

La dignidad de la imaginación. Alexander Baumgarten y el contexto de nacimiento de la Estética

Julio del Valle

Pontificia Universidad Católica del Perú

Resumen: El artículo trata del rol de la imaginación en la constitución disciplinaria de la Estética. Presenta tres partes: la primera se concentra en mostrar de qué manera la imaginación adquiere dignidad en determinado momento de la historia del pensamiento occidental; la segunda parte muestra cómo este nuevo estatus permitirá, dentro de un contexto histórico especial, la Ilustración, el nacimiento de la reflexión estética de la mano de Alexander Baumgarten. La tercera parte se concentra en mostrar cómo la perspectiva estética implica una decidida opción por darle a la sensibilidad reflexiva un significativo lugar dentro de la comprensión que tiene el hombre de sí mismo y del mundo en el que está inmerso.

Palabras clave: imaginación, Estética, Baumgarten, sensibilidad reflexiva, luz estética

Abstract: "The Dignity of Imagination. Alexander Baumgarten and the Context of the Birth of Aesthetics". The paper deals with the role of imagination in the disciplinary constitution of Aesthetics. For this purpose it is divided into three sections: the first one focuses on showing how imagination acquires a certain dignity at a specific moment in the history of western thought; the second section shows how this new status will allow, within the special historical context of Enlightenment, the birth of aesthetic reflection lead by Alexander Baumgarten. The third section of this paper focuses on showing how the aesthetic perspective implies decidedly choosing to give reflexive sensitivity a significant spot within the comprehension that man has of himself and of the world in which he is immersed.

Key words: imagination, Aesthetics, Baumgarten, reflective sensibility, aesthetic light

En un tiempo, el nuestro, donde la imaginación creadora va usualmente de la mano con la provocación y el asalto a lo establecido, resulta sospechoso hablar de dignidad. “Dignidad” suena a rancio y remite hasta cierto punto al orgullo de una tradición, a la vigencia de una norma. Norma que debe ser reventada desde sus cimientos. La creación, se asume, implica constante novedad. La imaginación creadora actual parece que debe reunir ciertos requisitos para ser reconocida: debe asaltar, atacar, provocar; debe, en fin, resultar indigna para ser tomada en cuenta por el parnaso artístico e intelectual contemporáneo. No es tiempo de perfección, el nuestro, sino de originalidad.

Ahora bien, lo que olvidamos ahora es que durante siglos la imaginación fue considerada indigna, pero en otro sentido; lo era en un sentido fundamental: era fuente de error, de engaño, de superchería, de ignorancia, incluso de maldad. Durante siglos la imaginación fue claramente menospreciada y no era admitida, sino con muchos remilgos, en el ámbito del quehacer intelectual. A lo sumo podía llegar a ser algo poco más que la súbdita de la razón. Que hoy se la aprecie en tan alto grado como parte indispensable del talento y de la creatividad del ser humano, que forme parte indisoluble de todo modelo formativo innovador, que incluso se dé el lujo de ser provocadora y, aun así, sea valorada, presupone, en primerísimo lugar, que haya sido, en algún momento, dignificada. Eso no se debe olvidar. El presente artículo reconstruye el proceso de valorización de la imaginación y examina su papel en el nacimiento de la Estética como disciplina filosófica de la mano de Alexander Baumgarten.

1. ¿De qué dignidad estamos hablando y cómo se fue adquiriendo?

Comencemos temáticamente con la segunda meditación de Descartes para situarnos en el tipo de verdad que inaugura un aspecto fundamental de la modernidad (la verdad matemática), luego iremos históricamente atrás en el tiempo y reconstruiremos breve y esquemáticamente el proceso de dignificación de la imaginación hasta llegar al siglo XVIII.

Cito (extensamente): “Mi espíritu es un vagabundo que gusta de extrañarse y no puede aún tolerar el quedar mantenido en los justos límites de la verdad. Démosle, pues, otra vez, rienda suelta y, dejándole en libertad, permítámosle que considere los objetos que aparecen fuera, para que, retirándose

luego despacio y a punto esa libertad, y deteniéndolo a considerar su ser y las cosas que en sí mismo encuentre, se deje, después, conducir y dirigir con más facilidad. // Consideremos, pues, ahora, las cosas que vulgarmente se tienen por más fáciles de conocer y pasan también por ser las más distintamente conocidas, a saber, los cuerpos que tocamos y vemos... Tomemos, por ejemplo, este pedazo de cera; acaba de salir de la colmena; no ha perdido aún la dulzura de la miel que contenía; conserva algo del olor de las flores, de que ha sido hecho; su color, su figura, su tamaño, son aparentes; es duro, frío, manejable y, si se le golpea, producirá un sonido. En fin, en él se encuentra todo lo que puede dar a conocer distintamente un cuerpo. Mas he aquí que, mientras estoy hablando, lo acercan al fuego; lo que quedaba de sabor se exhala, el olor se evapora, el color cambia, la figura se pierde, el tamaño aumenta, se hace líquido, se calienta, apenas si puede ya manejarse y, si lo golpeo, ya no dará sonido alguno. ¿Sigue siendo la misma cera después de tales cambios? Hay que confesar que sigue siendo la misma; nadie lo duda, nadie juzga de distinto modo. ¿Qué es, pues, lo que en este trozo de cera se conocía con tanta distinción? Ciertamente no puede ser nada de lo que he notado por medio de los sentidos, puesto que todas las cosas percibidas por el gusto, el olfato, la vista, el tacto y el oído han cambiado y, sin embargo, la misma cera permanece. Acaso sea lo que ahora pienso, a saber: que esa cera no era ni la dulzura de la miel, ni el agradable olor de las flores, ni la blanca, ni la figura, ni el sonido, sino solo un cuerpo que poco antes me parecía sensible bajo esas formas y ahora se hace sentir bajo otras. Pero, ¿qué es, hablando con precisión, lo que imagino cuando lo concibo de esta suerte? Considerémosle atentamente y, separando todas las cosas que no pertenecen a la cera, veamos lo que queda. No queda ciertamente más que algo extenso, flexible y mudable”¹.

En esta cita se encuentra, de manera clara y manifiesta, brillantemente escrito, el ideal anestético que ha marcado el derrotero del pensamiento moderno desde la filosofía griega; desde, claramente, Parménides en adelante. Anestética es aquella situación donde se ha anulado, suspendido, o eventualmente superado, el elemento central de la Estética, es decir, la sensibilidad. Se la ha anestesiado para alcanzar a distinguir lo distinto, lo propio, del ser. Según tal pretensión, la reflexión filosófica nos empuja a la convicción de que el ser humano debe aspirar a lo suprasensible, a, como dice Platón, la

¹ Descartes, R., *Meditaciones metafísicas*, en: *Obras escogidas*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1967.

superación de la *ousía aisthētē* para alcanzar unas *anaísthētē eidē*², unas realidades no perceptibles, las cuales pueden ser alcanzadas de manera exclusivamente noética.

Sigamos mirando, sin embargo: en la cita se encuentra, aunque de manera negativa, aquello que interesará a mi manera de concebir la reflexión estética. El pedazo de cera que es, verdaderamente, para Descartes, no es aquel que huele y tiene una cierta forma; tampoco lo será la rosa que puedo tomar en la mano en este momento, si pudiera. El espíritu que se acerca a la cera no debe, si quiere conocer lo que la cera es verdaderamente, dejar vagar libremente su libertad de representación, aun si esta se ajusta a lo que el pedazo de cera muestra en su particularidad. El pedazo de cera es, esencialmente, una extensión sin olor, sin color ni sabor definido: es un algo extenso, flexible, mudable. Lo mismo sería la rosa que pueda yo tomar en la mano. Cualquier objeto, en realidad. Aquí lo único que cuenta es lo que define a cualquier algo en sentido general.

