulares en los cuales estas faltas o vicios tienen, por así decir, la costumbre de aparecer. Toda la amplitud del discurso tiene así por efecto representar uno u otro caso en vez de muchos otros casos semejantes a los que sería preciso dar un valor más general (cfr. Los versos 26, 27, 33, 34). Tíbulo exige que se esparzan sobre sus cenizas, perfumes de tres especies de aromas:

Que se vierta mercancías que nos envían la rica Pancaya,
Arabia oriental y la rica Asiria, § XIX,
Y que se derramen lágrimas en memoria nuestra.⁵³

Para decir “yo no haré jamás esto”, Virgilio se expresaría a través del célebre estilo poético de la paráfrasis:

Antes que se vean llegar todos los hechos a los
que les negaba la posibilidad, se verán
derrumbarse las leyes de la naturaleza.

⁵³ Tíbulo (Albio Tíbulo) Elegías, III, 2, 23 y siguientes del *Corpus tibullianum*.

En la *Égloga* primera se preocupa de enumerar de manera muy particular, hechos físicamente imposibles y que son perfectamente conocidos por los campesinos:

Antes (...) ligeros ciervos pacerán en el cielo⁵⁴

Es de esta misma fuente que proviene la división poética: cuando los poetas quieren hablar de muchas cosas, tienen por costumbre distribuir las en clases y especies. Conocido es el pasaje de Virgilio en el que trata de los Troyanos que son arrojados a las costas de Libia (*Eneida*, libro I). De manera similar se refiere Cátulo, quien al querer representar a los sátiros y a los Nisígenas silenos, escribe: “Algunos de ellos agitaban tirsos recubiertos de follaje”⁵⁵. Y en los ocho versos siguientes se detallan diferentes especies de actividades.

§ XXI: *Ejemplo* es la representación de un objeto de lo más determinado que es presentada para poner en claro la representación de un objeto menos determinado.

Dado que no hemos visto todavía esta definición que ha sido tratada en otra parte, queremos por ahora mostrar que se aviene perfectamente con el uso del lenguaje. Nos referiremos para este efecto, a los matemáticos que afirman que agregando a cantidades iguales otras cantidades iguales, se obtienen sumas iguales. Dicho de otro modo, si $A=Z$ y $B=Y$, $A+B=Z+Y$. Si ahora reemplazamos el nombre indeterminado A por el nombre determinado 4, en lugar de Z , $2+2$, en vez de B , 6 y en lugar de Y , $3+3$, asegurándonos así que $4+6=2+2+3+3$, cada cual dirá entonces que se ha dado un ejemplo en razón de su axioma, sobre todo si se tenía por fin hacer más clara la significación de las letras utilizadas como signos. Supongamos a un filósofo que se proponga demostrar la necesidad de proscribir en una definición las expresiones impropias. Si llega a definir la fiebre según los términos de Campanella⁵⁶, como “una guerra comenzada contra la enfermedad por la poderosa fuerza del espíritu”, o como “una excepcional agitación espontánea del espíritu que lo hace arder de deseos por combatir la causa

⁵⁴ Virgilio (Publius Virgilius Maro), *Églogas*, I, 59 y siguientes. (N.T.E.)

⁵⁵ Cátulo (Gaius Valerius Catullus), poema LXIV, 256 de su corpus poético. Tirso es una vara enramada, cubierta de hiedra y parra, que lleva como centro la figura de Baco y que usaban los gentiles en las fiestas dedicadas a este dios. (N.T.E.)

⁵⁶ Tomaso Campanella fue un filósofo italiano que vivió entre 1568 y 1639. Fue también poeta y religioso de la Orden de los Dominicos. Escribió 82 obras que abarcan diversos campos de la filosofía. (N.T.E.)

irritante de la enfermedad”, se creará que ha dado un ejemplo de definición impropia, de modo que será necesario que el espíritu examine más profundamente la naturaleza de estas especies de definición y de hecho habrá propuesto, en lugar de una definición genérica, un caso individual, y en lugar del concepto general de expresión impropia, habrá representado la guerra, la agitación del espíritu, su ardor, etc. etc. En consecuencia, habrá propuesto conceptos que contienen más determinaciones que el simple concepto de “término impropio” y que, sin embargo, no sirven más que para exponer y aclarar este concepto. Se verificará la fecundidad de nuestra definición, al tratar de resolver el problema de la misma manera en que el arquitecto debe dar el ejemplo a los demás, o bien meditando sobre las profundísimas palabras de Spener⁵⁷, quien afirma en su *Consilia et indicia theologica latina*, parte I, cap. II, art. I: “Para su certeza y la seguridad de sus demostraciones, la matemática ofrece a todas las otras ciencias un ejemplo que ellas deben seguir tanto como puedan”. Cfr. § CVII.

§ XXII: Los ejemplos representados de manera confusa son representaciones más claras desde el punto de vista extensivo que las que se proponen para aclararlos, § XXI, y son, por tanto, *más poéticas*, § XVIII, y entre los ejemplos, los que son *singulares*, son sin duda los mejores, § XIX.

Esto es lo que ha observado el célebre Leibnitz en aquel notable libro en donde emprendió la defensa de la causa de Dios, y que dice: “El fin principal de la Poesía debe ser enseñar la prudencia y la virtud por medio de ejemplos”⁵⁸. Mientras buscamos un ejemplo de ejemplo, nos sentiríamos casi como Tántalo delante de tal abundancia que ya no sabríamos cual ejemplo nos convendría elegir. Dirijamos la vista hacia el desdichado Ovidio, que propone en sus *Tristes* esta representación poco determinada:

Con frecuencia, cuando un dios nos agobia,
Otro nos ayuda⁵⁹

⁵⁷ Philipp Jacob Spener, teólogo alemán que vivió entre 1635 y 1705. Fue el fundador del pietismo, un movimiento luterano que se caracterizó por la importancia que le daba al comportamiento espiritual de cada persona. (N.T.E.)

⁵⁸ Gottfried Wilhelm Leibnitz, *Essais de Théodicée*, II, 148: “Le but de la Poesie doit être d’enseigner la prudence et la vertu par des exemples” (N.T.E.)

⁵⁹ Publio Ovidio Nasón (Publius Ovidius Naso) *Tristes* (Tristia) I, 2, 4. (N.T.E.)

Apenas su boca habría dejado escapar estas palabras, bañada como estaba de salobres lágrimas y del agua del mar. Pero de aquí que de repente, como procurando justificarse hace surgir una considerable oleada de ejemplos que aparecen en sus versos:

Mulciber⁶⁰ estaba contra Troya, Apolo la defendía (...)

- § XXIII: Un concepto A cuya representación se añade a aquella que tiene marcas distintivas de un concepto B, sigue a este concepto, se une a él. Se denomina complejo el concepto al que se le agrega otro concepto, y simple al que no se le añade ningún concepto. En consecuencia, los conceptos complejos y confusos son más claros desde el punto de vista extensivo que aquellos que son simples, § XVI, y, por tanto, son más poéticos que los que son simples, § XVII.
- § XXIV: Las representaciones sensuales de los cambios que presenta la cosa representada, son sensibles, § III, y, por tanto, *son poéticos*, § XII.
- § XXV: Los afectos son grados particularmente considerables de placer y de disgusto, sus sensaciones tienen lugar en un sujeto que se representa confusamente algo como bueno o como malo. Ellos determinan, por consiguiente, representaciones poéticas, § XXIV, *y es, pues, poético provocar afectos* § XI.
- § XXVI: La misma proposición puede ser demostrada así: al representarnos una cosa como buena o como mala, nos representamos mucho más cosas que si así no lo representamos. Por tanto, las representaciones de las cosas que se nos ofrecen confusamente como buenas o como malas, tienen más claridad extensiva que si no se nos ofrecieran así, § XVI, y son, pues, más poéticas, § XVII. Ahora bien, de tales representaciones es que surgen los movimientos de los afectos, y es, por tanto, *poético provocar afectos*, § XI.
- § XXVII: Las sensaciones que son fuertes son más claras, por consiguiente, más poéticas que esas que son menos claras y que son débiles, § XVII. Las sensaciones que son fuertes acompañan antes al afecto más intenso, que al afecto poco intenso, § XXV. Es, por lo mismo, enteramente poético suscitar afectos muy intensos. Esta misma proposición se evidencia en lo siguiente: las

⁶⁰ Mulciber era otro nombre que tenía Vulcano entre los romanos, y significaba “el que ablanda”. Vulcano correspondía a Hefesto en la mitología griega (N.T.E.).

cosas que nos representamos confusamente como peores o mejores, son representadas con más claridad extensiva que si fueran representadas como menos buenas o menos malas, § XVI. Son pues representadas de manera más poética, § XVII. Ahora bien, representarse confusamente una cosa como peor o mejor suscita en nosotros los afectos más intensos. Por lo tanto, es más poético provocar afectos intensos que poco intensos.

§ XXVIII: Las imágenes son representaciones sensibles, § III, por tanto, poéticas, § XII. Llamamos imágenes a las reproducciones de las representaciones de los sentidos. Y si por ahí nos alejamos, de acuerdo con los filósofos, de la significación vaga de esta palabra, no nos apartamos sin embargo, ni del uso de la lengua ni aun de las reglas de la gramática: ¿Quién se atrevería a negar, en efecto, que las imágenes son lo que nosotros imaginamos. De hecho, en el propio diccionario de Suida⁶¹ se describe la facultad de imaginar como “la que extrae de las sensaciones las formas de los objetos sentidos y los reproduce en sí misma” ¿Qué son, pues, las imágenes sino las repeticiones (las reproducciones), imágenes (representaciones) de los objetos de los sentidos, que han sido sacados de la sensación (así como lo indica el concepto de los objetos de los sentidos).

§ XXIX: Las imágenes son menos claras, por lo mismo, menos poéticas, que las ideas dadas en la sensación, § XVII. Ahora bien, los afectos suscitados determinan las sensaciones. Pues bien, el poema que hace nacer los afectos es más perfecto que el que está lleno de imágenes muertas, § VIII, IX, y es más poético por el hecho de provocar afectos que de producir otras imágenes.

No basta que sean hermosos los poemas;
han de ser melódicos,
y conducir a donde quieran el ánimo del auditor⁶²

Característica enteramente notable, que permite distinguir muy fácilmente por un lado a “los poetas cuervos y las urracas poetisas”⁶³ y por otro, a Homero. La

⁶¹ Suida fue un lexicógrafo-historiador-compiler, que vivió en el siglo X. Trató de recoger todo el saber de su época en una especie de enciclopedia o diccionario escrito en griego, que contiene tanto temas bíblicos como paganos. (N.T.E.)

⁶² Horacio, *Arte poética*, 99-100.

⁶³ Persio, *Sátiras*, Introducción, 12-14: “Pero si brilla la esperanza de una moneda tramposa, se creería que los poetas cuervos y las urracas poetisas cantan el néctar de Pegaso”. Persio critica a los poetas que se creen

mayor parte del tiempo, en efecto, los que “han prometido grandes cosas/, muchas veces se hilvana uno que otro/ remiendo de púrpura que brille desde lejos”⁶⁴.

Pero Horacio no condena enteramente recurrir a las imágenes. Él nos hace ver cuáles son aquellas cosas que según el poeta, es necesario usar con prudencia, haciendo los oficios de la piedra de afilar, como cuando se describe el bosque y el altar de Diana (imágenes 1 y 2), o el río Rin (imagen 3) o el arcoíris (imagen 4). Pero no era este el lugar ni el momento para estas cosas⁶⁵.

Nosotros podríamos ahora, y de acuerdo con el § XXII, y puesto que es así como procede el poeta, extraer una noción más universal a partir de las especificaciones y de las determinaciones más concretas que preceden, y que, son como ejemplos. Pero no encontraríamos ningún otro punto de convergencia que el concepto de imagen. El párrafo nos da la razón por la cual se afirma que no siempre hay lugar para una imagen. Si yo creo en Horacio, “el artesano sabe modelar y reproducir en bronce la suavidad de una cabellera” (o sabe representar adecuadamente en su poema, ciertas imágenes), pero

Suma improductiva la de su obra...

yo no querría asemejarme a este, como no quisiera vivir,

con una nariz deforme, mientras soy

admirado por mis ojos negros y cabello negro⁶⁶

§ XXX: La representación parcial de la imagen de un objeto hace resurgir la imagen total, constituyendo así un concepto complejo, el cual si fuera confuso, sería más poético que si fuera simple, § XXIII. Es pues poético, con ocasión de una imagen parcial, representar la imagen total, por cuanto tiene más claridad extensiva § XVII.

§ XXXI: Lo que coexiste, en razón de lugar y de tiempo, con una imagen parcial, corresponde a la misma imagen total que ella. Es, pues, poético, representar al

inspirados por Pegaso, y que buscan el aplauso y el dinero, cuando en realidad su verdadera Musa, al igual que los cuervos y las urracas, es el estómago (N.T.E.)

⁶⁴ Horacio, *Arte poética*, 14 – 16.

⁶⁵ Horacio, *ibid* 16 -19.

⁶⁶ Horacio, *ibid*, 32 – 37. Cfr. También *Odas*, I, 32, 11. El poeta se refiere allí a Lico, compañero de Alceo de Mitilene, caracterizándolo como “bello Lico, de negros ojos y negros cabellos” (N.T.E.)

mismo tiempo que una imagen parcial, las imágenes claras (desde el punto de vista extensivo) de lo que coexiste con ella, § XXX.

Se encuentra muy frecuentemente entre los poetas, descripciones del tiempo, por ejemplo, de la noche (Virgilio, *Eneida*, IV) del día (*Égloga* IV), de la tarde (*Égloga* I). Se puede leer en Séneca una descripción de conjunto de las cuatro estaciones (*Hipólito*, acto III, p. 64) y en Virgilio descripciones de la primavera (Geórgicas, libro II, 319-345). Barullos provenientes de cualquier Bivio⁶⁷ ofrecerán descripciones de la aurora, del invierno, del otoño, etc., así como otros ejemplos diferentes. En este dominio, sin embargo, es necesario especialmente tener en cuenta el comentario al § XXVIII.

§ XXXII: Que sea poético de representar simultáneamente como una imagen, lo que coexiste con ella en razón de lugar y de tiempo, se puede demostrar así: es poético representar las cosas con la máxima determinación posible, § XVIII.

Ahora bien, las determinaciones de lugar y de tiempo son numéricas, o por lo menos específicas, y, por tanto, es poético representar todas las cosas y determinar las imágenes indicando lo que coexiste con ellas en razón del lugar y del tiempo.

§ XXXIII: La representación de una imagen de una determinada especie o género, hace resurgir las otras imágenes de la misma especie o género. Si se representan éstas últimas al mismo tiempo que su *género* o su *especie*, el concepto que surja será, por una parte, *complejo y confuso*, y por lo mismo, *poético*, § XXIII, y por otra, la especie o el género serán más *determinados*, y por tanto, sus representaciones serán más *poéticas*, § XX, XIX.

§ XXXIV: si se representa confusamente, a la vez la imagen que se quiere representar, la especie o el género que tiene en común con otras, se obtendrá una mayor claridad extensiva que si esto no se hubiese hecho, § XVI; de aquí que sea poético representar el género y la especie que tiene en común con otras, cuya imagen se quiere representar.

⁶⁷ Marco Bivio (Marcus Bavius). Poeta latino de tiempos de Virgilio y Horacio, proverbial por su mala calidad. Virgilio lo menciona en su *Égloga* III, 90: "El que no abomina de Bivio guste de tus versos, Mevio". (N.T.E.)

§ XXXV: Si se representa simultáneamente como una imagen lo que corresponde al mismo género y especie que ella, y esto a fin de representar el género y la especie propiamente tales, la representación del género es más poética que si se hubiese procedido de otro modo, § XXXIII, Ahora bien, es poético representar el género o la especie al mismo tiempo que la imagen que se quiere representar § XXXIV. Es, pues, muy poético representar, simultáneamente, las imágenes del mismo género o de la misma especie.

§ XXXVI: Las cosas que se ajustan a un mismo concepto de rango superior son análogas; las cosas análogas son, por tanto, de la misma especie y del mismo género. Es, por consiguiente, muy poético representar al mismo tiempo que una imagen que se quiere representar, lo que le es análogo § XXXV.

Esto permite igualmente comprender claramente por qué aquellos que forman bajo sus férulas a los que recitan oráculos, exigen de ellos con fuertes gritos que recurran a las analogías. Que sea seguramente muy fácil inclinarse hacia las analogías lo evidenciará un ejemplo tomado de Virgilio (*Eneida*, libro I, 495-508): se trata de la entrada de Dido en el templo de Juno. El poeta describe en este lugar a una mujer que, por su extraordinaria belleza, se destaca por encima del resto de su séquito. El conjunto de estos rasgos constituye un tipo específico al que se ajusta igualmente la diosa Diana; y he aquí que Diana viene a ser una analogía. Una analogía, en efecto, no es un ejemplo, aunque haya sido tomado de una persona, § XVII.

§ XXXVII: *Las representaciones de los sueños son imágenes, y, por tanto, son poéticas*, § XXVIII.

Las descubrimos en Virgilio, Ovidio y Tibulo (pero, ¿las encontramos en los árbitros de la poesía pura?). Es cierto que no habría necesidad de rechazarlas totalmente, aunque haya lugar a que nos exasperemos contra los visionarios víctimas “del delirio y la cólera de Diana”⁶⁸, al punto de no saber proponer otra cosa que la interpretación de los sueños, y que el propósito de su poema sea cualquier matrimonio o el deceso de algún oscuro habitante de este microcosmos.

⁶⁸ Horacio, *Arte poética*, 454.

§XXXVIII: Mientras más clara es la representación de las *imágenes*, más se asemejan éstas a las impresiones sensibles⁶⁹, de manera que equivalen con frecuencia a una sensación ligeramente débil. Ahora bien, es poético representar imágenes con la mayor claridad posible, § XVII. Por consiguiente, *es poético hacerlas muy semejantes a las sensaciones*.

§ XXXIX: Corresponde a la pintura representar lo que ha compuesto, y por esto mismo es poético, § XXIV. La representación pictórica debe asemejarse mucho a la idea sensible que se quiere pintar, y este mismo propósito corresponde también a la poesía, § XXXVIII. En consecuencia, *poema y pintura son análogos*, § XXX.

Una poesía es como una pintura⁷⁰

Se nos hace necesario en este lugar, en razón de una suerte de exigencia hermenéutica, conceder a aquel que comparaba las diferentes consecuencias de nuestros propósitos, que “poesía” está tomada aquí en vez de “poema”, y que es preciso entender por pintura, no el arte de pintar, sino su producto. Sin embargo, no es una razón para dudar del concepto auténtico de poesía, que hemos correctamente definido y establecido en § IX. En lo que concierne, en efecto, a las confusiones entre palabras casi sinónimas, Horacio y los otros poetas.

Han tenido siempre el derecho equivalente,
de atreverse a todo⁷¹

§ XL: Es únicamente sobre una superficie que la pintura representa una imagen, su propósito no es, pues, ni representar toda la situación, ni representar el movimiento. Esto es más bien propio de la poesía: en efecto, cuando se representa la situación y su evolución, la representación del objeto es más rica, y por lo tanto, más clara desde el punto de vista extensivo, que cuando no los representa, § XVI. En consecuencia, hay todavía más elementos tendientes a la unidad en las imágenes poéticas que en las imágenes pictóricas. *El poema es, pues, más perfecto que la pintura*.

§ XLI: Aunque las imágenes obtenidas a través de las palabras y del discurso sean más claras que las de las cosas visibles, no pretendemos afirmar la primacía del

⁶⁹ Baumgarten no distingue entre “idea sensible”, “impresión sensible” o “sensación”. (N.T.F.)

⁷⁰ Horacio, *Arte poética*, 361.

⁷¹ Horacio, *ibid*, 10.

poema sobre la pintura. En efecto, la claridad intensiva, que da al conocimiento simbólico por medio de las palabras, una cierta preeminencia sobre el conocimiento intuitivo, no contribuye para nada a la claridad extensiva, que es la única que puede considerarse poética, § XVII, XIV.

Esta afirmación toma su verdad de la experiencia y de § XXIX:

Conmueve los ánimos más lentamente lo que se
confía al oído que lo que se somete a los fieles ojos
cosa que de hecho el espectador mismo
se proporciona a sí mismo.⁷²

§ XLII: El reconocimiento confuso de una representación es debido a la memoria sensible; es, por lo mismo reconocimiento sensible, § III, y poético, § XII.

§ XLIII: La admiración es la intuición, representación, de un gran número de elementos que muchas series de nuestras percepciones no contienen.

Convenimos con Descartes que define la admiración como “una súbita sorpresa del alma que la lleva a considerar con atención los objetos que le parecen raros y extraordinarios”⁷³. Sin embargo, hemos tenido que acomodar esta definición a la serie de nuestra demostración, después de apartar los elementos que nos han parecido superfluos. Algunos han estimado como erróneo que se juzgue la rareza como suficiente para que una cosa sea considerada admirable. Ciertamente nosotros no reabriremos el proceso que ellos intentaron hacer contra Descartes, pero haríamos notar, más bien, que el término “extraordinario” implica algo relativamente inconcebible, lo que nos ha impedido que señalemos con claridad el doble origen de la admiración.

§ XLIV: Puesto que el conocimiento intuitivo puede ser confuso, la admiración puede serlo también, § XLIII; de aquí que *representación de cosas admirables puede ser poética*, § XIII.

§ XLV: Nosotros tenemos por costumbre concentrar nuestra atención sobre aquello que creemos que tiene algo de admirable. La representación confusa sobre esto en lo que fijamos nuestra atención, tiene más claridad extensiva que la

⁷² Horacio, *ibid*, 180 – 182.

⁷³ Renato Descartes, *Tratado de las pasiones del alma (Traité des passions de l'âme)*, II, 70.

representación de aquello en lo que no fijamos nuestra atención, § XVI. En consecuencia, las representaciones que contienen cosas admirables son más poéticas que en aquellas en que esto no se da.

Es por esto que Horacio escribió:

Guardad silencio: devoto de las Musas,
himnos voy a cantar jamás oídos
a niñas y doncellas⁷⁴

Acaso el mismo tema lo volvamos a encontrar siempre que separemos el pensamiento del autor de su forma alegórica, en la Oda 20, libro II, que comienza así:

No será un ala vulgar y sin fuerza
la que me lleve por el éter cristalino⁷⁵

Se replicará que esta afirmación se refiere no al contenido sino a la forma del poema lírico, que los latinos con anterioridad a Horacio, poco cultivaban. En efecto, puede que haya sido así, pero el contenido no por eso se excluye del propósito; y aun cuando se admitiera que lo sea, no es menos admirable el carácter de la forma misma, que permitió a Horacio suscitar representaciones poéticas de acuerdo con lo dicho anteriormente. Y puesto que Horacio confiesa desde el comienzo del poema que se siente ávido de gloria, estima que es para el poeta un signo de alabanza decir cosas “inhabituales” y “que jamás hayan sido escuchadas”, y esto es lo que realmente nos interesa.

§ XLVI: Allí donde la admiración tenga lugar, habrá muchas cosas que no constituyan el objeto de un reconocimiento confuso, § XLIII, y por tanto, se entenderá que formen el objeto de una *representación débilmente poética*, § XLII.

Se puede igualmente establecer *a posteriori* que la admiración cesa cuando un reconocimiento confuso se produce. Imaginemos que alguien admira alguna cosa, por ejemplo, un instrumento de guerra ingenioso: otra persona podría entorpecer su admiración al preguntarle si acaso no ha visto los mismos instrumentos, o bien

⁷⁴ Horacio, *Odas*, III, 1, 2 – 4.

⁷⁵ Horacio, *ibid*, II, 20.

otros más ingeniosos aún que estos, en Berlín o en Dresde. Si esto tiene lugar al recordar, de toda forma hará que cese o disminuya su admiración.

§ XLVII: La representación de cosas admirables es poética, § XLV, pero no lo es en algún otro respecto, § XLVI. De aquí resulta un conflicto entre las reglas y la necesidad de hacer excepciones.

§ XLVIII: Por consiguiente si debemos representar cosas admirables, § XLV, es necesario, sin embargo, que su representación contenga ciertos elementos que puedan constituir el objeto de un reconocimiento confuso; es decir, que es muy poético hacer, en las mismas cosas admirables, una adecuada mezcla de lo conocido y de lo desconocido, § XLVII.

§ XLIX: Puesto que *los milagros* son actos singulares, sus *representaciones son muy poéticas*, § XIX; no obstante, como se producen muy rara vez en el reino de la naturaleza, o al menos, se les percibe como muy raros, son cosas admirables, § XLIII. Es preciso, por lo mismo, entremezclarlos con cosas conocidas y que sean fáciles de reconocer, § XLVIII.

Que no aparezca ningún dios, a menos que la intriga
amerite una tal intervención⁷⁶

De la noción de poema que hemos expuesto en § IX, se origina la libertad de narrar milagros. Esta libertad ha sido testimoniada con numerosos ejemplos que han llevado a cabo los mejores poetas. Sin embargo, para degenerar en la licencia cuando se encuentra en un poema que tenía como único propósito imitar la naturaleza. Sin duda la naturaleza no tiene nada en común con los milagros.

§ L: Las representaciones confusas que nacen de la división y de la composición de las imágenes, son imágenes, y, por tanto, *son poéticas*, § XXIII.

§ LI: Los objetos de estas representaciones, son, o bien posibles en el mundo real, o bien son imposibles. Podríamos denominar *invenciones* a estas últimas en tanto que las primeras podrían llamarse *invenciones verdaderas*.

§ LII: Los objetos de las invenciones son, o bien imposibles en el mundo real, o bien imposibles en todos los mundos posibles. Diremos de estos últimos objetos, que son absolutamente imposibles, que son *utópicos*, y diremos de los primeros que

⁷⁶ Horacio, *Arte poética*, 191-192.

son *heterocósmicos*. No hay, pues, ninguna representación, ni confusa ni poética de los objetos utópicos.

§ LIII: Sólo las invenciones verdaderas y heterocósmicas son poéticas, § L, LII.

§ LIV: Las *descripciones* corresponden a las enumeraciones de los elementos, cualesquiera que sean, que contiene el objeto de la representación. Por consiguiente, si describiéramos el objeto de una representación confusa, nos representaríamos un gran número de estos elementos, que si no los hubiéramos descrito no habría sido posible, Si lleváramos a cabo una descripción confusa, por ejemplo, si nos procuramos representaciones confusas de elementos contenidos en el objeto que se quiere describir, éste último gana en claridad extensiva y esto en tanto más cuanto más elementos representados haya confusamente, §XVI. Por lo mismo, las descripciones confusas, sobre todo cuando representan un gran número de elementos, son altamente poéticas, § XVII.

§ LV: Las descripciones confusas de impresiones sensibles de imágenes y de invenciones verdaderas y heterocósmicas, son muy poéticas, § LIV.

Ahora ya sería posible eliminar una cierta duda que pudiera confundir el espíritu, pensando de la manera siguiente: la descripción consiste por definición en distinguir, en un objeto A, los elementos B, C y D, y, por tanto, representar A de manera distinta. Ahora bien, esto se opone al concepto del poema según el § IX, y lo que de él se desprende en el § XIV. Se podría aquí deducir, en consecuencia, la tesis absurda que es preciso eliminar las descripciones del poema. Sin embargo, la verdad es otra: B, C, D, etc., son representaciones sensibles, puesto que son por hipótesis, confusas, § III; por consiguiente, la descripción sustituye la sola representación sensible A, por las representaciones B, C, D, es decir, por muchas representaciones sensibles. De esta manera, aún si a llega a ser completamente distinta, lo que tal vez raramente ocurra, no sería menos cierto que el poema, al dar cabida a una descripción, acrecentaría su perfección, § VIII.

§ LVI: Existe, en las *invenciones heterocósmicas*, numerosos elementos que los espíritus de muchos lectores o auditores, podemos suponerlo, jamás han encontrado, ni en la serie de sus impresiones sensibles, ni en la de las imágenes que no han inventado, ni en la de sus invenciones verdaderas. Presumimos, por

tanto, que estos elementos son de cosas admirables, § XLIII. Por esta razón, si las invenciones heterocósmicas, contienen numerosos elementos, pudiendo así constituir el objeto de un reconocimiento confuso, entonces, la mezcla de lo conocido y de lo desconocido, da lugar a una representación muy poética, § XLVIII.

Es por esto que Horacio escribió: “Me esforzaré en crear un poema a partir de lo que conozco”⁷⁷, y cuando quiere enseñar el arte de inventar y de hacer saber

Lo que conviene y lo que no conviene;

A dónde conduce la habilidad y adónde el extravío;

De dónde se obtiene el recurso, qué es lo que nutre y forma al poeta⁷⁸,

ordena “seguir la tradición” y de “representar nuevamente a Aquiles”, es decir, según el § XVII, de volver a los célebres personajes épicos de los cuales tratan los mitos. “Medea, Ió, Ino, Ixión, Orestes”, son ejemplos que corresponden al mismo concepto general de personaje teatral patético. Las palabras que emplea enseguida Horacio son explícitas:

Sería mejor poner en escena el poema de Troya

Que exponer primero cosas desconocidas y jamás oídas⁷⁹

Sabemos que el poeta nos habla allí de la comedia, como asimismo del banquete de Tiestes; pero puesto que la razón que justifica esta regla, de acuerdo a lo que se ha demostrado, es universal, la regla misma es igualmente universal. En cuanto al poema de Troya, éste sirve también como ejemplo de invención heterocósmica bien conocido. “La invención de un nuevo personaje” recibe el nombre de audacia⁸⁰.

§ LVII: Las invenciones en las que numerosos elementos se contradicen, son utopías, y no heterocósmicas, § LII, y por esto mismo, *en las invenciones poéticas nada se contradice*, § LIII.

⁷⁷ Ibid, 240.

⁷⁸ Ibid, 306-308.

⁷⁹ Ibid, 129-130.

⁸⁰ Ibid, 126.

“Crea cosas que armonicen entre sí”⁸¹, para que también se diga de ti lo que se ha dicho de Homero:

Sabe mezclar tan bien lo verdadero con lo falso
que lo del medio no desdice de lo inicial,
ni lo último de lo medio⁸².

No se debe pretender creer a la fábula todo lo que dice
ni hablar de niños que salen vivos del vientre de Lamia⁸³.

Todo lo que exhibes de ese modo
lo rechazo por increíble⁸⁴.

Las centurias de los ancianos critican lo carente de utilidad⁸⁵

§ LVIII: Si se quiere representar poéticamente cualquier tema filosófico o universal, el buen sentido exige determinarlo lo más posible, § XVIII, rodearlo de ejemplos, § XXII, describirlo en relación al lugar y al tiempo, § XXXII, y de enumerar una gran variedad posible de otros elementos, § LIV; si la experiencia no es suficiente, las invenciones verdaderas son necesarias; y si la historia misma no es lo bastante rica, las invenciones probablemente heterocósmicas serán imprescindibles, § LIV, LVII. Por lo tanto, las invenciones, tanto las que son verdaderas como las que son heterocósmicas, de acuerdo a ciertas condiciones, son necesarias al poema.

Creemos que nadie que haya siquiera hojeado las obras de los retóricos podría haber evitado darse cuenta del profundo desacuerdo que reina entre los poetas y los retóricos, respecto de la cuestión de saber si la invención forma parte o no de los caracteres esenciales del poema. Es por esto que hemos optado por la duda, no inclinándonos hacia ninguna de las dos partes, sino determinando de preferencia los casos precisos en los que el poeta no puede evitar inventar. Por lo demás, la experiencia enseña que no sólo es posible inventar, sino que es inevitable. Como quiera que sea nuestra participación en la ciudad de Dios, lo cierto es que estamos obligados a consignar en nuestros poemas palabras destinadas a exaltar la virtud y la religión; esta obligación se ha mantenido a

⁸¹ Ibid, 119.

⁸² Ibid, 151-152.

⁸³ Ibid, 339-340.

⁸⁴ Ibid, 188.

⁸⁵ Ibid, 341.

través de todas las vicisitudes de los tiempos (Cfr. La disertación: “*De la manera de propagar la religión a través de los poemas*”, pronunciada por Juan Andrés Schmidt, en Helmstedt). Ahora bien, los conceptos que indican, de manera perfecta o imperfecta, la verdadera perfección del género humano, son conceptos universales. Es, pues, muy frecuente que los poetas deban hablar de ideas universales y poco determinadas. Por esta razón Horacio ya había dicho: “Los escritos socráticos podrán servirte de ejemplo”⁸⁶.

De esto se sigue que puedan presentarse circunstancias que hacen posible las invenciones verdaderas; y esta posibilidad vale también para las circunstancias que hacen necesarias probablemente las invenciones heterocósmicas. Esto se podrá ver si se piensa que de hecho el poeta escribe para todo el mundo, o si se quiere, para gente que no conoce, y que en consecuencia, nada sabe de la riqueza de su experiencia. Por tanto, si imagina cosas que no ha inventado, y cuyo lector o auditor jamás ha tenido una experiencia semejante, el público tenderá a considerar estas imágenes como invenciones verdaderas, § XLIV. Es por esto que la historia más reciente que constituye de ordinario el objeto de un conocimiento muy determinado, significa con frecuencia un gran perjuicio para el poeta: en efecto, contiene los escollos de la adulación y de la burla, o al menos no permite sino a medias, o quizás de ningún modo que se evite la censura. Contrariamente, la historia más lejana no constituye jamás el objeto de un conocimiento suficientemente determinado para satisfacer las exigencias del estilo poético (como ya lo hemos demostrado). El contenido de sus relatos tiene, por lo mismo, necesidad de una determinación mucho más precisa. Ahora bien, estas determinaciones, que es preciso agregar al poema pero que la historia pasa en silencio, no pueden ser conocidas a menos que se entienda claramente todo lo que es requerido para que sean verdaderas. Pero un tal conocimiento no es del dominio de un entendimiento finito, de modo que no nos queda más que adivinarlas, apoyándonos en razones muy insuficientes y escasas. La verdad de estas determinaciones es, por lo tanto, muy improbable, lo que equivale a decir

⁸⁶ Ibid, 310.

que es posible que no existan por cuanto forman parte de las invenciones heterocósmicas.

§ LIX: Como percibimos que las cosas probables se producen más frecuentemente que las improbables, entonces, el poema que trata de hechos probables, da una representación de las cosas más poéticas que aquel que trate de hechos improbables, § LVI.

Por grande que sea el reino de las invenciones loables, su territorio se ha reducido cada día más, en la misma medida en que el de la razón se ha expandido. No sabríamos decir cuántas veces los más sabios poetas del pasado, en oposición a lo señalado en § LVII, han añadido a sus obras invenciones utópicas, como dioses adúlteros, etc. Poco a poco nos hemos empezado a reír de todo esto, de modo que ahora un poeta no sólo deberá evitar las contradicciones flagrantes, sino también la falta de razones explicativas, o aún más, la irracionalidad de los efectos. Por esto es que el poeta tan frecuentemente exclama:

Si tienes necesidad de un público que aguarde la caída del telón
y permanezca sentado hasta que el cantor diga “aplaudid”,
tú debes conocer las costumbres propias de cada edad⁸⁷.

En efecto, es el comportamiento el que encierra la razón que hace que una acción o un discurso sean determinados en tanto que tales y no sus autores. Supongamos que tenga lugar lo contrario:

Los romanos, caballeros e infantes soltaran la carcajada⁸⁸.
Si el espectáculo agrada a los que compran garbanzo tostado y
avellanas,
no lo reciben aquellos con parecidos sentimientos
o le premian con la corona⁸⁹.

¿Se pregunta por la causa? Es suficiente con releer lo anterior. No negamos que sea justo decir que “hay más de algo entre la copa y el borde de los labios”, y no impedimos que se introduzca en el poema cosas imprevisibles, pero nos

⁸⁷ Ibid, 154-156.

⁸⁸ Ibid, 113.

⁸⁹ Ibid, 249-250.

permitimos simplemente preguntar por lo que es más poético. Todo acontecimiento inesperado tiene su razón que, sin embargo, era desconocida hasta entonces. La representación de un tal suceso contiene, por tanto, elementos admirables, § LIII, y, por lo mismo, son poéticos, § LIV – LV. Si en el curso de la narración se muestra la razón de estos hechos, entonces se podrá mezclar lo conocido con lo desconocido, y la representación del acontecimiento inesperado será más poético que antes, § LVIII.

- § LX: La adivinación es la representación del futuro; su expresión en palabras es la predicción. Si la adivinación no se produce a través de un conocimiento claro de la conexión entre el futuro y lo que lo determina, se habla de presentimiento; la expresión del presentimiento en palabras, es la profecía.
- § LXI: El futuro es lo que tendrá lugar después, por consiguiente, deberá ser determinado, como asimismo sus representaciones, es decir, *las adivinaciones*, § LX que son singulares, y por eso mismo *muy poéticas*, § XIX.
- § LXII: Si la conexión de lo que ha de ser previsto con lo que la determina está indicada, de manera de poder ser claramente vista por el auditor o el lector, se demostraría que este hecho tendrá lugar en el futuro. El razonamiento sería entonces distinto, lo que sería muy poco poético, § XIV. Por consiguiente, las adivinaciones poéticas son presentimientos, o presagios, y las predicciones poéticas son profecías, § LX. Por lo tanto, *lo que es profético es poético*, § LXI.
- § LXIII: Si el conocimiento del futuro no es ni natural ni sobrenatural, o no está tan determinado como ha menester para el poema, entonces se alcanzará en el dominio de las profecías, como necesidad hipotética de apelar a las invenciones que ya en el § LVIII se había demostrado que esta recurrencia era necesaria principalmente en los relatos históricos.
- § LXIV: En las invenciones de las profecías nada debe aparecer contradictorio consigo mismo, § LIV, y deben preferir lo probable a lo improbable, § LX. Profetizar favorece muy especialmente al poeta, es por esto que en la propia Sagrada Escritura, un número muy grande de sus profecías se manifiestan poéticamente. Pero no es poco peligroso predecir cosas de las que se ignora lo que llegará a pasar con ellas?: ¿Si la profecía es desmentida por los acontecimientos, será

lamentablemente objeto de burla. ¿Qué deben hacer entonces los poetas? Los más esclarecidos harían profecías en nombre de otro acerca de sucesos que ya habrían ocurrido al momento en que hablaran, haciendo como si estas predicciones hubiesen sido hechas antes de que tuvieran lugar los acontecimientos en cuestión. Tomemos, por ejemplo, la *Eneida* de Virgilio. ¿Qué no profetiza allí Heleno a Eneas? ¿Qué no profetiza Anquises en los Campos Elíseos? ¿Qué no profetizó antes la Sibila de Cumas, o Vulcano en el escudo? Horacio hace predecir a Nereo los hechos de la guerra de Troya, a sabiendas que podía inventar profecías que ya habían sido confirmadas por el curso de los acontecimientos. Esto que procede de Horacio fue llevado a cabo también con frecuencia y de manera muy hábil para fines de la religión cristiana por Sarbievus, quien figura entre los más notables poetas líricos de nuestro tiempo⁹⁰ y que en sus bellas creaciones muestra a Noé previendo desde su Arca que algún día se le tributará culto divino, así como otros hechos que hoy día conocemos sin espíritu profético⁹¹. Es de la misma manera que mediante una piadosa mentira se ha querido hacer creer a la posteridad “que se contaba el libro de la Sibila”⁹².