Conocemos de sobra las exigencias cartesianas y estamos bien adiestrados, desde Platón, en las exigencias de una filosofía anestésica; hemos aprendido a ver a través de su extensión matemática (en sentido amplio), universal y cuantificable, ajena a cualquier pedazo de objeto particular. Sabemos a qué responde y qué implica. La cera que nos presenta no tiene rostro particular. Su objeto no es un algo particular. Tal cera, sin embargo, no será aquella que coloque frente a mi escritorio para acompañar la escritura de artículos como este; tampoco será, ni mucho menos, una tal rosa, aquella que entregaré a la persona que amo. La cera que colocaré frente a mí tendrá un delicado aroma, será de un color que me agrada y tendrá una forma definida; lo mismo la rosa: la escogeré por su particularidad: por su olor, por su color, por la tersura de su tacto y por lo que me sugiera su forma. No digo ciertamente nada nuevo, solo señalo que me interesa presentarles otra cosa que la distinción a través de la extensión cuantificable. A Descartes le interesa el conocimiento de la cosa extensa a través del *cogito* y no apela a los sentidos como fuente fundamental de conocimiento; la Estética, en cambio, nace como un intento de recuperar la particularidad sensible que ha sido sacrificada en aras de una distinción confiable, certera. No apela a la abstracción universal, sino a la sensibilidad particular. El sentido de tal propósito lo veremos con Baumgarten. Los presupuestos que tal recuperación exige son la revalorización de la representación

² Cf. Platón, *Timeo* 51d.

sensible y la dignificación de la imaginación. Lo primero se dará a partir del empirismo, lo segundo es un feliz logro del siglo XVIII.

Reconstruyamos, entonces, en primer lugar, la historia de esta recuperación. “Imaginación” proviene del latín *imaginatio*. El referente griego de la palabra “imaginación” es *phantasia* (“muestra”, “aparición”). La palabra encierra, desde su origen griego, la referencia a algo que aparece ante nosotros: una imagen, un *phántasma*. “Imaginación” tiene que ver, pues, con “imagen”, representación; ese es su contenido irreductible. Como disposición humana es concebida como la capacidad de evocar o generar imágenes internas independientemente de la presencia del objeto al cual refieren.

Platón emplea el término *phantasia* en sus diálogos medios y medios-tardíos (*República*, *Teeteto*, *Sofista*) como complemento a sus conceptos de *aísthēsis* (impresión sensible, sensibilidad) y de *dóxa* (opinión). Los pensadores anteriores no habían diferenciado entre recepción pasiva de lo sentido y representación activa de lo sentido a través de una imagen interna. En vista de ello, Platón distingue entre *aísthēsis*, como percepción sensible, y *phantasia*, como imagen interna, representación mental, de esta impresión sensible³. Así, *phantasia* refiere a la capacidad de representación humana sensible y se encuentra, desde un punto de vista epistemológico y psicológico, entre las meras impresiones sensibles y el entendimiento.

Aristóteles, en *De anima*⁴, determina a la imaginación como un proceso de la *psyché* ligado a la percepción sensible, que también se encuentra en los animales y que debe ser controlado por la razón. Entiende a este proceso como una imaginaria puesta en escena mental, a través de la cual vemos en la mente lo que nuestros sentidos han percibido. El alma no piensa sobre magnitudes sensibles directamente, sino solo en función de esta puesta en escena mental, de estas imágenes o *phantásmata*⁵. A diferencia de Platón, Aristóteles no apuesta a desprenderse de estas imágenes, que son sensaciones sin materia, dado que sin ellas no es posible ninguna discriminación intelectual, porque “no existe cosa alguna separada y fuera de las magnitudes sensibles”⁶. La imaginación es, pues, el terreno desde el cual el alma discursiva afirma

³ Cf. Platon, *Teeteto* 151e-152c.

⁴ Cf. Aristóteles, *De anima*, traducción de T. Calvo Martínez, Madrid: Gredos, 2003, III, 3. También trata de la imaginación en *Ética a Nicómaco*, 1152b26-33, 1155b23-37, 1176a15-22; *Retórica* 1370a27, 1382a21; *Motu animalia* 6ss.

⁵ Cf. Aristóteles, *De anima*, 431a17-432a14.

⁶ *Ibid.*, 432a4 ss.

o niega y, en tanto tal, no participa del proceso intelectual que constituye el saber, aquel que manifiesta la verdad o la falsedad de algo.

La tradición cristiana patristica y escolástica se aferra a la corporeidad de la imaginación y subraya aun más el control que sobre ella debe tener la razón, la que en este caso está íntimamente penetrada por la fe en una realidad suprasensible, no solo superior, sino también en abierta rivalidad con la sensibilidad corporal. Y, claramente, desde esta perspectiva, militantemente anestética, la corporeidad de la imaginación no apoya la perfectibilidad cognitiva y moral del ser humano. Darle rienda suelta es solo fuente de perturbación del alma⁷. De allí la oposición entre la mirada terrenal, sensible, y la visión espiritual. De allí también la asociación entre imaginación e idolatría. Toda imagen, incluso la escritura, fue considerada durante siglos como “sensible” y, por tanto, como algo extraño y perturbador del alma. Las imágenes son “idola”, rezagos paganos.

La asociación entre imaginación y corporeidad, así como las relaciones poco estimulantes y peligrosas que ello implica para el entendimiento y el espíritu, persisten en el Renacimiento. Así, Gianfrancesco Pico della Mirandola, a quien se le debe la primera investigación autónoma de la imaginación (y no como un capítulo de la Psicología o de la Epistemología), señala que solo aquel que controla su imaginación manifiesta dignidad humana. Quien cede al imperio de los sentidos y a las tentaciones de la imaginación degenera en bestia⁸.

Esta valoración negativa de la imaginación no cambia sustantivamente en los primeros años de la Modernidad. Veámoslo desde tres diferentes aspectos: el médico, el artístico y el filosófico.

Para la medicina de los siglos XV al XVII, la imaginación es una fuerza orgánica, cuyo mal funcionamiento puede causar distintas enfermedades. En

⁷ Véase, entre otros, Valeriano, para quien el deseo del ojo –*cupiditas oculorum*– representa el mayor peligro para el espíritu humano (cf. *Homiliae*); Agustín (cf. *Confesiones* y *De trinitate*, donde se asocia la imagen de las cosas corporales con las fuentes del engaño; en las *Confesiones*, señala que su mirada hasta antes de la conversión estaba confinada solo a lo corporal); Tomás de Aquino (cf. *Summa theologica* I, q. 85, a.2, ad.3). Cf. Lütke, R. y M. Fontius, *Ästhetisches Wörterbuch*, t. II, Estútgart: Metzler, 2001, pp. 88ss. Un elemento interesante en este punto es, ciertamente, el rol de la sensibilidad en la mística, pero no es este el momento apropiado para discutirlo. La ruta nos llevaría a lo sublime.

⁸ “Qui autem incurvi sensus fallacisque imaginationis dicto paret... in bruta degenerat” (Pico della Mirandola, G., *De imaginatione* (1500), traducción alemana: Fráncfort d.M., 1984, p. 12). Cf. Lütke, R. y M. Fontius, *o.c.*, pp. 88ss.

el hombre tal fuerza orgánica estaba localizada en el páncreas, en la mujer en el útero⁹. Las impresiones que recibimos del exterior pueden ser deformadas por la imaginación y causar, por ejemplo, locura o embarazo, o ambas cosas a la vez. La potencia de una imaginación deformada es vista también como causa de enfermedades contagiosas: imaginar la peste puede en verdad causar la peste. La imaginación forma imágenes; tales formas adquieren realidad en el alma y de allí pueden pasar al cuerpo e incluso al feto, si la mujer está embarazada.

Lo que subyace a estas teorías médicas de la época es la concepción de una relación osmótica entre el mundo y el cuerpo. Presupuesto de tal relación, asimismo, es la separación, de pretensión anestésica, ciertamente, tanto física como epistemológica y valorativa, del cuerpo y del alma o espíritu. Según esta relación osmótica, hay una interacción constante entre las materias, del mundo al cuerpo y del cuerpo al mundo. El alma debe mantenerse alejada de estas peligrosas fluctuaciones mundanas.

Tal teoría médica comienza a cambiar a partir de la primera mitad del siglo XVIII como resultado de la discusión en torno al libro del médico inglés James Blondel, *The Strength of Imagination in Pregnant Women Examined*¹⁰. En este libro introduce Blondel un nuevo concepto de cuerpo. Según él, el cuerpo es un organismo cerrado y la imaginación una mera capacidad representativa visual. La influencia de Blondel en las teorías médicas de la época cambió sustancialmente la concepción de la imaginación, que pasa a ser considerada desde un punto de vista inmaterial, asociada ciertamente con los órganos de los sentidos, con la vista, preeminentemente, con la sensibilidad, pero ya sin la recurrencia a alguna relación osmótica entre el mundo y el cuerpo.

⁹ Cf. Van Helmont, J.B., *Ortus medicinae* (1648); More, H., *Enthusiasmus Triumphatus* (1662), en: Fischer-Homberger, E., *Krankheit Frau und andere Arbeiten zur Medizingeschichte der Frau*, Berna: Huber, 1979, pp. 108ss. Cf. Lütke, R. y M. Fontius, o.c., pp. 88ss.

¹⁰ Escrito entre 1727 y 1729 y publicado en alemán en 1756 junto a otros dos ensayos sobre el mismo tema (*Drey merkwürdige Physikalische Abhandlungen von der Einbildungskraft der schwangeren Weiber, und derselben Wirkung auf ihre Leibesfrucht* (1756)). El texto de Blondel es un duro ataque a las concepciones médicas de la época en relación al vínculo entre imaginación y embarazo. La crítica se concentra sobre todo en el libro canónico de entonces: Turner, D., *De Morbis Cutaneis. A Treatise of Diseases Incident to the Skin* (1714). Un recuento de la polémica se encuentra en: Wilson, P., "Out of Sight, Out of Mind?: The Daniel Turner-James Blondel Dispute over the Power of the Maternal Imagination", en: *Annals of Science*, IL, 1 (1992), pp. 63-85. Cf. Lütke, R. y M. Fontius, o.c., pp. 88ss.

Ahora bien, la reorientación del sentido médico de la imaginación es un fenómeno que tiene también un desarrollo paralelo en la historia del arte. El proceso intelectual e histórico en el que consiste la Modernidad implicó fundamentalmente una nueva orientación humana en el espacio y en el tiempo. Trasladó lentamente el hábito de orientación en el mundo desde lo vertical divino hacia lo horizontal humano, desde una trascendencia inmaterial hacia una realidad humana, en buena cuenta material, por lo menos, fenoménica. Como resultado de este cambio de hábito el ideal de una espiritualidad incorpórea cede lentamente hacia representaciones visuales ligadas a la realidad fenoménica. Un proceso tal se puede rastrear, por ejemplo, en la manera como la idea de la belleza, de carácter platónico, cede, progresivamente, a una representación en el alma del artista, en su imaginación creativa. Tal proceso se ve, con diferentes matices, en las teorías artísticas de Vasari, Zuccari y Bellori¹¹.

Cómo se da el proceso de reconsideración del carácter y la naturaleza de la facultad imaginativa desde un punto de vista epistemológico lo pasamos a ver inmediatamente. Su capacidad de representación fue utilizada para visualizar objetivos, por ejemplo, políticos. Comenzó a ser entendida gradualmente como capacidad de cognición de lo posible, de planificar aquello que no aparecía como resultado de una deducción racional. En el *Leviathan* (publicado en 1651), Hobbes relaciona la imaginación con el deseo y la incorpora al servicio de la planificación y del cálculo político¹². Los productos de la imaginación son representaciones que pueden motivar al entendimiento y a la razón a tomar decisiones. Tiene, pues, un carácter proyectivo, mas su relación con los objetos del mundo, sin embargo, es pálida aún: para este efecto, la imaginación no es otra cosa aún que una sensación débil¹³.

Dos aspectos son relevantes en la referencia hecha a Hobbes. El primero es la relación de la imaginación con lo posible y, el segundo, la relación de la imaginación con el mundo. Como creación de posibilidades, la descripción que da Hobbes de la potencia imaginativa le permite a la imaginación romper con el viejo esquema retórico de asociarla preeminentemente con el pasado, con

¹¹ Cf. Panofsky, E., *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte* (1924/1959), Madrid: Cátedra, 1998.

¹² Cf. Hobbes, T., *Leviathan*, cap. XI.

¹³ Cf. *ibid.*, cap. II.

la memoria, especialmente¹⁴. Ahora bien, su relación con el mundo necesita aún ser construida positivamente.

Retengamos ambos aspectos. El primero de ellos, el proyectivo, será relevante para entender cómo la imaginación adquiere valor como instancia creativa; el segundo, aquel que vincula positivamente a la imaginación con el mundo, comenzará a ser construido desde el empirismo. La tesis empirista básica es que no hay ideas innatas, sino que las ideas que tenemos en la mente son producto de la experiencia. Nuestros sentidos externos perciben objetos y la percepción de estos objetos deja una huella en la mente, que es considerada como una cera virgen. La memoria permite que estas percepciones sigan viviendo en la mente como si fueran cuadros de las cosas percibidas. Las ideas, pues, operan con imágenes y son indesligables genéticamente de ellas.

El empirismo le da no solo otra valoración a la experiencia sensible, sino que le otorga un papel intelectual importante y socialmente relevante a la imaginación. Papel que distingue y eleva a quien sea capaz de saber extraer sus ventajas y disfrutar de sus placeres. Tal es la propuesta de Joseph Addison en la serie de artículos que publicó en la revista *The Spectator*, de enorme influencia en el siglo XVIII, entre junio y julio de 1712¹⁵. Los artículos llevan el nombre de “On the Pleasures of the Imagination” y hacen un abierto elogio del goce que adquiere el ser humano a través de los recursos imaginativos, goce que, incluso, no es menos grande que el del entendimiento, pues son un complemento necesario de nuestra experiencia del mundo por dos razones: la primera, porque estimulan de tal manera la sensibilidad que es posible, a través de su luz, descubrir encantos en la naturaleza que para la mayoría permanecen ocultos; la segunda, porque nos civilizan al dotarnos de una cierta prudencia en la medida en que su deleite, el buen gusto, contrapesa los placeres más primarios. Así, lo que antes era una señal de animalidad en una jerarquía celeste, pasa a ser ahora, desde principios del siglo XVIII, explícitamente con Addison, una distinción del hombre educado o refinado en una sociedad ilustrada. Su dignidad ha sido, de esta manera, alcanzada: el hombre con imaginación refinada y buen gusto es un hombre educado.

¹⁴ Tradición que viene desde la antigüedad clásica. Cf. Blumenberg, H., “Nachahmung der Natur’. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen”, en: *Wirklichkeiten, in denen wir leben*, Estútgart: Reclam, 1999, pp. 55-103.

¹⁵ Cf. Addison, J., *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*, Madrid: Visor, 1991.

Cierro esta primera parte: la importancia que se le termina otorgando a la imaginación y a la sensibilidad es el gran logro de la tradición empirista. La imaginación despierta emociones, aviva las pasiones y esto no implica decadencia humana, sino que es parte de la adquisición de conocimientos y de una propedéutica moral. Es parte de una propedéutica moral, pues la imaginación creadora, a través, por ejemplo, de la literatura y de las artes plásticas, puede moldear para bien las pasiones, las emociones y la sensibilidad despertada por la imaginación. Moldear la sensibilidad es un asunto social y político, es un asunto educativo. De allí que a partir del siglo XVIII adquiera cada vez más importancia el concepto de gusto y, con él, el gusto por el arte. El buen gusto implica el buen, adecuado, disfrute de la imaginación, sobre todo el buen gusto artístico. Se trata de una sensibilidad bien encaminada. Para los contemporáneos de Addison ese será un tema cada vez más importante de discusión. Pero no solo para los ingleses: su influencia se expande al suelo continental europeo; primero a Francia y Suiza y de allí pasa a Alemania¹⁶.

2. Alexander Baumgarten y el contexto de nacimiento de la Estética

*In the deserts of the heart/ let the healing fountain start,
In the prison of his days/ teach the free man how to praise.
W.H. Auden, In memory of W.B. Yeats*

Baumgarten es un autor regularmente citado en el contexto de la discusión histórica sobre estética, pero es lamentablemente muy poco conocido. Forma parte, junto con Mendelssohn y Lessing, entre otros, y un tanto más tarde con Hamann y Herder, de aquella generación de pensadores alemanes opacados por la inmensa (y merecida) fama de Immanuel Kant.

Las obras referenciales de Baumgarten sobre estética son dos: su texto de habilitación para la cátedra llamado *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (*Reflexiones filosóficas en torno al poema*), publicado en 1735¹⁷, y su obra sistemática inacabada, aquella que le da el nombre a esta

¹⁶ Véase, al respecto, por ejemplo: Dubos (cf. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, (1719)), Gottsched (cf. *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen*, (1730)) y los suizos Bodmer y Breitinger (cf. *Critische Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauch der Gleichnisse*, (1740), y *Von dem Wunderbaren in der Poesie*, (1740)). Altamente recomendable para seguir la discusión sobre la imaginación en suelo alemán es el libro de Bahr, P., *Darstellung des Undarstellbaren*, Tubinga: Mohr-Siebeck, 2004.