§ LXV: La conexión que existe entre las representaciones poéticas, debe contribuir al conocimiento sensible, § VII, IX; por tanto *debe ser poética*, § XI.

La manera en que las palabras se coordinan y se juntan,
tiene mucha importancia⁹³

§ LXVI: Aquello cuya representación contiene la razón suficiente de otras representaciones presentes en un discurso, pero que no tiene su propia razón suficiente en las otras representaciones, es el tema.

§ LXVII: Si se dieran varios temas, no estarían enlazados. En efecto, supongamos que A sea un tema con el mismo rango que B; si se los enlaza resulta que, o bien la razón suficiente de A está en B, o que la razón suficiente de B está en A. por

⁹⁰ Marcej Kagimierz Sarbiewski (Sarbievus). Eminent poeta y jesuita polaco que vivió entre 1595 y 1640. Escribió en latín y fue teórico de la literatura. En 1632 en Amberes, se publicó lujosamente su *Lyriconum libri IV* con grabados de Rubens, cuya difusión contribuyó a que alcanzara gran popularidad en Europa, influyendo en la alta valoración que se tuvo de su obra, por la que fue comparado con Horacio, siendo llamado Horacio Sarmata o bien Horacio Cristiano. (N.T.E.)

⁹¹ *Lyriconum libri IV*, oda 27.

⁹² Juvenal (Decimus Iunius Iuvenalis) *Sátiras*, 8, 126.

⁹³ Horacio, *Arte poética*, 242.

tanto, o bien B o bien A no sería tema, § LXVI. Ahora bien, nosotros sabemos ya que la conexión es poética, § LXV. Por consiguiente, *el poema que no tiene más que un solo tema, es más perfecto que el que tiene varios temas*, § VIII, XI.

Esto nos permite comprender la afirmación de Horacio:

Sea cual sea el poema (es decir, el propósito que tiene por fin último

la representación debe ser simple y unitaria⁹⁴

§ LXVIII: Es poético que el tema determine las impresiones sensibles y las imágenes del poema que no son temas. Efectivamente, si el tema no las determina, no se enlazan con él; por esta razón es poético que haya un enlace, § LXV.

En lo sucesivo vamos a fijar límites y frenos a la imaginación, así como a la licencia desmesurada del ingenio, por temor al abuso, tal como lo hemos señalado en los párrafos anteriores, de modo que solamente se permitan en el poema imágenes e invenciones que contribuyan a su perfección. Vemos, en efecto, que aun cuando se trate de representaciones que consideradas abstractamente, son enteramente válidas, es preciso a pesar de todo rechazar, cuando se construye el conjunto, toda impresión sensible, toda invención y toda imagen “que no sirva a la intención final (*el tema*) y no se adapte en forma adecuada”⁹⁵.

Desde hace algún tiempo que hemos podido observar que el poeta es considerado como una especie de demiurgo o de creador. De modo que entonces el poema debía ser, por así decir, un mundo. Sería necesario, por tanto, de acuerdo a esta analogía, estimar el tema del poema como verdadero del mismo modo como los filósofos tienen por evidente lo relacionado con el mundo.

§ LXIX: Si las representaciones poéticas que no constituyen temas son determinadas por el tema, estarán enlazadas con él y, por tanto, también entre sí, sucediéndose en relación de causa y efecto. De esta manera se podrá observar que se suceden de un modo semejante, evidenciando así que hay un orden en el poema. Ahora

⁹⁴ Ibid, 23.

⁹⁵ Ibid, 195.

bien, es poético que las representaciones poéticas que no son temas estén enlazadas con el tema, § LXVIII; luego *el orden es poético*.

§ LXX: Puesto que el orden en la sucesión de las representaciones se denomina método, *el método es poético*, § LXIX: Llamaremos método poético al igual que Horacio, que atribuye a los poetas el cuidado de un “orden claro”⁹⁶, es decir, que *el método poético es claro*.

§ LXXI: La regla general de la claridad del método es la siguiente: las representaciones poéticas deben sucederse de tal manera que el tema sea poco a poco representado con una claridad extensiva más y más grande. Puesto que el tema es el objeto de una representación sensible, § IX, tiene por propósito su claridad extensiva, § XVII. Ahora bien, si las representaciones que vienen primeramente lo representan con más claridad que las que vienen en seguida, entonces éstas últimas no concurrirán a representarlo poéticamente, pero, sin embargo, deben concurrir, § LXVIII. Por tanto, las representaciones que vienen con posterioridad deben dar al tema más claridad que las que vienen con anterioridad.

Los antiguos pensaban que tenían derecho a reírse de los poetas cíclicos, porque estos descuidaban esta regla del método desde el comienzo mismo de sus poemas, tan pronto como afinaban su pluma: “Los montes están de parto”⁹⁷. ¿Quién no condena “el desproporcionado énfasis de aquellos que eructan versos al aire”⁹⁸ como desahogada inspiración y habiéndose escasamente bañado en la fuente de Hipocrene⁹⁹ (refugio hasta entonces seguro), “profieren expresiones ampulosas y palabras grandilocuentes”¹⁰⁰? No abrumaremos una vez más a Lucano, Estacio y a otros, que ya han sido suficientemente atacados por este defecto por numerosos críticos. Nos parece preferible por una parte, dar la razón por la cual sus poemas comienzan malamente de esta manera, que es la suya, y por otra, extender la regla que ellos se han obstinado en transgredir, al desarrollo

⁹⁶ Ibid, 41. En la expresión “el método poético es claro”, la palabra “claro” corresponde al adjetivo *lucidus*, que significa literalmente “luminoso” (N.T.F.)

⁹⁷ Ibid, 139.

⁹⁸ Ibid, 457.

⁹⁹ Cfr. Persio, *Sátiras*, Introducción. (N.T.F.)

¹⁰⁰ Horacio, Ibid, 97.

del poema en su conjunto. Es necesario en todas partes observar lo que, de acuerdo al juicio de Horacio, hace de Homero un poeta tan merecedor de alabanza:

Con cuanta mayor corrección, nos dice, avanza
Aquel que nada emprendió con torpeza...
No intenta producir humo de la llama, sino del humo dar luz,
Con el propósito de revelarnos luego maravillosos prodigios,
Como el de Antífates y Escila o el del Cíclope y Caribdis¹⁰¹

Que se separe entonces aquí las significaciones propias de las impropias, y quedará claro que el poeta concuerda con la regla expuesta anteriormente, aunque se restrinja solo a los preámbulos o exordios de los poemas. Sería posible aquí señalar incluso la regla del orden del mundo, que es análoga a esta que hemos indicado y que se podría formular así: las cosas se suceden para manifestar la gloria del Creador, constituyéndose de este modo en el tema supremo y último de un inmenso poema que sería el mundo, si se nos permite decirlo así.

§ LXXII: Entre las representaciones coordinadas en conformidad con § LXIX, algunas pueden estar unidas como las premisas con las conclusiones, otras como lo semejante con lo semejante y lo conocido con lo conocido, y en fin, otras, según la ley de la sensación y de la imaginación. Pues bien, *el método histórico, el del bello espíritu y el de la razón, son posibles en el dominio de la claridad metódica.*

§ LXXIII: Si las reglas del método de la memoria o del bello espíritu son contrarias a las reglas poéticas (cfr. p. e. § LXXI), pero en cambio hay otras reglas que concuerdan con éstas, entonces *es poético, pasar de uno de estos métodos al otro, § XI.*

Es así como podemos comprender ese pasaje donde Horacio, aunque parezca vacilar, da respecto del orden los siguientes preceptos:

A menos que me equivoque, el mérito y la belleza del orden
consisten en que se diga ahora lo que se debe decir ahora,

¹⁰¹ Ibid, 140 y siguientes. Antífates es el rey de los lestrigones antropófagos: *Odisea* X, 80. Escila y Caribdis son monstruos marinos: *Odisea* XII, 85. Cíclope es el gigante monstruoso de un solo ojo: *Odisea*, IX, 187. (N.T.E.)

y que se difieran y se omitan muchas cosas por el momento¹⁰²

“Lo que se debe decir” es lo que exige el método que se habrá de seguir según lo señalado anteriormente, y que podrá ser el del bello espíritu o ingenio, el de la memoria o el de la razón. “Que se diga ahora” tales cosas significa que el poema conlleva un orden y un método. Por esta razón ni se puede casi pensar en otros métodos que no sean los que hemos mencionado, o de los que se obtienen juntándolos entre sí. De todas maneras es en conformidad con uno de ellos que es preciso releer los elementos del poema. “Y que se difieran y se omitan muchas cosas por el momento”, implica que lo que se sigue en otro orden de pensamientos, es más útil a la perfección del poema, y por tanto es más poético. Concedemos que Horacio no tuvo nociones precisas, distintas, ni de la claridad metódica ni de otros métodos, pero esto no es, sin embargo, un motivo para dudar de su legítimo sentido viéndolo desde nuestra interpretación, teniendo en cuenta que nuestros conceptos representan los mismos objetos, aunque lo sean quizás más distintamente, es decir, con más claridad. Cfr. Wolff, *Lógica*, § 929¹⁰³

§ LXXIV: El discurso que no contenga nada que se pueda sacar sin perjudicar su grado de perfección, es intrínseca o absolutamente breve, Puesto que una tal brevedad debe ser propia de todo discurso, debe serlo también del poema, § IX.

Y sin embargo

Con unas cuantas razones se ha decidido
a veces la caída o el éxito de los mortales¹⁰⁴

Presumimos que este mismo concepto de brevedad tenía Horacio en su espíritu cuando decía: “Lo que quiera que enseñes, sea por lo menos breve”¹⁰⁵, agregando enseguida: “Todo lo que es superfluo brota de un pecho colmado”¹⁰⁶. Oponía, entonces, de forma bastante manifiesta la “brevedad” a lo superfluo. Pero también es posible de concebir, a partir de esta definición de la brevedad, que ocurra lo que el propio Horacio dice:

¹⁰² Ibid, 42-44.

¹⁰³ Christian Wolff, *Philosophia naturalis sive Logica*, 1728.

¹⁰⁴ Sófocles, *Electra*, 415-416.

¹⁰⁵ Horacio, *Arte poética*, 335.

¹⁰⁶ Ibid, 337.

Al pretender ser breve, me vuelvo oscuro¹⁰⁷

Rechaza, en efecto, todos aquellos términos que signifiquen el menor exceso, y por lo mismo colma su discurso de ideas hasta tal punto que resulta imposible distinguir una idea respecto de otra, lo que redundará inevitablemente en oscuridad. La brevedad extrínseca o relativa no es necesaria ni para todo discurso ni para todo poema. No obstante, cuando constituye un elemento propio de una cierta especie de poema, como es el caso, p. e. de los epigramas, debe deducirse de las disposiciones específicas de esta especie de poema. Pero no está en nuestras intenciones consagrarnos a este problema.

§ LXXV: Las representaciones no poéticas y débilmente enlazadas pueden faltar a un poema sin perjuicio de su grado de perfección poética, incluso es poético prescindir de ellas, § LXXIV.

Esto es justamente el consejo que da Horacio, de manera poética, en el ejemplo de Homero, § XXII, cuando elogia en él que

Deja de lado lo que no cree poder hacer en forma brillante (es decir, *hacerlo extensivamente claro*)¹⁰⁸

Podemos constatar en Las Metamorfosis de Ovidio que el poeta pasa por algunas historias casi sin tocarlas y mencionándolas apenas con tres palabras, no sin el dolor y la indignación de los niños que querrían ver que se acumulen los cuentos de viejas.

§ LXXVI: Es considerado de buen tono dejar en un poema ciertas cosas de lado, § LXXV. Ahora bien, aquel que quisiera exponer todo el encadenamiento de un tema histórico, tendrá que abarcar con el pensamiento una parte extraordinariamente grande del mundo, por no decir toda la historia universal. Por lo tanto, *es poético dejar de lado ciertas determinaciones y ciertas conexiones demasiado lejanas.*

Es lo que hace Homero, es decir, el más grande de los poetas, § LVII, de acuerdo al testimonio de Horacio:

Se apresura siempre hacia el desenlace,

¹⁰⁷ Ibid, 25-26.

¹⁰⁸ Horacio, Ibid, 150.

y arrastra al lector al medio de los acontecimientos
como si estos le fueran conocidos¹⁰⁹

“El medio de los acontecimientos” se opone así al episodio de los “huevos gemelos de Leda, de donde proviene la guerra de Troya”¹¹⁰. Pero aunque son hechos lejanos se pueden relacionar con otros sucesos posteriores, de manera que aquel que no se preocupe de la brevedad del relato podría encontrar ahí la ocasión para escribir una historia. Horacio dice a propósito de Homero lo que se podría decir también respecto de Virgilio, si tenemos en consideración el comienzo de la *Eneida*:

Apenas se alejaban de la costa de Sicilia, se hacían a la mar¹¹¹

Lo mismo ocurre con la mayor parte de los poetas cómicos: si se hace abstracción del prólogo, sus personajes principales comienzan a hablar como si todo el nudo de la historia fuera ya conocido, lo que, de acuerdo con el § LXV, es particularmente útil.

- § LXXVII: Las palabras forman parte de los elementos constitutivos del poema, § X; por tanto, deben ser poéticas, § XI, IX.
- § LXXVIII: Los elementos constitutivos de las palabras son: 1) el sonido articulado, 2) la significación. Cuanto más poéticos son estos elementos, tanto más perfecto es el poema, § VII.
- § LXXIX: La palabra impropia tiene un sentido impropio. Ahora bien, los términos impropios son la mayor parte del tiempo términos propios para una representación sensible. Por consiguiente constituyen tropos poéticos: 1) porque la representación que adviene por el tropo es sensible, y por tanto es poética, § X, XI; 2) porque proporcionan representaciones complejas y confusas, § XXIII.
- § LXXX: Si la representación que debe comunicarse en el poema no fuera sensible, y se expresara a través de un término impropio, que sería al mismo tiempo el término propio para una representación sensible, de allí nacería una

¹⁰⁹ Ibid, 148-149.

¹¹⁰ Ibid, 147. De acuerdo a la mitología griega Zeus en forma de cisne sedujo a Leda en la misma noche en que ella estuvo con su esposo el rey Tindareo. Según algunas versiones, Leda puso dos huevos gemelos. De uno nacieron Castor y Polux, y del otro Clitemnestra y Helena. Según Horacio, no habría necesidad de remontarse al nacimiento de Helena para empezar a narrar la guerra de Troya. (N.T.E.)

¹¹¹ Virgilio, *Eneida*, 1, 34.

representación compleja y confusa, puesto que no se le agregaría una representación sensible simple. Por esta razón, *es poético comunicar las representaciones no sensibles por medio de términos impropios*.

El concepto que tendremos en vista tan pronto intentemos expresar la dulzura, será propio o impropio en nuestra mente. El primero no es poético § XIV, y el segundo es el que Sarbievius expone de manera apropiada cuando escribe:

Mi propio rostro se endulza
y el Mediodía resplandece casi sin nubes.
Y aquel que vierte sus favores sobre las cosas
no está oculto por las nubes de la ira;
ese que nos es más querido de la estrella vespertina,
muestra un bello rostro en el arcoíris rosáceo¹¹²

§ LXXXI: Si la idea que quiere comunicarse fuera menos poética que la idea propia del término impropio, es poético preferir el término impropio al propio, § LXXIX.

§ LXXXII: Puesto que las representaciones claras son más poéticas que las representaciones oscuras, § XIII, es poético evitar la oscuridad en las expresiones figuradas, e inclusive limitarlas al número que exija la claridad.

§ LXXXIII: Los *términos metafóricos* son impropios y, por lo mismo, poéticos, § LXXIX, y son al mismo tiempo, en virtud del § XXXVI, *muy poéticos*.

Por esta razón es que se les utiliza más frecuentemente que los otros tropos.

§ LXXXIV: Las sinécdoques que emplean la especie por el género y el individuo por la especie, son términos impropios, por tanto, poéticos. Por esta razón es que se les emplea más frecuentemente que los otros.

Se dice por ejemplo “un Typhis” por un marinero, “un Palinuro” en vez de timonel, “un Sufeno” por aquel que se ama a sí mismo y a sus obras, sin tener rival, “un Chremes” por un avaro, “un Marrucino” en vez de un idiota, “un Nepote” por un derrochador, “un Mentor” para un fabricante de útiles para hacer armas, “un Codro” en vez de un envidioso, “un Iro” por un pobre, etc.

§ LXXXV: *La alegoría es una secuencia de metáforas enlazadas*. Por consiguiente hay en ella, por un lado, representaciones poéticas individuales, y por otro, una

¹¹² Sarbievius, *Lyricum Libri IV*, libro I, oda 17. Véase nota N° 57. (N.T.F.)

coherencia mucho mayor que cuando se reúnen metáforas heterogéneas. Por tanto, *la alegoría es muy poética*, § LXV, VIII.

§ LXXXVI: Los epítetos proporcionan una representación compleja del sustantivo, por lo tanto, los epítetos no distintos son poéticos, § XXIII.

§ LXXXVII: Los epítetos innecesarios designan cualidades cuya representación está muy poco relacionada con el tema, por lo cual es poético evitar los epítetos innecesarios, § LXXV. Los epítetos tautológicos designan la misma cualidad que es conocida en el concepto del sustantivo. Esto se opone a la brevedad, § LXXIV, por esta razón es poético evitarlos.

§ LXXXVIII: Puesto que *los epítetos* designan representaciones, la reflexión puede perfectamente ponerlas de manifiesto siguiendo las reglas que hemos proporcionado anteriormente respecto de las representaciones poéticas en general.

§ LXXXIX: Los *nombres propios* designan individuos que como tales constituyen motivos muy poéticos. Por lo tanto, los nombres propios son también poéticos, § XIX.

§ XC: Puesto que el reconocimiento confuso de una representación es poético, § XLII y que solo los nombres propios cuyo mérito ignoramos nos proporcionan un número insuficiente de nuevos pensamientos y ni siquiera nos provocan admiración § XLIII, *es poético evitar emplear muchos nombres propios desconocidos*, § XIII.

§ XCI: Las palabras, en tanto que son sonidos articulados, pertenecen al dominio de lo audible; por este motivo *dan lugar a impresiones sensibles*.

§ XCII: Se denomina juicio de los sentidos al juicio confuso que se refiere a la perfección de los objetos sensibles. Atribuimos este juicio al órgano de los sentidos que es afectado por el objeto sensible que juzgamos.

De esta manera podremos explicar aquí lo que los franceses llaman “gusto”, y que ellos aplican solamente al dominio de lo sensible. Que una facultad de juzgar sea atribuida a los sentidos, sin embargo, también la encontramos, y del mismo modo como la utilizan los franceses, entre los hebreos: *ta am* y *rikh*, los latinos: *loquere ut te videam* (habla para que te vea, donde ver significa juzgar), y los italianos, la

sociedad *del buon gusto*, de manera que se utilizan incluso algunas de estas formas de hablar para referirse al conocimiento distinto. Sin embargo, no queremos ir tan lejos, es suficiente decir que no es contrario al uso de atribuir a los sentidos un juicio confuso, y que éste es debido a las sensaciones.

- § XCIII: *El juicio del oído puede ser afirmativo o negativo*, § XXXI; el juicio afirmativo producirá placer y el negativo desagrado; uno y otro están, en efecto, determinados por una representación confusa, § XCII, por lo tanto, sensible § III y poética, § XII. En consecuencia, *es poético suscitar el desagrado o el placer por medio del oído*, § XI.
- § XCIV: Mientras más se manifieste la armonía o la discordancia, más grande será el desagrado o más intenso será el placer. Todo juicio de los sentidos es confuso, § XCII. En consecuencia, si se observa que un juicio A es más armónico o discordante que un juicio B, § XVI, A será más claro desde el punto de vista extensivo que B, § XVI, y por lo mismo será más poético, § XVII. *Es, entonces, muy poético dar al oído la posibilidad de producir el mayor placer o desagrado.*
- § XCV: Si se produce mediante el oído un gran desagrado, el oyente desviará su atención. Por este motivo no se podría comunicar ninguna o casi ninguna representación nueva, y el poema se frustraría en su propósito, § V. Por tanto, *es poético dar al oído la posibilidad de producir el mayor placer*, § XCIV.
- § XCVI: El poema, en tanto que secuencia de sonidos articulados, suscita placer al oído, § XCII, XCI; debe, por esto, tener perfección, § XCII, e inclusive, la mayor perfección, § XCIV.
- § XCVII: Se puede deducir con facilidad de lo señalado anteriormente que la pureza, la construcción simétrica y el ornamento de las figuras, son elementos necesarios para el poema. Pero como estos elementos son comunes al poema y al discurso sensible imperfecto podemos pasarlos por alto para no excedernos en nuestro propósito. Nada diremos, pues, de la calidad del poema en tanto que secuencia de sonidos articulados: no diremos por qué es necesario evitar el encuentro de vocales, las elisiones demasiado frecuentes y las alteraciones. *Toda perfección que se encuentre en las calidades de los sonidos articulados, puede ser llamada*

*eufonía*¹¹³, término tomado, salvo error de nuestra parte, de la escuela de Prisciano¹¹⁴.

§ XCVIII: La cantidad de una sílaba es lo que en ella no puede ser conocido sin la presencia simultánea de otra sílaba. No es posible, por lo tanto, conocer la cantidad a partir de la duración de los sonidos de las letras del alfabeto.

A algunos filólogos hebreos les place atribuir a las sílabas una cantidad definida según la medida correspondiente a la duración de los sonidos de las letras. Es preciso, sin embargo, no confundir en absoluto esta noción de cantidad con la nuestra. Christianus Ravius dice explícitamente en el capítulo II, § 19 de su *Ortografía hebrea*: “La cantidad larga y la breve de la sílaba se deben entender aquí como puramente ortográficas, y no como prosódicas, para que nadie se equivoque o pueda inducir a error por su parte a los otros”¹¹⁵. Es en virtud de esta cantidad ortográfica, cuyo concepto distinto no es nuestro propósito explicarlo aquí, es que se afirma la igualdad de las sílabas de la lengua hebrea; la cantidad que hemos definido como poética no permite en absoluto en cuanto a ella una tal enseñanza, a menos que se enseñen afirmaciones completamente falsas.

§ XCIX: Si al hablar se atribuye a cada sílaba su cantidad, se dice que se *escande*¹¹⁶.

§ C: Si al escandir, la duración de la sílaba A iguala a la duración de la sílaba B más la duración de la sílaba C, se dice que A es larga, y que C y B son breves.

La duración o cantidad es, entre los gramáticos, el espacio de tiempo necesario para pronunciar una letra; puesto que en lo sucesivo trataremos únicamente de las sílabas, entenderemos por duración de una sílaba, el espacio de tiempo necesario para pronunciarla. Por tanto, en la escansión, la duración de una sílaba, es igual a la porción de tiempo que exige su cantidad. Pero no se puede saberlo a menos que se tome alguna duración de una sílaba por unidad. Esto ocurre con la sílaba breve: el doble de su duración constituirá una larga. De aquí se puede

¹¹³ *Eufonía* significa sonoridad agradable que resulta de la acertada combinación de los elementos acústicos de la palabra. (N.T.E.)

¹¹⁴ Prisciano (Priscianus Caesariensis) fue un gramático latino que vivió entre los siglos V – VI. Su obra más importante fue su *Institutio de arte gramatica*, que constaba de 18 libros, 16 de los cuales los destinó a sistematizar la gramática latina. Constituye el tratado más completo de la Antigüedad al respecto. (N.T.E.)

¹¹⁵ Christianus Ravius fue un teólogo y orientalista germano que vivió entre los años 1603 y 1677. (N.T.E.)

¹¹⁶ *Escandir* significa medir el verso; examinar el número de pies o de sílabas de que consta. *Escansión* es entonces, medida de los versos. (N.T.E.)

obtener este corolario: se puede, sin cambiar la cantidad de duración necesaria a la escansión, reemplazar A por B+C. Dicho y hecho. Veamos en el simple esquema del verso del senario yámbico¹¹⁷, como se pueden a partir de allí, explicar todas las licencias:

U - / U - / U - / U - / U - /

Para llegar al oído con más lentitud y un poco más grave,
acogió en los derechos de paternidad a los pesados espondeos
con afabilidad y tolerancia, aunque no hasta el punto
de ceder siquiera amigablemente el segundo o el cuarto pie¹¹⁸

Agreguemos: y el sexto pie incluso, sin lo cual se obtendría un *escazonte*¹¹⁹, pero en ese caso el quinto pie no cede. Se logra así del modo siguiente el esquema de las sustituciones posibles:

U - / U - / U - / U - /
- - / / - - / / - - / U -

Será suficiente con sustituir progresivamente dos breves (U U) por una larga (-) para obtener todas las licencias métricas. En primer lugar, los pies pares¹²⁰ admiten que se reemplace la última sílaba larga por dos breves, lo que origina el *tribraquio* (U U U). En seguida, los pies impares¹²¹ admiten que se reemplace la primera sílaba larga por dos breves, lo que determina el *anapesto* (UU -), y la segunda sílaba larga por dos breves, lo que nos da el *dáctilo* (- UU) cuando la primera es larga y *tribraquio* cuando la primera es corta. “El anapesto y el dáctilo no forman parte de los pies pares, porque el espondeo no es propio de ellos, según lo enseña Hephaestion en su *Tratado de métrica*¹²². Se podría incluso tener

¹¹⁷ El *senario yámbico latino*, que equivale al *trímetro yámbico griego*, es un verso de seis pies cuyo pie fundamental es el *yambo*, compuesto de una sílaba breve y de una sílaba larga (U-); el *espondeo*, que puede ser sustituido en algunos lugares, se compone de dos sílabas largas (- -). Baumgarten intenta aquí explicar cómo la sustitución del espondeo en el yambo permite todas las otras sustituciones. (N.T.F.)

¹¹⁸ Horacio, *Arte poética*, 255-258.

¹¹⁹ El *escazonte* es un *trímetro yámbico* cuyo último pie es un *troqueo*, es decir, un pie formado por una sílaba larga seguida de una breve (- U), o un *espondeo*, que está constituido por dos sílabas largas (- -). (N.T.E.)

¹²⁰ Se trata de los *yambos* (U -) que son “pares” por su situación respecto de los pies cuya posición está designada por un guarismo par. (N.T.F.)

¹²¹ Se trata de los *espondeos*. (N.T.F.)

¹²² Hephaestion, de Alejandría, existió probablemente en el siglo II. Fue un gramático que nos dejó un *Tratado de métrica griega*, en el que analizó distintos tipos de metros, de pies y de composiciones métricas. (N.T.E.)

en cuenta el *proceleusmático* (UUUU), pero su uso aquí no sería aceptable. Las consideraciones precedentes permiten igualmente explicar las licencias métricas del verso trocaico, de dar a partir de allí la razón por la cual tienen lugar algunos hexámetros que comienzan por un anapesto, y en fin señalar si hay otras licencias posibles también. El estudio de todos estos asuntos es de gran utilidad para el tratamiento racional de la educación de los jóvenes, sirviendo para que sus espíritus se habitúen a inclinarse hacia las cosas serias.

§ CI: *Si las sílabas largas y breves se mezclan de tal manera que produzcan agrado al oído, una cadencia o medida tendrá lugar en el discurso.*

Nos ha parecido preferible, a propósito de una cosa cuya existencia ha sido frecuentemente puesta en duda, dar una definición real más bien que una definición nominal. Es ahora la experiencia la que nos permite juzgar si la cadencia realza el gusto § XCII, ¿quién querría discutir sobre esto? La experiencia de otros, entre los cuales Cicerón se cuenta por modelo, está de nuestra parte, hasta el punto de que a juicio del mismo Cicerón y del resto de los gramáticos, la cadencia no depende de ningún modo solo de la diversa disposición de las sílabas acentuadas, sino más bien de la cantidad larga o breve de las sílabas, sin tener en cuenta su entonación. La diferencia de la cantidad larga de las sílabas no aparece ciertamente distinta hasta que no se haya dado la escansión, pero es, sin embargo, confusamente percibida por el espíritu, y por tanto, puede proporcionar una materia suficiente para que el oído ejerza su juicio. Si, en efecto, la cadencia dependiera en este punto de las sílabas tónicas y de su posición ¿por qué -me pregunto- la cláusula "*Petrum videatur*" sería objeto de reprobación, mientras que la cláusula "*esse videatur*" tendría derecho a ser elogiada? Ambos tienen el mismo tono, pero no la misma cantidad poética. La lengua griega no deja en este punto ninguna duda: Supongamos, en efecto, que se tomen los acentos de esta lengua como signos de intensidad de la entonación, aquel que leyera en este caso a los poetas griegos podría comprobar con sus propios ojos que no hay ni el menor orden o medida en la disposición de las sílabas tónicas, aun cuando

muchos de estos poetas den prueba de una considerable exactitud cuando se trata de respetar las cantidades¹²³

§ CII: *La cadencia produce placer al oído, § CI, por lo tanto es poética, § XCV.*

§ CIII: La cadencia que produce placer al oído, subordinando todas las sílabas del discurso a un orden, es el *metro*; la cadencia que condiciona este mismo placer por intermedio de algunas sílabas solamente, cuya sucesión no está subordinada a un orden fijo, es el *ritmo*. Por consiguiente, puesto que los elementos que contribuyen al placer del oído son más numerosos en el metro que en el ritmo, el metro proporciona un placer mucho más grande que el ritmo, por esta razón el metro es poético, § XCV.

§ CIV: *El verso es un discurso subordinado a un metro, a una medida adecuada, o ligado; pues bien, el hecho de ser escrito en verso contribuye a la perfección del poema, § CIII, XI.*

§ CV: *No toda obra en verso es un poema.* La obra en verso debe su perfección al metro, § CIV; el discurso en el que existe el metro es pues una obra en verso. Ahora bien, puede haber metro en un discurso en el que no haya ni representaciones sensibles, ni orden claro, ni pureza, ni armonía, etc. El discurso al que estas cualidades le falten puede muy bien ser una obra en verso, pero no puede ser un poema en virtud de lo señalado en los párrafos anteriores y en el § IX. Así, pues, *puede darse alguna obra en verso que no sea un poema.*

Es por esto que se tiene mucha razón cuando se distingue cuidadosamente a los poetas de los versificadores, estos últimos muestran solo versos y jamás poemas en sus “cucuruchos hechos de papel de envolver”¹²⁴ en el que los han escrito, cada día aderezándolos, porque la mayor parte de estas hojas se ruborizarían de

¹²³ Cfr. Jacobo Carpovius, *Meditación sobre la perfección de la lengua*, § 243-244. Todo esto no resulta claro de entender si no se lo sitúa en el contexto que le es propio, es decir, en el de una posición de la métrica latina. Se trata para Baumgarten de refutar un error filológico según el cual la métrica latina dependería de la posición de los acentos de intensidad de las sílabas, aun cuando esta métrica se basa más bien sobre la *cantidad* de las sílabas. (N.T.F.)

¹²⁴ Baumgarten alude aquí irónicamente a aquellos poetas mediocres que eran meramente versificadores, cuyas obras, según los autores de sátiras, solo servían para envolver pescado. Cfr. Marco Valerio Marcial (Marcus Valerius Martialis), poeta hispanorromano del siglo I d.C., célebre autor de epigramas satíricos. *Epigramas* III, 3.B2, 5. (N.T.E.)

llevar un nombre tan noble, si es que el papel pudiera ruborizarse, o si la falta de pudor de los padres no contaminara a su descendencia.

§ CVI: Las asonancias en el final de los versos que ahora se denominan “ritmo”, contrariamente al uso correcto, § CIII, los juegos con las letras que constituyen los acrósticos, las descripciones de figuras, como por ejemplo, una cruz, una pera, un cono, y tantas otras cosas por el estilo, pueden ser perfecciones aparentes o bien condicionadas por el juicio particular del oído propio de un pueblo determinado, del mismo modo que los géneros lírico, épico y dramático tienen al igual que sus subgéneros, caracteres propios, que deben ciertamente convenir con las perfecciones esenciales pero que no pueden ser justificadas de otra manera que no sea por definiciones más determinadas de cada género poético. El canto, la acción dramática, o aun la declamación patética, son también modos poéticos que, en la medida que contribuyen de manera admirable a lo que en el poema se haya propuesto como finalidad, han sido extraordinariamente apreciados desde la Antigüedad, siempre que se ajustaran a sus propios límites. Si se los sobrepasara, como ocurre hoy día con nuestro teatro, en vez de favorecer la delectación que debe surgir del poema, la impediría. Tales propósitos, que con frecuencia han sido señalados, no debería ser necesario insistir en ellos.

§ CVII: El metro produce impresiones sensibles, § CIII, CII; ahora bien, estas son muy claras desde el punto de vista extensivo, y por lo mismo son muy poéticas y aún más que aquellas que son menos claras, § XVII; *es muy poético observar, en consecuencia, con mucho esmero las leyes de la métrica*, § XXIX.

“Debemos saber reconocer con los dedos y el oído

la cadencia justa conforme a las reglas.

Se elogia con demasiada indulgencia, por

no decir estupidez, la métrica de los versos de Plauto”¹²⁵

No todo crítico se da cuenta de la falta de armonía de un poema

y [que] se concede a los poetas romanos una indulgencia

maligna,

¿Debo por esto escribir al azar y sin reglas?

¹²⁵ Versión libre de Baumgarten de los versos 274, 271 y 273 del *Arte poética* de Horacio. (N.T.E.)

¿O bien debo pensar que todos verán mis errores?¹²⁶

§ CVIII: Cuando se dice que una persona *imita* esto significa que imita algo, es decir, que *produce una cosa semejante a otra*. Se puede, entonces, denominar *imitación al efecto que es semejante a otro efecto*. La imitación puede ser, por otra parte, el efecto de una intención, o bien proceder de otra causa.

§ CIX: Si se dice que el poema es la imitación de la naturaleza o de las acciones, esto quiere decir que se determina que el efecto sea semejante a los producidos por la naturaleza, § CVIII.

Alfesibeo imitará a los danzantes sátiros.¹²⁷

§ CX: Las representaciones que son producidas de manera inmediata por la naturaleza, id est: por el principio interno, intrínseco, de los cambios que han tenido lugar en el mundo, y por las acciones que de él dependen, no son jamás distintas e inteligibles, sino sensibles. Sin embargo, son muy claras desde el punto de vista extensivo, § XXIV, XVI, y como tales, poéticas, § IX, XVII. Por consiguiente, la naturaleza (si se nos permite hablar de un fenómeno sustancializado, y de las acciones que de él dependen, como si se tratara de una sustancia) y el poeta producen cosas semejantes, § XXVI. De suerte que *el poema es la imitación de la naturaleza y de las acciones que de ella dependen*, § CVIII.

§ CXI: Si se definiera el poema como un *discurso ligado* (es decir, en verso, según el § CIV) y como *imitación de las acciones o de la naturaleza*, se dispondría de dos de sus principales marcas distintivas, pero que no estarían unidas por una determinación recíproca, sino que se dejarían determinar a partir de nuestro punto de vista, § CIV, CIX. Deberíamos decir, entonces, que estamos en condiciones de afirmar que nos aproximamos cada vez más a la esencia del poema.

Remitámonos a la *Poética* de Aristóteles, C.I., a *De artis poeticae natura et constitutione*, de Vosio, C. IV, § 1, y a la obra *In arte critica poetica*, del célebre Johann Christoph Gottsched, páginas 82 -118.¹²⁸

¹²⁶ Horacio, *Arte poética*, 263 – 266.

¹²⁷ Virgilio, *Églogas*, 5, 73.

¹²⁸ Johann Christoph Gottsched fue un escritor, dramaturgo y crítico alemán que vivió entre los años 1700 y 1766. Fue profesor de poesía en la Universidad de Leipzig. Llegó a ser una de las figuras más representativas de la

§ CXII: Decimos que aquello en lo cual es posible percibir numerosos elementos, simultáneos o sucesivos, está *pleno de vida*.

Se puede comparar esta definición con el uso del lenguaje. Decimos, en efecto, que una pintura que ha sido hecha con los colores más variados es “*ein lebhafter Gemahld*” (un cuadro lleno de vida); que un discurso que ofrece a la percepción múltiples elementos, tanto por su sonido como por su sentido, por las cosas que señala, es considerado “*ein lebhafter Vortrag*” (un relato lleno de vida); y que una actividad durante la cual no se teme de ningún modo dormirse, en razón de la diversidad de acciones que se suceden continuamente, se la llama “*ein lebhafter Umgang*” (una actividad animada).

§ CXIII: Si en conformidad con el venerable Arnold y su *In dem versuch einer Systematischen Einleitung zur Teutschen Poesie (Ensayo de una introducción sistemática a la poesía alemana)*¹²⁹ definiéramos el poema como “el discurso que, respetando en él las reglas de acentuación” (el metro), “representa una cosa de la manera más vivamente posible, y se insinúa con toda la fuerza imaginable en el alma de un lector, a fin de conmoverlo de una determinada manera”, podríamos entonces establecer las marcas distintivas siguientes: 1) el metro; 2) las representaciones más llenas de vida posible; 3) la acción que ejerce sobre el alma del lector, que procura conmoverlo. Nuestra definición indica las determinaciones del metro, § CIV; las representaciones llenas de vida corresponden a las representaciones claras desde el punto de vista extensivo, § CXI y XVI; la acción que ejerce sobre el alma del lector, está implicada en nuestra definición en lo señalado en § XXV, XXVI, XXVII.