¹⁷ Baumgarten, A., *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, Halle: 1735. Hay traducción alemana: *Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen*

nueva disciplina, es decir, la *Aesthetica*, publicada parcialmente en 1750 y en 1758¹⁸. En esta obra inacabada desarrolla Baumgarten sistemáticamente lo que había trabajado en sus clases magistrales¹⁹ siendo profesor en Halle y luego en Fráncfort del Óder.

Baumgarten es, medular y meridianamente, un pensador ilustrado y conviene que nos dediquemos brevemente a explicar el término “Ilustración”. Distingamos, primero, entre el carácter que el estudioso le imprime a una época y la conciencia misma que en determinado momento se tiene, justamente, del momento en que se vive. Para el entendido, la “Ilustración” es un momento histórico determinado, cuyo epicentro es el siglo XVIII. Para el ser humano de entonces, el término “ilustración” fue de uso común recién a partir de la segunda mitad de siglo y representaba, más un ideal que un momento determinado²⁰.

El ideal implicaba una clara apuesta por la luz de la razón y la emancipación del individuo. Nosotros, doscientos años después, abrigamos algunos sensatos recelos frente a este ideal racional. Nuestro contexto es distinto. El optimismo ilustrado en la buena luz del imperio de la razón se trastocó en una serie de improprios racionales: colonialismo cultural, ciega confianza en la razón técnica, soberbia científica, arrogancia humana, entre otras desdichas.

des Gedichtes, Hamburgo: Meiner, 1983. Hay también una traducción al español (*Reflexiones filosóficas en torno al poema*) en: Baumgarten, A. et al., *Belleza y verdad: sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo*, Barcelona: Alba, 1999, en adelante, citado como *Meditaciones*.

¹⁸ Una impresión del texto completo apareció entre los años 1961 a 1968 (*Aesthetica*, Hildesheim: 1961-1968). Extractos de la obra fueron publicados por la editorial Meiner en 1983. Finalmente, una edición completa del texto en alemán ha aparecido hace muy pocos años: Baumgarten, A., *Ästhetik*, traducción, introducción, notas y registros de Dagmar Mirbach, Hamburgo: Meiner, 2007, en adelante citado como *Aesthetica*. Una traducción al castellano de los Prolegómenos de la obra ha sido publicada en Argentina: Baumgarten, A., *Prolegómenos* (edición bilingüe), introducción y traducción de R. Ibarlucía, Buenos Aires: UBA-Filosofía y Letras, Secretaría de Publicaciones, 1999.

¹⁹ El contenido de estas clases magistrales se conserva en una edición publicada en 1907. Véase: *Kollegium über die Ästhetik: Kollegnachschrift aus SS 1750 oder WS 1750/51*, en: Poppe, B., *Alexander Baumgarten. Seine Bedeutung und Stellung in der Leibniz-Wolffischen Philosophie und seine Beziehung zu Kant*, Tesis, Münster: 1907, pp. 61-258. Otras dos publicaciones donde se hayan contenidas también reflexiones sobre estética son: *Philosophischen Briefen des Aletheophilus* (1741) y *Sciagraphia encyclopaediae philosophicae* (1741).

²⁰ Cf. Stollberg-Rilinger, B., *Europa im Jahrhundert der Aufklärung*, Estútgart: Reclam, 2000; Ciafardone, R., *L'Illuminismo tedesco*, Torino: Loescher, 1983 (hay una versión alemana: *Die Philosophie der deutschen Aufklärung*, bajo la revisión de N. Hinske y R. Specht, Estútgart: Reclam, 1990); Cassirer, E., *La filosofía de la Ilustración*, México D.F.: FCE, 1997.

Tantas, a veces, que nos olvidamos de lo que nos ha dejado, positivamente, la “Ilustración”: la conciencia de los derechos humanos, la creencia en la autonomía y libertad del individuo, el postulado de la igualdad ante la ley, la importancia de la educación integral y la dignidad de la imaginación.

Para quienes vivían en el siglo XVIII, que venían de sufrir una larga y atroz guerra religiosa, aquel tipo de conflicto donde en nombre de una fe determinada reluce lo peor del ser humano, liberar al ser humano del entusiasmo fanático y darle el timón de las decisiones a la razón esclarecida y no a las más oscuras pasiones religiosas era una preclara y motivadora urgencia.

Como uno puede darse cuenta, se emplean para referirse a este período términos vinculados a la luz y a la claridad. La “Ilustración” es el imperio de la luz, metafórica y vitalmente. Se habla, así, en todas las lenguas europeas de la edad de la luz: “Aufklärung”, “Lumières”, “Enlightenment”, “Iluminismo” e “Ilustración”. Hay la poderosa convicción de que la felicidad del destino humano se juega en el triunfo de la luz del entendimiento por sobre las tinieblas de la superstición y de las más oscuras pasiones. Característica común de esta convicción es el optimismo en la facultad del sereno entendimiento racional humano: ello distingue no solamente al intelectual, sino a todo ser humano cultivado. Propiamente: el avance en el entendimiento es lo que define al progreso humano. Progreso que, además, he aquí su significativa dimensión antropológica, es posible y deseable encontrar en este mundo y no en un hipotético más allá.

Kant define este ideal ilustrado de manera muy precisa en 1784 en un ensayo escrito para responder a la pregunta ¿Qué es la Ilustración?, como parte de un concurso auspiciado por la Academia de Ciencias de Berlín y por el periódico *Berlinischen Monatschrift*. Define Kant la “Ilustración” como la salida del ser humano de su propia y culpable inmadurez. Lo que implica el valor de conducir su entendimiento autónomamente (*sapere aude*)²¹.

Independientemente de las sabias y aún actuales palabras de Kant, el concurso de 1784 nos dice dos cosas: primero, que para fines del siglo XVIII, no era del todo clara la noción de “Ilustración” (si así lo hubiera sido no habría habido concurso); segundo, que había un soporte material, a saber, la amplia difusión de cultura y conocimiento a través de medios impresos (como revistas mensuales y periódicos), que hizo posible lo que desde nuestros ojos parece un definido momento y natural decurso del desarrollo de la humanidad.

²¹ Cf. Kant, I., “¿Qué es la Ilustración?”, en: *Filosofía de la historia*, traducción y prólogo de E. Ímaz, Madrid: Alianza Editorial, 1987, pp. 25-37.

La “Ilustración” es un complejo espacio histórico con una característica común, y esto es lo importante para nosotros en relación con Baumgarten: la convicción de que el desarrollo y el progreso del ser humano debe ir de la mano con la luz de la razón, la cual va a orientar clara y decididamente este progreso. Tal característica común, sin embargo, se va a desarrollar en cada país con características distintas. En Francia va a tener el sesgo de la libertad frente a la represión absolutista; en Inglaterra, el sesgo del desarrollo de la tolerancia civil y del buen gusto, con el sano cultivo del “sentido común”; en Alemania, asumirá la difícil tarea de sacar adelante un país de los escombros de una atroz guerra religiosa, lo que involucrará tanto una clara apuesta por desarrollar una nueva cultura de fe, como la convicción de que una abierta educación es la condición del progreso. Por “abierto” entiendo la expansión de la educación y la cultura a todos los ámbitos de la sociedad, lo que en un territorio marcado profundamente por la diferencia entre los estamentos sociales no resultará una tarea fácil.

Como se puede comprender, propagar este ideal es una tarea muy ambiciosa y que tiene varias facetas. La tarea que asume Baumgarten dentro del marco del espíritu ilustrado que lo anima es ofrecer una imagen más completa del ser humano. Una cuyo norte no esté marcado enteramente por el riguroso conocimiento de los conceptos generales que nos vinculan con un entendimiento puramente abstracto del mundo, sino una donde esta mirada conceptual y abstracta (que él llama “lógica”) sea complementada por el desarrollo de una especial mirada hacia lo particular del mundo, aquella mirada desde la sensibilidad humana (que él llamará “estética”). El resultado de ese esfuerzo es, ciertamente, el nacimiento de una nueva disciplina filosófica; pero la relevancia que aún tiene su propuesta nos permite hablar propiamente de nuestro autor como un clásico y no solo como un mero referente nominal, casi anacrónico.