§ CXIV: El venerable Walch¹³⁰ da la definición siguiente de la poesía en su *Philosophical Lexicon*; ésta sería “una especie de elocuencia que, con la ayuda

Ilustración alemana. Escribió un importante estudio sobre poética *In arte critica poética* en 1730, de gran influencia en su tiempo, en el que señaló normas estrictas para la comparación poética, de fuerte inspiración en el clasicismo francés. (N.T.E.)

¹²⁹ Gottfried Arnold fue un poeta, historiador y teólogo pietista protestante germano, que vivió entre 1666 y 1714. Su *Historia imparcial de la Iglesia y de las herejías*, escrita en dos volúmenes, ejerció una gran influencia en la Ilustración alemana. (N.T.E.)

¹³⁰ Johann Georg Walch fue un teólogo luterano alemán, que vivió entre 1693 y 1775. Participó activamente en los movimientos filosóficos de su tiempo. Sus escritos sobre teología son diversos y muy amplios. Su extenso *Philosophical Lexicon* constituye el primer diccionario filosófico general escrito en Alemania. (N.T.E.)

del ingenio” (que solo no hace al poeta) “nos permite revestir nuestros pensamientos primarios” (que son los temas) “con una gran variedad de otros pensamientos, de imágenes o de representaciones llenas de ingenio y de gracia, bien en un discurso en prosa o en verso”, lo que parece una definición demasiado amplia; contrariamente, lo que designa como “lenguaje de los afectos”, parece ser una noción demasiado estrecha. Sin embargo, los caracteres que atribuye con justicia a la poesía se dejan determinar a partir de nuestra definición.

§ CXV: La filosofía poética es, en virtud de lo señalado en § IX, la ciencia que conduce el discurso sensible hacia su perfección. Ahora bien, nosotros cuando hablamos, tenemos estas representaciones que comunicamos. La filosofía poética supone entonces la presencia en el poeta de la facultad de conocimiento inferior. Esta sería ciertamente la tarea de la lógica en sentido general, de dar a esta facultad reglas para orientarse en el conocimiento sensible de las cosas. Pero quien conoce nuestra lógica, sabe hasta qué punto este campo está descuidado en ella. ¿Qué es necesario hacer entonces, si en razón de su propia definición, la *lógica* es reducida a los límites demasiado estrechos entre los cuales se ha encerrado y por esto mismo se la considera como *ciencia del mundo filosófico del conocimiento de un objeto*, o bien como la *ciencia que conduce a la facultad de conocimiento superior al conocimiento de la verdad*? Si es así, entonces, esta sería la ocasión de que los filósofos pudieran realizar sus investigaciones, no sin un inmenso beneficio, acerca de las técnicas que permitieran afinar y aguzar las facultades de conocimiento inferiores, y de utilizarlas del mejor modo para provecho de todos. Puesto que la sicología ha propuesto principios firmemente establecidos, no dudamos de ninguna manera que se pueda implementar una *ciencia que dirija la facultad de conocimiento inferior*, o más todavía, una *ciencia del mundo sensible del conocimiento de un objeto*.

§ CXVI: Habiendo establecido la definición se puede fácilmente descubrir el término así definido. Los filósofos griegos y los padres de la Iglesia ya habían distinguido siempre cuidadosamente entre los *aistheta* (cosas percibidas) y los *noeta* (cosas inteligibles), y es suficientemente evidente que los *aistheta* no equivalían solamente a los objetos de la sensación, puesto que honraban también con este

nombre a las representaciones sensibles de objetos ausentes (las representaciones imaginarias, por tanto) los *noeta* deben, por consiguiente, ser conocidos por medio de la facultad de conocimiento superior, y constituyen el objeto de la *Lógica*; los *aistheta* son el objeto de la *episteme aisthetike* (ciencia estética), o simplemente de la *Estética*.

§ CXVII: el filósofo expone las cosas como él las piensa: por tanto, no tiene ninguna, o casi ninguna regla particular que observar en la exposición de sus pensamientos. No se ocupa de los términos en tanto que son sonidos articulados en la medida que se refieren a las cosas percibidas (*aistheta*). Pero aquel que expone sus ideas de manera sensible, debe tenerlos muy en cuenta; de esta manera la estética es, en relación al modo de exposición, más prolija que la lógica. Ahora bien, la exposición puede ser perfecta o imperfecta; la manera imperfecta de exponer sus ideas es enseñada por la *Retórica General*, que es la *ciencia del modo de exposición imperfecto de las representaciones sensibles en general*, en tanto que la perfección de la exposición constituye el objeto de la *Poética General*, que es la *ciencia del modo de exposición perfecto de las representaciones sensibles en general*. La primera se subdivide en retórica sagrada y profana, judicial, demostrativa y deliberativa, etc., y la segunda en poética y épica, dramática y lírica, con sus diversas especies análogas. Pero los filósofos deben dejar estas subdivisiones a los retóricos, quienes tienen por propósito infundir el conocimiento histórico y experimental de ellas. Los filósofos deben ocuparse, en lo a ellos respecta, de exponer generalidades y sobre todo de definir con cuidado las fronteras de la poesía y de la elocuencia; su diferencia es solo de grado, pero sin embargo, pensamos que la determinación de la extensión del territorio que les corresponde, requiere de una geometría no inferior a la que fijó los límites entre Frigio y Misios.

METAFÍSICA

TERCERA PARTE: SICOLOGÍA

PROLEGÓMENOS

- § 501: La Sicología es la ciencia de los predicados universales del alma.
- § 502: La sicología contiene los primeros principios de las ciencias teológicas, de la estética, de la lógica y de los saberes prácticos, es entonces con razón que esta ciencia es referida a la metafísica
- § 503: La *sicología* deriva sus proposiciones 1) de la experiencia, siguiendo la vía más directa, se denomina en este caso sicología *empírica*; 2) del concepto de alma, como medio de encadenamiento de los razonamientos siguiendo la vía más larga; se denomina en este otro caso, sicología *racional*.

CAPÍTULO PRIMERO

SICOLOGÍA EMPÍRICA

SECCIÓN I: LA EXISTENCIA DEL ALMA.

- § 504: Si hay en un ser algo que sea capaz de ser consciente de algo, entonces, lo que hay en este ser es un *alma*. Existe en mi algo que es capaz de ser consciente de algo. Existe, en este caso en mi, un alma (yo que soy un alma, existo).
- § 505: Yo pienso, dicho de otra forma, mi alma es modificada. Los pensamientos son pues, los accidentes de mi alma, y algunos de entre ellos al menos tienen su razón suficiente en mi alma. Mi alma es, por tanto, una fuerza.
- § 506: Los pensamientos son representaciones. Mi alma es, pues, una fuerza representativa.
- § 507: Mi alma piensa al menos ciertas partes de este mundo. Mi alma es, por tanto,

una fuerza que puede representarse, al menos parcialmente el mundo.

- § 508: Yo pienso ciertos cuerpos de este mundo así como sus modificaciones; de tal cuerpo yo pienso un pequeño número de modificaciones, de tal otro un gran número, pero hay un cuerpo y uno solo, del cual yo pienso un número máximo de modificaciones, y este cuerpo es seguramente una parte de mi mismo. *Mi cuerpo* es, pues, el cuerpo del cual yo pienso un gran número de modificaciones, que yo no pienso de todo otro cuerpo.
- § 509; Mi cuerpo ocupa en este mundo una posición determinada: hay un lugar, una época, una situación.
- § 510: Yo pienso ciertas cosas de manera distinta y ciertas cosas de manera confusa. Aquel que piense una cosa de manera confusa, no discierne las marcas distintivas; sin embargo, se las representa, o aún las percibe. Si en efecto, él *discerniera* las marcas distintivas del objeto que se representa confusamente, entonces, pensaría de manera distinta lo mismo que se representa confusamente, si en compensación, no *percibiera* las marcas distintivas del objeto que piensa confusamente; entonces, no tendría la medida para distinguir gracias a ellas el objeto de su percepción. Por lo tanto aquel que piense confusamente alguna cosa se representa oscuramente ciertas cosas¹³¹.
- § 511: Hay en el alma representaciones oscuras. Su conjunto se denomina el *fondo del alma*.
- § 512: Es posible saber, según la posición de mi cuerpo en este mundo, por qué yo percibo tales cosas más oscuramente, tales otras más claramente, tales otras aún más distintamente; dicho de otra manera, *mi representación se rige por la posición de mi cuerpo en este mundo*.
- § 513: Mi alma es, entonces, la fuerza con que puede representarse el universo de acuerdo a la posición de mi cuerpo.
- § 514: Una totalidad de representaciones presentes en el alma es una *percepción total*; sus partes son *percepciones parciales*, que se reparten a su vez en dos conjuntos; el conjunto de las percepciones oscuras es el *campo de la oscuridad* (o

¹³¹ La terminología de Baumgarten sigue aquí directamente la de Leibnitz: cfr. sus *Meditaciones sobre el conocimiento, la verdad, las ideas*. (N.T.F.)

de las tinieblas), que es el fondo del alma; y el conjunto de las percepciones claras es el *campo de la claridad* (o de la luz) que comprende los campos de la confusión, de la distinción, de la adecuación, etc.

§ 515: El conocimiento verdadero corresponde a la realidad, se le oponen el no-conocimiento, o aún, la ausencia de conocimiento, que es la ignorancia, como también la apariencia de conocimiento, es decir, *el error*, que son negaciones. El más tenue de los conocimientos es aquel que refiriéndose a un solo objeto, el más insignificante de todos, contiene al menos algo de verdad. Pero tan pronto como sus objetos ganan en número y en importancia, así también el conocimiento gana en importancia y en verdad, hasta que extendiéndose al más grande número de objetos posibles, y a los objetos más importantes, el conocimiento se vuelve también el más importante y el más verdadero de todos. Elevado al grado en que conoce un máximo número de objetos, el conocimiento se caracteriza por su *abundancia* (su profusión, su extensión, su riqueza, su inmensidad); pero en el grado en que conoce un número mínimo de objetos, se caracteriza por su tenuidad; cuando sus objetos son los más importantes, se define por su *dignidad* (su nobleza, su grandeza, su seriedad, su majestuosidad); cuando sus objetos son los más insignificantes, se define por su *trivialidad* (su pobreza, su futilidad). Todo conocimiento contiene verdades que relaciona ordenadamente, lo que lo hace ser a él mismo importante y verdadero. El conocimiento, al comprender el más grande número de verdades es *exacto* (minuciosamente pulido), el que ofrece el menor número es *tosco*. La más grande perfección del orden en el conocimiento, es decir, el *método*, constituye el *carácter metódico* (acromático, doctrinal) *del conocimiento*, mientras que la menor perfección del orden constituye el *carácter improvisado*. El conocimiento y las representaciones que la componen, en mi alma son más o menos importantes; y es en la medida en que son razones, es decir, *argumentos en sentido amplio*, que adquieren fuerza y eficacia. Ningún conocimiento es totalmente estéril; sin embargo más de un conocimiento tiene una eficacia o un *vigor* que lo hace *fuerte*, y cuando no tiene vigor (en cuyo caso se considera *débil*) el conocimiento es *endeble* (inconsistente). Las representaciones más endeables, cuando surgiesen, modifican menos el estado de

alma; las representaciones más fuertes lo modifican más.

- § 516 Las percepciones que agregadas a alguna otra percepción parcial, con las que forman parte de un mismo todo, se denominan percepciones *asociadas*; constituyen las más fuertes de las percepciones que dominan en el alma.
- § 517: Mientras más una percepción comprende marcas distintivas, más fuerte es. Es por esto que una percepción oscura, pero comprendiendo más todavía marcas distintivas que una percepción clara, es más fuerte que esta última; y una percepción confusa, aunque comprendiendo más todavía marcas distintivas que una percepción distinta, es más fuerte que esta última. Las *percepciones* que contienen el más alto número de marcas distintivas se denominan *pregnantes*. Por esta razón, las percepciones *pregnantes* son las más fuertes, de donde se sigue que las ideas de los individuos tienen un gran vigor. Los términos cuya significación es *pregnante*, son *enfáticos* (son los énfasis). La ciencia que se ocupa de esto es la *enfaseología*. La fuerza de los nombres propios no es descuidable.
- § 518: El estado de alma, donde las percepciones que dominan son oscuras, es el *reino de las tinieblas*; aquel donde reinan las percepciones claras, es el *reino de la luz*.

SECCIÓN II: LA FACULTAD DE CONOCIMIENTO INFERIOR.

- § 519: Mi alma conoce ciertas cosas. Ella dispone, pues, de una *facultad de conocimiento*, es decir, de una facultad de conocer cosas (de un entendimiento en sentido amplio).
- § 520: Mi alma conoce oscuramente ciertas cosas, y conoce confusamente algunas otras; de suerte que, siendo todas las cosas, por otra parte, iguales, cuando ella percibe una cosa aprehendiéndola como diferente de las otras, percibe todavía más que cuando percibe una cosa sin diferenciarla de las otras. Por lo tanto, todas las cosas, siendo, sin embargo, iguales, el conocimiento claro de estas es más elevado que el conocimiento oscuro. De aquí se sigue que *la oscuridad es un*

grado menor de conocimiento, mientras que *la claridad es un muy alto grado*, y que, por la misma razón, la confusión es un grado menos de conocimiento, o mejor aún, un grado inferior, mientras que la distinción es un muy alto grado, o mejor todavía, un grado superior. La *facultad* de conocer algo de manera oscura y confusa, o bien, indistinta, es, pues, la *facultad de conocimiento inferior*. Mi alma dispone, entonces, de una facultad de conocimiento inferior.

- § 521: La *representación* no distinta se denomina *representación sensible*. La fuerza de mi alma le procura, entonces, gracias a la facultad inferior, la representación de las percepciones sensibles.
- § 522: Yo me represento ciertas cosas, de tal manera que algunos de sus caracteres específicos son claros y otros oscuros. Una percepción de este género es distinta en la medida en que contenga *marcas distintivas claras* y es sensible en la medida que contenga *marcas distintivas oscuras*. Siendo así, es distinta una percepción en la que se ha mezclado cierta confusión y cierta oscuridad, y sensible, una percepción a la que es inherente cierta distinción. Esta última especie de percepción está sometida, en razón de su aspecto, por llamarlo así, deslucido, a la conformación de la facultad de conocimiento inferior.
- § 523: Las marcas distintivas de una representación son *mediatas* o bien *inmediatas*. Sólo estas últimas son tomadas en cuenta para juzgar de la claridad que se encuentra en alguna percepción.
- § 524: Las marcas distintivas son *suficientes* o *insuficientes*. Son absolutamente *necesarias* o intrínsecamente *contingentes*. Son absolutamente *inmutables* y constantes o intrínsecamente *variables*, es decir, cambiantes. Sucede entonces que, en razón de su notoriedad, sólo los primeros términos de estas oposiciones son denominados *marcas distintivas*.
- § 525: Las marcas distintivas de una representación son *negativas* o *reales*. La percepción que contiene las primeras se llama *percepción negativa* y aquella que contiene las segundas, se llama *percepción positiva*. Las percepciones negativas podrían ser de dos maneras: 1) *Totalmente*. En este caso cada una de sus marcas distintivas sería una marca negativa por la cual nada se podría percibir. 2) *Parcialmente*. En este otro caso, algunas de sus marcas distintivas son negativas,

sea esto verdaderamente o en apariencia.

- § 526: Algunas de las marcas distintivas son más fecundas y más importantes que las otras. Esto ocurre así en aquellas que son suficientes y relativamente a las que son insuficientes.
- § 527: Para su realización no se necesita más que un poco de fuerza, se considera *fácil*. Cuando se requiere de mayor fuerza, se estima *difícil*. En consecuencia, es *fácil para un cierto sujeto*, cuando en su realización no necesita más que una pequeña parte de las fuerzas de las que dispone, y es *difícil para un cierto sujeto*, para cuya realización requiere de una gran parte de las fuerzas de este sujeto, es decir, de esta sustancia. La facilidad y la dificultad admiten, pues, grados.
- § 528: La menos clara de las percepciones es aquella cuyas marcas distintivas, una a una, deberían bastar solamente para distinguirla de esas que más se diferencian, aunque haya la más extrema dificultad. Aunque las percepciones de la que puedo distinguir mi percepción, son numerosas, mientras más se le parecen, más me es fácil diferenciarlas, y más clara me es mi percepción. De este modo, la percepción más clara es aquella que puedo distinguir, con la más extrema facilidad, de todas las representaciones, incluyendo aquellas que se le parecen más. La representación menos oscura es aquella cuyas marcas distintivas no bastan para un propósito (y sólo uno): distinguirla con gran facilidad de una (y sólo una) percepción que más se le parece. Por otro lado, las percepciones entre las que mi percepción no puede ser distinguida, son numerosas, y más aún, son diferentes, lo que obliga a esforzarse vanamente para distinguirlas, contribuyendo a que la oscuridad de mi percepción sea grande. La percepción más oscura es aquella que no puedo distinguir de ninguna otra percepción, incluyendo aquellas que se diferencian más, aunque en este intento emplee todas mis fuerzas.
- § 529: En lo que percibo más claramente que el resto, *yo concentro mi atención*; en lo que percibo más oscuramente que el resto, yo distraigo mi atención. Tengo, pues, la facultad de fijar o relajar mi atención. Sin embargo, cada una de estas facultades es finita: yo puedo disponer de una o de otra de acuerdo a cierto grado, pero no al más alto grado. Si consideramos, por ejemplo, la sustracción operada a una cantidad finita, esta puede ser grande y todo el resto pequeño. De manera

parecida, yo puedo concentrar mi atención sobre una cosa, disminuyendo mi atención sobre el resto. De las dos percepciones, es, pues, la más fuerte aquella que ocupa exclusivamente la atención, oscureciendo a la más débil, o mejor aún, forzando la atención a distraerse de la más débil.

- § 530: La percepción que, además de las marcas distintivas sobre las cuales concentro al extremo mi atención, contiene otras menos claras, es *compleja*; al interior de un *pensamiento complejo*, el conjunto de las marcas distintivas sobre el cual concentro mi atención, se denomina la *percepción primordial*, mientras que el conjunto de las marcas distintivas menos claras, se denomina la *percepción adyacente* (secundaria). La percepción compleja es, entonces, la totalidad formada por la percepción primordial y la percepción adyacente.
- § 531: Supongamos dos pensamientos claros conteniendo cada uno tres marcas distintivas. Pero estas marcas distintivas serán claras para uno y oscuras para el otro. El más claro de los dos pensamientos será el primero. La claridad de una percepción se acrecienta, pues, con la claridad de sus marcas distintivas, gracias a su adecuación, su distinción, etc. Supongamos ahora dos pensamientos claros conteniendo marcas distintivas igualmente claras en uno y otro, pero uno contendrá tres y el otro seis. Este último será el más claro de los dos pensamientos. La claridad se acrecienta, en este caso, con el número de marcas distintivas. Diremos, por lo tanto, que la claridad que debe ser superioridad a la claridad de sus marcas distintivas, es superior desde un punto de vista *intensivo*, mientras que la que debe su superioridad al número de sus marcas, es superior desde un punto de vista *extensivo*. La percepción más clara desde un punto de vista extensivo es vivaz. La vivacidad del *pensamiento* y del *discurso* constituyen lo *brillante* (el resplandor). Su opuesto es la *sequedad* (que es una manera ardua de pensar y de hablar). La claridad, sea esta intensiva o extensiva, es la *limpidez*. La limpidez puede entonces, ser vivaz o intelectual, o ser los dos a la vez. La *percepción* cuya fuerza es *explicativa* (su función es explicar). Aquella cuya fuerza tiene por efecto la distinción de otra percepción de acuerdo al sentido de su fuerza, es *discerniente* (su función es desarrollar). La conciencia de la verdad es la *certeza* (en sentido subjetivo). La certeza sensible es la *persuasión*, la certeza

intelectual es la *convicción*. Aquel que piensa una cosa y su verdad, considerando, por otro lado, que todas las cosas son iguales, piensa todavía más que el que piensa solamente una cosa. De esto se sigue que, siendo todas las cosas iguales, *el pensamiento y el conocimiento ciertos*, tienen más importancia que el pensamiento y el conocimiento *inciertos*. Un conocimiento afectado por la incertidumbre más allá de lo permitido, es *superficial* y un conocimiento beneficiado por la certeza que le es requerida es *sólidamente estable*. Así pues, un conocimiento puede ser claro, vivaz, distinto, cierto y además importante. Una percepción que implique, a título de corolario, la certeza de otra percepción, de acuerdo al sentido de su fuerza, es *persuasiva* o *convinciente*. La limpidez acompañada de certeza es la *evidencia*.

- § 532: Las percepciones cuya claridad es superior, que no sea desde el punto de vista intensivo o extensivo, pueden ser sensibles. Son tan vivaces como perfectas. La más vivaz de las percepciones puede ser más fuerte que una percepción que, desde un punto de vista intensivo, la sobrepase en claridad. Esta se considera como una percepción distinta.
- § 533: La ciencia del modo de conocimiento y de exposición sensible es la Estética (lógica de la facultad de conocimiento inferior, filosofía de las gracias y de las musas, gnoseología inferior, arte de la belleza del pensar, arte del análogo de la razón.¹³²)

SECCIÓN III: LA SENSIBILIDAD.

- § 534: Yo pienso mi estado presente. Dicho de otra manera, me represento mi estado presente: *yo siento*. Las representaciones de mi estado presente, o *sensaciones*, (apparitions) son las representaciones del estado presente del mundo. De aquí que mi sensación deba su existencia a la fuerza de representación de la que

¹³² La primera edición de la Metafísica (1739) formulaba este párrafo como sigue: "La ciencia del modo de conocimiento y de exposición sensible es la *Estética*: si ella tiene por propósito la menor perfección del pensamiento y del discurso sensible, es la *Retórica*; y si tiene por objeto su más grande perfección, entonces es la *poética universal*". (N.T.F.)

dispone mi alma en función de la posición de mi cuerpo.

- § 535: Yo tengo la facultad de sentir, que se llama sensibilidad. La sensibilidad representa ya sea el estado de mi alma, en cuyo caso se designa como *sentido interno*, o bien el estado de mi cuerpo, llamándose entonces *sentido externo*. De esto se sigue que una sensación es o bien interna, si ella debe su actualización al sentido interno (que es la conciencia en sentido estricto), o bien *externa*, si debe su actualización al sentido externo.
- § 536: En relación al movimiento de las partes del cuerpo, si este movimiento es adecuado, la sensación externa es coordinada. Esas partes son los *órganos de los sentidos* (aestheteria). Tengo gracias a ellos, la facultad de sentir. 1) Puedo tocar un cuerpo por la facultad del *tacto*. 2) La luz puedo sentirla por la facultad e la *vista*. 3) El sonido puedo captarlo por la facultad del *oído*. 4) Los efluvios que, escapándose de los cuerpos suban hasta la nariz, son sentidos por el *olfato*. 5) Las sales que se disuelven en las partes internas de la boca, son percibidas por la facultad del *gusto*.
- § 537: Mientras más adecuado es el movimiento del órgano más fuerte y clara es la sensación. Mientras menos adecuado es el movimiento, más débil y oscura es la sensación. El lugar reservado a las cosas que ejercen la capacidad de imprimir al órgano de los sentidos un movimiento suficientemente adecuado para permitir una sensación clara, es la *esfera de la sensación*. Al interior de la esfera de la sensación, el lugar más apropiado al órgano de los sentidos es el punto sensible (punctum sensationis).
- § 538: Mientras más insignificantes son los objetos de la sensación, y alejados del punto sensible, más oscura y débil es su sensación y mientras más fuerte y clara es la sensación, más importantes y próximas del punto sensible, son los objetos de la sensación.
- § 539: La más reducida sensibilidad sería aquella en que se hiciera presente solo un objeto, el más grande, el más próximo y el más apropiado a la sensación, pero cuya representación beneficiaría solo al grado más bajo de la verdad, de la luz y de la certeza. De esto se deduce que, de una parte, los objetos sensibles son numerosos, insignificantes, alejados e inapropiados, de acuerdo al movimiento

que causan al órgano de los sentidos. Pero, por otra parte, la representación que este órgano provee es verdadera, clara y cierta, de aquí su importancia.

- § 540: Se dice de la *sensibilidad* más desarrollada que es *aguda*, y de la menos desarrollada que es *débil*. Mientras más los órganos de los sentidos son capaces de efectuar el movimiento que les conviene, más el sentido externo es agudo (se agudiza). Mientras menos los órganos sensoriales son capaces, más se embota o debilita el sentido externo.
- § 541: La ley de la sensación se enuncia así: Del mismo modo en que se suceden los estados del mundo y del yo, así también se siguen las representaciones que las presentan. De esta ley se deduce la regla de la sensación interna: Del mismo modo en que se suceden los estados de mi alma, así también se siguen las representaciones que las presentan, y la regla de la sensación externa: Del mismo modo en que se suceden los estados de mi cuerpo, así también se siguen las representaciones que las presentan.
- § 542: Las sensaciones tienen en relación a todas las otras percepciones una gran fuerza. Las sensaciones oscurecen, pues, todas las otras percepciones. Estas últimas, pueden, sin embargo, si constituyen un número bastante grande, y forman un conjunto, tener más fuerza que tal o cual sensación particularmente débil, y de esta manera oscurecerla. Y con mayor razón entonces, una sensación aislada puede ser oscurecida por una sensación más fuerte, o todavía más, por un número bastante grande de sensaciones, cuyo conjunto tendrá más fuerza que ella, no obstante que si se la toma separadamente, sería menor.
- § 543: La sensación externa gana en facilidad: 1) Si el órgano de los sentidos está bien preparado para sentir. 2) Si el cuerpo que debe ser sentido está ubicado próximo a la esfera de la sensación, o más bien, 3) del punto sensible; 4) si este cuerpo es particularmente apto tanto por su disposición cualitativa cuanto, 5) por su definición cualitativa, para suscitar en el órgano de los sentidos el movimiento apropiado a la sensación; 6) si se impide que se produzcan no solamente sensaciones de otro género y de fuerza superior, sino más aún 7) sensaciones que, tomadas separadamente, son ciertas aunque un poco débiles, pero que serían demasiado numerosas; y en fin 8) si se impide también que se produzcan

otras percepciones totalmente heterogéneas. La sensación externa se traba: 1) si se impide al órgano de los sentidos moverse correctamente, 2) o al menos si se debilita su movimiento; 3) si se aleja el objeto de la sensación; 4) si se la disminuye; 5) si se impide absolutamente estar presente; 6) si se suscita una sensación de fuerza superior; si se bifurca la atención, promoviendo ya sea numerosas sensaciones, 8) numerosas percepciones heterogéneas a la sensación, de manera que su conjunto oscurezca la sensación que se quiere enterrar, no obstante que cada una de estas percepciones tomada separadamente, sería demasiado débil.

§ 544: Los sentidos representan las cosas singulares de este mundo, es decir, de los objetos absolutamente determinados, y los representan como tales, por consiguiente, aprehendidos en una cohesión universal. Ahora bien, las cohesiones, sobre todo si consisten en una relación entre dos términos, no pueden ser representadas sin que sean a su vez representados los dos términos en conjunto. De esto se sigue que en toda sensación son representadas las cosas singulares ligadas al objeto sentido (o a lo que es sentido); pero esta representación no es clara: ella es en gran medida, y en la mayor parte del tiempo, oscura. Hay, pues, en toda sensación algo de oscuro; dicho de otro modo, aunque distinta, está siempre mezclada de confusión. Es consecuencia, toda sensación es una percepción sensible que tiene necesidad de ser conformada por la facultad de conocimiento inferior. Y puesto que la *experiencia* es el conocimiento en el cual la claridad es obtenida a través de la sensibilidad, se denomina *estética empírica* la ciencia que tiene por finalidad aprestar y presentar la experiencia.

§ 545: Las ilusiones de los sentidos son representaciones falsas que dependen de los sentidos; sus representaciones pueden ser sensaciones en tanto que tales o bien, razonamientos que tengan una sensación por premisa, o finalmente, percepciones que son tomadas por sensaciones, por un vicio de subrepción.

§ 546: Las sensaciones en tanto que tales representan el estado presente del cuerpo o del alma, o de los dos a la vez; sean internos o externos corresponden a cosas reales (y por eso mismo posibles), de cosas que aseguramos pertenecen a este

mundo. Son, por tanto, lo que hay de más verdadero en este mundo y ninguna de entre ellas es una ilusión de los sentidos. Se sigue en consecuencia, que si la ilusión de los sentidos está constituida por un razonamiento, el defecto se disimula en ese caso ya sea en la forma del razonamiento, o entro premisa que esta suministre por la sensación. Y si la ilusión proviene del vicio de la subrepción, consistiendo esto en tomar por una sensación una percepción que no es tal, es fácil de reducir a un accidente secundario el doble error debido a la precipitación de aquel que ha ejercido su juicio.

- § 547: Los simulacros (*praestigiae*) son artificios que sirven para engañar los sentidos; si producen la ilusión de los sentidos, son *eficaces*; si no son *ineficaces*. De suerte que mientras un individuo es víctima de prejuicios que presentan un rasgo común con las sensaciones, menos este individuo desconfiará del vicio de subrepción, más aún, si el número de simulacros que pueden tener eficacia sobre él, es grande.
- § 548: Propositiones como estas: “Toda cosa de la cual yo no tengo experiencia, es decir, una sensación clara, no existe (este ha sido el prejuicio de Tomás), o al menos es imposible”, “toda representación que es parcialmente idéntica a otra representación, no es más que esta otra representación misma”; “cuando dos cosas coexisten o se suceden es que una fluye verdaderamente (*realiter*) de la otra”. Todas estas proposiciones reviven el sofisma: “después de esto, entonces, a causa de esto”. Yo digo que si se las utiliza como premisas de razonamiento, son dables a producir ilusiones sensibles y, por tanto, igualmente simulacros eficaces.
- § 549: Una percepción bastante fuerte oscurece una percepción diferente y menos fuerte, y, por la misma razón, una percepción bastante fuerte es esclarecida por otras percepciones menos fuertes. En consecuencia, cuando a una percepción bastante débil de un objeto cualquiera, sucede otra percepción, a la vez clara y más fuerte, esta última, por el solo hecho de que es nueva, es percibida con más nitidez todavía, el interior del Canopo de las percepciones claras. Así pues, una sensación clara y bastante fuerte que sucede a otra sensación más débil, gana en claridad por su sola novedad. La representación de una cosa gana, entonces, en

claridad, cuando se le oponen representaciones más débiles. a claridad es engañosa por la yuxtaposición de los opuestos.

- § 550: Si una sensación, en tanto que se la observa, está contenida de manera absolutamente idéntica en un número bastante grande de percepciones totales que se suceden inmediatamente, no es sino en el seno de la primera de estas percepciones que se da el resplandor de la novedad. Este resplandor parece faltar en la percepción siguiente, lo que se acentúa aún más en la tercera percepción, y así sucesivamente. A menos que reciba su claridad de otra fuente, esta sensación será, pues, menos clara en la segunda percepción, y aún menos clara en la tercera percepción, y se integrará cada vez en una percepción que la oscurecerá todavía más. En síntesis, las sensaciones que, por tanto, se las puede observar, que permanecen por largo tiempo las mismas, se oscurecen por la sola acción del tiempo.
- § 551: Las sensaciones no conservan un vigor constante. Una vez que logran su máxima fuerza, se empiezan a debilitar.
- § 552: *Yo soy despertado* cuando mi sensación exterior es clara, *yo me despierto* cuando experimento una tal sensación. Si, en un individuo sano, las sensaciones tienen cada una su grado habitual de claridad, se dice el individuo es *dueño de sí mismo*. Si, en un individuo, ciertas sensaciones son vivaces, que oscurecen considerablemente todas las otras, este individuo es *transportado fuera de sí mismo* (se olvida de sí mismo, ya no está presente frente a sí mismo). El estado de aquel que es transportado fuera de sí por sensaciones internas, en el *éxtasis* (visión, alteración del alma, raptó del alma).
- § 553: Si el *éxtasis* es producido por la naturaleza misma del alma, es *natural*, si no es producido por la naturaleza misma del alma, es *contranatural*. En fin, si el *éxtasis* no es producido por la naturaleza en general, es sobrenatural. *Éxtasis* milagrosos son posibles, aunque para este efecto deben reunirse ciertas condiciones.
- § 554: Si el grado de claridad de las sensaciones de una persona despierta, disminuye considerablemente en razón de los vapores que suben al cerebro bajo el efecto de la bebida, esta persona se ha *emborrachado* o es un *ebrio*; si este estado de embriaguez es debido a una enfermedad, se lo denomina *vértigo*; este último

puede ser simple, o bien, acompañado de oscuridades; en tal caso se denomina *escotomía*.

- § 555: Cuando cesan las sensaciones exteriores claras, o bien los movimientos vitales del cuerpo, permanecen casi los mismos, y *yo me adormezco* (yo me sumerjo en el sueño); o bien estos movimientos vitales disminuyen considerablemente, y *yo soy víctima de un desvanecimiento*.
- § 556: El estado de las sensaciones exteriores oscuras en el cual los movimientos vitales del cuerpo, tal como se les observa, permanecen casi los mismos que en el estado de vigilia, es el *sueño*; el que está en este estado, *duerme*. El estado en el que los movimientos vitales disminuyen considerablemente es el del *desvanecimiento* (síncope, lipotimia); el estado en que estos movimientos cesaron totalmente, será la *muerte*. El sueño, el síncope y la muerte se parecen mucho.

SECCIÓN IV: LA IMAGINACIÓN

- § 557: Yo estoy consciente de mi estado pasado, por cierto también del estado pasado del mundo. La representación del estado pasado del mundo, y por consiguiente también del yo, es la *representación imaginaria* (imaginación, imagen, visión). Yo formo, pues, imágenes; dicho de otro modo, yo imagino. Esto me es posible gracias a la fuerza que tiene mi alma de representarse el universo de acuerdo a la posición de mi cuerpo.
- § 558: Yo tengo la facultad de imaginar esto es la *imaginación*. Puesto que mis imágenes son percepciones de objetos que estuvieron presentes en otro momento, son percepciones de objetos que han pertenecido a la sensación, pero que en este momento en que los imagino, están ausentes.
- § 559: Una percepción que llega a ser menos oscura en el alma se *produce* (se despliega); una percepción que llega a ser más oscura está *replegada*; una percepción que, después de haber sido replegada, es *desplegada*, se *reproduce* (resurge). Esto en el entendido de que los objetos que presentan las imágenes son los objetos que han sido de la sensación, es decir, de las percepciones que

han sido primeramente desplegadas y después replegadas. Por consiguiente, por la imaginación se reproducen las percepciones, y no hay nada en la imaginación que no haya pasado primeramente por los sentidos.

- § 560: Los movimientos del cerebro que acompañan las representaciones sucesivas del alma se denominan *ideas naturales*. Por tanto, las ideas naturales se encuentran en el cuerpo del alma que siente o que imagina.
- § 561: La imaginación y la sensación tienen por objeto *cosas singulares*, es decir, tomadas en una cohesión universal. De esto se sigue la ley de la imaginación: la percepción parcial de una idea hace resurgir la percepción total. Esta proposición se llama igualmente ley de asociación de ideas.
- § 562: Mi representación, y por tanto, también mi imaginación, se regulan de acuerdo a la posición de mi cuerpo. Ahora bien, los objetos de la sensación exterior están más próximos al cuerpo que los de la imaginación; se comprende, entonces, claramente por qué las sensaciones exteriores pueden ser más claras y más fuertes que las imágenes. Puesto que además las imágenes están todavía oscurecidas por las sensaciones que las acompañan, yo no imagino jamás un objeto con tanta claridad como cuando lo siento; sin embargo, el grado de claridad que hay en mi imaginación depende del grado de claridad que ha habido en la sensación.
- § 563: Las cosas que con bastante frecuencia han constituido el objeto de mi sensación y de mi imaginación, forman parte de un número más grande aún de ideas totales que las cosas que raramente han formado parte de mi percepción. Las imágenes de las cosas frecuentemente representadas son, por consiguiente, percibidas en una cohesión más vasta, esto es, en relación con un número más grande de marcas distintivas que las imágenes de las cosas raramente representadas: son, entonces desde un punto de vista extensivo, más claras que estas últimas, vale decir, más vivaces. Pero, en virtud de la ley de los opuestos, las cosas que no tienen más que raramente conformado el objeto de mi sensación y de mi imaginación, tienen cuando son sentidas, más todavía el resplandor de la novedad que las cosas que forman frecuentemente el objeto de mi percepción. En consecuencia, las sensaciones cuyos objetos imaginados, son más vivaces que

las sensaciones cuyos objetos han sido más frecuentemente sentidos e imaginados.

- § 564: Del mismo modo que la sensación oscurece las imágenes, así también, y por la misma razón, la imagen bastante fuerte de un objeto reciente, oscurece la imagen más débil de un objeto percibido hace tiempo. Por tanto, de dos objetos cuyas sensaciones tenían el mismo grado de claridad, es el objeto reciente que yo imagino más claramente, a menos que una razón externa me lo impida.
- § 565: La imaginación más limitada sería aquella que representaría con la más extrema oscuridad, una sola cosa que, no obstante, habría constituido el objeto de la más vivaz de las sensaciones y habría sido reproducido en la imaginación las más de las veces y lo más recientemente posible, y del cual la imagen se acompañaría de percepciones de otro género que, siéndole anteriores o simultáneas, serían las más débiles posibles. Por otra parte, los objetos de la sensación son numerosos, y aunque su sensación sea débil, y su reproducción en la imaginación sea escasa y el tiempo que sobrevenga después de esto sea largo, y que las percepciones que le eran anteriores o simultáneas que acompañaron esta reproducción sean fuertes, sin embargo, la imaginación puede reproducir con verdad, claridad y certeza. Por esto la imaginación es grande.
- § 566: Mientras el sentido por el cual yo he percibido una cosa que yo después imagino permanece embotado o vivaz, así también la imagen de esta cosa puede ser oscura o clara.
- § 567: Yo distingo las imágenes de las sensaciones: 1) por su grado de claridad; 2) por la imposibilidad de la coexistencia del pasado, contenido en la imaginación y del presente, contenido en las sensaciones. Si, por lo tanto, las imágenes bastante fuertes y las sensaciones bastante débiles son para quien las observa, de igual claridad, resta, sin embargo, un segundo criterio de diferenciación, a saber, la diversidad de sus contextos. En consecuencia, cuando dos percepciones son dadas y es evidente que ambas no son sensaciones yo consideraré como sensación aquella que perciba claramente como la más compatible y la más ligada con las sensaciones que he tenido en el mismo momento que con mis imágenes (principalmente del futuro inmediato). De este modo yo conoceré

claramente que la otra percepción no era una sensación.