Alexander Baumgarten nace el 17 de junio de 1714 en Berlín²². Es el quinto hijo de un pastor luterano, cercano al pietismo. Este es un dato relevante, pues no solo es significativo saber que grandes filósofos y poetas alemanes del siglo XVIII provienen de un entorno pietista, por ejemplo, Kant, Schleiermacher y Hegel, además de Schiller, Hölderlin y Goethe, sino que la

²² Para aspectos relativos a la vida de Alexander Baumgarten, véase: Gross, S., *Felix Aestheticus. Die Ästhetik als Lehre vom Menschen. Zum 250. Jahrestag des Erscheinens von Alexander Gottlieb Baumgartens “Aesthetica”*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001, pp. 21-47.

primera generación pietista (Philipp Jakob Spener y August Francke) tuvo mucha influencia en el desarrollo de la Ilustración alemana, sobre todo en términos pedagógicos. Aparte del papel que cumplieron en la organización de la Universidad de Halle, de enorme importancia para la generación de pensamiento alemán a principios del siglo XVIII (Thomasius y Wolff tuvieron allí su centro de irradiación intelectual), su influencia radica en la importancia que le dieron a la dimensión individual, subjetiva y emocional, como parte de un íntimo contacto con Dios (o la totalidad).

En 1730 ingresa Baumgarten, justamente, a la Universidad de Halle para estudiar Teología con la finalidad de convertirse en pastor, igual que su padre²³. Lo estudios de Teología en Halle le permitieron entrar en contacto con la filosofía de Christian Wolff. A través de él, adquiere Baumgarten una sólida formación sistemática dentro de lo que se puede llamar en sentido laxo el racionalismo académico alemán, cuya línea de influencia va desde las raíces cartesianas, pasa por la crítica de Leibniz y alcanza su mayor plenitud con la filosofía sistemática de Wolff. La posterior e inmensa influencia del criticismo kantiano en la filosofía alemana va a significar el ocaso de esta filosofía y su encasillamiento dentro de una mal entendida etiqueta de filosofía “escolástica” y “dogmática”²⁴. Una pena, pues su rigor de trabajo merece ser mejor recordado.

En 1735 recibe el grado de *Magister der Weltweisheit*, lo que puede ser traducido como Magister en Estudios Generales (literalmente significa “Sabiduría universal”) con una disertación sobre los conceptos inferiores y

²³ En ese entonces había en la Universidad alemana solamente tres Facultades: Medicina, Jurisprudencia y Teología. Siendo la Universidad parte del Estado, en este caso prusiano, este, el Estado, financiaba, a través de la Universidad, la formación de sus futuros funcionarios. Implica esto que la relación entre el Estado y la Universidad era de dependencia. En este contexto, la filosofía era lo que se llamaba una “*untere Fakultät*”, una Facultad preparatoria y obligatoria para los estudios superiores. Recién a fines del siglo XVIII y con más claridad en las dos primeras décadas del siglo XIX, con la reforma de Wilhelm von Humboldt y la creación de la Universidad de Berlín, la Universidad alemana adquiere autonomía intelectual.

²⁴ “Escolástica” debe, más bien, entenderse como perteneciente a una tradición académica, a una escuela de pensamiento. En este caso, propiamente, la tradición heredada del racionalismo leibniziano, sistematizado por Christian Wolff. “Dogmático” refiere, propiamente, a una manera de proceder filosófica, demostrativamente, en base a principios considerados evidentes. El mismo Kant señala en la *Crítica de la razón pura* que “la crítica no se opone al proceder dogmático de la razón en su conocimiento puro como ciencia..., sino al dogmatismo, es decir, a la pretensión de progresar únicamente con un conocimiento puro por conceptos..., sin investigar la manera y el derecho con que se ha llegado a ellos” (Kant, I., *Crítica de la razón pura*, traducción de M. Caimi, México D.F.: FCE, 2009, BXXXV).

superiores, un clásico tema metafísico de origen leibniziano y de gran incidencia en sus posteriores reflexiones estéticas. Ese mismo año entrega su tesis de habilitación, las ya citadas *Meditationes Philosophicae de Nonnullis ad Poema Pertinentibus*. En este texto se encuentra la primera mención a una verdad sensible y con ella el nacimiento propio de la reflexión estética, antes de convertirla en sistema con la posterior publicación en 1750 del libro fundacional de esta disciplina, llamado justamente *Aesthetica*.

Las *Reflexiones* ofrecen mucho más que una teoría poética y constituyen uno de los textos más interesantes de la reflexión estética del siglo XVIII. Son ciertamente producto de una mente aún joven y no es un producto filosófico acabado, sino, más bien, una propuesta inicial de trabajo intelectual, de abierta influencia retórica y poetológica, pero, justamente como propuesta inicial, abre un panorama novedoso y muy atractivo para ampliar y enriquecer la reflexión filosófica. Baumgarten se propone en el breve texto ampliar el espectro de la razón e incorporar dentro de ella lo que puede llamarse una razón sensible.

He aquí, sucintamente, los puntos principales de este texto: En él aparece por primera vez el nombre “Estética” y es presentado de la siguiente manera: es resultado de la diferencia entre los conceptos de *noētá* y *aisthētá*, que son viejas palabras griegas, asociadas a la “inteligencia” y “percepción”, respectivamente. El primero es asunto de la Lógica y el segundo debe ser asunto de una *epistēmē aisthētichē* (una ciencia de la percepción sensible). La Estética, para Baumgarten, tiene que ver con la información que recibimos a través de la percepción sensible y que tiene una naturaleza clara, pero imprecisa. Su contraposición con la *noēsis* significa que la atención no está dirigida a la generalidad abstracta de la inteligencia, sino a la particularidad concreta de la percepción. No trata del objeto, pues, en tanto perteneciente a una clase, sino del objeto particular en tanto es particular.

Su interés por este tipo de información tiene un doble origen: necesidad sistemática y convicción personal. La necesidad sistemática aparece cuando se da cuenta que el sistema desarrollado por Wolff carece de una teoría del conocimiento sensible²⁵. La convicción personal se remite al interés de Baumgarten por la poesía y la literatura en general.

²⁵ Debido en gran parte al poco interés de la filosofía de Wolff por una *cognitio sensitiva*, que es descrita como *cognitio confusa* y por tanto excluida de una *cognitio distincta*. Por ello, la consideración de la sensibilidad fue llamada desde la terminología de Leibniz-Wolff como *gnoseologia inferior*, donde *inferior* tiene, además del sentido vinculado a la sensibilidad y no a la razón (*gnoseologia superior*), un sentido claramente subordinado respecto de las consideraciones lógico-deductivas.

Esta convicción personal la expresa en el prólogo de este mismo texto: “Desde aquel momento [se refiere al comienzo de la adolescencia]... [en que] comencé a ser educado para las Humanidades... no transcurrió prácticamente para mí ningún día sin la lectura de un texto poético”²⁶. Aunque señala poco después que con el tiempo tuvo que dedicarse al estudio de disciplinas “más serias”, nunca perdió la convicción de que “la filosofía y el arte de escribir un poema, consideradas a menudo disciplinas muy distantes, están en verdad unidas en un muy amistoso matrimonio”²⁷. Para Baumgarten, la sensibilidad poética (en el sentido extenso de la palabra, es decir, creativa) nos ayuda a completar el universo del saber.

¿De qué manera se da este “amistoso matrimonio”? La complementación del conocimiento adquirido por las ciencias y la filosofía abstracta y general se da a través de algunos recursos poéticos, señala, como la descripción y el símbolo. Ambos expresan un tipo de verdad distinta a la de la Lógica y que es llamada consecuentemente “verdad poética”. La verdad lógica es descrita como una verdad universal e intensiva (pues vale para todos los miembros de una clase y respecto a ellos diferencia y divide hasta sus últimos elementos); la verdad poética es descrita como relacional y extensiva²⁸ (dado que vincula al sujeto con otros particulares y en su representación ensambla, y por eso es confusa, es decir, no es distinta, sino compleja). Ambos tipos de verdades se complementan: una de ellas determina los objetos y nos ofrece la perspectiva de lo general; la otra, hace significativos los objetos y nos ofrece la perspectiva desde lo particular. Ambas son racionales, pues se sostienen en la representación clara de algo; una de ellas es distinta, la otra compleja. Se trata, ciertamente, de dos complementarias, aunque distintas, formas de claridad: en la primera el timón lo tiene la inteligencia; en la segunda, la sensibilidad.