- § 568: La imaginación es facilitada: 1) si la sensación de su objeto ha sido suficientemente clara, 2) si la imaginación ha reproducido la percepción muy fuertemente y 3) si esta reproducción ha seguido siempre intervalos de tiempo llenos por representaciones bastante débiles, de manera de poder siempre mantener el fulgor de la novedad, 4) si la sensación de su objeto no es demasiado lejana en el tiempo; 5) si viene a continuación y 6) al mismo tiempo que otros tipos de percepciones más débiles que ella; de este modo, o bien no va acompañada de ninguna otra especie de sensación, o se acompaña de sensaciones poco claras; 7) si continúa y es acompañada de representaciones que han sido asociadas a su objeto con bastante frecuencia.
- § 569: La imaginación es dificultada: 1) Cuando por los medios que se indicaron en el § 543, se ha entorpecido la sensación del objeto que se quiere sustraer casi o totalmente a la imaginación; 2) cuando se ha impedido que la sensación sea reproducida, y sobre todo 3) que sea reproducida con interrupciones consistentes en percepciones más débiles. En efecto, es cuando dura sin interrupción una percepción que se oscurece; 4) cuando se retarda la reproducción de la sensación aplicándose en obtener pensamientos muy vivaces sobre numerosos objetos; 5) si la imaginación viene a continuación o 6) al mismo tiempo que otros tipos de percepciones más fuertes, que pueden ser sensaciones, imágenes o percepciones, y pueden ser más fuertes individualmente o en conjunto; 7) si las percepciones que la preceden o escoltan no han estado jamás o casi jamás, asociadas al objeto que se le quiere sustraer, casi o totalmente, a la imaginación.
- § 570: Puesto que hay en toda sensación algo de oscuro, y que la imaginación es siempre menos clara que la sensación que reproduce, se sigue de esto que la imaginación y aún si es distinta contendrá mucha confusión, y que esta imaginación es sensible, por tanto, dice ser conformada por la facultad de conocimiento inferior. La ciencia que tiene por objeto el pensamiento que es la imaginación, como también la exposición de los pensamientos que de allí resulten, es la *estética de la imaginación*.
- § 571: Si la imaginación representa sus objetos exactamente tales como han sido

dados en la sensación, las imágenes son verdaderas y no son ni *vanas imágenes*, ni falsas imágenes, aún si su percepción no es de una claridad absolutamente igual. La aptitud para formar vanas imágenes es la imaginación sin freno, la imaginación *críteriosa* es la aptitud para formar *imágenes verdaderas*.

SECCIÓN V: EL ESPÍRITU DE FUERZA ¹³³

§ 572: Yo percibo, entonces, tengo la facultad de percibir las identidades y las diferencias entre las cosas. La facultad de percibir las identidades estaría reducida al mínimo si no bastara para representar con la más extrema debilidad, una sola identidad, la menor que sea, entre solamente dos objetos cuyas percepciones fueran excesivamente fuertes y de gran semejanza, y cuyas representaciones estuvieran precedidas o acompañadas de percepciones de otra suerte y de extrema debilidad. Aunque estos objetos son numerosos, desconocidos y diversos, puedo percibir entre ellos identidades, es decir, correspondencias, similitudes, igualdades y también *proporciones*, a saber, *armonías*. Si bien las identidades que percibo son importantes, las otras percepciones que la acompañan y la preceden son también fuertes; sin embargo, percibo con claridad, de aquí su importancia. La aptitud para señalar las identidades entre las cosas, es lo que caracteriza al *espíritu en sentido estricto*.

§ 573: La facultad de percibir las diferencias entre las cosas estaría reducida al mínimo, si no percibiera con la más extrema imprecisión, que una sola diferencia, la más pequeña que sea, entre solamente dos objetos cuyas percepciones serían excesivamente fuertes y de gran diferencia y cuyas representaciones estarían

¹³³ Traducimos así el término perspicacia. Habría sido también posible recurrir a la expresión “la finesa de espíritu”, pero habría sido imprecisa. Nos hemos permitido, por tanto, utilizar la *expresión pascaliana* de “espíritu de fineza”. En la secuencia del texto *ingenium* se traduce por *espíritu*, según una indicación de Baumgarten, que traduce “*Witz*”, es decir, “*Geist*” por “*ingenium*”; “*acumen*” se traduce por *discernimiento*” (literalmente: agudeza del espíritu); hemos traducido en fin, el término “*proportio*” por “*armonía*”; un lector moderno, en efecto, no sabrá dar a la palabra “*proporción*” su antiguo sentido, según el cual la proporción designa ella misma la armonía de las proporciones de una cosa. (N.T.F.)

precedidas o acompañadas de percepciones de otra suerte y de una extrema debilidad. Aunque estos objetos son numerosos, desconocidos y semejantes, puedo percibir entre ellos diferencias, es decir, discordancias, desemejanzas, desigualdades, y también *desproporciones*, a saber *desarmonías*. Si bien las diferencias que percibo son grandes, las otras percepciones que la acompañan y la preceden son también fuertes, al igual que sus representaciones; de aquí su importancia. La aptitud para señalar las diferencias entre las cosas es el *discernimiento*. El espíritu dotado de discernimiento es el *espíritu de fineza*.

- § 574: La facultad de percibir las identidades entre las cosas, es decir, el espíritu, obedece a la ley siguiente: cuando la marca distintiva del término A es representada como idéntica a la marca distintiva del término B, A y B son representados como idénticos. La facultad de percibir las diferencias entre las cosas, es decir, el discernimiento, obedece a la ley siguiente: cuando la marca distintiva del término A es representada como incompatible con el término B, A y B son representados como diferentes.
- § 575: Yo percibo las identidades y las diferencias entre las cosas ya sea en virtud de la distinción, o por intermediación de los sentidos. En consecuencia, las facultades que permiten percibir las identidades y las diferencias entre las cosas, sean intelectuales o sensibles corresponden al espíritu, al discernimiento, al espíritu de fineza. La *estética* del espíritu de fineza es la parte de la estética que tiene por objeto el pensamiento dotado de espíritu y de discernimiento así como su modo de exposición.
- § 576: Puesto que todas las cosas de este mundo son en parte idénticas y en parte diferentes, es la fuerza que tiene mi alma de presentarse a sí misma el universo, lo que permite la actualización de las representaciones de las identidades y de las diferencias que hay entre estas cosas, y que por consiguiente, permite por una parte *los juegos* (o frutos) *del espíritu*, esto es, los pensamientos que dependen del espíritu, y otra, las *sutilezas*, vale decir, los pensamientos que dependen del discernimiento. Los juegos del espíritu, si son falsos, se llaman *ilusiones del espíritu*; las sutilezas erróneas se llaman *vanas argucias*.
- § 577: Las facultades del alma llevadas a un muy alto grado de desarrollo es por obra

de las aptitudes. La repetición frecuente de actividades de un mismo género, o si se tiene en cuenta su diferencia o semejanza, es por el *ejercicio*. Es, pues, por el ejercicio que se desarrollan las aptitudes del alma. Las aptitudes que no dependen del ejercicio sino solamente de la naturaleza, son llamadas *innatas* (son las disposiciones naturales). Aquellas que dependen del ejercicio son llamadas *adquiridas*. Se llama *infusas* las aptitudes sobrenaturales, y *teóricas* a las que dependen de las facultades del conocimiento.

- § 578: El discernimiento y el espíritu en sentido estricto, y por tanto, el espíritu de fineza, pueden desarrollar aptitudes teóricas, muy importantes desde el nacimiento, a través del ejercicio. Lo mismo ocurre con las aptitudes de sentir y de imaginar. El individuo que se resta a desarrollar su espíritu se vuelve *tonto*; y aquel que le falta la agudeza del discernimiento es un *torpe*. Y en cuanto al hombre que carece considerablemente de discernimiento, es un *inepto*, el error consiste en identificar lo falso con lo verdadero. Todo error es, pues, una ilusión de la facultad de percibir las identidades entre las cosas, y es el discernimiento el que tiene la tarea de impedir esta ilusión, dando prueba de ejercer la sutileza.

SECCIÓN VI: LA MEMORIA

- § 579: Cuando se reproduce en mí una representación, la percibo como siendo la misma que habría tenido en otro momento, es decir, yo la *reconozco* (yo la recuerdo). Tengo, por tanto, la facultad de reconocer las percepciones que se reproducen, vale decir, yo tengo *memoria*, sea esta sensible o intelectual.
- § 580: La memoria obedece a la ley siguiente: cuando se representa un cierto número de percepciones cuya sucesión se extiende hasta el presente, y que tienen en común una parte de su contenido que es representado como estando contenido tanto en las percepciones anteriores como en las consecuentes. Es la fuerza que tiene mi alma de representarse el universo, lo que permite actuar a la memoria.
- § 581: Aquello que yo percibo de manera de poder reconocerlo muy fácilmente después, es lo que yo *impregno en mi memoria*. Cuando las percepciones se

reproducen en mí con frecuencia y claridad (de conformidad con § 549, 557, 558, 568) en el momento que fijo mi atención sobre las identidades y las diferencias que existen entre ellas, estas percepciones impregnan profundamente mi memoria.

- § 582: Cuando una percepción resurge, o bien yo puedo reconocerla claramente, en tal caso se dice que *yo tengo su objeto en mi memoria*. Si yo no puedo reconocerla, se dice que *yo he olvidado este objeto*. La imposibilidad de reconocer una percepción que se reproduce, es, entonces, el *olvido*. Aquello gracias a lo cual yo me acuerdo de lo que no había olvidado, *es lo que hace posible la memoria*. Es gracias a la asociación de ideas que algo se activa en mi memoria, es decir, *vuelvo a recordar*. Yo tengo, por tanto, la facultad de volver a recordar, esto es, la *reminiscencia*.
- § 583: La reminiscencia es la memoria que obedece a la regla siguiente: es por medio de la asociación de ideas que yo recuerdo una percepción que ya aconteció. La reminiscencia que se produce por asociación de ideas de lugar, es la *memoria de lugar*, la reminiscencia correspondiente a la asociación de ideas de tiempo, es la *memoria sincrónica*.
- § 584: La memoria más corta sería aquella que no podría reconocer sino un pequeño y único objeto, con la más extrema imprecisión, cuya reproducción fuera muy intensa, muy frecuente, muy reciente, y no estuviera precedida o acompañada más que de percepciones de otra suerte que fueran de enorme debilidad. Mientras sus objetos sean numerosos e importantes, más escasas e imprecisas serán sus reproducciones; más largo será el tiempo después cuando estas reproducciones sobrevengan; más fuertes serán las percepciones de otra suerte que habrán llenado ese tiempo, especies de percepciones que habrán precedido y acompañado las reproducciones de esos objetos. Sin embargo, la memoria podrá reconocerlos con intensidad; de aquí que sea grande.
- § 585: Se dice de una memoria grande que es buena y acertada si puede reconocer numerosos e importantes objetos; en razón de que puede *extenderse*. Si puede reconocer un objeto cuya reproducción es muy imprecisa y está acompañada además de otras especies de representaciones bastantes fuertes, entonces es

considerada *firme*. Si puede reconocer su objeto después de un largo intervalo de tiempo que ha estado ocupado por percepciones de otra suerte y de fuerza bastante grande, entonces es considerada *durable*. Si puede reconocer una percepción que es raramente reproducida, entonces es considerada *fina* (*capax*); y si es con intensidad que reconoce ciertos objetos, es *vivaz*: finalmente, si es por lo que le falta para recordar nuevamente, se dice que es *vigilante*.

- § 586: La falta considerable de buena memoria es la *propensión al olvido*. Un error que depende de la memoria se denomina *falta de memoria*. Así, la memoria puede mostrar un cierto grado de identidad entre una percepción pasada y una percepción posterior, Aún cuando no haya tal grado de identidad entre estas dos percepciones. La memoria es entonces *insegura* cuando es posible que cometa errores. La memoria, por tanto, es mucho más *confiable* cuando gana en seguridad. El discernimiento le permitirá al espíritu acrecentar la confiabilidad de la memoria.
- § 587: El conjunto de reglas que permiten el perfeccionamiento de la memoria es la mnemotecnia. La mnemotecnia de la *memoria sensible* es la *parte de la estética* que prescribe las reglas para aumentar, asegurar, conservar, estimular y afinar las capacidades de la memoria, y lograr así una mayor eficacia.
- § 588: Si se juzga que una imagen pasada y una sensación o una imagen posterior, son idénticas en un grado en que no lo son, se producirá, por una falta de memoria, una vana imaginación, que tendrá su origen en la fuente común de los errores. Si, al seguir el mismo proceso de gestación del error, esta imagen es tomada por una sensación, entonces estamos ante una ilusión de los sentidos.

SECCIÓN VII: LA FACULTAD DE INVENTAR.

- § 589: Cuando reúno representaciones imaginarias que enseguida aísló fijando mi atención sobre una sola parte de una percepción cualquiera, entonces *yo invento*. Tengo, pues, la *facultad poética de inventar*. Puesto que el acto de reunir consiste en representar diversas cosas como formando una sola, lo que no es posible sino

por la facultad de percibir las identidades entre las cosas, así también la facultad de inventar debe su capacidad de actuar a la fuerza que tiene mi alma de representarse el universo.

- § 590: La facultad de inventar obedece a la regla siguiente: las partes de diferentes imágenes son percibidas como formando un solo todo. Las percepciones que surgen así son *invenciones* (ficciones) (o creaciones); las falsas invenciones se llaman *quimeras* o vanas imágenes.
- § 591: Supongamos que la invención reúne percepciones que no se pueden asociar, o que aísla elementos carentes de contenido imaginario, tales como la esencia y los atributos, o todavía más, que retire de su producto toda modalidad y toda relación o algunas de ellas, sin reemplazarlas por otras que fueran, con todo, necesarias para constituir la realidad y la individualidad de una cosa; supongamos que la invención, sin embargo, representa su producto como una cosa real e individual, en todos estos casos solo veremos nacer quimeras, debidas a una ilusión de la facultad de percibir las identidades entre las cosas, constituyéndose en vanas imágenes, lo que puede redundar también en una falta de memoria ligada a un reconocimiento erróneo.
- § 592: La facultad de inventar más restringida sería aquella que no podría reunir sino de manera muy débil dos imágenes, sean estas las más pequeñas o las más fuertes, o bien que no pudiera sino aislar muy deficientemente una sola parte, la más pequeña de todas, de la más vasta de las imágenes. Mientras las percepciones que reúne son numerosas, extendidas y débiles, así también las partes de las imágenes que aísla son numerosas y extendidas. Mientras las imágenes que aísla son numerosas y restringidas, así también del mejor modo ejecuta estas dos operaciones. De aquí su importancia. Se puede decir entonces, que la facultad de inventar, cuando es importante es *fértil* (fecunda); pero es *excesiva* (extravagante rapsódica), cuando se inclina a producir *quimeras*. En cambio es *arquitectónica* cuando se cuida en lo que produce. La *estética mitológica* es la parte de la estética que tiene por objeto el *pensamiento inventivo*, así como la presentación de sus invenciones.
- § 593: Si yo tengo en mi sueño imágenes claras, *yo sueño*. Las imágenes de aquel

que sueña son los *sueños en sentido subjetivo*¹³⁴; estos últimos son verdaderos o engañosos, ya sea que su actuar dependa del alma (de acuerdo a § 561, 574, 580, 583, 590), en cuyo caso son naturales, o que no sean naturales al alma, siendo entonces, contranaturales. Si la naturaleza en general no tiene nada que ver en su existencia, en tal caso, son sobrenaturales.

§ 594: La imaginación y la facultad de inventar del hombre que duerme son respectivamente más desenfrenadas y más excesivas que el estado de vigilia; las imágenes y las invenciones que producen son, por tanto, más vivaces, no siendo oscurecidas por las sensaciones más fuertes. Aquellos cuyos sueños se acompañan habitualmente de movimientos exteriores del cuerpo, que se agregan a las sensaciones correspondientes al estado de vigilia, son los *sonámbulos*: Los que tienen por costumbre en el estado de vigilia, tomar algunas de sus imágenes como si fuesen sensaciones, esos son los *iluminados* (esto es visionarios, fanáticos). Los que equivocan totalmente sus imágenes con las sensaciones, son los *dementes*, de suerte que la *locura* es la situación de aquel que en el estado de vigilia tiende a confundir sus imágenes con las sensaciones y viceversa.

SECCIÓN VIII: LA FACULTAD DE PREVER.

§ 595: Yo estoy consciente de mi estado futuro, y así también del estado futuro del mundo. La representación del estado futuro del mundo, como también de mi estado futuro, es la *previsión*. Yo preveo, entonces, yo tengo la facultad de prever. Es en virtud de la fuerza que tiene mi alma de representarse el universo según la posición de mi cuerpo, que puedo valerme de esta facultad.

§ 596: La previsión está sujeta a la ley siguiente: la percepción de una sensación y de una imaginación, teniendo en común una percepción parcial, produce la percepción total del estado futuro, en el cual las diferentes partes de la sensación y de la imaginación, se reúnen. Dicho de otra manera: es del presente

¹³⁴ En el § 455 de la Estética, hará mención de *los sueños en sentido objetivo* (esto designado según el § 91 de la Metafísica: “la confusión” que se opone a “la verdad metafísica incondicional”. (N.T.F.)

impregnado del pasado que nace el futuro.

- § 597: Mi representación, y también mi facultad de prever se regulan por la posición de mi cuerpo. Ahora bien, los objetos de la sensación exterior están más próximos de mi cuerpo que las cosas que yo preveo y que no serán sino después objeto de mi sensación. Se comprende así claramente por qué las sensaciones exteriores pueden ser más claras y más fuertes que las previsiones. Puesto que además, las previsiones están todavía oscurecidas por las sensaciones que las acompañan, yo no preveo jamás un objeto con tanta claridad como cuando lo siento. Sin embargo, la previsión que yo hago es tal, que el grado de claridad que hay en ella depende del grado de claridad que tendrá mi sensación futura.
- § 598: Lo que constituye con bastante frecuencia el objeto de mi sensación y de mi imaginación, lo preveo con mucha más claridad que lo que raramente forma parte del objeto de mi percepción. El contenido de las imágenes ya ha sido el objeto de mi sensación, especialmente de una percepción extremadamente fuerte. Las imágenes son, por tanto, más fuertes que las previsiones, que constituyen percepciones carentes aún de fuerza; y si se acompañan de sensaciones, oscurecen completamente las previsiones. De este modo, puesto que la previsión de un instante próximo puede ser más clara que la previsión de un instante más lejano, la previsión de un futuro próximo oscurecerá la previsión de un futuro más lejano. En consecuencia, de dos sensaciones futuras cuya claridad será igual, yo preveo la más próxima con más claridad que la más lejana.
- § 599: Prever de manera muy restringida sería representar con la más extrema imprecisión una sola cosa que, a pesar de todo, deberá formar en un futuro próximo un objeto perceptiblemente fuerte. Habrá de ser muy frecuentemente el objeto de la sensación y de la imaginación reproductiva, y aquí la previsión no estaría acompañada y precedida sino de percepciones de otra suerte y de extrema debilidad. Mientras la sensación futura del objeto previsto de ha de volver débil y tardía, más escasas todavía habrán de ser las sensaciones y las reproducciones de este objeto en la imaginación. Sin embargo, mientras más fuertes son las percepciones que preceden y acompañan la previsión, con más fuerza representa la facultad de prever.

- § 600: Mientras más el sentido que me permite en parte prever un objeto, ofrecido ya a mi sensación, se muestra embotado (o agudo), más la imaginación del objeto que yo me apreste a prever se manifestará débil (o fuerte), y por tanto, la previsión será oscura (o clara).
- § 601: Yo distingo las previsiones de las sensaciones y de las imágenes: 1) por su grado de claridad, que es más débil que el de las manifestaciones y de las imágenes; 2) por la imposibilidad de su coexistencia con el pasado y el presente. Si, por tanto, cuando se puede observar que una previsión bastante fuerte y una imaginación (o aún una sensación) bastante débil son de igual claridad, es posible distinguir las por medio de su segunda característica. De este modo, puesto que el contexto en conformidad a § 567 me permite saber qué percepciones no son sensaciones, yo conozco claramente también que una percepción no es una imagen si resulta que no tiene ninguna atadura con las imágenes y las sensaciones que la acompañan, la preceden y la siguen, y si es imposible que sea dada al mismo tiempo que estás en una misma sensación.
- § 602: La previsión es facilitada: 1) si la sensación futura de su objeto debe ser bastante clara; 2) si su objeto ya ha sido dado en gran parte en la sensación y 3) en la imagen reproductiva; 4) si frecuentemente ha sido ya previsto, y 5) si la previsión ha seguido siempre intervalos de tiempo llenos por percepciones bastante débiles, de manera de tener siempre a buen resguardo el fulgor de la novedad; 6) si la sensación de su objeto no debe tener lugar en un futuro demasiado lejano; 7) si la previsión sigue y acompaña otras suertes de percepciones más débiles que ella, o bien no se acompaña de ninguna otra percepción, o por último, se acompañan de sensaciones y de imágenes poco claras; 8) si la previsión sigue o acompaña imágenes o sensaciones bastante fuertes, pero que tienen en común con ella percepciones parciales.
- § 603: La previsión es dificultada 1) si se dificulta, de acuerdo a lo indicado en § 543, la sensación futura de su objeto; 2) si se dificulta la sensación presente como también 3) la imaginación de los objetos que son en gran parte idénticos al objeto de la previsión (cfr. § 569); 4) si se dificultan las primeras previsiones, y sobre todo 5) si se impide que estas previsiones sean interrumpidas por percepciones

más débiles, puesto que estas últimas se oscurecen cuando duran sin interrupción; 6) si se retarda la sensación de su objeto; 7) si la previsión sigue o acompaña a otra suerte de imágenes o de sensaciones más fuertes; 8) si la previsión sigue o acompaña representaciones que tienen percepciones parciales en común con ella, pero que son demasiado débiles.

- § 604: Puesto que hay en toda sensación y en toda imaginación algo de oscuro, y que la previsión es siempre menos clara que la sensación y la imaginación correspondientes, la previsión aunque distinta, estará considerablemente mezclada de confusión y de oscuridad. Todas mis previsiones son pues, sensibles, y es a la *facultad de conocimiento inferior* que le corresponde su estudio. Aquella teoría que proporciona las reglas del conocimiento y del modo de exposición de la facultad de prever, *es una parte de la estética*.
- § 605: Si la facultad de prever representa sus objetos tal como serán exactamente dados en la sensación, sus previsiones son verídicas, es decir, son *premoniciones*, aunque su percepción no se produzca ni sobre el mismo modo, ni con la misma claridad que las sensaciones. Si el objeto dado en una premonición es otorgado en la sensación, entonces *la previsión se realiza*. Una previsión que no sabría realizarse es *engañosa*: es fuente de errores prácticos.

SECCIÓN IX: EL JUICIO.

- § 606: Yo percibo la *perfección* y la *imperfección* de las cosas, es decir, yo las *juzgo*. Yo tengo, por tanto, la facultad de juzgar. Esta facultad estaría reducida al mínimo si solo representara con la más extrema imprecisión una única y minúscula perfección (o imperfección) de un único y minúsculo objeto cuya percepción fuera más fuerte y no estuviera precedido y acompañado sino de percepciones de otra suerte y de una extrema debilidad. Pero esta facultad se aplica a numerosos e importantes objetos. Aunque su percepción sea imprecisa y las otras especies de percepciones que la acompañan y la preceden sean fuertes, no por eso la facultad de juzgar deja de representar con fuerza esos objetos grandes y numerosos. De

aquí su importancia. La aptitud para juzgar las cosas es el *juicio*, que es *práctico* cuando se refiere a la previsión de cosas por venir; *teórico* cuando se encamina a otras cosas, y *penetrante* cuando descubre un gran número de perfecciones o de imperfecciones en objetos cuya percepción es bastante oscura.

- § 607: La facultad de juzgar obedece a la ley siguiente: percibir el acuerdo o el desacuerdo de los diferentes componentes de una cosa, cuidando de percibir su perfección o imperfección. Puesto que esta percepción puede ser distinta o indistinta, la facultad de juzgar y el juicio inclusive, podrán ser sensibles o intelectuales. El juicio sensible es *el gusto en sentido amplio* (el buen gusto, el paladar, el olfato). *La crítica en el sentido más amplio*, es el arte de juzgar. *La estética crítica es el arte de formar el gusto*, y más todavía, *de juzgar por los sentidos y de exponer sus juicios*. El individuo que juzga, es el *crítico en sentido amplio*, y por tanto, *la crítica en sentido general*, es la ciencia de las reglas que permiten juzgar distintamente de la perfección o de la imperfección.
- § 608: El gusto en sentido amplio, en tanto que se refiere a lo sensible (es decir, a lo que es dado en la sensación) es el *juicio de los sentidos*; este último debe ser atribuido al órgano de los sentidos que suministra la sensación del objeto del juicio. Hay, en consecuencia, un juicio de los ojos, de los oídos, etcétera. La facultad de juzgar, de cualquier forma que sea, debe su eficacia a la fuerza que tiene mi alma de representarse el universo. En efecto, todas las cosas de este mundo son en parte perfectas y en parte imperfectas. Los falsos juicios son *faltos de juicio*. Si la facultad de juzgar se inclina a cometer faltas, se habla de un *juicio precipitado*; este juicio constituye el *mal gusto*. La aptitud adecuada para evitar los falsos juicios es la *madurez del juicio*, y corresponde a *la distinción del gusto* (su pureza, su refinamiento). Si el juicio es lo bastante fino como para descubrir hasta las menores concordancias y discordancias, entonces *el gusto es delicado*. Las faltas de juicio de los sentidos son las *ilusiones sensibles*.
- § 609: Mientras la memoria, la reminiscencia, la facultad de inventar, la aptitud para prever y el juicio son importantes desde el nacimiento, así también resulta fácil desarrollarlos a través de la ejercitación.

SECCIÓN X: LA FACULTAD DE PRESENTIR (PRAESAGITIO).

- § 610: Aquel que previendo una percepción, se la representa como idéntica a una percepción que ha tenido otras veces, se dice que la *presiente*. Tiene, entonces, la *facultad de presentir en sentido amplio*. Las percepciones que deben su existencia a esta facultad son *los presentimientos en sentido amplio*, que pueden ser sensibles o intelectuales. *Los presentimientos y la facultad de presentir en sentido estricto* son exclusivamente sensibles. Los presentimientos sensibles son el objeto de la *mántica estética*.¹³⁵
- § 611: La facultad de presentir obedece a la ley siguiente: cuando se representa entre las percepciones que vienen seguidamente de una percepción presente, ciertas percepciones que tienen en común con las precedentes una percepción parcial, esta percepción parcial que les es común es representada como contenida en lo que precede y en lo que sigue. La facultad de presentir es, pues, a la facultad de prever, lo que la memoria es a la imaginación.
- § 612: La facultad sensible de presentir se verifica en la *observación de casos semejantes* de acuerdo a la regla siguiente: cuando yo siento, imagino o preveo un objeto A, que tiene mucho en común con otro objeto B que yo preveo, me represento B como algo que será idéntico a A. Aquel cuya alma por intermedio de las ideas que están asociadas al objeto que prevé, presiente cosas que no había presentado antes, se dice que *se anticipa* (praesumit). Tiene entonces, la facultad de anticiparse, que es a la facultad de presentir lo que la reminiscencia es a la memoria.
- § 613: La facultad de anticiparse es a la facultad de presentir, la cual obedece a la regla siguiente: cuando las ideas que le están asociadas permiten al alma prever para que pueda presentir una percepción.
- § 614: La facultad de presentir estaría al máximo restringida si pudiera percibir únicamente y con la más extrema imprecisión un solo y minúsculo objeto que hubiera sido previsto muy frecuentemente y de manera bastante clara, siendo, por otro lado, inminente tener acusaciones del objeto y considerando finalmente que

¹³⁵ Mántica. Originalmente era el conjunto de prácticas religiosas mediante las cuales se trataban de conocer el porvenir los antiguos griegos. (N.T.E.)

el presentimiento no estuviera precedido y acompañado sino que de otra suerte de percepciones más débiles.

- § 615: Mientras más numerosos e importantes sean los objetos que se trata de prever, más se anunciarán raras e imprecisas las previsiones que les conciernen; más durarán las otras percepciones más fuertes que vendrán en seguida de los presentimientos; más fuertes serán también las otras variedades de percepciones que preceden y acompañan estos presentimientos. Sin embargo, la facultad de presentir percibe sus objetos con claridad. De aquí su importancia. En consecuencia, no tiene necesidad de recurrir a las anticipaciones conjeturales.
- § 616: La aptitud para *presagiar*, si está particularmente desarrollada, es *la facultad de la adivinación*, que puede ser natural (innata o adquirida), o infusa, y en tal caso tiene *el don de la profecía*. Un presentimiento dado por la facultad de la adivinación es una *predicción*; una predicción debida al don de la profecía, es un *oráculo* (una profecía).
- § 617: Los errores que dependen de la facultad de presentir son *los vanos presentimientos*. Estos últimos son falsas previsiones tenidas por verdaderas en razón de una ilusión de la facultad de percibir las identidades entre las cosas. Si los presentimientos, la observación de casos semejantes y las anticipaciones me son dados, es en virtud de la fuerza que mi alma tiene de representarse el universo, que se hace posible su actualización.
- § 618: Si el objeto de una previsión y otro objeto dado antes de una sensación (una imagen o una previsión), son tenidos por idénticos en un grado que no corresponde, este vano presentimiento hará nacer una previsión negativa.
- § 623: Puesto que las sensaciones externas del sujeto que duerme no son claras, se sigue de esto que el sueño en el cual también las imágenes son débiles, será más apto para producir previsiones sensibles que el estado de vigilia. El conjunto de reglas para obtener presentimientos y previsiones contenidos en los sueños, corresponde a la *onirocrítica*.¹³⁶

¹³⁶ *La onirocrítica es la interpretación de los sueños*. (Seguimos aquí la edición llevada a cabo por G. F. Meier en 1776, que desplaza este párrafo por razones de sentido.) (N.T.F.)

SECCIÓN XI: LA FACULTAD DE SIGNIFICAR (FACULTAS CHARACTERISTICA).

- § 619: Yo percibo los signos al mismo tiempo que los objetos que estos significan; tengo, entonces, la facultad de asociar, en mi representación, los signos de los objetos que significan; se puede denominar esta facultad como la *facultad de significar*. Y puesto que hay en este mundo una reacción entre los signos, las percepciones de la facultad de significar deben su actualización a la facultad que tiene mi alma de representarse el universo. La facultad de significar será sensible o intelectual, si el conocimiento de la relación entre los signos es distinta o indistinta.
- § 620: Si el signo y el objeto que designa están ligados en una percepción, y que la percepción del signo es más importante que la percepción del objeto significado, se dice, entonces, que *el conocimiento es simbólico*; si la representación del objeto significado es más importante que la del signo, se afirma, por tanto, que *el conocimiento es intuitivo* (es una intuición). De cualquier manera que sea el conocimiento, la facultad de significar está sujeta a la ley siguiente: cuando dos percepciones están asociadas, una es el medio de conocimiento de la existencia de la otra.
- § 621: Supongamos que en razón de una ilusión de la facultad de conocer las identidades entre las cosas, se toma por un signo algo sin que lo sea, y por un objeto significado sin que tampoco lo sea, entonces, tanto el conocimiento simbólico como el intuitivo resultarán falsos. Supongamos que de la misma manera, se toma por un signo de algo futuro sin que lo sea, entonces resultarán de esto también, previsiones engañosas, vanos presagios y anticipaciones erróneas en gran escala.
- § 622: La facultad de significar estaría al máximo restringida si pudiera asociar de manera extremadamente deficiente, un solo signo sin mayor importancia, con un solo y minúsculo objeto correspondiente, y además que estuviera precedida y acompañada de otras percepciones muy débiles. Por otra parte, aunque los signos sean numerosos e importantes, y los objetos que significan sean también

numerosos e importantes, y las percepciones que los acompañan y precedan sean también fuertes, aún así, la relación establecida por la facultad de significar es igualmente fuerte. De aquí la gran relevancia que tiene esta facultad. La ciencia del conocimiento sensible que se ocupa de los signos y de su presentación es la *estética de la significación* (*Aesthetica characteristica*), la cual es una ciencia a la vez *heurística* y *hermenéutica*. La ciencia de los medios por los cuales el discurso indaga en la significación de alguna cosa, es la *filología* (la gramática en sentido amplio). Si la filología enseña lo que es común a numerosas lenguas particulares, es *universal*. La filología enseña: I) las reglas generales que todo discurso debe observar concernientes a las palabras que emplea; si se interesa 1) en los elementos de que se componen las palabras, es *la ortografía en sentido amplio*; 2) en la flexión de las palabras, es *la etimología* (la analogía); 3) en su cohesión o en su construcción, es *la sintaxis*; 4) en su cantidad, es *la prosodia*. El conjunto de estas disciplinas constituye *la gramática en sentido estricto*. Si la filología se interesa 5) en la significación de las palabras, es el *estudio del léxico* (la lexicografía); 6) en su escritura, es el estudio del *grafismo*. La filología enseña: II) las reglas particulares de la *elocuencia*, es decir, de la perfección del discurso sensible. Puede enseñar las reglas de la elocuencia 1) en general: es *el arte de oratoria*, 2) en particular: si las reglas que expone son las del discurso que no está sujeto a la métrica es *la retórica* si estas reglas son las que corresponden al discurso *en conformidad con la métrica*, entonces es *la poética*. Estas disciplinas y todas aquellas que se derivan de ellas, en la medida en que exponen reglas comunes a las numerosas lenguas particulares, son *universales*.

ESTÉTICA TEÓRICA

PROLEGÓMENOS

- § 1: *La Estética* (o teoría de las artes liberales, gnoseología inferior, arte de la belleza del pensar, arte del análogo de la razón) es la *ciencia del conocimiento sensible*.
- § 2: El grado de perfección que aporta a las facultades de conocimiento inferior, tomadas en su estado natural, su sola utilización, sin cultura teórica, puede ser denominado *Estética Natural*. Esta última se distingue, como ocurre también con la *Lógica Natural*, por ser *Estética innata*, que revela el innatismo del bello espíritu, de la *Estética adquirida*, la que a su vez se puede dividir en *Doctrina Estética* y en *Estética Aplicada*.
- § 3: *La Estética Artificial* que completa la *Estética Natural*, tendrá señaladamente como propósito: 1) preparar un material adecuado para destinarlo a las ciencias cuyo modo de conocimiento es principalmente intelectual. 2) Colocar los conocimientos científicos al alcance de cualquiera persona; 3) llevar el progreso del conocimiento incluso más allá de lo que nosotros podamos conocer distintamente: 4) entregar principios consecuentes tanto al conjunto de los estudios contemplativos, como a las artes liberales; 5) asegurar, en las actividades de la vida cotidiana, una superioridad sobre el conjunto de los individuos.
- § 4: Sus especificaciones se darán de acuerdo a como sean sus utilizaciones, 1) *filológica*; 2) *hermenéutica*, 3) *exegética*, 4) *retórica*, 5) *homilética*¹³⁷; 6) *poética*; 7) *musical*, etc.
- § 5: Se podría objetar a nuestra ciencia lo siguiente: 1) cubre un dominio demasiado vasto para que un sólo tratado o una sola disquisición pudiera dar una presentación exhaustiva. Yo respondo que estando de acuerdo con esto, siempre será posible hacer algo en vez de nada; 2) no va más allá de la retórica y la poética. Yo respondo que: a) su dominio es más vasto; b) comprende objetos que estas dos ciencias tienen en común más con las artes liberales que entre ellas

¹³⁷ *Homilética*: arte de conversar. (N.T.F.)

mismas. Nuestro tratado someterá, de una vez por todas, a un examen atento a todo arte, de acuerdo al lugar que le corresponde, y cualquiera que sea para que cultive su propio terreno de la mejor manera y sin tautologías superfluas; 3) es lo mismo que la crítica. Yo respondo que a) hay también una crítica lógica; b) sólo una cierta especie de crítica constituye una parte de la *Estética*; c) esta última requiere, de manera casi inevitable, una suerte de idea previa (*praenotio*) de la otra parte de la *Estética*, si no se quiere solamente discutir del gusto, cuando se trata de juzgar de la belleza de los pensamientos, de las palabras y de los escritos.

- § 6: Otras objeciones son todavía posibles. A la objeción: 4) las sensaciones, las representaciones imaginarias, fábulas, perturbaciones pasionales, no son dignas de los filósofos, y se sitúan del lado de acá de su horizonte. Yo respondo: a) el filósofo es un hombre entre los hombres, y no es bueno que considere una parte tan importante del conocimiento humano como algo extraño para él; b) la objeción confunde teoría general de la belleza con aplicación singular de ejercicios prácticos.
- § 7: A la objeción: 5) la confusión es la madre del error, yo respondo: a) esta es la condición *sine qua non* del descubrimiento de la verdad, puesto que en la misma naturaleza no se da el salto de la oscuridad a la claridad distinta. Para llegar de la noche al mediodía, es preciso pasar primero por la aurora; b) si la confusión debe ser objeto de preocupación, es porque es necesario evitar los errores, que son tan grandes y tan numerosos entre quienes no se cuidan de ellos; c) no se considera la confusión sino para corregir el conocimiento, en la medida en que cierta confusión le está necesariamente incorporada.
- § 8: A la objeción: 6) es el conocimiento distinto el que tiene la preeminencia, yo respondo: a) en el caso de un espíritu finito, esta preeminencia no vale sino para los objetos de una importancia superior; b) conocimiento distinto y conocimiento confuso no se excluyen; c) es por esta razón que, en conformidad a las reglas, de acuerdo a las cuales tenemos un conocimiento distinto, debemos comenzar por someter la belleza del conocimiento a las reglas. El conocimiento distinto resurgirá así tanto más perfecto que el que le sigue.