²⁶ “Seit jener Zeit [seit Beginn des Knabenalters], als ich begann, mich den humanistischen Studien zu widmen, ...verging mir kaum ein Tag ohne Gedicht” (*Meditationes*, p. 3).

²⁷ “daß die Philosophie und die Wissenschaft von Gedichtemachen, die man oft für äußerst auseinandergelegen hält, in Wahrheit in einer sehr freundschaftlichen Ehegemeinschaft miteinander verbunden sind” (*ibid.*, p. 5).

²⁸ La noción de “extensión” que se maneja viene de la tradición silogística; se trata de una forma de entender la inclusión y, así, que una representación sea extensivamente más clara que otras alude a la capacidad de esta representación para abarcar más representaciones que otras. La noción de “intensión” es su contrapunto: que una representación sea intensivamente más clara significa que una tal representación cumple mejor su papel como distinción o definición de algo. Cf. Bäumler, A., *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft* (1923), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981, pp. 207-231.

En la representación lógico-científica la palabra funciona, para Baumgarten, como un signo conceptual, cuyo contenido está orientado a ofrecer un significado claro, distinto y abstracto. En el lenguaje poético lo que interesa es la fuerza expresiva y la riqueza de la descripción. No apunta a una universalidad abstracta, sino a una representación concreta y vital.

El sentido y la importancia de esta nueva disciplina radican para Baumgarten en su intención compensatoria. Las verdades poéticas son una fuente de significados y sentidos. Significados y sentidos que no se refieren a la totalidad, sino que nos acercan a la particularidad, a lo individual. Es una compensación, pues recupera aquello que la búsqueda conceptual (universal y abstracta) deja de lado. Completa la imagen del ser humano, pues nos dice que el ser humano no solo es un sujeto lógico-racional, sino también un sujeto racional-sensible. Baumgarten incorpora la Estética, pues, al sistema filosófico para ofrecer, ilustradamente, una imagen más completa, más acabada, del ser humano.

Tarea de los siguientes años será darle un sustrato más completo y sistemático a esta brillante y sugestiva intuición inicial. Entre 1740 y 1752 desarrolla una intensa y muy productiva carrera académica y filosófica. En 1742 ofrece por primera vez un curso público con el nombre de Estética (*disciplina aethetica*). Sin duda que el éxito de este curso ayudó mucho a difundir el nombre de esta nueva disciplina filosófica. Pero su importancia no se agota en este mero acontecimiento; la preparación de este curso y las notas que acompañaron su dictado sirvieron para confeccionar el primer tomo de su esperada obra sistemática, llamada, como ya se ha mencionado, *Aesthetica*. La publicación constituye solo la primera parte de un ambicioso proyecto y estuvo precedida de dos acontecimientos que apuraron su aparición pública impresa. El primero es la publicación en 1748 del libro de uno de sus más cercanos discípulos del período de Halle, Georg Friedrich Meier, titulado *Anfangsgruende aller schoenen Wissenschaften und Kuenste*, que puede ser traducido como *Principios de todas las bellas ciencias y artes*. En este libro, Meier utiliza los apuntes del seminario privado que ofreció Baumgarten en Halle en 1739 y se adelanta con la difusión de los criterios principales de esta nueva ciencia estética. La obra de Meier alcanzó una gran resonancia pública, pero lamentablemente distorsiona algunos de los aspectos fundamentales de la estética de Baumgarten (mantener, por ejemplo, la subordinación de la percepción sensible a la intelección demostrativa)²⁹.

²⁹ Cf. *ibid.*

La primera parte de la *Aesthetica* es publicada en 1750. Para fines de la década, sin embargo, la salud de Baumgarten estaba ya muy deteriorada por la tuberculosis. En uno de esos raros periodos de calma de la enfermedad y por insistencia de su editor, publica en 1758 el segundo tomo. Poco a poco tuvo que ir dejando responsabilidades docentes y académicas hasta que finalmente, el 26 de mayo de 1762, un infarto acabó con su vida a los 47 años. Su *Aesthetica* permaneció inconclusa y poco a poco la influencia de su pensamiento se fue opacando. Kant, probablemente la influencia estética más grande del siglo XVIII, dice de él en la *Crítica de la razón pura* que fue un brillante analista, pero que su proyecto estético fue una esperanza fallida³⁰. No estoy de acuerdo con este *dictum* y paso a mostrar por qué.

3. *La imaginación estética: ¿por qué la propuesta estética de Baumgarten no es una fallida ilusión?*

*In dich, in dich
Sing ich die Knochenstabritzung
Paul Celan*³¹

Baumgarten estaba al tanto de la discusión acerca de la imaginación y del gusto y tenía un buen conocimiento del estado de la cuestión en asuntos artísticos y retóricos. El suelo sobre el cual se asienta su espíritu filosófico es, como dijimos al comienzo, continental y racionalista, según el derrotero de la filosofía de Leibniz y Wolff. Leibniz, su principal referencia, introduce una nueva concepción de sustancia. A diferencia de Descartes y de la separación

³⁰ “Los alemanes son los únicos que se sirven ahora de la palabra *estética* para designar con ella lo que otros llaman crítica del gusto. Hay aquí, en el fundamento, una esperanza fallida [*eine verfehlete Hoffnung*] que concibiera el excelente analista Baumgarten, de reducir a principios de la razón el enjuiciamiento crítico de lo bello, y de elevar a ciencia las reglas de ese enjuiciamiento. Pero ese empeño es vano. Pues las mencionadas reglas o criterios son, como sus fuentes, meramente empíricos y por tanto no pueden nunca servir para leyes *a priori*, por las cuales debiera regirse nuestro juicio de gusto; antes bien, este último constituye, propiamente, la piedra de toque para [evaluar] la exactitud de esas reglas. // Por eso es aconsejable dejar que esta denominación se pierda y reservarla para aquella doctrina que es verdadera ciencia (con lo cual se estaría también más cerca del lenguaje y del sentido de los antiguos, entre quienes era muy famosa la división del conocimiento en *αἰσθητὰ καὶ νοητὰ*) o bien compartir la denominación con la filosofía especulativa, y tomar la *estética*, en parte, en sentido trascendental, y en parte, en significado psicológico” (Kant, I., *Crítica de la razón pura*, A21/B35-36, nota de Kant).

³¹ “en ti, en ti/ canto la grieta del mástil de los huesos” (Celan, Paul, *Fadensonnen* (1968), en: *Gesammelte Werke*, t. 2, Fráncfort d.M.: Suhrkamp, 2000, p. 122).

entre *res cogitans* y *res extensa*, que implica al mismo tiempo una separación entre el entendimiento y la sensibilidad, Leibniz encuentra que lo que hay es una diferencia de grado entre las distintas formas de conocimiento. Tal concepción señala, a su vez, que, en la medida en que no hay separación radical entre ellas, lo que hay es un principio de continuidad, desde las más simples sensaciones, oscuras, confusas, hasta las intuiciones claras y distintas de la ciencia (por ello separará él entre conocimientos superiores y conocimientos inferiores³²).

Baumgarten se sirve de esta distinción para ubicar el tipo de conocimiento presente en esta nueva disciplina, que él llama Estética. El sentido y la importancia de esta nueva disciplina radican, como ya lo indicamos, en su intención compensatoria. Las verdades estéticas o poéticas, según como él las llama a veces, son una fuente de significados y sentidos. Significados y sentidos que no se refieren a la totalidad, sino que nos acercan a la particularidad, a lo individual. Es una compensación, pues recupera aquello que la búsqueda conceptual (universal y abstracta) deja de lado. Completa la imagen del ser humano, pues nos dice que el ser humano no solo es un sujeto racional abstracto, sino también un sujeto racional sensible. Baumgarten incorpora la Estética, pues, como dijimos, al sistema filosófico para ofrecer una imagen más completa, más acabada, del ser humano. Responde claramente al ideal ilustrado de crear un mejor ser humano.

Hemos hablado de imaginación y hemos hablado de verdades estéticas: construyamos entonces dos ejemplos que nos puedan ayudar aun más a entender lo que se tiene en mente. Imaginemos un atardecer, algo que todos hemos visto. La verdad lógica nos mostrará la generalidad geográfica y meteorológica; nos explicará, estemos donde estemos, las condiciones que permiten la visión de una puesta de sol. No importa dónde estemos ni importa quién sea la persona que esté en ese momento con la vista puesta en el horizonte. La generalidad del juicio lógico muestra así su alcance, pero también sus límites. Su alcance y fortaleza nos es de sobra conocido (nos permite entender el hecho, el fenómeno, dentro de una cadena causal); su limitación se encuentra, sin embargo, en el frío anonimato. No me dice nada del momento ni de su significado para mí. No tiene por qué hacerlo, pues es una explicación general.

³² Para Leibniz se encuentran tres clases de percepciones: 1) las oscuras, en las cuales no es posible establecer diferencias (*cognitio obscura*); 2) las claras, pero imprecisas o confusas (*cognitio clara et confusa*); y, 3) las percepciones científicas, las cuales son claras y distintas (*clara et distincta*). Cf. Leibniz, G.W., *Discurso de Metafísica* (1686), § 24.

En la experiencia estética el naranja, rosado y violeta de los tonos del atardecer limeño, que es aquel que es significativo para mí, es una experiencia personal e intransferible, una que nos acerca sentimental, sensible y racionalmente a aquel pedazo de tierra donde desarrollamos nuestra vida y nuestra sensibilidad. La comprensión que tengo del mundo me permite ubicar el fenómeno, pero esas pinceladas de suaves colores me identifican completamente con algo para mí significativo. Hacen sentir mi pertenencia.

Sigamos con el segundo ejemplo. Dejemos la naturaleza y enfoquemos el arte. Traigamos a la memoria (una cualidad intelectual muy importante para la Estética) un cuadro que probablemente todos hayamos visto, el *Guernica* de Picasso. La generalidad lógica, abstracta, podrá disertar sobre la guerra y explicar los horrores de la misma. Podrá incluso colocar ejemplos y encontrar casos. Todo ello es válido, pertinente, interesante, necesario para entender. Después de la lectura de una explicación cultural, sociológica o histórica de la guerra, podremos muy probablemente entender algunos resortes básicos para comprender un conflicto o, incluso, de manera optimista, la matriz de todo conflicto. El cuadro de Picasso se nos enfrenta de manera distinta. En el Perú (y en la mayoría de países del mundo) todos hemos visto algo parecido, todos tenemos experiencia cercana de un conflicto armado, y tenemos lúcidos textos explicativos. Concentrémonos ahora, no olvidando ni la explicación ni la experiencia que tenemos todos acumulada, cómo en el cuadro que se ha escogido como referencia el pintor ha limitado su paleta solamente a los tonos negros, grises y blancos; observemos la simplicidad grotesca de las formas, percibamos el movimiento, la angustia y desesperación en los cuerpos. El cuadro de Picasso nos confronta directamente con viejos recuerdos, nos agrede y espanta; nos hace sentir otra vez la brutalidad y el llanto; convoca nuestra misericordia y apela directamente a nuestra sensibilidad para convocar nuevamente en la conciencia aquellos viejos fantasmas; nos convoca a hacer todo lo posible para que algo así no nos vuelva a pasar. La comprensión del fenómeno, estéticamente, es distinta a la de la lógica, pero es también clara. Una distinta claridad.

322

No se trata, dice Baumgarten, de favorecer o privilegiar uno de estos dos tipos de representaciones o verdades, como él las llama, la lógica y la estética. Son luces de distinto tipo. Se trata solamente de mostrar el carácter propio de cada una de ellas y reconocer el valor de esta otra forma de experiencia del mundo, la estética o claridad sensible. No busca tal experiencia alcanzar ninguna trascendencia ni revelar el origen del ser de algo. La experiencia estética

se detiene ante la presencia particular, propia y vital; implica un balance entre la actitud cognitiva y la relación con el particular. A lo largo de la historia de la cultura occidental ha sido el arte mayormente, pero no exclusivamente, quien ha transmitido tal clase de experiencia. He allí el vínculo claro entre imaginación creadora, verdad poética y arte.

En tanto claridad sensible (Baumgarten la llama *cognitio sensitiva*), lo que demanda la Estética es una *dispositio naturalis ad perspicaciam*. La perspicacia es la facultad intelectual que nos permite tener aquella fina sensibilidad para los detalles, aquella que puede formarse una imagen rica y plástica de aquello que ha llamado nuestra atención (tal como nos lo muestra la contemplación de un paisaje o una pintura, como hemos visto, o un poema, también).

En el poema o en la pintura tal perspicacia se muestra a través de la analogía³³. La analogía es para la Estética lo que la razón es para la Lógica (la Lógica es definida como un *ars rationis*³⁴). De allí que Baumgarten defina a la Estética como un *ars analogi rationis*. Para Baumgarten, la Lógica, en tanto doctrina del pensamiento, ha cumplido ya con su misión. Su *Metaphysica* ha dado cuenta ya del andamiaje conceptual del mundo. La *Aesthetica* debe ahora hacer lo mismo en relación con la sensibilidad. Debe desarrollar los mecanismos para estimular la representación sensible y vital del mundo y del ser humano dentro del mundo, de tal manera que el ser humano sea capaz de desarrollar una imagen bella (es decir, rica en detalles y sugerente), por tanto perfecta, de su representación de las cosas en el mundo. La mejor expresión de tales imágenes bellas y perfectas se da en el arte. De allí que también sea descrita la Estética como Ciencia de las Bellas Artes.

Así orientada, la belleza es definida como perfección del conocimiento sensible. Si la belleza estética va acompañada de riqueza en los detalles y de sugerencia en la descripción de estos detalles, entonces su perfección alude

³³ La analogía racional se describe en los §§ 640, 647 de la *Metaphysica* de Baumgarten, en la parte llamada *Psychologia Empirica = Metaphysica*, Pars III, y en la *Aesthetica*, *Prolegomena* §1. Está constituida por las siguientes facultades del alma: 1. *ingenium sensitivum*, 2. *acumen sensitivum*, 3. *memoria sensitiva*, 4. *facultas fingendi* (talento poético) 5. *judicium sensitivum et sensuum*, 6. *expectatio casuum similium o praevisio*, 7. *facultas characteristic sensitiva*. Cf. también Franke, U., "Analogon rationis", en: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, t. 1, editado por J. Ritter, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974; Franke, U., *Kunst als Erkenntnis. Die Rolle der Sinnlichkeit in der Ästhetik des Alexander Gottlieb Baumgarten*, Wiesbaden: Studia Leinittiana Supplementa, t. IX, 1972, pp. 46ss.

³⁴ Véase Baumgarten, A., *Acroasis Logica in Chr. Wolffium*, § 9.

a la armonía de los elementos en la multiplicidad presente en la representación³⁵. Hay armonía cuando, a pesar de la multiplicidad, se alcanza a percibir unidad en la representación. La representación de la unidad en la diversidad ciertamente no es alcanzada por la sensibilidad, sino por el intelecto. Sin embargo, el intelecto no interviene aquí como interviene en la Lógica. Lo que busca es un consenso entre los elementos como principio unificador. Tal consenso es descrito como una relación feliz entre los pensamientos involucrados (convergencia hacia un elemento unificador). Tal consenso, al mismo tiempo, permite diferenciar a la mera sensación de la sensibilidad. La sensibilidad, así, no es un elemento receptivo, sino activo: conforma, articula una determinada relación con el mundo.

La perspicacia, como responsable de activar la sensibilidad y el intelecto asociativo, requiere de una mirada atenta y abierta a los detalles; una mirada fina y aguda, concentrada, como si fuera una cierta luz. No sería la luz cartesiana, la luz de un quirófano, ni la deslumbrante luz platónica, donde no hay sombra alguna, una suerte de gracia en consonancia con lo divino. La claridad sensible sería, más propiamente, un claroscuro a la manera de un cuadro de El Greco, Caravaggio o Rembrandt, un empeño humano para hacer más luminoso un detalle particular³⁶. Tal luz es llamada por Baumgarten *lux aesthetica*³⁷.

Se trata, propiamente, de la luz del particular en tanto particular, y lo que nos presenta es una reflexión teórica sobre una relación distinta entre lo uno y lo múltiple, la vieja y fundamental, central, problemática filosófica. Todo pensamiento es una representación humana. El pensamiento estético es una representación referida a lo individual sensible y desde lo individual sensible. En tanto pensamiento, es evidente que los elementos presentes en la reflexión estética son determinaciones generales, pues lo individual sensible es siempre un determinado algo (es decir, requiere para su claridad de una determinación); el punto, sin embargo, es que en la reflexión estética este determinado algo no se disuelve en su subsunción general, tal como la cera en la cosa extensa. Lo bello, por ejemplo, es siempre algo bello, no la belleza en general: es la unión de los amantes en el cuadro de Klimt (*El beso*, 1907-

³⁵ Cf. Baumgarten, A., *Metaphysika*, § 94.