- § 9: A la objeción: 7) es de temer que el dominio de la razón y del rigor lógico pueda sufrir algún perjuicio cuando se intenta cultivar el análogo de la razón, yo respondo: a) este argumento está más bien entre los que hablan en nuestro favor, puesto que es justamente este mismo peligro el que cada vez que buscamos la perfección de una composición, nos incita a la prudencia, sin que de ningún modo descuidemos la verdadera perfección; b) no hay nada de nefasto en la razón y en su estricto rigor lógico cuando cultiva el análogo de la razón. No por hacerlo se desnaturaliza o se corrompe.
- § 10: A la objeción: 8) la estética es un arte no una ciencia, yo respondo: a) ambas aptitudes no se oponen entre si ¿Cuántas de las artes que en otro tiempo fueron consideradas artes y nada más, se les estimó después igualmente como ciencias? b) la experiencia probará que nuestro arte puede constituir su objeto y demostrarlo. Es evidente *a priori*, que así como la sicología y las otras ciencias que se relacionan con esto, disponen de abundantes principios ciertos, así también este arte merece ser elevado al rango de una ciencia, con sus posibles utilizaciones que hemos mostrado en § 3 y 4.
- § 11: A la objeción: 9) se nace estético, del mismo modo que se nace poeta. No se llega a ser estético o poeta. Yo respondo: vean a Horacio (*Ars poetica*, 408), a Cicerón (*De oratore*, 2, 60). Bilfinger (*Dilucidationes philosophicae*, 268) y a Breitinger (*Von den Gleichnissen*¹³⁸, p.6). Teorías como estas, tan completas, encomendadas sobremanera a la autoridad de la razón, que habrá de ser más exacta y menos confusa, más verificadora y menos precaria para el caso, podrán ser de gran utilidad para el estético nato.
- § 12: A la objeción: 10) las facultades inferiores deben ser combatidas, al igual que la *carne*, más bien que ser estimuladas y exaltadas. Yo respondo: a) lo que es requerido es la sumisión de las facultades inferiores a una autoridad, no a una tiranía; b) la *Estética* tomándonos de la mano, por así decir, nos conducirá a este resultado, de acuerdo a lo que puede ser obtenido por las vías naturales; c) los estéticos no pretenden estimular ni exaltar las facultades en la medida en que se corrompen, pero deben dirigirlas a fin de evitar que su corrupción se agrave por

¹³⁸ De las parábolas (o de las metáforas). (N.T.F.)

causa de ejercicios inconvenientes, o a la inversa, que con el inútil pretexto de evitar los errores se reduzca a la nada toda utilización de un talento acordado por Dios.

§ 13: De la misma manera que su hermana mayor, la *Lógica*, nuestra *Estética* se puede dividir en: I) *Teórica*, doctrinal, general (primera parte); sus preceptos se apoyan en 1) las cosas y los pensamientos: capítulo primero, *Heurística*; 2) en un claro orden: capítulo segundo, *Metodología*; 3) los signos en los cuales se expresa la belleza de los pensamientos y de su disposición: capítulo tercero, *Semiótica*; II) *Práctica*, aplicada, especial, (segunda parte). Se trata, entonces, de la una y de la otra.

Quien concentre sus fuerzas sobre la cosa,

ni la elocuencia ni el orden claro le harán falta¹³⁹

Tus esmeros irán a la *cosa* primeramente; al *orden claro* después, y a los *signos* finalmente.

¹³⁹ Horacio. *Epístolas*. (Ars poetica), 2, 3.

PRIMERA PARTE.

ESTÉTICA TEÓRICA.

CAPÍTULO PRIMERO.

HEURÍSTICA.

SECCIÓN I: LA BELLEZA DEL CONOCIMIENTO.

- § 14: La finalidad de la *Estética* es la perfección del conocimiento sensible como tal, es decir la belleza. Ella debe evitar la imperfección del conocimiento sensible tal cual es, es decir, la fealdad. (*Metafísica* § 521).
- § 15: El estético como tal, no se ocupa de las perfecciones del conocimiento sensible que están tan profundamente ocultas que, o bien permanecen para nosotros totalmente oscuras, o simplemente no aceptamos otra mirada que no sea la del entendimiento.
- § 16: El estético como tal, no se ocupa de las imperfecciones del conocimiento sensible que están tan profundamente ocultas que, o bien permanecen para nosotros totalmente oscuras, o simplemente no pueden ser descubiertas de otro modo que no sea por el juicio del entendimiento.
- § 17: *El conocimiento sensible* es, como lo indica la denominación que es preferible retener, el conjunto de representaciones que se sitúan del lado de acá de toda distinción sustancial. Si al mismo tiempo nosotros quisiéramos aprehender el conocimiento sensible tal como se manifiesta, en una mirada de conjunto, y aplicar nuestro entendimiento del mismo modo como lo haría un aficionado en cuestiones de gusto, ya sea que se trate de la belleza o de la fealdad, nos daríamos cuenta que la distinción, necesaria a la ciencia, sucumbiría ante la diversidad de la belleza o la amplitud de la deformidad. Belleza y fealdad, repartidas en diferentes clases, disponen, en efecto, de un número considerable de géneros, especies e individuos. Es por esta razón que nosotros consideramos

en primer lugar la belleza en tanto que es común a casi todo conocimiento sensible, es decir, como *belleza universal*, lo que nos llevará a estudiar del mismo modo su contrario.

- § 18: La belleza universal del conocimiento sensible consistirá: 1) en el acuerdo de los pensamientos entre sí, abstracción hecha de su orden y de los signos que expresan. *La belleza de las cosas y de los pensamientos es su unidad* en tanto que fenómeno. Se la debe distinguir tanto de la belleza del conocimiento, del cual forma parte primordialmente, como de la belleza de los objetos y de la materia, con la que es frecuentemente confundida sin razón, aunque la significación de la palabra “cosa” pareciera indicarlo en ese sentido. Objetos feos pueden, en tanto que tales, ser pensados de manera bella, e inversamente, objetos que son bellos pueden ser pensados de una manera fea.
- § 19: La belleza universal del conocimiento sensible consistirá en vista de que no hay perfección sin orden, 2) en el acuerdo del orden (destinado a permitir el examen reflexivo de lo que se ha pensado de manera bella) consigo mismo y con las cosas. Este acuerdo en tanto que fenómeno, es la *belleza del orden* y de la disposición.
- § 20: La belleza universal del conocimiento sensible consistirá, en vista de que no percibimos las cosas significadas sin sus signos (significatio), 3) en el acuerdo de los signos entre ellos, con el orden y con las cosas. Este acuerdo en tanto que fenómeno, es la *belleza de la expresión por signos*, como, por ejemplo, el del *estilo* (dictio) y de la *elocuencia* (elocutio), cuando el tipo de signo utilizado corresponde al género de discurso o aún de la expresión y de los gestos cuando se hace de viva voz en una conversación. Tenemos así las “tres Gracias”, las tres bellezas universales del conocimiento (la de las cosas y de los pensamientos; la del orden y la de la expresión).
- § 21: Hay, por otra parte, diversas maneras en que la fealdad se manifiesta; son deformidades que ensucian el conocimiento sensible, y que habrá que esforzarse por evitarlas, tanto en lo que se refiere a los pensamientos y las cosas como con respecto a la relación de una pluralidad de pensamientos, como también a la

expresión por signos (de acuerdo al orden que hemos seguido en nuestra enumeración § 13).

- § 22: Todo conocimiento alcanza su perfección gracias a sus cualidades de: abundancia, magnitud, verdad, claridad, certeza y vitalidad, las que en la medida que concuerdan en una sola percepción, o en algunas de ellas, por ejemplo, la abundancia y la magnitud con la claridad, o la verdad y la claridad con la certeza, o las otras con la vitalidad, estas cualidades en tanto que fenómenos, tienen por efecto la belleza universal del conocimiento sensible, pero ante todo la de las cosas y de los pensamientos en los cuales nos regocijan la profusión, la nobleza, la luz segura de la Verdad en movimiento.
- § 23: La mezquindad, la vulgaridad, la falsedad, la oscuridad impenetrable, la fluctuación de la indecisión y la inercia, son las imperfecciones que amenazan todo conocimiento, las que en tanto que fenómenos tienen por efecto generalmente *afear el conocimiento sensible*, principalmente cuando estos defectos se refieren a las cosas y los pensamientos.
- § 24: La belleza del conocimiento sensible y la elegancia misma de las cosas son perfecciones que resultan de una composición aunque sean universales. Lo que es, por otra parte, evidente de hecho, puesto que ninguna perfección simple se nos ofrece en tanto que fenómeno. Sin embargo, podemos admitir sinnúmero de excepciones, que no se deben tomar por defectuosas, aunque estén fenoméricamente presentes, con tal que no impidan que la concordancia de los fenómenos sea la más completa posible, es decir, que sean muy escasas y las más pequeñas posibles.
- § 25: Estas condiciones reunidas nos dan la belleza si la denominamos *elegancia*, aún cuando las *excepciones* que hemos descrito en el § 24, se produzcan en cualquier momento, como por ejemplo cuando una regla de belleza muy débil cede delante de una regla más fuerte, o una regla menos productiva delante de otra más productiva, y a la cual, por tanto, estarán subordinadas respectivamente, entonces en estos casos se considerará que son *non inelegantes* (no carentes de gusto). En consecuencia, estableciendo el conocimiento razonablemente las reglas de la belleza, se podrá al mismo tiempo tomar en cuenta su importancia.

- § 26: Una percepción en tanto que es presentación de una razón, es un *argumento*. Hay, por tanto, argumentos que enriquecen, que realzan, que demuestran, que ilustran, que persuaden, en fin, hay otros que dan vida y movimiento. La *Estética* exige de ellos que tengan no solamente fuerza y eficacia, sino también elegancia. (*Metafísica* § 515). La parte del conocimiento en la cual un caso único de elegancia sale a la luz es *la figura* (el esquema). La figura se puede entender de diversas maneras: 1) la de las cosas y de los pensamientos, a saber, *las sentencias*, 2) las del orden, las de la expresión por signos en las que son relevantes las figuras, mas precisamente de sentencias, como géneros de argumentos.
- § 27: Puesto que la belleza del conocimiento no es ni más grande ni más noble que las fuerzas vivas de aquel que pensando con belleza, la produce, tendremos ante todo que bosquejar de alguna manera la génesis y la *idea* de aquel cuyo pensamiento debe tener belleza. Nuestro proyecto consiste en estudiar las *características del Estético Feliz* (*characterem felices aesthetici*), que se resuelve en enumerar los elementos que por naturaleza constituyen en un alma las causas próximas del bello conocimiento. Nos contentaremos, pues, por las razones invocadas en el § 17, solo con tratar las características generales y *universales* (*catholica*), que requieren, cualquiera que sea su género, de la belleza de los pensamientos, sin llegar a establecer, por tanto, las características *particulares*, que son únicamente un complemento de las universales, y están destinadas a la realización concreta de una especie determinada de bello conocimiento.

SECCIÓN II: LA ESTÉTICA NATURAL.

Las características generales del estético feliz (entendemos por esto sus rasgos más generales, cfr. § 27) debe comprender: I) *La Estética Natural Innata*, que es la disposición natural del alma toda entera a pensar con belleza, disposición con la cual nace.

- § 29: A la naturaleza del estético debe corresponder, según la determinación que ha sido presentada en el § 28: 1) *el Innatismo de la Gracias y de la Elegancia del Espíritu*. Entendemos aquí el innatismo del espíritu en sentido amplio, el espíritu cuyas facultades inferiores pueden ser estimuladas fácilmente logrando una armonía exacta en vista de la elegancia del conocimiento.
- § 30: Al espíritu gracioso (*ingenium venustum*) deben corresponder según la determinación que ha sido presentada en el § 29: A) las facultades de conocimiento inferiores y sus disposiciones naturales, que son: a) *la disposición a sentir con agudeza (Metafísica § 540)*, que permite al alma no solamente descubrir a través de los sentidos externos (la materia prima del bello pensar), sino también poder probar, a través del sentido interno y su conciencia íntima, los cambios y los efectos del conjunto de sus otras facultades que deberá someter a reglas (*Metafísica § 535*). Para que la facultad de sentir conspire en lo sucesivo con estas otras facultades, es necesario que el campo de acción del espíritu gracioso sea delimitado, de manera que no oprima los pensamientos en ningún momento ni en ningún lugar en razón de no importa qué sensaciones que le sean heterogéneas.
- § 31: b) *la disposición natural a imaginar (Metafísica § 557)* permite en efecto al espíritu gracioso estar dotado de una imaginación vivaz: 1) el objeto del bello pensar es habitualmente el pasado; 2) sucede con frecuencia que el presente pasa rápidamente antes que el bello pensamiento, que lo tiene por objeto, haya podido tener su forma definitiva; 3) no es a partir solo del presente, sino también del pasado que conocemos el futuro. Para que la imaginación concuerde posteriormente con el conjunto de las otras facultades, es necesario que el campo de acción del espíritu gracioso sea delimitado, de manera que no oscurezca el conjunto de las otras percepciones (en virtud de sus propias representaciones imaginarias) las que al considerarlas aisladamente aparecen, por naturaleza, más débiles que cada imagen tomada aparte. Y si relacionamos la imaginación con la facultad de inventar, tal como lo hacían los antiguos, entonces será doblemente necesario que esta facultad favorezca en el espíritu gracioso un desarrollo bien superior a la media.

- § 32: c) *la disposición natural al espíritu de fineza* (Metafísica § 572), permite por así decir, pulir el material que los sentidos, la imaginación, etc. que tienen por tarea suministrar. Sus herramientas son el espíritu y el discernimiento, los que en tanto que facultades deben producir, por una parte, la belleza del conocimiento, la que exige la presencia fenomenal de las armonías (*proporciones*) y excluye las desarmonías (*desproporciones*), y de otro lado, la bella armonía del espíritu en sentido amplio. Es por esto que, como no es raro que detrás del nombre de espíritu se considere también el discernimiento, se atribuya a veces al espíritu todo el bello conocimiento. Sin embargo, no es algo menor señalar que, para poder concordar seguidamente a su vez y de manera adecuada con el conjunto de las otras facultades del alma, el espíritu de fineza debe ver su campo de acción delimitado, de manera que no pueda ejercitarse sobre ningún material que no haya sido suficientemente dispuesto para su uso.
- § 33: d) *la disposición natural a reconocer, y la memoria* (Metafísica § 579). Los Antiguos llamaban *Mnemosyne* (alguien dotado de una imaginación viva) a la madre de las Musas, porque referían también a la memoria la reproducción de la imaginación. Por esta razón, aquel que aspira a la belleza, por ejemplo, de una narración, no puede dispensarse de recurrir a la facultad de reconocer, toda vez que le es muy conveniente, puesto que cuando inventa una ficción necesita de una buena memoria, a fin de evitar la fealdad de una contradicción entre lo que precede y lo que sigue.
- § 34: e) *la disposición poética* (Metafísica § 589), que es a tal punto requerida que por ella se le ha dado el nombre de poetas a una clase particularmente eminente de estéticos (en el sentido práctico de la palabra). El sicólogo atento no se sorprenderá, por tanto, al constatar cuan importante es la *bella meditación* que debe estar conformada por la composición y disyunción de las representaciones imaginarias. Sin embargo, a pesar de su importancia, la *disposición poética* para concordar de manera adecuada con el conjunto de las otras facultades, debe ver su campo de acción delimitado de manera que no pueda sustraer el mundo que ha creado, por así decir, al pulimento que operan las otras facultades, por ejemplo, el espíritu de fineza.

- § 35: f) la *disposición del gusto* (Metafísica § 608): entendemos por esto no el gusto del público, sino más bien el gusto delicado, que comparte con el espíritu de fineza la tarea de la jurisdicción inferior de las percepciones sensibles, de las representaciones imaginarias, de las ficciones, etc. Su juicio será requerido cada vez que se trate de la belleza y que resulte inútil someter cada detalle al juicio del entendimiento.
- § 36: g) la *disposición a prever y a presentir el futuro* (Metafísica § 610). Los Antiguos, cuando observaban la presencia, en espíritus eminentemente bellos, de esta disposición llevada a un poder inusual, extraordinario, la estimaban como una suerte de prodigio y de milagro, contándolas entre las cosas divinas. Es por esto que los poetas son también llamados *vates* (videntes, adivinos). Sin embargo, no es solamente por no sé qué oráculos estéticos que esta disposición debe ser requerida cuando pasa al dominio público, sino porque constituye la vida de todo conocimiento, y es en primer lugar la belleza la que es requerida. Para que esta facultad pueda, con la disposición a la adivinación, finalmente concordar con las otras facultades, su campo de acción debe ser delimitado de manera que, en el momento y en el lugar donde deba entrar a escena, no ceda su espacio a la sensación, y menos aún a una imagen que le fuera heterogénea.
- § 37: h) la *disposición a indicar con signos sus propias percepciones* (Metafísica § 619), que es más o menos necesaria, según el tipo de estético que hemos visto: aquel que se contenta con pensar con belleza en el fuero interno de su alma, o ese otro que además divulga públicamente lo que ha pensado de bella manera. Notemos, sin embargo, que esta última disposición no tiene por qué estar totalmente ausente en el primer tipo de estético. Para que se relacione seguidamente con el conjunto de las otras facultades, su campo de acción no debe ser extenso al punto de abolir la intuición, que es necesaria a la belleza.
- § 38: Al espíritu gracioso deben pertenecer según la determinación que hemos presentado en el § 29: B) las facultades de conocimiento superiores, puesto que a) no es raro que el entendimiento y la razón, por el poder que el alma tiene en sí misma, contribuyan en gran medida a estimular las facultades de conocimiento inferiores; b) sucede con frecuencia que el acuerdo entre las facultades inferiores

y la armonía que conviene a la belleza, no puede ser obtenido de otro que no sea con la ayuda del entendimiento y de la razón; c) la consecuencia natural para el espíritu (spiritus), la gran vitalidad del análogo de la razón, es *la belleza del entendimiento y de la razón*, de la cohesión del conocimiento extensivamente distinto.

§ 39: El espíritu gracioso, que por naturaleza está dispuesto así, siempre será posible que considere cierto estado de cosas como ficticio; a modo de ejemplo, un estado de cosas futuro, y esto no solamente a partir de los estados que ha vivido en el pasado, y que la memoria puede reactivarlos, sino también a partir de las sensaciones externas mismas, gracias al poder de la abstracción. Le es posible, entonces, asumir este estado de cosas futuro, bien o mal, con toda la fineza de su espíritu, y, trabajando bajo el imperio del entendimiento y de la razón, hacerlo visible a través de los signos apropiados.

§ 40: Sea que haya sido por un juego o por un grave error, el hecho es que Demócrito proscribió a los sabios el acceso al Helicón. Pero si se piensa, es aún más absurdo esperar, como lo hace una gran parte de la humanidad, obtener por una suerte de recompensa, el título de hombre gracioso.

Porque Demócrito¹⁴⁰ cree que el espíritu

es más afortunado que un arte trabajoso

y excluye del Helicón¹⁴¹ a los poetas sensatos,

una gran parte descuida cortarse las uñas y su barba,

se retira a lugares apartados, evita los baños.

Logrará, en efecto, la recompensa y el nombre de poeta

si no habrá nunca confiado su cabeza

¹⁴⁰ *Demócrito de Abdera* (ca. 460 –ca. 370 a. C.) Fue uno de los primeros que trataron el tema de la poesía y se sabe que escribió algunas obras filológicas, como *Sobre ritmos y armonía*, que estuvo quizás dedicada al estudio de los versos. También se le atribuye el estudio *Sobre la poesía*. Una tradición le adscribe, junto con Platón, la idea de que no hay poeta verdadero sin entusiasmo y sin una cierta inspiración que le posee a modo de delirio. (N.T.F.)

¹⁴¹ *Helicón*: Lugar de donde viene o adonde se va a buscar la inspiración poética. Dícese así por alusión a un monte de Beocia, consagrado a las musas al templo de Delfos dedicado a Apolo. (N.T.F.)

al barbero Licino¹⁴², para las tres Anticiras¹⁴³ incurable¹⁴⁴.

- § 41: Las facultades inferiores más importantes, y más precisamente esas que son tales por naturaleza, son necesarias a aquel que tiene por propósito la belleza del pensar. De hecho, no solamente le es posible coexistir con las facultades superiores, que son por naturaleza importantes, sino que requiere de las facultades inferiores como su *conditio sine qua non*. Es, por esta razón, un prejuicio que tiene la opinión que pretende que la belleza del espíritu es por naturaleza incompatible con los dones más serios de la inteligencia y del razonamiento, y que, por tanto, sus beneficios serían por naturaleza innatos.
- § 42: Es posible que exista un bello espíritu que haya desafortunadamente descuidado el uso de su entendimiento y de su razón, o aún más, que exista un espíritu filosófico y matemático insuficientemente instruido para apreciar el ornamento de las bellezas que nos ofrece el análogo de la razón. Más todavía, es posible que exista un espíritu que no teniendo más que un poco de gracia, sea, por otro lado, incapaz, en razón de su misma naturaleza, de entregarse a las ciencias más estrictamente lógicas. Sin embargo, no puede existir un espíritu que, nacido para comprender estas ciencias, sea de nacimiento incapaz de dotar al conocimiento de alguna gracia.
- § 43: Los espíritus más eminentes y universales de todos los tiempos: Orfeo y los ordenadores de la filosofía poética, Sócrates, llamado el irónico, Platón, Aristóteles, Grotius, Descartes y Leibnitz, enseñaron que está comprobado *a posteriori* que la disposición a la belleza del pensar y la disposición al estricto rigor lógico pueden concordar totalmente, y vivir en un solo y mismo lado, a condición que no sea demasiado exiguo. Esto vale también para la disciplina rigurosamente lógica de los filósofos y de los matemáticos.

¹⁴² *Licino*. Famoso barbero de Roma que juntó gran caudal. Se dice que César lo hizo senador por el odio que tuvo aquel por Pompeyo. (N.T.F.)

¹⁴³ *Anticira*. Una isla del archipiélago de donde se extraía el eléboro una planta medicinal que se creía que tenía la virtud de curar la locura. comúnmente se hablaba de dos islas de ese nombre, pero Horacio dice que, aunque hubiese tres, no bastaría todo el eléboro que produjesen para curar la locura de los poetas.

¹⁴⁴ Horacio, *Ars poética*, 2, 3, 300.

- § 44: Al estético nato deben corresponder: 2) la inclinación natural (índoles) a seguir de preferencia el conocimiento que resulte valioso y sugestivo, como también la armonía de las facultades apetitivas que hacen más fácil el camino hacia el bello conocimiento, todo lo cual constituye el *temperamento estético innato*.
- § 45: Puesto que el deseo de todo ser humano es inclinarse hacia no importa que género de bien (appetabilium) con tal que le sea conocido, nos parece necesario indicar aproximadamente lo que le conviene al estético en este sentido, de acuerdo al orden en el cual algunos de estos bienes se suceden en relación a la jerarquía de los valores: el dinero, el poder, el trabajo y su término de comparación, el ocio, los placeres mundanos, la libertad, el honor, la amistad, la fuerza y la buena salud corporal, las sombras de virtud, el bello conocimiento y su corolario que es la amable virtud, el conocimiento superior y su corolario que es la virtud que obliga al respeto. Estará por tanto, permitido atribuir a los temperamentos una cierta *grandeza innata del alma* (pectus), que se manifiesta principalmente por la atracción que demuestra por grandes cosas, destacándose por ver en ellas la entrada de un camino que conduce fácilmente hacia las cosas supremas.
- § 46: Según lo que enseña la doctrina que estamos desarrollando en relación a los temperamentos es preciso señalar que el *temperamento melancólico* es de ordinario propicio para quienes no hacen demasiada diferencia entre las bellas meditaciones, que cubren un vasto dominio, y aquellas que son breves y deben recibir bastante rápido su forma definitiva. *El temperamento sanguíneo* (así como lo indica su nombre), será más apto para producir estas últimas, mientras que el temperamento melancólico será más apto para producir las primeras. Pero, habrá de ser el *colérico* el que tenga la preferencia de los

Que con el deseo de gloria sobre su carro caprichoso lleven a
escena¹⁴⁵

Anhelamos que este deseo les dé las fuerzas requeridas para realizar la gran obra que habrán de emprender.

¹⁴⁵ Horacio, *Epístolas*, 2, 1, 177

SECCIÓN III: EL EJERCICIO ESTÉTICO.

- § 47: La característica del estético feliz debe comprender: II) el *ejercicio estético*: (*Metafísica* § 577) consistente en la repetición bastante frecuente de actos homogéneos en cuanto a su propósito, que es la obtención de un cierto acuerdo entre el espíritu y de su inclinación natural, que han sido descritas en los § 28-46. Este acuerdo debe operar en torno a un tema dado, o más bien, para que no se piense que entendemos por “*tema dado*” lo que Orbilius¹⁴⁶ comprendía por esto, a propósito de un solo pensamiento, de una sola cosa. El ejercicio debe así permitir la adquisición gradual de la aptitud de pensar con belleza.
- § 48: La naturaleza estética de la que ha tratado la sección II, no puede mantenerse en un mismo grado de perfección ni aún por un breve lapso de tiempo. Si, en efecto, sus disposiciones, o incluso sus aptitudes, no son perfeccionadas por ejercicios constantes, por elevada que sea su posición inicial, decrece al extremo de adormecerse. Notemos que yo recomiendo, sin embargo, no solamente ejercitar las facultades de las que ha tratado la sección II, sino también practicar los ejercicios estéticos. Hay *ejercicios* que tienen por efecto corromper y *afear* naturalezas muy bellas, los que habría que evitar, y si no se supiera impedir su aparición entre espíritus que son activos y que siempre tienen, por otra parte, algún trabajo en curso que los puedan sustituir, sería entonces recomendable intentar mejores ejercicios.
- § 49: Yo exijo también que un cierto acuerdo se instaure entre los ejercicios estéticos mismos, y a decir verdad, en todos los ejercicios estéticos, porque sin este acuerdo es imposible a la bella naturaleza producir sus efectos, y por tanto, acrecentar su fuerza. Yo no exijo, sin embargo, más que un *cierto* acuerdo: el combate simulado no exige de los soldados la firmeza de cuerpo y de alma que

¹⁴⁶ Pubillus Orbilus. Gramático latino del siglo primero d. C. de la época de Cicerón. Tenía una escuela en Roma donde Horacio fue uno de sus discípulos, quien lo describe como *plagosus* (brutal), Ep. 2, 1, 71, por el rigor pedagógico que le imprimía a su enseñanza.(N.T.E.)

exige el combate de verdad. De este modo, puedo consentir, en tanto que estético, en mantener ciertos ejercicios que tienen por efecto secundario corromper ligeramente las naturalezas muy bellas. Consiento igualmente en mantener ejercicios que tienen por efecto un ligero afeamiento, a condición de que todos estos ejercicios deban preferentemente instaurar el acuerdo más que el desacuerdo, y que se debe tratar primordialmente de ejercicios que denominamos *estéticos*. Consiento, en fin, en mantener ejercicios en los que la fealdad es superior a la belleza, a condición de que los acompañe la conciencia de la preponderancia de esta fealdad de la que es justo decir:

Si por ella hoy día prejuicios son causados

Al menos no será así en el futuro.¹⁴⁷

- § 50: Lo que yo pido, en los ejercicios estéticos es un cierto acuerdo no solamente del espíritu consigo mismo, sino también entre el espíritu y su inclinación natural. Mientras se mantenga el espíritu en medio de ejercicios sin vida ni fuerza, la inclinación natural se verá completamente descuidada, incluso totalmente corrupta y degradada, al punto, por ejemplo, de caer bajo la dominación de deseos y de pasiones tiránicas como la hipocresía, el gusto feroz por la lucha atlética, el nepotismo, la ambición, el desenfreno, el gusto por las orgías, la ociosidad, la pereza, el interés exclusivo por los bienes económicos, o simplemente por el dinero. Si es así, entonces se verá por todas partes transparecer la bajeza y la miseria de un alma que no sabría otra cosa que no sea afear lo que en el pensamiento tenga alguna apariencia de gracia.
- § 51: Mientras se mantenga la inclinación natural en su estado de plena cultura (de la manera en que se verá), o se la eleve a ese estado (podemos suponer que existen todavía otros medios de lograr una tal operación), el espíritu (cfr. Sección II) se puede ver expuesto a un cierto estado de vulgaridad. Si es así, entonces se verá por todas partes transparecer la torpeza del espíritu que tendrá por efecto afear los movimientos que se dicen buenos y que habitualmente corresponden a lo que se llama tener un *buen corazón*. Y si este buen corazón encuentra

¹⁴⁷ Horacio, *Carmen Saeculare*, (*Himno Secular*) 2, 10, 17.

despreciable, por decir lo menos, el bello conocimiento, o no lo juzga suficientemente deseable, entonces, estos siniestros presagios harán que el espíritu se adormezca, llegando incluso al punto en que ya no pueda volver atrás, y a partir del cual será definitivamente imposible que el espíritu pueda siquiera pensar alguna cosa con belleza.

§ 52: Los ejercicios estéticos serán 1) *improvisados*, es decir, efectuados sin la dirección del arte esclarecido que normalmente permite al estético necesitado de ejercicios adquirir la maestría. Es a esta categoría que pertenece el honrado labrador de tiempos ancestrales que fortalecía su corazón cantando, con ocasión de sus fiestas aldeanas *al ritmo del hórrido verso saturniano*¹⁴⁸, *vertiendo sin estilo en versos alternados sus injuriosos reproches*.¹⁴⁹ Es a esta categoría que pertenecen también todos los ejemplos de bello conocimiento que ha podido producir el género humano antes de la invención de las artes esclarecidas así como los primeros resplandores que toda bella naturaleza despide aún antes de haber adquirido la maestría de un arte cualquiera, como ocurrió, por ejemplo con Ovidio, quien hablando a sí mismo escribió:

Todo lo que se quiera decir, será en verso¹⁵⁰

§ 53: Es necesario también, en el dominio de la *Estética*, cuidarse particularmente de no identificar la falta de claridad de espíritu con la torpeza de espíritu (*ingenium rude*). El espíritu de Homero, de Píndaro, etc. no fue ciertamente torpe, *ni inculto, ni feo, ni bárbaro*¹⁵¹. Sin embargo, sus obras fueron, para las artes esclarecidas, los modelos primordiales, los arquetipos y no elaboraciones menores. Por otra parte, es posible que el espíritu de un individuo carezca de claridad aún en el campo de lo estético, pero que sea una persona culta en otro plano, del mismo modo que el espíritu de un individuo que tenga claridad, y a pesar de eso sea muy torpe en lo que concierne a la belleza.

¹⁴⁸ Verso saturniano. Es la forma más antigua de verso latino. Se denominó así por los poetas posteriores en alusión a su ascendencia remota, en referencia a la Edad de Oro, cuando Saturno era rey de los dioses. Horacio, que solía hablar con cierto desdén de los orígenes romanos, elogiando quizás en exceso el influjo cultural de Grecia, escribió: *Sic horridus ille defluxit numerus saturnius* (Decayendo luego los horridos versos saturnianos). (*Epístola a Augusto*, 2, 1, 157) (N.T.E.)

¹⁴⁹ Horacio, *Epístolas* 2, 1, 146.

¹⁵⁰ Ovidio, *Tristes*, 4, 10, 26.

¹⁵¹ Horacio, *Epístolas* 2, 1, 126 y siguientes.

§ 54: Del mismo modo que la música es como dice Leibnitz, un ejercicio aritmético del alma que saca cuentas sin tener conciencia de ello, así también frente a la expectativa que supone comparar casos semejantes, podemos observar lo que ocurre con el niño de corta edad cuando desarrolla sus primeras actividades imitativas que son, por así decir, innatas. El niño es inconsciente de lo que hace y piensa, sin embargo, se trata de una primera forma de ejercicio, la que adquiere mayor realce si lo hace pensando bellamente. La consecuencia de esto será sin duda feliz si el niño tiene la oportunidad de educarse bajo la mirada atenta de un artista que sepa dar una buena formación al niño *cuya boca es aún tierna y balbuceante*:

Deberá primeramente evitar que propósitos deshonestos
vengan a herir sus oídos.

Después formar su alma prodigándole amigables lecciones.

Deberá relatarle acciones notables,

y proponerle ilustres ejemplos a seguir.¹⁵²

§ 55: El espíritu naturalmente bello se ejerce igualmente, puesto que es bastante evidente que se cultiva aunque no se tenga conciencia de ello, cuando el niño parlotea, o en los momentos que juega, y sobre todo cuando es el inventor de sus juegos, o cuando tal como si fuera un pequeño jefe, se apodera de la dirección del grupo de sus compañeros, y se concentra con ellos en el juego con tal seriedad que llega a transpirar de lo ocupado que está por todo lo que ha aguantado y hecho. Esto es también un ejercicio saludable para alguien que de solo ver, escuchar o leer sobre cosas diversas, puede entender de bella manera, con tal que todas estas actividades hayan sido supeditadas a las reglas indicadas por los § 49–51, que aseguran su status de ejercicios estéticos.

§ 56: No es de extrañar, por otro lado, que nosotros siendo adultos podamos caer en un cierto extravío: nosotros leemos o escuchamos palabras o escritos hechos de

¹⁵² Horacio, *ibidem* 2, 1, 127 y siguientes.

bella manera; fijamos nuestra mirada en su belleza que, por así decir gustamos, al punto de aclamar al autor silenciosamente en nuestro interior: ¡muy bello!, ¡muy bien!, ¡muy justo!, y somos a pesar de todo incapaces de concentrar suficientemente nuestra atención para imitarlo y pensar de bella manera, al mismo tiempo que él. Será, en consecuencia, un ejercicio importante, debiendo ser repetido frecuentemente, aquel que consiste en tomar por modelo los autores más favorecidos por la belleza.

Y a meditar día y noche, sin tregua ni reposo su ejemplo¹⁵³.

Es a los griegos (Galos) que la musa

ha otorgado el don del espíritu.

Es a los griegos (Galos) que ella ha donado la elocuencia

y este pueblo no desea otra cosa que la gloria¹⁵⁴.

§ 57: Va de suyo que los ejercicios particularmente importantes dan fuerzas especialmente grandes, como lo atestiguan las *improvisaciones heurísticas* a las cuales el alma (animus), sin otra ayuda que la de sus propias fuerzas, se entrega ella misma buscando robustecerse, a sabiendas que lo que vaya logrando será un aprendizaje adquirido y no el resultado de un saber innato, puesto que no podrá aprender a “nadar sin una boya”¹⁵⁵

§ 58: Los ejercicios estéticos serán 2) mejores y más seguros, si se agrega a la *Estética Natural*, el *Arte Esclarecido* (ars erudita) sin el cual los espíritus, que no por ser bellos, son sin embargo, divinos, deberán hacer numerosos ensayos antes de encontrar el camino que conduce a la elegancia del conocimiento que es como:

Un camino en el bosque que alumbra la luz mezquina,

de una luna menguante, cuando Júpiter ha cubierto el cielo

¹⁵³ Horacio. *ibidem*, 2, 3, 269. (Ars poetica).

¹⁵⁴ Horacio. *ibidem*, 2, 3, 323 y siguientes. (Ars poetica)

¹⁵⁵ Horacio, *Sátiras*, 1, 4, 120.

de sombras, y la noche ha bañado con sus tinieblas

el color de las cosas¹⁵⁶.

- § 59: Los dos géneros de ejercicios citados anteriormente tienen por efecto, cada vez que el estético tenga necesidad de ejercitarse y tome la decisión efectiva de lograr el bello conocimiento, conducir no solamente el espíritu, sino también la inclinación natural y el temperamento estético, hasta el punto de que se conviertan en aptitudes habituales y fortalecidas, mientras que la grandeza innata del alma se encuentre acrecentada.
- § 60: *La Estética Dinámica o también Crítica*, tiene por objeto la estimación de las fuerzas de que dispone un hombre dado para lograr una belleza dada de un conocimiento dado. Como la estimación de las fuerzas innatas que posee un ser humano no puede comprobarse de otro modo que no sea a partir del efecto que producen los propios ejercicios estéticos, es justo concluir que vale tanto la improvisación como lo que puede hacer un hombre dado por su carácter, puesto que su naturaleza innata tiene aptitudes que ha podido llevar a la práctica en los ejercicios que hemos señalado, a la par de las improvisaciones. No sería, por tanto, justo deducir, como ocurre con cierta frecuencia, que las fuerzas de un hombre determinado, en su estado actual, fueran insuficientes para el logro de una tal improvisación o un tal ejercicio. Se trataría solo de alguien en quien no ha operado la naturaleza innata tan requerida para las meditaciones de este género.
- § 61: El estético especializado en la *Estética Dinámica* deberá recurrir a *test* (o pruebas) *estéticos* con frecuencia, entre otros a los propios ejercicios estéticos que al ser concebidos en vistas de experimentar las fuerzas de un hombre dado, permiten saber si estas fuerzas son suficientes para un bello conocimiento dado, como asimismo la proporción que debe ser movilizada para este fin. Si el resultado de estos tests es positivo, es justo contentarse con la experiencia que, confirmando que el hombre en cuestión dispone de las fuerzas requeridas es más que suficiente para tal efecto. Si el resultado es negativo, es necesario recordar que no es siempre una carencia lo que constituye su causa. No se puede inferir

¹⁵⁶ Virgilio, *Eneida*, 6, 270 y siguientes.

de la ausencia de una cierta característica estética, que puede ser totalmente específica y requerida para una prueba dada, que deba haber la ausencia general de todo carácter estético, o por último, la ausencia de otras características específicas. La prueba poética fue nefasta para Cicerón y tanto Ovidio como Horacio fracasaron en la prueba épica.

SECCIÓN IV: LA DOCTRINA ESTÉTICA.

- § 62: La característica general del estético feliz debe comprender III) la *enseñanza* y la *doctrina estética*, o teoría de los elementos que están implicados de manera bastante inmediata, en la materia y la forma del bello conocimiento. Esta teoría es más perfecta que la que de ordinario se extrae solo de la naturaleza y de las actividades referidas a ella. Es por eso que cuando se deducen aplicaciones prácticas de esto da lugar a desarrollar ejercicios más rigurosos, que tienen por propósito impedir que la aptitud, en razón de la ignorancia o de la incertidumbre que se tenga de las cosas, pueda tomar los objetos de su pensamiento (o reglas, o razones bajo las cuales debe pensarlos) al azar descuidando así su ejercicio, o permitiéndose ciertas licencias de pensamiento, o en fin, que se asuste de ejercer su bella reflexión, ante el temor que alguien percibiera las faltas que pudiera cometer sin darse cuenta de ello.
- § 63: La doctrina estética pone de relieve: 1) toda bella cultura esclarecida (pulcra eruditio), o más precisamente, la cultura esclarecida en tanto que propone a la vista de los objetos que deberán constituir el bello pensar, un conocimiento más adecuado que el que procura la cultura no esclarecida (cogitationem inerudita). Ella permite al espíritu naturalmente bello que, estimulado por ejercicios cotidianos, esté impregnado de ella, de suerte que el alma (pectus) estética, al encontrar en la cultura esclarecida un principio de animación que, por así decir,

subyugue todos sus sentidos, pueda, como diría Persio, *sumergirse en ella*¹⁵⁷ de modo de procurarle felicidad al concordar en torno a un tema dado.

- § 64 Las principales partes de la bella cultura esclarecida son las disciplinas doctrinales que tratan de Dios, del Universo, del Hombre (en tanto que la constitución de su ser es principalmente moral), de la Historia (incluyendo los relatos míticos), de los Antiguos, y en fin, del Genio de la lengua y de sus signos.
- § 65: Al ejercitar su saber en las disciplinas de esta especie, el estético no se preocupa de la perfección fenomenal que se manifiesta en los objetos que se ofrecen a la belleza de la meditación. Su propósito es por una parte negativo: indica como evitar la fealdad que engendra la falta de gusto. Pero es por otra parte positivo: es frecuente que el estético, usando tan solo una frase o un signo furtivo, prepare al lector o al espectador esclarecido, a conmoverse ante un autor que con un saber muy vasto, da vida por así decir, a una cosa magnífica, y lo sea considerando que gran parte de lo que cubre su cultura esclarecida permanece disimulada. Esto es lo que permite la regla de excepciones *non inelegantes* (no carentes de gusto), (§ 25, 48).
- § 66: Nosotros no aplicamos a la doctrina estética los principios educativos, cualquiera que sean, que están destinados a los niños, como tampoco el conocimiento temprano que procuran el uso, las lecturas superficiales y lo que se rumorea públicamente acerca de los objetos que atañen a las disciplinas más doctrinales. Contrariamente, el conocimiento metódico, que es inherente a los hombres adultos, en la exacta medida que resulte perfecto, debe ser reivindicado, puesto que es este el que realiza los propósitos indicados en el § 65. Pero debemos insistir que esto que señalamos no se justifica más que en la medida en que el conocimiento realiza estas tareas.
- § 67: Nosotros no exigimos en todo caso, del estético, que sea un erudito universal, o un sabio omnisciente, puesto que nuestra característica general, no pide de él más que las luces de una cultura general, y que se comprometa con el bello conocimiento particular que le permite destacarse sobre los demás. Que acuda a las características particulares para determinar con la mayor precisión, cuales son

¹⁵⁷ Persio. *Sátiras* (Satyrarum), 2, 74.

las partes de la cultura esclarecida que son, de manera más inmediata, causa de la belleza de este conocimiento particular que le permite por el hecho de haber elegido cultivarlo, serle muy familiar.

- § 68: La doctrina estética pone de relieve: 2) la teoría que se sostiene sobre la forma del bello conocimiento, como sobre la manera y el método (ratio) que permiten lograrlo sin descartarse como vías legítimas. Esta teoría es más perfecta que la que de ordinario se extrae solo de la naturaleza y de las actividades referidas a ella. Es por eso que cuando se deducen aplicaciones prácticas de esto, da lugar a que se desarrollen ejercicios más elaborados y sujetos a reglas más estrictas. *Como se acostumbra llamar arte al conjunto de reglas dispuestas con orden*, la exigencia que vemos surgir en relación a las características generales del estético feliz, es la de *elaborar un arte estético*.
- § 69: En lo que concierne a las características particulares que dicen relación con el estético feliz, por ejemplo, con el orador, el poeta, el músico, etc., las reivindicaciones que son propias de un arte estético, han sido desde hace largo tiempo atendidas por el arte retórico, poético, musical, etc. Todo lo que se explique habitualmente sobre el agrado, la utilidad y la necesidad de estas artes puede ser aplicado al arte estético, a condición de que se dé a todos estos conceptos habitualmente utilizados, un valor un poco más general, porque el alcance de sus méritos (que acabamos de mencionar), son también vastos comparados con los méritos que se refieren a todas las otras artes tomadas en su conjunto.
- § 70: Nos será en lo sucesivo permitido sostener en principio que el arte estético tiene un tanto más de superioridad: 1) que las reglas que comprende son de mayor alcance, esto es, que hay un gran número de casos en que su aplicación es útil, o más bien necesaria; que es más completo, aún en el caso que sea un breve resumen de las reglas indispensables, 2) que las reglas que propone son más fuertes y más poderosas, esto es, que hay todavía más riesgo al descuidarlas; 3) que las reglas que expone son más justas y más elaboradas; 4) que son más claras; 5) que son más ciertas y derivadas de principios verdaderos que

constituyen las almas de las reglas; 6) que conducen más aún a someter las acciones y la práctica misma a lo que las reglas prescriben.

§ 71: Las leyes del arte estético se diseminan a través del conjunto de las artes liberales, formando, por así decir, la constelación de las artes particulares, extendiendo así su esfera de acción: entran en función por todas partes donde se reencuentre algún objeto que no sea necesario conocer científicamente, pero que valga más conocerlo de bella manera que de manera fea. Es entonces la totalidad de la constelación más bien que alguna de las artes particulares cualquiera que sea la que merece ser considerada desde la forma de un arte, de modo de constituir después un sistema de la belleza presente en el conocimiento, sistema que será más completo que el montón de disciplinas distintas que se deja deducir de esta misma constelación (o diseminación) de artes. Es, sin embargo, imposible esperar que las artes particulares, vista su infinita variedad, formen un sistema absolutamente completo, a menos que se opte por remontarse hasta las fuentes de la belleza y del conocimiento, hasta su esencia, de manera de explorar las primeras divisiones de su concepto: se podría entonces, con la ayuda del principio del tercero excluido¹⁵⁸ (que se aplica cuando se está en presencia de dos proposiciones contradictorias), producir el origen de la división de las artes, pero esto implica la reducción del arte estético a la forma de una ciencia.

§ 72: La regla superior es siempre más fuerte que todas las reglas que le están subordinadas. Las leyes del arte estético son, pues, más fuertes que todas las reglas que son derivadas, que rigen las artes particulares. Estas últimas deben, cuando surge un conflicto, cesar de aplicarse, en virtud de la regla de las excepciones *non inelegantes*. Si, en efecto, ocurre de otro modo, porque solo son conocidas las reglas subordinadas, o porque las reglas principales, que son como una suerte de telón de fondo o de horizonte, son apenas percibidas, mientras que las reglas secundarias deslumbran por toda la pompa y la abundancia de ocasiones en que se aplican, los estragos causados serían inmensos. Es por esto

¹⁵⁸ *El principio lógico del tercero excluido* dice lo siguiente. Toda proposición es verdadera o falsa, y entre estos dos valores de verdad no se admite nada intermedio o *tercero*. Dicho de otro modo: si dos proposiciones son contradictorias, al menos una de ellas es falsa. Este principio adquirió su verdadera importancia con Wolff y Baumgarten en el S. XVIII, junto a los principios de identidad y no contradicción entre las leyes fundamentales del pensamiento que venían de los tiempos de Aristóteles. (N.T.E.)

que el conjunto de las leyes estéticas tiene mucho más que las leyes particulares que hemos señalado, el derecho de ser considerado desde la forma de un arte. La reducción de las leyes estéticas a la forma de una ciencia permitirá así devolverle su fuerza muy claramente visible para cada uno.

§ 73: La ausencia de toda regla vale siempre más que una regla falsa. Las leyes que como medio de la sola abstracción, son inducidas por tal o cual ejemplo, y sin razón suplementaria, son dadas por leyes universales, ¿qué son sino razonamientos de los cuales se concluye de lo particular a lo universal a pesar del abismo que los separa? ¿Cuántas veces estas leyes conducen al extravío produciendo, aunque se suponga que no son totalmente falsas, un gran número de errores? De hecho una inducción completa es algo imposible. Además es necesario que la verdad de las principales reglas constituya el objeto de un conocimiento *a priori*, que la experiencia se encargará después de confirmar y de ilustrar, representando así el papel que primeramente habrá podido ser el suyo, es decir, el de un apoyo para descubrir la verdad. Se sigue de esto que las artes particulares del espíritu tienen necesidad, si es verdad que el propósito del espíritu es separar las reglas verdaderas de las reglas ilegítimas, de un principio que las trascienda y del cual puedan deducir el conocimiento de sus reglas particulares. Este principio, que es el arte estético, debe ser reducido a la forma de una ciencia a fin de que no sea la única expectativa de los casos semejantes que permita establecer su validez.

§ 74: Puesto que el entendimiento y la razón, en virtud de una necesidad moral, deben ser los guías de todos los pensamientos de bella manera, y puesto que esto no puede tener lugar sin la percepción distinta de las reglas del bello pensar, no es suficiente enunciar explícitamente estas reglas para luego ilustrarlas con numerosos ejemplos, tanto más cuanto que un tal conocimiento, que permanece confuso, puede igualmente ser obtenido por medio de la estética natural. El trabajo del arte estético consiste, por tanto, teniendo en cuenta que la totalidad de su doctrina no degenera en una pura y simple coordinación y disposición de reglas (cuya elaboración estaría desde entonces confiada al análogo de la razón, sin más autoridad que la de él mismo), en concebir estas reglas con distinción y

aún con la evidencia que procurará el entendimiento: tal es el beneficio que obtiene el arte estético en su elevación hacia la forma de una ciencia.

§ 75: Leibnitz escribió un día hablando de la *Metafísica* (de la cual no había aún emprendido la reforma):

Yo veo que la mayoría de los que se dedican al estudio de las matemáticas, tienen aversión por la metafísica, porque en las matemáticas encuentran luz, en tanto que en la metafísica solo tinieblas. La principal causa de esta diferencia me parece que está en el hecho de que las nociones generales de la metafísica que se creen mejor conocidas de todo el mundo, llegan a ser ambiguas y oscuras por la negligencia de los hombres y la inconsecuencia de su pensamiento, y que las definiciones que aportan habitualmente, no pasan de ser nominales, y no se sabría explicar nada, en consecuencia, con ellas.¹⁵⁹

Yo podría, por la misma razón, afirmar la misma cosa de las doctrinas de las artes liberales (y digo bien: de las doctrinas) y de la acumulación de reglas que de allí proceden. Es verdad que puestos en presencia de las más bellas obras, tanto los doctos como los ignorantes se muestran indistintamente contrariados si tienen gusto, en admirar la ejecución, aún contra su voluntad. Es cierto que la mayor parte de las veces no tienen ninguna dificultad en admirar, y que no escatiman sus elogios. Sin embargo, la mayoría de los espíritus versados en las más estrictas ciencias lógicas, no tienen más que desprecio por los saberes de este tipo, en los cuales no ven más que recetas destinadas a acertar en un engañoso juego de manos (opinión, por lo demás, compartida por el vulgo):

El espíritu es más afortunado que un arte trabajoso¹⁶⁰

¿Qué responder? ¿No ven ellos acaso que es posible formar, sobre la base de definiciones precisas y en verdad explicativas respecto de algún objeto bello y gracioso, una cadena bien trabada de axiomas y de consecuencias, para afrontar

¹⁵⁹ Leibnitz. *De la reforma de la filosofía primera y de la noción de sustancia* (1694).

¹⁶⁰ Horacio. *Epístolas* (Ars poetica) 2, 3, 295.

así los principales problemas que asume el conocimiento y que aspiran a la certeza y a que se les resuelva, no solamente de manera justa (*bene*) sino también con gracia (*belle*)? ¿No ven ellos acaso que es posible fundar un arte que no tuviera únicamente por objeto la característica general del bello espíritu, sino que también llegara a vestir el manto de la ciencia? Es la regla de esta ciencia y no *la regla de Lesbos*¹⁶¹ la que nos permitirá tanto ejecutar como juzgar, con más certeza y seguridad, las obras que aspiran a la belleza del pensamiento.

§ 76: Yo no creo ser un vano profeta prediciendo (desde el momento en que me es posible escribir, teniendo muchas veces la experiencia de esto) que el estudio en profundidad de las artes liberales, si sigue el camino que le hemos trazado, se podrá recomendar a un gran número de espíritus, a grandes almas, y a aquellas que en su modo de ver tienen alguna elevación. Les parecerá desde entonces no solamente como algo propio para educar a los niños, sino también para ser digno del interés de hombres adultos y de los que tienen gusto. Todo esto los incitará, o los hará intentar crear algo nuevo y de cierta notoriedad, al practicar sus ejercicios estéticos, o al menos los hará juzgar las artes que conducen a tales creaciones con tal vez más moderación, de justicia y de consideración, porque sus juicios estarán convenientemente instruidos acerca de las posibilidades de aplicación en estas artes, y los harán más competentes.

§ 77: Hay un segundo punto acerca del cual quiero llamar la atención: Yo no soy de los que tienen o proyectan la imagen de un espíritu que ha llegado a ser desde todo punto de vista perfecto gracias a la *ciencia Estética*, y que esta perfección consista en la gracia general del espíritu, o en el mérito enteramente particular de un orador, de un poeta, de un músico, etc. Ya he dicho que aún antes que entre en juego una teoría de esta especie, era necesario que ciertas condiciones fueran reunidas: la naturaleza, el espíritu, la inclinación natural, el ejercicio, la cultura del espíritu, que hoy en día, si la cultura esclarecida no la guía, no podrá sino apenas

¹⁶¹ *Regla de Lesbos*. "Tratándose de cosas indeterminadas, la ley debe permanecer indeterminada como ellas, igual que la *regla de plomo* de que se sirven en la arquitectura de Lesbos, la cual, como es sabido, se amolda y se acomoda a la forma de la piedra que mide y no queda rígida, pues de este modo el decreto especial se acomoda a los diversos negocios que se presentan". Aristóteles. *Ética a Nicómaco*. Libro V, cap. X: *De la Equidad*. (N.T.E.)

alcanzar un estadio satisfactorio, y, en fin, el conocimiento experimentado de las reglas del bello pensar, del cual he mostrado que no tendría una auténtica superioridad sino de acuerdo a esta condición: que fuera en su primera y principal parte, una ciencia. Yo reafirmo aquí la necesidad de estos ejercicios *mejores y más seguros*, de los cuales he tratado en el § 58, que ordenan “*que no se pase ningún día sin que se escriba una línea*”¹⁶² y sin las que (yo afirmo sin ambages) las reglas sin vida, o como se diría, especulativas, no deberían usarse aunque se pueda, porque no es allí donde deberían tener su mayor utilidad. Agregaría finalmente, que después de haber afirmado todas estas necesidades, yo no tendría otras cosas que definir. Sería de todos modos legítimo, que si alguien quisiera alcanzar una de las características particulares del estético feliz, pudiera insistir que se siga definiendo todavía más.

¹⁶² Plinio. *Historia Naturae (Historia Natural)*, 35, 84.

SECCIÓN XXVII: LA VERDAD ESTÉTICA.

§ 423: Es necesario en tercer lugar¹⁶³ preocuparse, en lo que respecta a las materias del bello pensar (*eleganter cogitandis*) de *la verdad*, pero de *la verdad estética*, es decir, de la verdad en tanto que *debe ser objeto de un conocimiento sensible*. Nosotros ya sabemos que la verdad metafísica de los objetos ha sido definida en relación a su acuerdo con los principios más universales de todos. Esto nos permite comprender que Leibnitz diga en su *Teodicea*:

Se puede decir en cierto modo que el principio de contradicción y el principio de razón suficiente están comprendidos en la definición de lo verdadero y de lo falso¹⁶⁴

En cuanto a la representación de la verdad metafísica presente en algún objeto, esta se constituye cuando se cumple en el alma de algún sujeto este acuerdo de las representaciones con los objetos, lo que la mayor parte de los filósofos llaman *verdad lógica*. Algunos denominan espiritual esta verdad en razón de la afección, de la correspondencia y de la conformidad, mientras que llaman *material* a la *verdad metafísica*.

§ 424: Sería posible de denominar *objetiva* a la *verdad metafísica*, y de llamar *verdad subjetiva* a la representación en un alma dada, de lo que es objetivamente verdadero. Nosotros podríamos igualmente, para hablar de manera accesible y de acuerdo con la mayor parte de los filósofos, denominar la verdad subjetiva *verdad lógica*, pero en sentido amplio. A fin de ponernos de acuerdo sobre este punto, es preferible retomar el análisis de manera un poco más precisa. Me parece evidente que la *verdad metafísica* (que si se quiere se puede llamar *objetiva*), puede representarse en un alma dada de modo de llegar a constituirse después en

¹⁶³ Las dos primeras tareas son *La riqueza estética* (§ 115) y *La grandeza estética* (§ 177) (N.T.F.)

¹⁶⁴ Leibnitz. *Teodicea*, 2, 312. "Nuestros razonamientos se fundan en dos grandes principios: el de contradicción, en virtud del cual juzgamos falso lo que encierra contradicción, y verdadero lo opuesto, o contradictorio a lo falso, y el de razón suficiente, en virtud del cual consideramos que ningún hecho puede ser verdadero o existente y ninguna enunciación verdadera, sin que de ello haya una razón suficiente para que sea así, aunque las más de las veces esas razones no puedan ser conocidas por nosotros". *Monadología*, 31, 32. (N.T.E.)

verdad lógica en sentido amplio (o espiritual y subjetiva). Si luego es sobre todo contemplada por el entendimiento, que la tomará como contenida en el espíritu mientras forma parte de los objetos que percibe distintamente, entonces estaremos ante *la verdad lógica en sentido estricto*. Pero si es contemplada exclusivamente o principalmente por el análogo de la razón y las facultades de conocimiento inferior, entonces nos encontraremos ante *la verdad estética*.

§ 425: Vale la pena leer el consejo que Chremes da a Menedemo en *El Autoflagelado* de Terencio, porque en la respuesta que este último le da se podrá descubrir que habla de alguna manera de la verdad estética. “Ver lo verdadero y decir la cosa como es”¹⁶⁵. Es interesante también acordarse de las sátiras, las que por momentos no titubean ni en exponer “una verdad que causa horror”¹⁶⁶, ni en “herir con una mordaz verdad los delicados oídos”¹⁶⁷, puesto que están protegidas por una suerte de privilegio propio: “¿Quién prohíbe, a pesar de todo, decir la verdad cáusticamente?”¹⁶⁸. Comparemos ahora estas sátiras con los consejos prácticos, aparentemente del mismo género, que cierto filósofo moral da cuando intenta demostrar sus proposiciones con esmero y de manera científica, y se verá, en un ejemplo, la diferencia que hay entre la verdad estética y la verdad lógica en sentido estricto.

§ 426: Es una virtud común a las meditaciones lógicas y estéticas, que Cicerón describe de una manera casi universalmente válida, y que consiste en “reconocer claramente lo que en cada cosa hay de verdadero y auténtico, lo que conviene a cada cosa” (de acuerdo con el principio de contradicción), “lo que es la consecuencia” (de acuerdo con el principio del efecto fundado en la razón), “de dónde proviene cada cosa, y cuál es su causa”¹⁶⁹ (de acuerdo con los principios de razón y de razón suficiente). Pero mientras que la meditación lógica tiende al conocimiento distinto e intelectual de estas realidades, la meditación estética, permaneciendo al interior del horizonte que le es propio, se esfuerza por obtener una visión fina por medio de los sentidos y del análogo de la razón.

¹⁶⁵ Terencio, *El Autoflagelado* (Heautontimorumenos) 490.

¹⁶⁶ Terencio, *Andria* (Andrya), 68.

¹⁶⁷ Persio, *Sátiras* (Satyrarum), 1, 107.

¹⁶⁸ Horacio, *Sátiras* (Satyrarum), 1, 1, 24.

¹⁶⁹ Cicerón, *De los deberes* (De officiis), 2, 18.

§ 427: Si damos a la verdad espiritual y subjetiva (que significa la verdad de las representaciones en su conjunto y que hasta aquí ha sido simplemente llamada lógica), la denominación de verdad estéticológica; 1) es porque nos apartamos del parecer de los que establecen aquí una estricta separación, como si un cierto número, o más bien, un gran número de verdades estéticas no fueran verdaderas igualmente desde el punto de vista lógico (lo que concedemos de buen grado nosotros). En el discurso imaginado por Lucrecio, que la Naturaleza dirige a un detractor del deseo, y al cual el poeta ha agregado estas palabras tan verdaderas:

¿Qué responder sino que la Naturaleza se lamenta con justicia

y explica con sus palabras la verdadera causa de las cosas?¹⁷⁰,

casi todo lo que es verdadero lo es también desde el punto de vista lógico.

§ 428: Nosotros no negamos ni ignoramos que 2) la verdad estética, que se presenta en las partes que se deben describir con belleza, da frecuentemente lugar a la presentación de la verdad lógica del todo. Por lo demás, difícilmente puede ser de otro modo, si se tiene de estas partes una visión integral que nos lleve a su fin. Pero nosotros no consideramos más que el hecho siguiente: la verdad, en la medida que es intelectual, no es directamente el objeto del interés del estético; si la verdad lógica surge indirectamente de la reunión de diversas verdades estéticas, o si coincide con la verdad estética, el estético se congratulará por esto de su racionalidad. Esta verdad lógica, sin embargo, no sería el objeto primero de sus búsquedas.

§ 429: Representémonos una verdad lógica (entendida sin duda en sentido estricto), que no pueda constituir sino el objeto de un pensamiento intelectual que esté de parte del sujeto en el que se supone la intención de pensar con belleza, o de parte de las personas a las cuales ante todo el pensamiento quiere dirigirse. Esta imposibilidad de un pensamiento que no sea otro que intelectual puede, para uno como para los otros, ser absoluto o que no dependa sino de ciertas circunstancias

¹⁷⁰ Lucrecio, *De rerum natura* (De las cosas de la naturaleza), 3, 950.

variables: en este caso no queda más que considerar la verdad lógica más allá del horizonte estético, y como tal sería justo dejarla de lado, pero solo provisoriamente. Imaginemos por un momento que somos astrónomos o que reflexionamos como ellos, y que nuestro pensamiento que es de orden no solamente físico sino también matemático, lo aplicamos, por ejemplo, a un eclipse anular ocurrido el año anterior, y nos representamos ahora este mismo eclipse como si fuéramos unos pastores que le contamos lo sucedido a nuestros amigos o a nuestra Neaera¹⁷¹: ¡Cuántas verdades que en el primer caso eran objeto de nuestro pensamiento, se deberán dejar de lado completamente en el segundo caso!

§ 430: Hay verdades que son tan insignificantes que su búsqueda o su evocación se sitúa del *lado de acá del horizonte estético*¹⁷² o al menos no alcanza la grandeza, absoluta o relativa, que se acompaña de belleza. El estético no se preocupa de estas verdades infinitamente pequeñas. Piensa que la severa ley según la cual “no se debe callar lo que es verdadero”, admite excepciones, inclusive en el uso que le da el historiador, cuando dice:

Los troyanos se abalanzan con ardor

hacia la ribera del Hesperión...

Pero el virtuoso Eneas gana la ciudadela que el gran Apolo

protege, y los lugares apartados donde reside la temible Sibila,

¹⁷¹ *Neaera*. Pastora en la mitología griega. (N.T.E.)

¹⁷² Se encuentran en los párrafos 119 al 121 de la *Estética*, las definiciones siguientes: “*El horizonte (la esfera) del conocimiento humano es el número finito de materias, que en el conjunto infinito de las cosas pueden llegar a ser claras para un mediocre espíritu humano (espíritu entendido en sentido amplio). Entre estas materias las que pueden constituir el objeto de un conocimiento suficientemente perfecto para un espíritu mediocrementemente filosófico, forman el horizonte lógico (del territorio y la esfera) de la razón y del entendimiento; y aquellas que pueden aprehender el resplandor de la belleza, constituyen el horizonte estético (el territorio y la esfera del análogo de la razón debido a la belleza) [...] Están situados en el lado de acá del horizonte estético, los objetos que un espíritu mediocrementemente estético no puede hacer salir de su oscuridad (tomada en sentido relativo y comparativo), para exponerlos a la luz de la belleza [...] Están situados del lado de allá del horizonte estético, los objetos de los que un espíritu mediocrementemente estético no puede lograr el conocimiento de un género superior, distinto y adecuado, que tiene lugar en las ciencias, para conducirlos bajo esta bella luz que no deslumbra los ojos del análogo de la razón y de las facultades de conocimiento inferiores*” (N.T.F.)

en la inmensa caverna...¹⁷³

ni el pensamiento o tan siquiera la inquietud le vienen a la mente para saber con que pie tocó la ribera, y sin embargo es verdadero totalmente, ya sea que haya sido con el izquierdo o el derecho, o quizás con ambos a la vez, cosa poco conveniente.

§ 431: La verdad estética exige que los objetos del bello pensar I) sean posibles 1) absolutamente, por tanto, que esta posibilidad absoluta pueda constituir el objeto de un conocimiento sensible. Dicho de otra forma: supongamos que se quiera contemplar un objeto por sí mismo, en esto no debe suceder que entre los propios sentidos y en el análogo de la razón se observe alguna contradicción entre sus marcas distintivas. Esta posibilidad absoluta, y por consiguiente, la verdad estética, admiten la presencia de una cierta diversidad de faltas. En el caso opuesto,

Los que han decretado que en una regla general las faltas valen
son fuertes apenas cuando se viene la realidad;

el sentido común y las reglas de vida protestan tanto como el
interés,

que es en cierta forma el padre de la justicia y de la equidad.¹⁷⁴

§ 432: La verdad estética exige que *sus objetos sean posibles*¹⁷⁵ 2) bajo ciertas condiciones; sus condiciones de posibilidad es ella misma A) *natural*, por tanto, que no esté estrechamente ligada en demasía a una cierta libertad, y el análogo de la razón la pueda juzgar. Es esta posibilidad la que encuentro en la *Eneida*:

Entonces el Padre omnipotente, que guarda sobre las cosas

un poder soberano comienza su discurso.

¹⁷³ Virgilio, *Eneida*, 6, 6 y siguientes.

¹⁷⁴ Horacio, *Sátiras*, 1, 3, 96 y siguientes.

¹⁷⁵ Traducimos así la expresión *possibilitas hypothetica*, que significa "posibilidad condicional (o condicionada)" (N.T.F.)

Mientras habla la mansión de los dioses se vuelve silenciosa,
así como la tierra se estremece en el subsuelo;
el silencio se forma en las alturas celestes.¹⁷⁶

§ 433: La posibilidad que requiere en sus objetos la verdad estética es además B) *moral a)* en sentido amplio. Esto significa que los objetos cuya sola fuente es la libertad, deben ser de tal naturaleza y de tal grandeza que el análogo de la razón vea que fluyen de una cierta libertad, de una cierta persona y del carácter moral de un cierto hombre. Esto es lo que reclama la expresión “acceder a la verdad de la vida”¹⁷⁷, según la cual será muy diferente que un individuo que habla sea

Un viejo sabio o un alma ardiente todavía

de lozana juventud, o matrona altiva o nodriza diligente,

Un mercader ambulante o un cultivador de un terreno verdeante.

Un habitante de Cólquida, o un asirio criado en Tebas o en Argos¹⁷⁸

Como también será muy diferente una persona y un objeto que se posee.

§ 434: Escucha tú lo que yo y el pueblo conmigo desearía:
si echas de menos gente aplaudiendo que
mientras aguarda el telón,
estará dispuesta a permanecer sentada hasta que
el cantor diga “aplaudid”, deberás poner énfasis
en los caracteres de cada edad,
y hay que dar su cualidad apropiada

¹⁷⁶ Virgilio, *Eneida*, 10

¹⁷⁷ Cicerón, *De la formación del orador*, 1, 220 (De oratore).

¹⁷⁸ Horacio, *Epístolas*, 2, 3, 115 (Ars poetica)

a los temperamento que cambian con los años¹⁷⁹

Horacio recomendaba, pues igualmente una filosofía práctica, o por así decir, aplicada. En efecto cuando alguien poseía firmemente este saber: “mantenerse siempre atento a lo que es característico y conveniente en una edad”¹⁸⁰, le permitía a Horacio percibir ya en su época la utilidad de este arte, o de este conocimiento, que Teofrasto emprendió en *Los Caracteres* y que Jean de la Bruyère enriqueció en su tiempo¹⁸¹

Cual el cometido de un general enviado a la guerra,

ese sabe ciertamente dar a cada personaje

lo que le es conveniente. Mandaré el imitador instruido

que tome en consideración el modelo de la vida

y los caracteres, y saque de allí voces vivientes¹⁸²

§ 435: La verdad estética requiere la posibilidad moral b) en sentido estricto¹⁸³ no solamente en el individuo pensante propiamente tal, sino también en los objetos de los cuales tiene bellos pensamientos. El sujeto debe muy brevemente, entonces, dar a conocer explícita o implícitamente su valor (por ejemplo, si se trata de describir el Aqueronte¹⁸⁴). La posibilidad aquí requerida es únicamente

¹⁷⁹ Horacio, *Epístolas*, 2, 3, 155 (Ars poetica)

¹⁸⁰ Horacio, *Epístolas*, 2, 3, 178 (Ars poetica)

¹⁸¹ Teofrasto. (Ereso ca. 371 – 287 a.C.) Fue un filósofo griego que estudió con Platón inicialmente y después con Aristóteles. Su nombre era Tirtamo, pero Aristóteles le puso Teofrasto, por la gracia de sus disertaciones. Aristóteles le legó sus escritos y fue su sucesor en el Liceo, que presidió por 36 años, durante los cuales floreció grandemente. Su obra *Los Caracteres* es un breve, vigoroso y mordaz boceto de los tipos morales que contiene una invaluable descripción de la vida de su tiempo, siendo el primer intento escrito de una *sistematización* de los caracteres. Teofrasto ha tenido muchos seguidores entre los cuales está *La Bruyère*, quien incluso tradujo *Los caracteres*. (N.T.F.)

¹⁸² Horacio, *Epístolas*, 2, 3, 317 (Ars poetica)

¹⁸³ “La posibilidad moral en sentido amplio” es, pues, la conformidad de los actos y de los pensamientos de un personaje con las costumbres y caracteres propios de su edad, su medio, etc. “La posibilidad moral en sentido estricto” es la conformidad de los actos y pensamientos de un personaje con su naturaleza individual; si no hay una tal conformidad, el personaje es contradictorio, por lo tanto, imposible “moralmente”. (N.T.F.)

¹⁸⁴ Aqueronte. En la mitología griega, Caronte era el barquero del Hades, el encargado de guiar las almas errantes de los difuntos recientes de un lado a otro del río Aqueronte, si tenían un óbolo para

aquella que resulta evidente para los sentidos y para el juicio del análogo de la razón. Es la *verdad moral* que hace decir a Horacio: “Que cada uno se ciña a su medida y que encuentre la horma de su zapato”¹⁸⁵ Así como he querido denominar *verdad moral en sentido amplio*, lo que he tratado en § 433 y 434, de la misma manera preferiría llamar *verdad moral en sentido estricto*, lo que acabamos de plantear, y designar *verdad moral en sentido muy estricto, o estrictísimo*, la adecuación de los signos con nuestro pensamiento. Esta última cuando es considerada una cualidad, lleva el nombre honorífico de *sinceridad* y cuando es una falta, el título vergonzoso de *indiscreción*.

§ 436: Esta verdad moral, y no obstante, estética, que da al pensamiento gracioso su dignidad, admite límites estéticos. Cicerón lo muestra perfectamente cuando escribe:

Catón actúa respecto de mí con rudeza
y a la manera de un estoico. El niega
que sea justo ofrecer alimento para granjearse
el respeto del prójimo.

En su respuesta defiende la verdad estética de la costumbre, que Catón había violentamente atacado como si se tratara de una intriga

¡Terrible discurso! Pero la práctica, la vida cotidiana, las tradiciones, el Estado mismo lo rechazan... No condenes Catón con un discurso tan severo, las instituciones de nuestros ancestros, que la propia República y la larga duración de nuestro imperio justifican... Tú dices que nada debe convencer a nuestro espíritu de obtener una magistratura si no es por nuestra dignidad (en tanto es concebida de manera puramente intelectual por los filósofos).

pagar el viaje. Aquellos que no podían pagar tenían que vagar cien años por las riberas del Aqueronte, tiempo después del cual Caronte accedía a llevarlos. (N.T.E.)

¹⁸⁵ Horacio, *Epístolas*, 1, 7, 95.

Ahora bien, este precepto, tú mismo, siendo que eres un hombre de una soberana dignidad, no lo aplicas. ¿Por qué, en efecto, pides que te ayudemos y te apoyemos?... ¿Por qué llevas contigo el nomenclátor?¹⁸⁶, sino para abusar y engañar?¹⁸⁷

§ 437: La verdad estética requiere que los objetos del bello pensar II) sean enlazados a sus causas y sus efectos, de suerte que esta conexión pueda constituir el objeto de un conocimiento sensible mediante el análogo de la razón. Tomemos como ejemplo el relato de Tito Livio sobre Coriolano: encontramos allí que el origen de su nombre y la razón de su prestigio le permite manifestar su desprecio por el poder de los tribunos, lo que provoca la cólera de la plebe, que produce como consecuencia el exilio de Coriolano. La hostilidad de su espíritu hacia su patria lo arrastra hacia los Volscos (acto cuya razón es clara teniendo en cuenta lo anterior). Elabora con Tullus, siendo su huésped, proyectos de guerra contra Roma; la consecuencia de estos proyectos es que con la astucia de Tullus se provoca la indignación de los Volscos contra los Romanos.

§ 438: La guerra está, entonces, decidida. Los jefes son Tullus y Marcius, que no es otro que Coriolano, romano en el exilio. Su coraje hace que el inicio de la guerra sea favorable a los Volscos. La confusión se apodera de la plebe romana. Los romanos envían entonces una primera embajada, que trae de vuelta una respuesta implacable, y no es recibida cuando vuelve por segunda vez. Son entonces los sacerdotes los que intentarán en seguida suplicar al enemigo. Pero como fracasan también, Roma envía esta vez a la madre y a la esposa de Coriolano, acompañadas de una gran cantidad de mujeres, consiguiendo conmover su corazón insensible; y puesto que este hecho no parece tener lugar sin razón, el historiador hace decir a la madre un discurso tremendamente patético. Los enemigos se retiran entonces, pero Coriolano no desaparece sin que

¹⁸⁶ *Nomenclátor*: él que nombra a cada uno por su nombre. Nomenclátor (del latín nomenclator, compuesto de nomen (nombre) y calador (del verbo arcaico calare, llamar). Esclavo dotado de extraordinaria memoria, que acompañaba a los políticos y especialmente a los candidatos a un cargo público para decirles los nombres de aquellos a quienes este deseaba hablar y pedirles el voto.

¹⁸⁷ Cicerón, *Pro Murena* (En defensa de Lucinio Murena), 74 f.

antes el historiador nos indique lo que pasó con él después. En lo que respecta a Roma, se erigió un monumento “a la *Fortuna de la mujer*”. ¡Qué armonía resuena en este relato, a la vez enriquecedor y recreativo para el espíritu de quien lee o al menos para el análogo de la razón¹⁸⁸

§ 439: La verdad estética exige que sus objetos sean posibles absoluta y condicionalmente, de modo que esta posibilidad pueda constituir el objeto de una percepción sensible. Toda posibilidad supone la unidad: la posibilidad absoluta supone la unidad absoluta, la posibilidad condicional requiere la unidad condicional. La verdad estética requiere, pues, la presencia, en sus objetos de pensamiento, de estas dos especies de unidad, de modo que puedan constituir el objeto de una aprehensión sensible. Requiere, entonces, que las determinaciones de los objetos del pensamiento sean inseparables, sin que perjudiquen, por tanto, a la belleza de la percepción total. Esta *unidad* de los objetos es, en tanto que fenómeno, *estética*; consiste, o bien en la unidad de las determinaciones internas, que comprende la unidad de *acción* en el caso en que el objeto de la bella meditación sea una acción, o bien en la unidad de las determinaciones externas, de las relaciones y de las circunstancias, que comprende la *unidad de lugar y de tiempo*: “Como quiera que sea tu obra debe solamente tener simplicidad y unidad”¹⁸⁹, y es así como obtendrás también la belleza de la coherencia. Se comprende, entonces, que Agustín haya apreciado la unidad a tal punto de llamarla “la forma de toda belleza”.

§ 440: *La verdad esteticológica* es o bien la de los universales y de las nociones o juicios generales, o bien de las cosas singulares y de sus ideas. Diremos de la primera que es *general* y de la segunda que es *singular*. En un objeto de la verdad general no descubrimos nunca tanto de la verdad metafísica, como lo que descubrimos en un objeto de la verdad singular, sobre todo por medio de los sentidos. Por tanto, la verdad esteticológica mientras más general es, menos hay de verdad metafísica representada en su objeto (esta regla es verdadera en general, pero vale sobre todo para el análogo de la razón). Es una de las razones

¹⁸⁸ Tito Livio, *Ab urbe condita libri* (Historia de Roma), 2, 33 y siguientes.

¹⁸⁹ Horacio, *Epístolas*, 2, 3, 25 (Ars poetica)

por las que el estético, que desea alcanzar la más importante de las verdades que pueda observar, prefiera tanto como pueda las verdades más determinadas, menos generales, menos abstractas, más singulares. La exigencia de la riqueza del pensamiento aconseja actuar del mismo modo, con tal que se tome en cuenta lo que se agrega siempre a la grandeza de un término universal al nivel inferior de sus diferenciaciones: la importancia, la seriedad y fecundidad.

§ 441: La verdad esteticológica como concepto genérico se refiere a la percepción de una gran verdad metafísica; la verdad esteticológica como especie se refiere a la percepción de una muy grande verdad metafísica; la verdad esteticológica como individuo o de la cosa singular se refiere a la percepción de la más grande verdad metafísica que sea en su género. La primera es la percepción de lo verdadero, la segunda es la percepción de lo que es más verdadero, la tercera es la percepción de lo que es muy verdadero. La verdad singular es, o bien la verdad de las determinaciones internas del mejor y del más grande de los seres, o bien la verdad de las cosas absolutamente contingentes. Las cosas contingentes no son representadas como cosas singulares sino en la medida que son posibles en algún universo tomado integralmente. De manera, entonces, que la verdad singular, cuando se relaciona con las cosas contingentes, las presenta ya sea como posibilidades y como partes de este universo (esta verdad, la más grande que sea, con la verdad de las cosas absolutamente necesarias, se denomina *la verdad en sentido muy estricto o estrictísimo*, pero se llama en el lenguaje corriente simplemente *verdad*); o bien como posibilidades y como partes de otro universo, constituyendo el objeto del conocimiento humano mediato, y en tal caso se habla de verdad heterocósmica.

§ 442: La verdad en sentido muy estricto o estrictísimo es, tal como la describe Cicerón, “la que permite decir” (de percibir) “sin modificación lo que es, fue o será”¹⁹⁰. Parece compararla con verdades menores cuando dice: “Este coro de virtudes (constancia, dignidad, fortaleza, sabiduría, etc.) sometidas a la tortura” (y que “entusiasman”, o bien por una verdad general y abstracta, como “la virtud de los estoicos, que se gusta más bien que se bebe”, o bien por una verdad

¹⁹⁰ Cicerón, *Sobre la invención retórica*, 2, 162 (De Inventione).

heterocósmica) “ofrece a nuestros ojos imágenes de una nobleza muy imponente, de suerte que la felicidad parece ir derecho hacia ellas muy de prisa y sin poder dejarlas” (este es el punto de vista del conocimiento mediato). “pero cuando se aparta el espíritu de esta pintura y de estas imágenes de las virtudes” (imágenes que son o bien generales y abstractas, o bien heterocósmicas) “y tratamos de volver a la realidad y a la verdad” (en el sentido más estricto) “nos reencontramos con la verdad desnuda”, (despojada y totalmente separada de los objetos heterocósmicos del conocimiento mediato) “por eso preguntamos ¿es posible ser feliz bajo la tortura?”¹⁹¹

- § 443: Entre las verdades estético-lógicas generales, solo son estéticas las que sin perder su belleza pueden constituir el objeto, mediante el análogo de la razón, de una representación sensible que puede ella misma ser, o bien manifiesta o explícita, o bien implícita, como es el caso de los entimemas¹⁹² que omiten una de las proposiciones, o en los ejemplos que permiten aprehender concretamente las verdades abstractas. Es así que el principio de identidad mismo se encuentra en Plauto (¿quién lo creería?), en el prólogo de *Los cautivos*:

Estos dos cautivos que veis aquí de pie,

Aquellos otros que se mantienen también en pie,

están de pie y no sentados:

¡Vos sois testigo que digo la verdad!¹⁹³

- § 444: Las cosas verdaderas en el sentido más estricto, no constituyen el objeto de la verdad estética sino en la medida en que su verdad forma el objeto de una percepción sensible que se realiza, ya sea por sensaciones, por imágenes, o también por previsiones que acompañan a los presentimientos (estas son las únicas posibilidades). Es por la misma condición que las verdades heterocósmicas son verdades estéticas, y el número de aquellas que lo son no es

¹⁹¹ Cicerón, *Tusculanas*, 5, 13 y siguientes. (Discusiones filosóficas). (N.T.F.)

¹⁹² *Entimema*. Nombre del silogismo en el que se ha suprimido alguna de sus premisas o la conclusión por considerarse obvias, o implícitas en el enunciado. (N.T.F.)

¹⁹³ Plauto. *Los cautivos*, 1 y siguientes (Captivi).

ni superior ni inferior al número de las que el análogo de la razón puede percibir. Se pensará que esta distinción es de origen leibnitziano, pero que se encuentra sin embargo en Tibulo, quien concluye así su largo relato de las aventuras de Ulises:

Sea que se haya verdaderamente visto en nuestro país que tengan lugar estos hechos

(que serían, en este caso, verdaderos en el sentido más estricto)

Sea que la leyenda haya creado para estas aventuras un nuevo mundo...¹⁹⁴

(la leyenda sería verdadera en sentido heterocósmico).

¹⁹⁴ Albio Tibulo, *Corpus Tibullianum*, 4, 1, 79 y siguientes. (Obras completas de Tibulo).

SECCIÓN XXVIII: LA FALSEDAD ESTÉTICA

§ 445: La falsedad estética es la falsedad subjetiva, el desacuerdo entre los pensamientos y la verdad de los objetos del pensamiento, en tanto que esta verdad puede constituir el objeto de una percepción sensible. Cicerón la expresa del mejor modo cuando escribe: “Es falso lo que con toda evidencia contiene una mentira”. Es preciso comprender que se trata de una falsedad estética, y que la evidencia corresponde entonces a la evidencia sensible. Para saber si Cicerón escogió un ejemplo adecuado para aclarar su idea dejó a los sabios de nuestro tiempo que lo juzguen con esmero. El ejemplo de falsedad que toma Cicerón es en efecto el siguiente: “Aquel que se descuida con el dinero no puede ser sabio”.

§ 446: Aquel que no sepa comparar con experticia la púrpura de Tyr con la lana que se impregna con las púrpura de Aquinum, no sufrirá perjuicio más cierto y más profundo que aquel que no puede distinguir lo verdadero de lo falso.¹⁹⁵

No se trata aquí, sin embargo, de todas las formas de falsedad subjetiva, sino solamente de aquella que ya encontramos al inicio del *Arte Poética* de Horacio:

Si un pintor quiere ajustar el cuello de caballo
a una cabeza humana, y cubrir de plumas diversas
a miembros recolectados de todas partes, de modo
que una mujer hermosa por arriba,
acabe desproporcionadamente en un feo pez;
admitidos al espectáculo, ¿podrías retener la risa, amigos?
Creedlo, Pisones, muy semejante a este cuadro sería el libro
cuyas imágenes vanas se inventaran
como delirios de enfermo

¹⁹⁵ Horacio, *Epístola* 1.10

de modo que ni al pie ni a la cabeza se les restituya

a su forma unitaria¹⁹⁶.

§ 447: No es por el origen de la composición poética, *ab ovo*¹⁹⁷, que parte Horacio, sino por lo falso (y esto no es más que una curiosa coincidencia) que comience del mismo modo Antonio en la obra de Cicerón¹⁹⁸. Pero mientras Horacio parte de lo falso estético, Antonio parte de lo falso estético lógico en general: hablando de los abogados (tales como Craso y él mismo), afirma, en efecto, que es a veces “inevitable que uno u otro digan falsedades y que cada uno defienda acerca de lo mismo, un día una opinión y al otro día una distinta, en circunstancias que la verdad no es más que una sola” (se trata de la verdad propiamente tal, de la verdad objetiva, tomada en su sentido más estricto). Es así que él admite que se puede asumir cualquier asunto “fundado en una mentira”, lo que da la ocasión para hacer un bello discurso en el forum...¹⁹⁹

§ 448: Supongamos que nos sean dados ciertos pensamientos falsos desde el punto de vista estéticológico, o más bien, que sean en este sentido mentiras. Estos no serán igualmente falsos desde el punto de vista estético, a menos que aparezcan con toda evidencia como mentiras del análogo de la razón propiamente tal. Tomemos aquí como ejemplo una controversia que tenga por objeto la verdad misma. Representémonos una lucha que contraponga a filósofos dogmáticos, por una parte, y a filósofos de la Academia, los escépticos,²⁰⁰ por otra. Ambos rivalizarían sobre sutilezas a propósito de lo verdadero y lo falso (en sentido lógico y metafísico), reclamando cuales son los principios y criterios (primordialmente abstractos y científicos), cuáles son las definiciones, cuál es el medio de diferenciarlos (de manera distinta, integral y científica). Ellos se volcarían hacia el problema de la diferencia entre lo justo y lo injusto (concebidos de manera

¹⁹⁶ Horacio, *Epístola* 2, 1 y siguientes (*Art poética*)

¹⁹⁷ *Ab ovo* es una locución latina que significa literalmente “desde el huevo”. Es una expresión tomada de Horacio, en que alude al huevo de Leda del que nació Helena. (N.T.E.)

¹⁹⁸ Cicerón, *Del Orador* (*De Oratore*), 2, 30

¹⁹⁹ No puede darse ningún sentido a lo que sigue en el texto, en razón de un error de transcripción atribuible al propio Baumgarten. (N.T.F.)

²⁰⁰ Recordemos que la llamada *Nueva Academia*, defendía en la Antigüedad, el escepticismo. (N.T.F.)

universal y lógica). ¿Acudirían al tema de la marca distintiva, primera y universal de la verdad, así como al juicio lógico? Supongamos que cada facción defiende su parecer con el mayor cuidado. El análogo de la razón los consideraría a ambos con no poca inquietud, y se comportaría como un espectador silencioso si es que no se llega a inclinar hacia la flexibilidad de espíritu de los escépticos. Pero imaginemos que algunos de los filósofos de la Academia lleguen a afirmar categóricamente que no hay nada que parezca verdad, que no pueda también de la misma manera (y con el mismo grado de evidencia), parecer falso. Quizás entonces, el análogo de la razón exclamaría junto con los filósofos dogmáticos, que ya estarían bastante molestos por tales declaraciones: “Vuestra actitud es pueril”²⁰¹. En efecto, la afirmación precedente es falsa también desde el punto de vista estético.

§ 449: Cuando se pregunta Lucrecio: “¿Qué cosa ha producido el conocimiento de lo verdadero y de lo falso y ha probado que lo cierto difiere de lo que es dudoso²⁰²” y él responderá: Lo verdadero de su sentido estético:

Encontrarás que es primeramente por los sentidos que ha sido creado

el conocimiento de lo verdadero y que por esto no pueden refutar los sentidos,

(...)

pues es por su sola fuerza que lo verdadero puede triunfar sobre lo falso.

¿Podrá el pensamiento denigrar los sentidos si juzgamos que proviene por entero de ellos?

Y si el pensamiento procede de un error de los sentidos

²⁰¹ Cicerón, Cuestiones académicas (Academia), 4, 33.

²⁰² Lucrecio, De la Naturaleza de las cosas (De rerum natura) 4, 476.

es porque estos no son verídicos y todo pensamiento será falso.²⁰³

Y a la inversa, él mostrará lo que es falso en sentido estético; desconfiar de los sentidos:

Es dejar escapar de las manos todo lo que es palpable
y quebrantar la fe primera y destruir en su totalidad
los fundamentos sobre los cuales reposan la vida y la salud.
En efecto, no sería solamente la razón la que se derrumbaría
sino que sería la vida misma la que se destruiría al instante,
si no se resolviera a tener fe en los sentidos
y de esta manera evitar caer en los precipicios.²⁰⁴

§ 450: Si se juzga inconcebible que todo lo que es falso no lo sea necesariamente en el dominio estético, no dejará quizás de sorprendernos cuando leemos en el *Derecho Romano*, considerando que tiene la reputación de ser absolutamente perfecto, que ahí se estime válida una interpretación mucho más restrictiva del término “falso”:

Cuando se pregunta acerca de lo falso, se diría que es imitar la escritura propia de los otros, o más aún, omitir parte de un documento o reproducir un registro de cuentas de alguna u otra manera, pero no mentir en las contabilidades o de una operación.²⁰⁵

He aquí pues que el estético, cuando se trata de juzgar de lo falso, es a pesar de todo más severo que el mismo jurisconsulto Paulo.

²⁰³ Ibid., 478 y siguientes

²⁰⁴ Ibid. 504 y siguientes.

²⁰⁵ Digesto (*Digestum*) 48, 10, 23.

- § 451: Sin embargo, es bajo la autoridad del *Derecho Romano* que yo saco cuentas en nombre de las falsedades que el estético en tanto que tal debe evitar, especialmente las que el entendimiento (en sentido puro) juzga manifiestamente falsas. Pero éstas no se evitan sino cuando se comprenden como estando más allá del horizonte estético, en el entendido de que hacemos excepción de los casos en los que algunas de entre ellas son combatidas por una evidencia racional tan fuerte que toda percepción sensible de estas falsedades queda no solamente opacada como si se impusiera una luz muy grande, sino que queda completamente destruida y abatida, como cuando la niebla desaparece bajo el efecto del sol que la sobrepasa.
- § 452: Supongamos dos objetos sirviendo de materias al bello pensar, y en los cuales el análogo de la razón, solo y librado a su suerte, no vea transparentarse ni falsedad ni absurdidad. Estas dos materias serían, sin embargo, cada una un caso de falsedad desde el punto de vista lógico. Se debería en estas circunstancias examinar de más cerca el lugar y la época en los que surgieron esos pensamientos, así como también a las personas a las que esos pensamientos irían dirigidos en primer lugar. Supongamos, entonces, que la falsedad lógica de la primera de estas materias sea tal que se pueda presumir que, vista la época y el emplazamiento donde tuvo lugar, y visto las personas a las que el pensamiento estuvo en primer lugar destinado, la demostración de la falsedad fuera totalmente ignorada, o al menos no supiera estar totalmente presente al espíritu de los que consideraron los bellos pensamientos que se les habrían propuesto. Sería entonces posible de tomar esta materia considerada objeto de pensamiento, sin temor que sea manchada de falsedad estética.
- § 453: Supongamos ahora que la segunda de estas materias que el pensamiento hubiera tenido para escoger, haya sido estimada como verdadera durante muchos siglos por las facultades sensibles de una gran cantidad de individuos, pero que gracias a las fuerzas de la razón, de manera cada vez más esclarecedora, su falsedad se hubiera vuelto en lo sucesivo más patente y manifiesta a los ojos de esas personas que se quería que estuviesen conformes con sus pensamientos y

esto a tal punto que no se habría podido esperar que mientras que las gentes examinaban los pensamientos que se les proponía, olvidaran la certeza racional que tenían de esta falsedad.

Más bien deberíamos temer que todo el esfuerzo prodigado no sirvió más que para obtener, en lugar de un aplauso, un abucheo, semejante a éste: “Esta enorme historia tiene a la nada por fundamento”²⁰⁶. Esta segunda materia estará entonces manchada de falsedad, incluso de falsedad estética. Hay, en efecto, una causa que impide que se perciba de manera sensible y con cierta fuerza y delectación, todo lo que puede y tiene en ella de verdad, incluso aunque sea infinitamente pequeña.

§ 454: Ciertas falsedades tienen poca importancia del lado de acá del horizonte estético como para precaverse contra ellas. Que se insinúen a veces entre los pensamientos más delicados o que no lo hagan, esto no ha de preocupar al estético. Que se considere en este sentido, la descripción de la noche en Virgilio:

Era la noche y los cansados cuerpos
gozaban ya de plácido reposo
por los extensos ámbitos del mundo;
era la hora serena en que los astros
están en la mitad de su camino;
descansaban las selvas y las olas
de su continua agitación y los campos
en la paz y el silencio enmudecían;
y las pintadas aves y las greyes,
y todo aquello que palpita y mora

²⁰⁶ Propertio (*Propertius*), 2, 1, 16.

ya en la líquida anchura de los lagos,
ya entre las duras peñas de los montes,
todo yacía en el silencio augusto
de la apacible noche, y en el sueño
el alivio buscaba a sus afanes
y olvidaba sus duetos y fatigas.²⁰⁷

Mientras que describe con precisión las especies vivientes, acerca de las cuales quiere que su propósito sea comprendido, el poeta se cuida de que no se le objete la existencia de bestias salvajes que deambulan sobre todo en la noche. Pero si nos dedicáramos a observar esto con mayor atención, como si hubiera aquí un problema serio, y subrayáramos que Virgilio se expresa de manera indeterminada y universal, y que entonces debería también hacer probablemente excepción de ciertos hombres enfermos o de algún ruiseñor, Virgilio, creo yo, que si viviera, juzgaría la objeción apenas digna de una respuesta.

§ 455: Supongamos que el objeto que se procura pensar con belleza sea un sueño en sentido objetivo, una quimera²⁰⁸, que detrás de ser apariencia, oculta una contrariedad destinada a destruirla tarde o temprano. O bien supongamos que un mundo fabuloso surgiera en el alma, un mundo que pudiera componerse de un gran número de esas vanas apariencias de cosas que son las quimeras, pero que pudiera también componerse de representaciones verdaderas, y ser, sin embargo, él mismo quimérico, porque tiene el defecto de reunir cosas imposibles de componer. Este objeto quimérico, o bien, este mundo quimérico, puede ser tal 1) que su vicio de imposibilidad interna no aparezca en absoluto al análogo de la razón; 2) que este defecto sea ignorado por la razón y el entendimiento (cuya presencia en sí misma es preciso suponer, y en la mayor parte de su público) o al menos que no se les aparezca con una evidencia de la que se deba temer, y que

²⁰⁷ Virgilio, *Eneida*, 4, 522 y siguientes.

²⁰⁸ Emplearemos el término “quimera” en lugar de la expresión “sueño en sentido objetivo”.(N. del T.)

no destruya como cuando se rompe una telaraña, todo el trabajo de la bella obra, la que no podrá sino agradar. Ni el objeto, ni el mundo quimérico, serán en este caso, reducidos a nada para el tribunal estético:

Homero y el deslumbrante Apeles siguen un mismo camino
y conciben vanas quimeras.²⁰⁹

§ 456: De esta suerte, una quimera o un mundo fabuloso pueden o bien 1) contener elementos que contrarían al análogo de la razón mismo, que se suprimen mutuamente y por consiguiente, son absurdas, o bien 2) llevar frecuentemente a los ojos del público, la marca impresa por la razón y el entendimiento de un *theta migrum*²¹⁰. Se puede en este caso estar ciertos que el juicio del público será el que le sea propuesto, una vez más, de pensamientos contrarios a toda razón. Los objetos y los mundos quiméricos de esta suerte, deben entonces, en razón de su falsedad, incluida su falsedad estética, ser desterrados del campo de los bellos pensamientos.

... Pintores y poetas

siempre han tenido un derecho equivalente

de atreverse a todo.

(...)

Pero no para que se asocien a cosas apacibles con violentas,

que serpientes se apareen con aves, corderos con tigres.²¹¹

§ 457: Los espíritus que son bastante vivos, disponen de una suerte de Dinamometría Natural, de un sentido de la medida de las fuerzas, destinado a realzar lo que se conoce como el sentido común, es decir, del análogo de la razón, que evalúa

²⁰⁹ Prudencio (*Prudentius*) *Contra Simaco (Contra Symmachum)*, 2, 45 y siguientes.

²¹⁰ La expresión *theta migrum* colocada al lado de un nombre significaba en la Antigüedad que un individuo estaba muerto, o que debía ser ejecutado. (N.T.F.)

²¹¹ Horacio, *Epístolas* 2, (*Ars poética*) 9 y siguientes.

mediante sus disposiciones sensibles, la proporción de la causa y del efecto. Supongamos, entonces, que atribuyamos a las fuerzas vivas contenidas en una causa, un efecto que les sea superior o inferior, y por consiguiente, que sea por naturaleza imposible, pero que este efecto sea tal que su desproporción con su causa no aparezca con extrema evidencia ni a la estimación matemática de las fuerzas, a la que nos referíamos más arriba, ni a la razón y el entendimiento: sería, en consecuencia, sin perjuicio de caer en descrédito, como cuando una imposibilidad natural de esta especie se presentara delante del censor estético, de manera semejante a como antiguamente se decía que Atlas levantaba el cielo sobre sus hombros.

§ 458: Si “un dios surgiera” aun cuando “la intriga” no parezca “ameritar una tal intervención²¹² o si la imposibilidad natural de un objeto fuera absolutamente evidente, en el momento en que nos dispusiéramos a pensarlo, ya sea desde el análogo de la razón, descrito en el § 457, o desde el entendimiento, en ese caso el pensamiento correspondiente debería ser desterrado del campo de los bellos pensamientos:

Que lo ficticio imaginado para entretener sea próximo a la verdad,
y el drama no exija que se le crea cualquier cosa que desea afirmar y no vaya a extraer vivo un niño de la entraña de Lamia, que lo ha devorado.

Las centurias de los mayores critican lo carente de utilidad.²¹³

§ 459: Sería difícil para el sentido natural de la medida de las fuerzas (descrito en el § 457), de representarse no solamente el escudo que describe Homero, sino también aquel que describe Virgilio, incluso si se recuerda que el artesano era considerado un dios. 1) ¿Cómo puede un escudo hecho según la estatura de un hombre, aún si se trata de un héroe, presentar tan gran número de

²¹² Horacio, Epístolas 2, (Ars poética), 191.

²¹³ Ibid., 339 y siguientes.

representaciones y que además se muestren suficientemente bien, como para que ojos humanos puedan discernirlas y distinguirlas unas de otras?²¹⁴ 2) Cómo puede ser que en esa misma imagen del escudo, la reina Cleopatra...

Llame en medio del combate a sus tropas con el sistro de su padre

después de ser llevada con sus navíos para atacar

a Augusto, y, sin embargo, sea representada también como...

palideciendo en medio de la matanza delante de la muerte que ya se acercaba,

siendo juguete del oleaje y del viento que Vulcano ha provocado en contra suya?²¹⁵

Se podría responder que Cleopatra, como también toda la armada de Oriente, ha sido representada dos veces 1) cuando da la señal de combate y 2) cuando huye. De esta manera habría dos situaciones presentadas artísticamente y con fineza. Sin embargo, esto no haría más que acrecentar la primera dificultad.

§ 460: Yo no me molestaría en refutar a Homero cuando dice que los caballos de Aquiles hacían profecías. Más bien pensaría en contradecir a Estacio. Leemos en su *Tebaida*:

Frente a las altas puertas se despliegan en línea cincuenta enemigos²¹⁶

que van a combatir contra un único y solitario Tideo;

de donde proviene el grito:

¡Animo, tú, a quien se juzga digno de una gran tropa!

²¹⁴ Virgilio, Eneida, 8, 626 – 729.

²¹⁵ Ibid. 8, 696 – 709.

²¹⁶ Estacio (*Stattius*), Teobaida (poema épico), 2, 494 y siguientes

¡Y este grito es lanzado por un poeta tan grande como es Estacio, quien en sus poemas jamás ha eludido la verdad!. A Tideo lo aguardan enemigos emboscados, que sin embargo, no lo atacarán, a menos que él los provoque. Una vez que rodean finalmente a este enemigo único que les ha hablado, le permiten que escape encaramándose entre las rocas de la montaña de la Esfinge, sin disparar ni una sola flecha, de suerte que trepe sano y salvo. Pero Tideo aprovecha entonces de matar con una sola piedra a cuatro de sus enemigos que estaban más cercanos, como si fuera “el impetuoso Dorylas, que por el ardor de su valentía/ igualaba a sus reyes”²¹⁷. Era como si cuarenta y nueve ladrones hubieran asaltado a un mensajero solitario durante la noche. Había más de cuarenta enemigos. Tideo se lanza sobre ellos saltando, y golpeando “a la cabeza primero”, armado solo de un peñasco de la Esfinge. No será sino después que se arme con el escudo y con el casco de uno de esos enemigos. “Se reúnen formando una masa compacta”²¹⁸, Tideo saca ahora su espada; “invencible hace frente” a todos sus enemigos, como Briareus hizo frente a todos los dioses,

Y entonces, cuando asedió a todo el Olimpo en vano,
se lamentaba tanto de tener las manos inactivas²¹⁹

§ 461: Mientras recuperamos el aliento, numerosos enemigos han recibido heridas todas mortales. Uno de ellos ha sido herido en la lengua.

En cuanto a Tideo,

Ha recibido graves heridas,
pero ninguna ha logrado arrebatarse la vida.²²⁰

Ya no queda más que un único y último enemigo. Una intervención de Pallas Atenea es entonces necesaria para disuadir a Tideo de ser un vencedor que entre triunfalmente en Tebas, la ciudad enemiga. A este último adversario, entonces, le

²¹⁷ Estacio, Tebaida, 2, 571 y siguientes.

²¹⁸ Ibid. 2, 585.

²¹⁹ Ibid. 2, 600 y siguientes.

²²⁰ Ibid., 2, 600 y siguientes.

perdona la vida y le da instrucciones para remitírselas a los tebanos. Tideo, a pesar de estar malherido, se toma el tiempo necesario para hacerse de fuerzas y erigir un trofeo hecho de todas las armas de los cuarenta y nueve cadáveres, no sin antes haberle cantado a Minerva un poema de veinticinco versos, cuyo eco habría de escucharse a través de todos esas largas cadenas montañosas.

§ 462: Si se atribuye un acto a un individuo, aunque la dinamometría moral del análogo de la razón (cfr. § 457) permita percibir y juzgar que este acto no concuerda con la libertad que, en general o en particular, es propia de esta persona precisa y al carácter determinado que se le ha definitivamente atribuido, y que por consiguiente, este acto no es posible por esta libertad, o inclusive que es superior o inferior a las fueras vidas de ésta, entonces, se produce una nueva forma de falsedad estética que hay que evitar.

No se encomiende ni por casualidad a un joven el papel de un anciano,

ni a un niño el de un hombre²²¹

Ni se finja tampoco

Que no haya ninguna diferencia entre la manera de hablar de Davo y

la descarada Pitias

Enriquecida del talento sonsacado a Simón,

o Sileno preceptor y servidor de su dios alumno.²²²

§ 463: Supongamos que algo sea realmente imposible para una cierta libertad, pero que, por una parte esta imposibilidad moral no aparezca más que al entendimiento y la razón, así como a su sentido muy preciso de la medida de las

²²¹ Horacio, *Epístola 2*, Arte poética, 176 y siguientes.

²²² Horacio, *Arte poética*, 237 y siguientes. Davo, Pitias y Simón son personajes de comedia de Terencio, en cambio Sileno es propio del drama satánico. Se le recuerda como sabio preceptor de Dionisio. (N. T.)

fuerzas, y que, por otra parte, sea admisible suponer también, al menos por el momento y a la vista del público con el que se quiere ante todo conciliar, que en este mismo sentido de la medida de las fuerzas, no se perciba dicha imposibilidad con suficiente claridad como para disipar a los ojos del análogo de la razón, toda apariencia de posibilidad moral. En consecuencia, es viable incluir esta especie de imposibilidad moral en los pensamientos que se quiere ordenar según las leyes de la belleza, sin temor de ser acusado de falsedad en nombre de los principios estéticos.

§ 464: El tribunal estético no puede extender sin condición el reproche de falsedad moral, y de ilegitimidad, más allá de los límites del horizonte sensible. No puede lanzar, pues, inmediatamente la acusación de falsedad estética contra pensamientos que es necesario juzgar de acuerdo al criterio de la belleza, a menos que estos pensamientos contradigan lo que está permitido de la piedad, de la honestidad o de la decencia. Si así fuera, serían entonces defectos claramente visibles y comprensibles para el análogo de la razón. Supongamos, sin embargo, que se produzca la situación siguiente: un individuo intenta disimular una acción oralmente reprochable y lo hace con tal habilidad que el análogo de la razón lo ha juzgado primeramente de manera indiferente, e inclusive como si fuera totalmente buena. Todo parecería, entonces, estar conforme a los bellos y nobles sentimientos del autor de esta acción, al abstenerse de manifestar un tal engaño. El hombre en cuestión, quiere, en efecto, pasar si no por un ser excepcionalmente bueno, al menos por un hombre de bien. Por consiguiente, el análogo de la razón no descubrirá fraude sino con la ayuda de su propio autor. Pero una vez que el engaño ha sido reconocido, quedará totalmente de manifiesto y comprendido para el conocimiento sensible, que una tal impostura, es indigna del personaje que el estético había intentado imaginar. Sería como ofrecerle a alguien perversamente que beba un veneno sutilmente preparado. El tribunal estético en sí mismo tachará una tal cosa de fea y la situará entre los numerosos hechizos engañosos del mal. Ciertamente, esta condenación no será en razón directa de la falsedad propiamente estética de los pensamientos, sino que será motivada por su vergonzosa indignidad.

§ 465: El punto de vista estético exige además que se evite lo que es contrario a la posibilidad moral, en sentido estricto, de los objetos del bello pensar. Es esto lo que Claudiano expresaba sin rodeos bajo la forma de dos exigencias relacionadas entre sí: “Tú no debes ni despertar la duda, ni ser falso para con tus amigos”²²³ 1) Como quiera que alguien se proponga un bello pensamiento, no debe dar la impresión de titubear entre el vicio y la virtud. Dicho de otra manera, no lo debe llevar a cabo de forma que sea imposible de discernir para el espectador, es decir, para el análogo de la razón, aún si se concentrara, según la medida de sus fuerzas, en determinarlo de modo satisfactorio. ¿No podríamos preguntar acaso finalmente, a qué bando pertenece el autor: al grupo de los que se esfuerzan en proteger las costumbres que se juzgan ordinariamente como buenas, o al grupo de los que pretenden considerar estimables las costumbres generalmente tenidas por malas? En efecto, despertar la duda entre las gentes de bien permite obtener maliciosamente una suerte de beneplácito mitigado, en circunstancias que no se ha logrado aún ganar su completa aprobación ¿A quién, pues, está destinada la belleza que se propone?

§ 466: 2) No es necesario, como se dice, ser un hipócrita grosero, es decir, llevar la máscara de la virtud con tanta ostentación, que aún el análogo de razón ve trasparecer los sentimientos que se ocultan bajo la piel de zorro.²²⁴ Es, por ejemplo, vergonzoso simular una extraordinaria amistad. Este reproche se aplica, por otra parte, a todos aquellos cuya sonrisa es tan falsa que desde el primer momento advertimos que

Los mentirosos son traicionados por sus mentiras ellos que,
engañándose a sí mismos, creen tontamente engañar a los otros;

que obran de palabra, pero que son en realidad inertes; tan es así
de débil su rectitud.²²⁵

²²³ Claudio Claudiano (Claudius Claudianus), Panegírico al cuarto consulado de Honorio Augusto (Panigiricus de quarto consulatu Honori Augusti) 8, 278.

²²⁴ Horacio, *Arte poética*, 437.

²²⁵ Plauto (Plautus) *Las Bàquides (Bacchides)*, 541 y siguientes.

que los que obran con más astucia, y aguardan que su víctima, cuyo análogo de la razón es bueno pero demasiado crédulo, “sea injustamente confiada a ellos, como si no hubiera ningún peligro”, solamente entonces

Se desdican de su palabra y permiten al viento y a las cobrizas
nubes

arrebatarles sus vanas promesas y todas sus insignificantes
actitudes²²⁶

§ 467: Este es quizás el lugar más conveniente para hacer de una vez por todas una afirmación de manera terminante: Solicitamos a aquellos que quieren, en razón de la lectura de estas páginas, abordar los objetos del bello pensar, que comprendan lo que se ha dicho, como si hubiera sido escrito en cada una de las páginas: las falsedades que decimos que están directamente permitidas desde el punto de vista estético, son en cuanto se abusa de ellas en detrimento del respeto a la virtud, llegando hasta perder a las almas, indirectamente ilícitas incluso desde la mirada estética, y con mayor razón, desde la perspectiva de las reglas más rigurosas del recto pensar. No se debe olvidar esta regla ni olvidar hacer lo contrario de aquello que se prohíbe:

Si tú olvidas, los dioses sin embargo y la diosa de la Buena Fe se
recordarán

y te harán más tarde arrepentirte de tus actos.²²⁷

§ 468: Cuando se mezclan los objetos de los bellos pensamientos con objetos desprovistos de razón, no se logra ni el número ni la clase de efectos adyacentes deseados, que el filósofo hubiera tenido el derecho de exigir. Sin embargo si estos objetos tienen un grado y una clase de coherencia semejante a la que se tiene por costumbre de requerir del análogo de la razón del público, con respecto al cual se ha tenido la intención de escribir todo, entonces la irracionalidad de esta especie

²²⁶ Cátulo (*Catulle*) Poema XXX, 7 y siguientes (Corpus catuliano).

²²⁷ Cátulo, corpus poético, 11 y siguientes

de incoherencia no será acusada de falsedad estética. Si por el contrario, aparecen desprovistos del grado y de esa especie de ligazón y de coherencia que el análogo de la razón desea encontrar en ellos para apreciarlos, entonces serán inmediatamente condenados por falsedad estética:

Que el poeta no cante en medio de los actos

lo que no sostenga el argumento y guarde adecuada conexión con él.²²⁸

§ 469: El estético no creerá necesario que deba preocuparse de la unidad absoluta e hipotética de su materia, cuando vea que esta unidad solo es asunto de metafísicos. Se sentirá totalmente seguro ante cualquier juicio competente que le pudiera reprochar el haber tenido una tal unidad por superflua, como si sus pensamientos hubieran estado manchados de falsedad estética. Si en cambio, no respetara la unidad –no es este el lugar ni el momento de tratar esto- lo que pudiera herir igualmente la mirada del análogo de la razón, sería, en ese caso, vergonzosamente acusado de falsedad estética por el juicio competente, ante el cual comparecería el que

Queriendo dar variedad prodigiosa a un acontecimiento único

pintara un delfín en los bosques, o un jabalí entre las olas.²²⁹

§ 470: Todas las falsedades en general, en la medida en que pueden ser percibidas por los sentidos y por el análogo de la razón, son también falsedades estéticas. Por el contrario, aquellas falsedades que no hayan sido descubiertas sino por la sola razón y por el entendimiento (en sentido puro), no llevarán la marca de la falsedad estética, a menos que se les proponga a las gentes, cuya razón estando profundamente convencida de su contrario, disipe de inmediato toda la apariencia de verdad que les quede, o que no sean afeadas por la indignidad y la falta de probidad que también se le atribuyan. Mientras más haya gravedad y peligro en

²²⁸ Horacio, *Arte poética*, 194 y siguientes.

²²⁹ *Ibid.* 29 y siguientes.

cometer un error en el dominio de las nociones y de las ideas, puesto que con frecuencia pueden emplearse a la ligera, y mientras el estético deba seriamente velar, aún si se trate de generalidades, no puede dar la impresión de haber pasado en silencio, sin antes darle curso a su bello pensamiento invocando el siguiente conjuro:

Bella Laverna,²³⁰

Concédeme el arte de engañar, de hacer creer que soy justo y santo,

Cubre mis fraudes con tinieblas,

Lanza un espeso y oscuro velo sobre mis mentiras.²³¹

§ 471: Pues bien ¿Qué significa esta ambigüedad? ¿Acaso es que lo falso es permitido por una parte no obstante que por otra es desaconsejado nuevamente al estético? ¡Que diga claramente su parecer! Hasta aquí jamás he hablado sin hacer las necesarias y debidas delimitaciones y así habré de continuar. Lo que de alguna manera se oponga a lo verdadero en el sentido más estricto, o más aún, lo que meramente parezca oponérsele, se denomina falso en el sentido más amplio. Es lo que corresponde a lo que comúnmente se llama falso en el lenguaje corriente. Si es así, todo lo que en este mundo no haya existido, o no exista, o no habrá de existir, pasará indistintamente por falso, y si nos llegamos a molestar por esto, podríamos considerarlo muy falso. Si suponemos que el objeto determinado de un muy bello pensamiento, sea en sí mismo posible, y que pudiera serlo tanto de una manera natural o bien moralmente (en sentido amplio o en sentido estricto), y que esta posibilidad sea, por otra parte, reconocida estrictamente no solo por el juicio de la razón, sino también por el análogo de la razón, habría que afirmar sin embargo, que si este objeto no fuera posible en este mundo, sería

²³⁰ Laverna. Diosa romana protectora de ladrones y embusteros. Su lugar de culto se encontraba junto a la vía Salaria, un antiguo camino que unía Roma con Castrum Truentinum, en la costa del mar Adriático. (N.T.E.)

²³¹ Horacio, *Epístola* 1, 16, 60 y siguientes.

entonces considerado falso en sentido amplio, y también falso de un modo simple, de acuerdo a la manera en que de ordinario se lo expresa.

§ 472: Conviene que aquel que quiere pensar con belleza, tenga tal pasión por la verdad que no vea que se ofende la verdad en el sentido más amplio, sin una necesidad estética, ni aún aceptar en sus pensamientos falsedades en el sentido más amplio, sin ser forzado por esta misma necesidad. Es por esto que los historiadores, preocupados por la belleza, piensan que es a ellos a quienes se dirige primeramente este precepto: “No digas nada falso” (id est: nada que no sea verdadero en el sentido más estricto). Tácito, después de haber hecho todo un relato sobre Druso, relato que tiene por verdadero en el sentido más estricto, agrega, sin embargo, un rumor acerca del mismo asunto, que contradice su propia narración y que expresa de esta manera:

La causa que nos ha llevado a referir estas historias ha sido para reprender estas expresiones de la gente, rechazando así los falso rumores en relación a un ejemplo claro, y de intentar en aquellos en cuyas manos vayan a caer nuestros trabajos, que prefieran solo los relatos verdaderos, que no hayan sido falseados para asombrar con cuentos increíbles recogidos y propagados con ansiedad.²³²

§ 473: Es por esta misma razón que aquellos cuyo juicio en materia de belleza es seguro, se rehúsan a considerar en nombre de los bellos pensamientos, esos que contradicen sin ninguna razón ni necesidad observable, el saber estricto e inquebrantable que contiene la historia, la genealogía, la geografía, la cronología y todas las otras teorías que tienen como propósito la verdad en el sentido más estricto.

¿Cuántas veces no habremos reprochado al mismo Virgilio, el haber conducido al adalid troyano y a Dido, que quizás era virgen, a buscar refugio en la misma

²³² Cornelio Tácito (Cornelius Tacitus) *Libros de anales desde la muerte del divino Augusto (Annalium ab excessu divi Augusti libri)*, 4, 11.

caverna, donde materializan la pasión que sentían? La cronología se indignaría por esto, como también todos aquellos que no ven en esta falsedad ninguna necesidad. El discurso de Pitágoras en Ovidio, contiene estos versos:

Esparta fue célebre, Micenas la grande fue floreciente,

Y no poco las ciudadelas de Cécrope²³³ y de Anfión²³⁴

Esparta es una tierra sin valor y Micenas ha caído desde lo alto.

¿Qué ha quedado de la ciudad de Edipo sino el nombre de Tebas?

¿Qué ha sido de la ciudad de Pandión²³⁵ excepto que se llamaba Atenas?²³⁶

Puesto que estos versos, sin una necesidad estética, se consideran contrarios a la cronología, son tenidos por muchos por una interpretación.

§ 474: Toda suerte de anacronismo y de errores históricos que persisten sin necesidad en el objeto del bello pensar, participan de falsedades, inclusive en sentido estético, desde el momento en que surge este defecto al análogo de la razón. Es a esta clase de falsedades que pertenecen los “trirremes” de Virgilio, a menos que el poeta en este caso, haya querido darle a uno de ellos de manera intencional y con fineza de espíritu, especialmente el nombre de “Quimera”:

Parecía una ciudad flotante por su volumen,

la juventud troyana la guiaba en triple fila de fornidos remeros.²³⁷

²³³ En la mitología griega, Cécrope fue el primer rey que tuvo la ciudad-estado de Atenas. Se dice que nació directamente de la tierra, por lo que se lo considera como uno de los autóctonos griegos. (N.T.E.)

²³⁴ Según el relato mítico, Anfión era el hermano gemelo de Zeto, e hijo de Antíope y Zeus. Era aficionado a la música por lo que su mentor, Hermes, le regaló una lira y le enseñó a tocarla. (N.T.E.)

²³⁵ De acuerdo a la tradición, Pandión fue el quinto rey legendario de Atenas. Se casó con Zeuxipe, tía materna suya, de la que tuvo dos hijos, Erecteo y Butes, que eran gemelos, así como dos hijas, Filomena y Procne.

²³⁶ Ovidio, *Metamorphosen* (La metamorfosis) 15, 426 y siguientes.

²³⁷ Virgilio, *Eneida*, 5, 118 y siguientes.

Al menos debería haber dejado fuera de ese mundo “los navíos con espolón de bronce”, puesto que los espolones de esas naves fueron concebidos después de los tiempos heroicos. Sin embargo, se podría si se quiere reprender la falta, por ejemplo, que comete Plauto, cuando en su *Anfitrión*, hace jurar en beneficio de Hércules no solamente a Sosia sino al propio Mercurio, aun cuando no es sino por consecuencia que Anfitrión debía ser el padre de Hércules o al menos “declarado padre según las leyes del matrimonio”.²³⁸

§ 475: Pero podemos suponer que alguien que quiera pensar con belleza, frente a la necesidad precisamente de que la belleza sea salvada, procure encontrar un lugar en otra parte, no permaneciendo por más tiempo en este mundo, conduciendo su espíritu lo más lejos que pudiera hacia otros mundos posibles. Aquel que vaya entonces, a lo largo de su viaje, a quedarse en las regiones del mundo quimérico descrito en el § 456, le ocurrirá que sus pensamientos serán afectados de falsedad heterocósmica. Pero si no franquea los límites descritos en el § 455, con seguridad no será acusado de falsedad estética por sus representaciones heterocósmicas. Épafo le dijo a Faetón quizás por casualidad la más estricta verdad:

Insensato, tú crees todo lo que te dice tu madre,

y te sientes lleno de orgullo con la imagen de aquel que crees falsamente que es tu padre.²³⁹

§ 476: El mundo de *Las Metamorfosis* de Ovidio, de acuerdo al ruego de Faetón: “Oh, luz pública del inmenso mundo”²⁴⁰, es a la vez verdadero en sentido estricto como en sentido heterocósmico. El verso: “Febo, padre mío, si me permites el uso de

²³⁸ Plauto, *Amphitryon (Anfitrión)*. Única tragicomedia de Plauto referida a un tema mitológico basado en el nacimiento de Hércules: Júpiter, enamorado de Alcmena, se aprovecha de la ausencia de Anfitrión, su marido, para suplantarlo tomando el aspecto de éste para así engañar a Alcmena ayudado por su hijo Mercurio, quien a su vez acepta asumir la apariencia de Sosia, el esclavo de Anfitrión. A consecuencia de esto Alcmena dará a luz dos niños de distinto padre en un solo parto: Hércules, hijo de Júpiter, e Ificias, hijo de Anfitrión. (N.T.E.)

²³⁹ Ovidio, *Las Metamorfosis*, 1, 753.

²⁴⁰ *Ibid.*, 2, 35.

este nombre”²⁴¹, presenta una verdad heterocósmica, que aunque parezca según el lugar y la época en que vivió Ovidio y de acuerdo al punto de vista del público para el cual escribía primeramente, un sueño sacado de un mundo quimérico, no es por eso falso en sentido estético.

“Y si Climene no disimula su culpa bajo una falsa imagen²⁴²...” Una tal situación habría sido al interior del mundo evocado por Ovidio y sobre la base de la leyenda de Faetón, una falsedad incluso en el sentido estético. “Dame, padre, una prenda que me autorice a creer que soy tu verdadera progenie, / y libere a mi alma de su incertidumbre”²⁴³. Estamos aquí en presencia de una verdad heterocósmica, que no era en este caso una falsedad estética para aquellos que vivían en tiempos de Ovidio y para los cuales escribía preferentemente.

§ 477: Pienso que sería evidente en lo sucesivo, considerar que el estético, por una parte, se asegure siempre de ser amigo de la verdad, pero por otra, que no sea esclavo de la verdad más abstracta, aquella que concierne a los universales, o de la verdad entendida en su sentido más estricto:

La fecunda libertad de los poetas recorre los espacios infinitos,
sin constreñir sus palabras a la fidelidad histórica²⁴⁴,

cuando una multiplicidad de ejemplos se acumula para confirmar la opinión que dice:

“No es usual escuchar a los poetas como si fuesen testigos”.²⁴⁵

Dicho de otra manera, para que lo que yo escriba, sea límpido para cualquiera:
cuando el espíritu dotado para la belleza

Mienta y mezcle lo verdadero con lo falso de manera de evitar

²⁴¹ Ibid., 2, 36.

²⁴² Ibid., 2, 37.

²⁴³ Ibid., 2, 38 y siguientes.

²⁴⁴ Ovidio, *Amores (Los Amores)*, 3, 12, 41 y siguientes.

²⁴⁵ Ibid., 3, 12, 19.

toda discordancia entre el comienzo y el medio y entre el medio y el fin,²⁴⁶

su Musa, si es que se acuerda de la regla expuesta en § 467, quedará frente a los juicios estéticos como:

Una mentirosa magnífica y una virgen ilustre
para la eternidad²⁴⁷

SECCIÓN XXIX: LA VEROSIMILITUD ESTÉTICA

§ 478: “¿Hasta cuándo abusas de nuestra paciencia? ¿Cuánto tiempo esta locura tuya jugará todavía con nosotros? ¿Hasta dónde llegará tu desenfrenada audacia?”²⁴⁸
¿Ocupas acaso el cargo oficial de profesor que te ha permitido enseñar la verdad lógica y la ética, para recomendar por otra parte, como si se tratara de una acción excepcionalmente noble, que se incorporen a las verdades las falsedades y mentiras, con el pretexto de que a veces son magníficas? Me parece ante semejante razonamiento como si escuchara a un cierto filósofo de la escuela, que intentara cortarme la palabra. Pero calmemos nuestro espíritu, hombres de bien y retomemos esta flema filosófica que es la nuestra y que a veces nos hace un poco falta. No se trata aquí del saludo de la Grecia. Por lo demás

Larga es la injusticia, largas

son las vueltas, pero solo te indicaré los puntos principales²⁴⁹

§ 479: ¿Piensa usted entonces que aún al análogo de la razón le sería fácil de creerle a Claudiano cuando en su panegírico de Honorio afirma que hay que “hacer salir

²⁴⁶ Horacio, *Arte poética*, 151 y siguientes.

²⁴⁷ Horacio, *Carmina* (Odas), 3, 11, 35 y siguientes.

²⁴⁸ Cicerón (Cicero), *Primera Catilinaria (Oratio in Catilinam Prima in Senato Habita)*, 1, 1. Primer discurso contra Catilina que comienza con estas célebres preguntas. Catilina había conspirado contra el Senado con la intención de iniciar una insurrección en toda Italia. (N.T.E.)

²⁴⁹ Virgilio, *Eneida*, 1, 341 y siguientes.

de su escondrijo a la verdad que se oculta?”²⁵⁰. ¿Y no se acuerda usted acaso que según Demócrito, para citar a grandes autoridades, la verdad reposa en las profundidades de donde sería difícil sacarla?²⁵¹ Al menos escuche a Cicerón, que diciendo más de lo que yo podría aceptar, aclara, sin embargo, la cuestión que ahora consideramos: “No es solamente en este dominio” (aquel del orador, como también del estético), que tiene en cuenta el asentimiento de la multitud y el placer de los oídos” (así como del análogo de la razón) “(estos dos elementos tienen para la formación del juicio solo un rol muy débil), sino también en los asuntos de la más alta importancia, no he encontrado jamás algo seguro y firme en que ocuparme o sobre qué fundamentar mi juicio, más allá de lo que me parecía puramente verosímil, puesto que la verdad permanece oculta en la sombra”.²⁵²

§ 480: En contra de Cicerón, de los escépticos y de los filósofos de la Academia, antiguos y modernos, de buena gana admitiría que es a través de las ciencias que la razón y el entendimiento puro y distinto pueden ir algunas veces más allá de la verosimilitud, para elevarse hasta el conocimiento y a la visión clara de la verdad, aunque no ciertamente a la plena y absolutamente perfecta verdad en cada una de sus partes, pero al menos la verdad completa, excluyendo de todas maneras lo que se le ha opuesto. Sin embargo, agregaría lo siguiente. puesto que puede que un pequeño número de dogmáticos esté dispuesto a aceptarlo: las percepciones sensibles y confusas del alma contienen ya en ellas mismas, un cierto grado de certeza que no es menos completa, así como también un grado de conciencia, suficiente para distinguir ciertas verdades de todas las falsedades.

§ 481: Supongamos que una cierta verdad, incluso estética, sea conocida como tal por el análogo de la razón de manera completa, es decir con una certidumbre y una persuasión²⁵³ completas. Si así fuera ¿cómo sería? 1) Contendría algunos de los primeros y más universales principios del conocimiento humano, que la naturaleza ha implantado en casi todos los espíritus que son metafísicos por naturaleza, de

²⁵⁰ Claudiano, Panegírico al cuarto consulado de Honorio Augusto, 8, 512.

²⁵¹ Demócrito de Abdera, fragmento 117 (Dils-Kranz) “En realidad nada sabemos, pues la verdad se halla en lo profundo” (N.T.E.)

²⁵² Cicerón, *Del Orador*, LXXI, 237. (N.T.E.)

²⁵³ Cfr. La definición de persuasión en el §531 de la Metafísica (N.T.F.)

suerte que estos principios, que se adornan a veces con el título de “sentido común”, tendrían bastante, y más que bastante, de evidencia. Pero precisamente en razón de esta evidencia, rara vez, o más aún, jamás es posible de lograr lo que a cualquiera le parecería que cae de su peso, es decir, que el objeto de un pensamiento explícito sea pleno y contundente, que esté bajo el amparo de la luz de la verdad y que se acompañe de numerosos argumentos y de pruebas seductoras para el asentimiento del sujeto. Estas evidencias son consideradas la mayor parte de las veces como algo que se debe presuponer tal como se dice habitualmente. Una elegante elipse permite pasarlas en silencio y de abandonarlas a su suerte entre el público que deberá adquirir sus nociones por su propia cuenta.

§ 482: 2) Contendría estas muy raras intuiciones verdaderamente tales, que nosotros las percibiríamos inmediatamente sin que se interpusiera ningún vicio de subrepción. Entiendo de esta manera, únicamente la experiencia en sentido estricto y no la experiencia en sentido amplio que abarca cada especie de conocimiento otorgando un cierto lugar a la sensación pero que es demasiado poco cierta, como lo prueban aquellos cuyos puntos de vista se oponen y no obstante hacen lo uno y lo otro resueltamente acudiendo a esta misma experiencia. La experiencia en sentido estricto debe estar, si se tiene la intención de pensar algún objeto con belleza, salpicada de numerosas percepciones además de las sensaciones que realzan otras facultades inferiores del alma. Estas percepciones sensibles, así como lo he admitido, pueden ser completamente ciertas aún para el análogo de la razón, pero no lo son siempre así, ni menos para todo el mundo. Ocurre con frecuencia que su credibilidad no es de ningún modo tomada en cuenta y algunas veces es zarandeada y casi destruida por sofismas y argucias vacías después de todo, a menos que se las haya consolidado por las nociones del entendimiento y de la razón.

§ 483: En lo sucesivo tendré la precaución de establecer, en vista de un razonamiento que sea muy claro, que la mayor parte de las percepciones implicadas en el bello pensar, no pueden ser completamente ciertas, y que su verdad no será percibida

con toda claridad por ello. Y, sin embargo, ninguna falsedad sensible se podrá descubrir en él sin fealdad. Ahora bien, las cosas de las cuales no estamos completamente ciertos, pero sin que, no obstante, se perciba allí alguna falsedad, son verosímiles. Es, por esta razón, preferible denominar a la verdad estética con el término *verosimilitud*, puesto que con esta expresión se designa este grado de verdad que, aún si no alcanza la certeza completa, al menos no contiene ninguna falsedad observable.

§ 484: “He aquí lo que tienen los espectadores o los auditores en su espíritu”, cuando ven o escuchan, “una idea previa de lo que acontece la mayor parte del tiempo, de lo que se tiene por costumbre que ocurra, de lo que tiene lugar en la opinión común, de lo que tiene con todo lo que precede, una cierta semejanza, ya sea porque sea falso” (en sentido lógico y muy amplio), “o porque sea verdadero” (en sentido lógico y muy estricto), de lo difícilmente repugna a nuestros sentidos²⁵⁴. Sea aquí o allá, se trata siempre del *eikos*, de lo verosímil, que de acuerdo a la opinión de Aristóteles y Cicerón, el estético debe investigar. En efecto, el análogo de la razón no observa de ordinario ninguna falsedad en los objetos que realzan lo verosímil, incluso si no se está totalmente convencido de su verdad. Es por esto que Cicerón describe la “invención” como “la imagen de las cosas verdaderas o verosímiles que hacen probable una situación” (en sentido estético)²⁵⁵.

§ 485: El dominio de lo verdadero estético, es decir, de lo verosímil, comprenderá entonces: 1) lo que es completamente cierto de manera sensible e inteligible, en la medida en que es *a priori*; 2) lo que es completamente cierto de manera sensible, y en lo que el entendimiento no ha ejercido aún su actividad; 3) lo que es probable desde el punto de vista lógico y estético, en la medida en que es *a posteriori*. Lo que es *probable* es en lo que hay más razones para dar su asentimiento que de rechazarlo. Lo que es *improbable* es en lo que hay más razones para rechazar su asentimiento que de darlo, así, cuando las razones de dudar y de decidir en pro o en contra de dar su asentimiento, constituyendo de

²⁵⁴ Esta cita es la contaminación de un pasaje de Aristóteles (*Retórica*, 1428-1425) y de dos escritos de Cicerón (*De la invención retórica*, I, 46 y *Del Orador*, , 83) (N.T.F.)

²⁵⁵ Cicerón, *De la invención retórica*, I, 9.

este modo el objeto de un conocimiento distinto, estamos ante el asunto de una *probabilidad lógica*; si ésta última conforma el objeto de un conocimiento sensible, es *estética*. Esta denominación debe ser de preferencia utilizada cada vez que se trate de una probabilidad estéticológica. Esto vale asimismo para la improbabilidad. El dominio de las verosimilitudes es, pues, más extenso que el territorio de lo probable, incluso si todo lo que es probable es al mismo tiempo verosímil.

§ 486: El dominio de lo verosímil estético comprenderá 4) lo que siendo quizás dudoso o incluso improbable, desde el punto de vista lógico, sea no obstante, probable desde el punto de vista estético; 5) lo que aún desde punto de vista estético es dudoso improbable, sea no solamente para los otros a quienes se destinan primeramente sus bellos pensamientos, sino también para ese público primordialmente privilegiado, que ocasionalmente venga después a impregnarse más profundamente de las razones que se oponen al que da su asentimiento. Pero es preciso, entonces, que este público encuentre, en su momento y a consecuencia del pensamiento propuesto, una probabilidad estética en los objetos que se le presentan, o al menos, que las razones que, justificando el pensamiento contrario, no lo estén suficientemente presentes en el espíritu para oscurecer todo lo que permanezca de bella verosimilitud en los pensamientos que se proponen.

§ 487: Consideremos, a título de comparación, el consejo que da Cicerón a los acusadores: “Ustedes deben ante todo atacar a los que lo merecen” (aquellos cuya falta es completamente cierta, verdadera en sentido lógico y muy estricto, o aún probable en sentido lógico y estético). “Este es un punto muy grato al pueblo. Ustedes podrán en seguida, si así lo quieren, e incluso si no fuera algo más que verosímil que el individuo haya cometido una tal falta, acosarlo por simple sospecha” (aún si su falta no sea completamente cierta, ni lógica ni estéticamente probable para todo el mundo, sin ser, sin embargo, estéticamente improbable a los ojos de quienes ante todo se quiere agradar. “Esto es también al menos, un punto que puede ser concedido. Pero si ustedes pretenden acusar a alguien de parricidio sin poder decir ni el por qué ni el cómo de su acto, y que además

vuestro hostigamiento no se apoye tan siquiera sobre una sospecha” (sobre una cualquiera verosimilitud estética), “ciertamente que nadie les va a quebrar las piernas por ello, pero como yo conozco bien a la gente del Forum, les sellarán sobre la frente esa letra que ustedes tanto aborrecen, al punto de no soportar ni aún las Kalendas²⁵⁶, de manera que después ya no podrán acusar a nadie sino a su propia suerte”²⁵⁷.

§ 488: Cicerón, esta vez en tanto que filósofo, nos da otro ejemplo cuando escribe: “Yo no hago por el momento más que exponer esas sentencias de los filósofos de la naturaleza (según las cuales no existe el vacío), ignorando si son verdaderas o falsas” (son completamente ciertas desde el punto de vista lógico, pero no lo son para el análogo de la razón). “Sin embargo, frente a las que ustedes hacen son más verosímiles, puesto que las sentencias de ustedes no hacen más que retornar a esas opiniones escandalosas sostenidas por Demócrito, o quizás aún antes que él por Leucipo, según las cuales hay ciertos crepúsculos entre los que se encuentran algunos que lisos o rugosos, redondos o angulosos, o en fin, encorvados, o por decir así, enganchados. Y es por estos átomos que provendrían el cielo y la tierra, sin que tuviera que intervenir ninguna fuerza de la naturaleza, sino más bien por un cierto concurso fortuito”²⁵⁸. Estas opiniones escandalosas sirven de ilustración al § 486.

§ 489: En lo sucesivo pienso que será evidente considerar, en virtud de la relación de oposición que se establezca entre los términos opuestos, que se prefiera dar a lo falso estético la denominación de *inverosímil*²⁵⁹ para designar que la falsedad no es el objeto de una certeza completa sino que no deja aparecer claramente ninguna verdad. Supongamos que una cosa aparece enteramente cierta para el entendimiento, y que otra le parezca probable, pero que sean ambas

²⁵⁶ Se trata de la letra K (Kalumnia, calumnia) que se marcaba sobre la frente de los acusadores, y que nos ha forzado a cometer una falta ortográfica con la palabra Calendas (N.T.F.)

²⁵⁷ Cicerón, *Pro Roscius Amerino* (*En defensa de Sexto Roscio Amerino*), 67

²⁵⁸ Cicerón, *De Natura Deorum* (De la naturaleza de los dioses) 1, 66.

²⁵⁹ Traducimos así la expresión *falsi simile* que significa *semejante a lo falso*, y se opone a lo *verosímil*. El uso de la lengua impide formar un neologismo tal como *falso-semejante*, y la expresión *semejante a lo falso* no se deja utilizar sin que sea poco convincente. Por tanto, nos hemos resignado a una traducción más simple y llana. (N.T.F.)

estéticamente dudosas o improbables, o que no ofrezcan absolutamente ningún argumento en favor de su verdad al análogo de la razón de aquellos a los cuales se quiere primeramente agradar. Aunque su falsedad no aparezca claramente a este último, estas cosas no estarán en este sentido menos desprovistas de verosimilitud estética. Y puesto que al público le parecerán al menos como algo insólito, no tendrá manera de que correspondan a esas ideas previas que estaba pensando; deben, por tanto, ser dejadas de lado puesto que son inverosímiles.

§ 490: Hay gente que “ríe frente al espectáculo de los lémures nocturnos y de los prodigios de Tesalia”²⁶⁰. El estético no tendrá por qué preocuparse de saber si se dan cuenta o no por qué ríen. Le será suficiente con saber que, en este género de espectadores, toda suerte de apariciones y de técnicas que se denominan sin razón “mágicas” parecen tan ridículas al análogo de la razón que a los ojos de esos espectadores, no quedará ya ninguna huella de verosimilitud estética en las visiones de esta especie. Esta sola razón llevará al estético a tratar de sonsacar todas estas formas de visión inverosímiles de la mirada de aquellos a quienes destina primeramente lo que escribe. Si Virgilio hubiera tenido unos auditores tales como los que se ven hoy día frecuentemente, no habría pasado en silencio frente a la astrología para tomar una decisión, ni habría ciertamente escrito esto:

Acusar al sol de falsedad,

¿Quién pretendería hacerlo? El anuncia con frecuencia

que perturbaciones aún ocultas amenazan,

Que ardides se traman, y que guerras se incuban sordamente.²⁶¹

En efecto, no habría faltado quien le respondiera: no es al sol al que acusamos de falsedad sino a ti, a quien consideramos un embustero al ver como lo describes.

§ 491: Ya hemos señalado en diversas ocasiones que existe una necesidad estética que obliga no solamente a exponer lo que es completamente cierto y verdadero

²⁶⁰ Horacio, *Epístolas*, 2, 2, 209.

²⁶¹ Virgilio, *Geórgicas (Georgica)*, 1, 463 y siguientes.

en el sentido más estricto. Este es el lugar para evocar algunas de esas necesidades estéticas: 1) Es posible que el estético que no está obligado a tener un saber universal, ni menos omnisciente, debe tomar como objetos de su pensamiento, cosas cuya verdad metafísica no le sea completamente conocida. 2) Es posible que se presenten a su pensamiento objetos cuya verdad lógica no pueda demostrar rigurosamente (en sentido muy estricto). 3) Es posible que existan objetos que desde el punto de vista estético no sea completamente ciertos para el estético. 4) Es posible que el estético tenga a bien pensar en objetos cuya exacta verdad no excede el horizonte del conocimiento distinto; así, mientras más conozca esta verdad, más estará cierto de las dificultades que tendrán para abordarla aquellos a quienes su pensamiento está destinado primeramente. Será necesario, en todos estos casos, buscar refugio en lo verosímil.

§ 492: Casi todos los romanos se encontrarían en el primer caso si se les hubiera planteado la pregunta siguiente: “Lo que quiero saber es una poca cosa ¿Qué piensas de Júpiter?”²⁶² Yo tengo motivos para pensar que Yopas estaría en el segundo caso cuando cantaba:

Por qué el sol invernal se apresura a hundirse en el Océano,
y algo hace alargar las noches que languidecen.²⁶³

El tercer caso corresponde a esta maga que Virgilio describe en estos términos:

¡Mira, dice ella, como las cenizas, mientras titubeo un instante en tomarlas, se transforman

en llamas vacilantes que se apoderan del altar ¡Puede ser un buen signo!

Ciertamente hay algo; Hylax ladra en la entrada. ¿Creemos eso?

¿O los que aman se forjan una quimera?²⁶⁴

²⁶² Persio, *Sátiras*, 2, 17 y siguientes.

²⁶³ Virgilio, *Eneida*, 1, 745 y siguientes.

El cuarto caso será del filósofo escrupuloso que se dedicará con frecuencia a tratar desde un punto de vista estético esos temas morales que hace mención la obra de Horacio.

§ 493: Aquel que quiera pensar con belleza se verá confrontado a la necesidad estética de apartarse de la verdad completamente cierta, entendida en su sentido más estricto: 5) cuando el tema que se trata de exponer no tiene una importancia tal que se deba examinar si es escrupulosamente verdadero o bien solamente verosímil; 6) cuando se presenta al espíritu una cosa de la que no se sabe muy claramente si es ella misma posible o no, pero que no presenta con toda evidencia ninguna absurdidad al análogo de la razón de aquel que aplica en este caso su bello pensamiento. 7) Es posible que el pensamiento se apoye sobre un acontecimiento en el que no sea posible decidir con exactitud, en el sentido de la medida de las fuerzas, si corresponde a la totalidad de las fuerzas vivas de sus causas, sin que, no obstante, la dinamometría natural sobre la base del conocimiento sensible de sus fuerzas, lo juzgue de algún modo como algo inferior o superior a estas últimas (lo que se acompañaría de fealdad).

§ 494: El quinto caso se podría dar en este pasaje de Virgilio:

Hay allí cincuenta sirvientas que acuden

a disponer los manjares para el servicio, y ofrecer

a los dioses penates un sacrificio.

Cientos de otras y otros tantos sirvientes de la misma edad

tienen por propósito servir los manjares y de presentar las copas.²⁶⁵

El poeta se contenta aquí con cifras redondas, no quiere dejar pasar siquiera un error en la cuenta. El sexto caso podría ilustrarse con Eneas, cuando exclama:

²⁶⁴ Virgilio, *Bucólicas*, 8, 105.

²⁶⁵ Virgilio, *Eneida*, 1, 703 y siguientes.

¿Qué nombre darte, oh joven doncella? Pues no tienes

aspecto de mortal,

Y tu voz no emite sonido humano. Tú eres ciertamente una diosa,

¿Acaso una hermana de Febo? ¿O de alguna de las Ninfas?²⁶⁶

Se encontrará una ilustración del séptimo caso en la ilustración que hace Virgilio de Niso y de Euríato²⁶⁷, en el que lo verosímil es aún más flagrante si se lo compara con la falsedad de la que prueba Estacio (cfr. § 460-461).

§ 495: La necesidad estética de apartarse de la verdad completamente cierta en el sentido más estricto, y de volverse hacia la verosimilitud, se presenta, 8) cuando el estético, al dedicarse a ese género de pensamiento que aspira a la semejanza moral en sentido amplio, observa una nueva especie de *ethos*²⁶⁸: debe describir un suceso que parece concordar con los caracteres morales de las personas ya puestas en escena, con las costumbres y hábitos de los ancestros, así como la época, el país, etc., y que no maltrate de ninguna manera la dinamometría moral del análogo de la razón, pero cuya salida no constituya una verdad completamente cierta en el sentido más estricto. Virgilio se encontró en este caso cuando hizo tomar las armas a Eneas para defender Troya, su patria.²⁶⁹

§ 496: La necesidad estética de preferir la verosimilitud al exacto conocimiento de la verdad se presenta: 9) cuando la historia y la experiencia pasan por alto lo que un hombre de bien, que ha sido en su vida simplemente honesto, noble o auténticamente heroico, puede hacer verdaderamente en derecho, dadas ciertas

²⁶⁶ Ibidem, 327 y siguientes.

²⁶⁷ Ibidem, 9, 176 y siguientes.

²⁶⁸ El término *ethos* se traduce de ordinario como “hábito” o “costumbre”; Baumgarten, no obstante, se rehusó a traducirlo, estimando que la expresión *mores* (costumbres) no da cuenta del sentido preciso de la palabra griega. En el § 193 de la *Estética* cita a Quintiliano: el *ethos* no designa “las costumbres”, por consiguiente, de alguna manera, su principio de unidad, el *ethos* es, pues una especie de tipo moral, razón por la cual la noción de *ethos* se aproxima a la noción de “posibilidad moral”: en efecto, el *ethos* satisface las exigencias de la “posibilidad moral”, puesto que se define 1) por la ausencia de contradicción entre su predicados, y 2) por su compatibilidad con su contexto histórico, geográfico, social, etc. (N.T.F.)

²⁶⁹ Virgilio, *ibídem*, 2, 314.

ocasiones y circunstancias, en las que el ethos como el pensamiento que acoge la semejanza moral en sentido estricto, le enseñan lo que debe hacer. En efecto, se debe en este caso buscar prudentemente un refugio en esta verdad moral aunque esta no sea más que verosímil. Esto fue lo que Virgilio hizo cuando quiso describir las palabras y los actos de Eneas en el momento de los funerales de Palante. Casi todos los historiadores de la Antigüedad se encuentran en esta situación cuando incluyen en sus relatos los discursos asumidos por los protagonistas.²⁷⁰

§ 497: 10) cuando las verdaderas razones y las verdaderas consecuencias (“verdaderas” en el sentido más estricto, es decir, de una manera completamente cierta) de lo que se presenta al bello pensar son ignoradas, o están destinadas más allá del horizonte estético, o no pueden ser expuestas por alguna otra razón, teniendo por ejemplo a la dignidad y a la decencia, o que no se considera necesario presentar a los sentidos y al análogo de la razón ni la fealdad de algún hiato, ni alguna acción hecha absolutamente en vano. Esto es lo que hizo en este caso Virgilio cuando vio que debía ofrecerle a su héroe importantes y numerosas razones para ejercer su honra, y por consiguiente, importantes y numerosos enemigos:

Abrid ahora el Helicón, diosas y decidme con vuestros cantos
qué reyes fueron llamados a la guerra, qué armadas les siguieron
e inundaron las llanuras, qué clase de hombres se desbordaba
en la tierra nutricia de Italia, qué adalides se enaltecieron;
vosotras solas, diosas podéis recordar y contar muchas cosas;
a nosotros, apenas el ligero soplo de la célebre gloria nos ha
llegado.²⁷¹

§ 498: Cuando es preciso pensar con belleza algunas cosas, aunque quizás en razón de la más estricta verdad, o al menos en razón de su representación, y porque

²⁷⁰ Virgilio, *ibidem*, 11, 25 y siguientes.

²⁷¹ *Ibidem*, 7, 641 y siguientes.

algunos espectadores tienen en su espíritu una idea previa de esto, pueden parecer que menoscaban seriamente la unidad estética. En efecto, en ese caso será absolutamente necesario recurrir a la verosimilitud, para no ser acusados de haber reunido cosas incompatibles y, por tanto, feas. Cuando Virgilio se propone describir el cumplimiento sorprendente e inesperado del oráculo que anuncia:

La primera vía para salvarte te será abierta, tendrás el más grande de los males que nunca imaginarás –por referencia a Grecia²⁷²,

se esmera tanto que logra aminorar la sorpresa de este presagio, por temor a que el análogo de la razón juzgue desafortunado haber reunido las armadas griegas y troyanas bajo un mismo jefe. En el octavo libro hace surgir a un dios, puesto que “la intriga amerita una tal intervención”²⁷³; se trata del Tíber personificado, que le aconseja ir en busca de los Árcades “que han estado constantemente en guerra contra el pueblo latino”²⁷⁴. Eneas en persona se pone en camino, no envía mensajeros, y, no solamente menciona que es troyano, sino que de inmediato hace referencia a “las flechas, enemigas de los latinos”.²⁷⁵

§ 499: Cuando la verdad lógica, que siempre se refiere a asuntos generales que son propios de la región de las nociones abstractas, se oculta a una profundidad tal que sea imposible de abordar para el que quiere pensar con belleza, aún mediante el entendimiento y la razón, o al menos cuando el público que se privilegia, la juzga demasiado alta y situada demasiado lejos, no es por ello falsa, aunque no contenga lo que el público conoce de ordinario y de lo cual tiene una idea previa. Por otra parte, es posible recomendar otra opinión, a propósito de los mismos asuntos generales, que no podría ser verdadera al mismo tiempo que el primer parecer, pero que podría ser propuesta por razones inocentes, sin que hubiera detrás una intención maliciosa o un engaño criminal, sino porque podría estar más difundida y exhalara el hálito de una verdad más amplia. Es

²⁷² Ibidem, 6, 96.

²⁷³ Horacio, *Arte poética*, 191.

²⁷⁴ Virgilio, *Eneida*, 8, 55.

²⁷⁵ Virgilio, *ibídem*, 117.

lógicamente verdadero que sea a veces necesario asegurar la salvación pública por la guerra y las armas, pero sin embargo, el poeta escribe: “La salvación en la guerra no se da jamás”. Hay gente que tiene mucho temor de todo, salvo de la indolente ociosidad, y piensa en lo más profundo de su alma que nada que esté más allá de su horizonte les concierne. No obstante podemos leer:

Nada es demasiado alto para los mortales;

buscamos en nuestra locura alcanzar el cielo mismo.²⁷⁶

§ 500: La pasión por la verdad llevada al límite, obliga al estético a mentir, dicho de otro modo, lo induce a dirigir su pensamiento hacia cosas falsas en sentido muy amplio, o a cosas que él mismo no sabe si son totalmente verdaderas en el sentido lógico más estricto. Supongamos a este último que pudiera medir con el pensamiento una verdad conocida con exactitud, que sea abstracta, general y universal, y que contenga poco más o menos, veinte marcas distintivas. Supongamos que le venga a su espíritu alguna percepción más determinada, menos general y menos abstracta, que sea posible de sustituir a la primera sin perjudicar la belleza del conjunto. Admitamos que esta segunda percepción contenga cuarenta marcas distintas. Diez de estas marcas dejarían al estético en la duda en cuanto a su verdad absoluta, o bien le parecería totalmente indefendible ante el tribunal de la pura razón, aunque no diera lugar a ninguna falsedad estética. Las treinta marcas distintivas restantes concordarían completamente con los principios universales de lo verdadero, principalmente en la medida en que el análogo de la razón los percibiera claramente y confiara al tema del pensamiento una riqueza, una nobleza y un resplandor que serían más grandes que las diez marcas de la primera verdad lógica y completamente cierta. Si en este caso se escogiera la primera percepción, se propondría una verdad igual a veinte marcas distintivas; si se prefiriera la segunda, se ofrecería a la mirada una verdad que sería mínimamente igual a cuarenta menos diez, es decir, treinta marcas distintivas. Por consiguiente, podemos ser llevados por la pasión

²⁷⁶ Horacio, *Carmina*, 1, 3, 37 y siguientes.

que despierta la verdad misma, a preferir la falsedad de la segunda percepción a la verdad de la primera.

§ 501: Es una verdad general que un hombre de bien ceda a veces a las injustas sospechas de aquellos a quienes estima. Esta verdad no podría aparecer más claramente para el análogo de la razón que en este pasaje de Tito Livio:

El cónsul Valerius vio levantarse contra él no solamente el resentimiento sino también oprobiosas sospechas, todo unido a una terrible acusación: se decía que aspiraba a ser rey, puesto que hizo construir una casa en la cima de la Velia; sobre esta altura fortificada debía haber una ciudadela inexpugnable. Después de haber convocado al pueblo a una asamblea, Valerius dijo entre otras cosas lo siguiente: “La casa de Publius Valerius no será obstáculo a vuestra libertad, Quirites; el cuartel de Velia, será seguro para vosotros. Trasladaré mi casa no solo al llano, sino al pie mismo de la colina, de manera que vuestras viviendas dominen a un ciudadano sospechoso como yo. Los que construyan Velia serán aquellos en quienes valdrá la pena confiar vuestra libertad, y no a Valerius”. Hizo transportar enseguida toda la madera necesaria para construir su morada al pie de Velia, y se hizo la casa más modesta de la colina.²⁷⁷

El efecto fue que las opiniones cambiaron en su favor completamente, al punto que Valerius fue desde entonces tenido por “un amigo del pueblo”, de ahí su sobrenombre de *Publicola* (que quiere decir precisamente amigo del pueblo²⁷⁸). Si juzgamos con derecho que la verdad propuesta por Tito Livio es una cierta consideración más grande que una simple verdad general, debemos recordar, no obstante, que el discurso de Valerius es una invención engañosa de Tito Livio.

²⁷⁷ Tito Livio, *Historia de Roma*, 2, 7 y siguientes.

²⁷⁸ *Ibidem*, 2, 7.

§ 502: Supongamos que ocurra (lo que, por otra parte, no sería raro) que una verdad en el sentido más estricto sea presentada de una manera tal que parezca particularmente inverosímil no solamente a juicio de la gente, sino también a los ojos de los buenos críticos; y supongamos que aquel que aspire a la belleza del pensamiento no tenga, sin embargo, ni las fuerzas ni los medios para establecer verosimilitud con numerosos argumentos. O bien, supongamos que esta verdad, no importando si fuera conocida públicamente o en forma privada, y que ninguna falsedad en sentido amplio la adornara con aquellas cosas que requiere la belleza de los pensamientos: la riqueza, la dignidad y el resplandor; en estas circunstancias estaríamos en presencia de numerosos casos reunidos en uno solo, por lo cual parecería necesario sustituir o mezclar verdades heterocósmicas con la verdad más estricta.

§ 503: Aquel que quiere pensar con belleza está, pues, acosado por una multiplicidad de necesidades que lo apartan de lo que llamamos verdad, para inclinarse solamente hacia verosimilitud; no será raro, por consiguiente, que el poeta intervenga así:

Cuando el poeta se apresta a escribir

busca lo que no existe en ninguna parte, pero lo encuentra, sin embargo

y vuelve verosímil su mentira.²⁷⁹

El estético distingue a pesar de todo, la verdad metafísica y la verdad esteticológica como el objeto y su percepción, o como la cosa y su concepto, y caracteriza la verdad esteticológica ya sea siendo completamente clara, o contrariamente, no siéndolo. Se habla en el primer caso de verdad y en el segundo de verosimilitud. En cuanto al filósofo, éste habla en el primer caso de certeza completa, y en el segundo de verdad en el dominio de lo incierto, de lo probable, de lo dudoso y de lo improbable. De manera que el estético aconseja no buscar la verdad ligada a la belleza en el sólo dominio de la certeza completa,

²⁷⁹ Plauto, *Pséudolo* (Pseudolus), 401.

sino que se la persiga igualmente a través de los territorios inciertos de lo probable, de lo dudoso y de lo improbable, considerando además que esto hace largo tiempo que no cae ante la mirada de sus partidarios en la fealdad de lo inverosímil, o si se quiere, si se evita la fealdad misma de lo falso.

§ 504: Aquel que aspire a la belleza del pensar se conformará con el consejo dado en § 503, incluso si los rumores de falsedad retumban alrededor de él, y buscará la única verdad las más de las veces a través de los territorios de lo incierto.

Es necesario que el pueblo renuncie

a sus falsos discursos²⁸⁰,

es decir, a los discursos hechos de falsedades, de mentiras y engaños, o bien, para hablar en términos fáciles, de esos que le alegran en su fuero interno porque cree que llega a verdad de las cosas y de la vida, en circunstancias que a veces en medio del bosque, aquel que identificamos con el de la Falsedad y de las Mentiras, ve que se le ofrece y resplandece a plena luz.

El Honor y su hermana la Justicia,

la Felicidad incorruptible, y la Verdad desnuda.²⁸¹

²⁸⁰ Horacio, *Carmina*, 2, 2, 20.

²⁸¹ Horacio, *ibídem*, 1, 24, 6.