³⁶ Todos ellos generacionalmente anteriores a Baumgarten. Por ejemplo, del Greco: *Niño soplando un cedazo para encender una vela* (1572, Museo Nacional de Capodimonte en Nápoles); de Caravaggio: *La vocación de San Mateo* (1599, Iglesia de San Luis de los franceses en Roma); y de Rembrandt: *Filósofo en meditación* (1632, Louvre en París).

³⁷ Baumgarten, A., *Aesthetica*, §§ 614-828.

1908, Galería del Belvedere, Viena), es un conjunto de perfectas y sensuales dunas en la costa peruana (algo que el notable fotógrafo Billy Hare ha sabido mostrar muy bien³⁸), es una cierta sonrisa en el hijo que uno ama. En la reflexión estética la relación entre lo uno y lo múltiple regresa a lo múltiple, lo recupera, lo salva en tanto particular. Lo particular no se pierde en ningún instante. De allí que sea propio en la reflexión estética el uso de ejemplos, tal como lo acabamos de hacer. El uso del ejemplo, aquí, no es explicativo, sino constitutivo. La vigencia del ejemplo es la vigencia de lo individual en tanto individual. La estética, habíamos dicho, es un *ars analogii rationis*. La estética piensa con metáforas, imágenes, ficciones; de la misma forma que otras disciplinas filosóficas piensan con símbolos formales. Aquí la explicación de un algo recurre a otros algo, es extensa, inclusiva, compleja. Es la trama, no la distinción lo que caracteriza a la claridad sensible.

Es parte de la deformación racionalista moderna entender esta trama que se expone, la ficción, como una mentira. La ficción crea y recrea. Una ficción es verdadera en su representación. Se trata de una representación en la imaginación; un invento que dice y representa. Si llega a tener viso de similitud con una situación real, un personaje o un hecho, tal similitud es meramente referencial; no es lo más importante. Lo importante es que represente. Su valor y su riqueza se deciden en los instantes ficcionales de la representación: cuánto nos dice y nos ofrece del ser humano y del mundo. El carácter histórico de la casa real danesa en el castillo de Elsinore no es lo más importante en la tragedia de Shakespeare; Hamlet expresa, en su personaje, un individuo particular en la ficción, la representación más real y poderosa, probablemente, de la incertidumbre, de la frágil, solitaria, soberanía del poder y de la venganza. Lo mismo Roy, el personaje del replicante en la ficción futurista de Philip K. Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (llevada al cine con el título de *Blade Runner*, bajo la magistral dirección de Ridley Scott), expresa en su discurso final probablemente uno de los alegatos más poderosos respecto a la impotencia humana frente a la inevitable finitud de nuestra condición animal.

Tal es el carácter de la luz estética: nos ofrece claridad desde el particular sensible, nos habla desde la sensibilidad hacia la comprensión general. Si nuestra sensibilidad se muestra comprometida, Hamlet nos enfrenta frente al abismo de la incertidumbre y la venganza; y la visión que nos ofrece es clara

³⁸ Véase, *La Huega, Ica-1984*, en: Hare, B., *Fotografía*, Lima: Telefónica, 1997.

y poderosa. El condicional es necesario. Lo mismo en el caso de un tratado lógico: si nuestra inteligencia se siente comprometida, entonces entenderemos claramente la fuerza gravitatoria de Newton. Se trata de dos distintas formas de claridad, lo que implica dos distintas formas de relación de lo uno y lo múltiple. Platón lo entendió perfectamente, pero dentro de su opción metafísica consideró que la sensibilidad constituye una refracción no deseada de la verdad. Privilegió, por tanto, solo uno de los dos sentidos que atan al ser humano con el mundo que lo rodea. Para ello buscó anestesiar la sensibilidad y por ello criticó tan duramente a la tragedia (que había captado tan claramente el sentido de la relación de lo particular con lo general, pero desde lo particular, pues solo así puede funcionar la *kátharsis*). Baumgarten tiene como pretensión restablecer el vínculo reflexivo entre sensibilidad y entendimiento y apunta, como ideal, a la complementariedad de las facultades comprensivas humanas. El *felix aestheticus*³⁹ será aquella persona que alcanza tal equilibrio, tal feliz relación, entre sus capacidades cognitivas y su sensibilidad.

De esta manera, Baumgarten libera a la sensibilidad y a la percepción de su rol meramente subordinado como dispensadores de materia cognitiva para las facultades superiores del conocimiento. De la mano con esta liberación viene además la pretensión de otorgarle a la sensibilidad una verdad propia, una que, como vimos, preste atención a lo especial, a lo único, a lo individual, en tanto individual. Se puede decir que la *Aesthetica* de Baumgarten está dedicada a encontrar un balance entre lo general y lo particular.

La búsqueda de tal balance nos ofrece, a su vez, una imagen distinta del ser humano, una que pretende reconciliar al ser humano tanto con su corporalidad e individualidad, como con el mundo en el que habita, en la medida en que busca cerrar el abismo entre lo inteligible y lo sensible, entre su voluntad de ordenar y gobernar el mundo y su estar en el mundo. No es gratuito, al respecto, que Baumgarten defina al filósofo como *homo est inter homines*⁴⁰, como hombre entre hombres.

En la medida en que se consiga ese ansiado equilibrio entre lo general y lo particular y el ser humano consiga desarrollar tanto su capacidad generalizadora y abstracta, así como su sensibilidad y talento perceptivo, podemos

³⁹ Baumgarten, A., *Aesthetica*, §§ 28-46.

⁴⁰ Cf. *ibid.*, *Prolegomena*, §6. Véase, también, Del Valle, J., “El principio de la Estética y su relación con el ser humano. Acerca de la dimensión antropológica de la Estética de Alexander Baumgarten”, en: *Estudios de filosofía*, 38 (2008), Universidad de Antioquia, pp. 47-68.

creer en la posibilidad de conseguir el ideal de ser humano por el que aboga Baumgarten y que él nos acaba de presentar como el *felix aestheticus*.

¿Por qué pienso que no es una fallida ilusión la perspectiva estética de Baumgarten? El punto de partida para hacer una defensa de Baumgarten es la definición de conocimiento de la cual se parte. Si entendemos el conocimiento como ampliación de nuestra capacidad de comprensión, entonces no tenemos por qué restringir la cognición a una cognición demostrativa o determinante, para usar la misma terminología kantiana; ni solamente exigir una ciencia de lo general, sea esta deductiva o inductiva. En la medida en que coloca junto al horizonte lógico, el horizonte estético y junto a las reglas generales del entendimiento coloca, con el mismo rango, la perspectiva estética, lo que hace Baumgarten es una asociación novedosa y, ciertamente, arriesgada. Relativiza el modelo matemático al colocar junto a él a un nuevo, pero incierto, opaco, socio cognitivo. Ni la opacidad, ni la incertidumbre debería fastidiar nuestra pretensión de saber, pues no toda claridad debe ser distinta.

Es importante, además, que al nivel de la relación con el mundo se revaloricen los sentidos y con ellos la relación con los particulares que conforman el mundo. En ello no estaba solo Baumgarten, pues comparte esta intención con los empiristas, pero aun más importante, filosóficamente, es, a mi juicio, que se extraigan consecuencias filosóficamente nuevas de esta revalorización. A diferencia de la inducción empirista, a Baumgarten, en la reflexión estética, lo que le interesa y seduce no es el camino hacia la generalidad, sino la atención a lo particular en tanto particular.

Ahora bien, el interés por lo particular en tanto particular exige un enfoque conceptual distinto; por ejemplo, una noción de verdad *ad hoc*, aquella que hemos llamado extensiva, compleja, y la recuperación de cualidades humanas aún desatendidas normalmente por la filosofía en su orientación exclusivamente abstracta y generalizadora, como, por ejemplo, la sensibilidad y la cercanía empática con el mundo.

Se puede decir que la Estética, además de la sensibilidad individual, es una filosofía de la temporalidad y del cambio. No puede, por tanto, ni debe, por ser una perspectiva distinta, amoldarse a los criterios de las ciencias demostrativas. Es desde aquí, sin duda, que puede considerarse como fallida e ilusa la perspectiva estética. Pero sería fallida solo si se mantiene la premisa de que solo es posible el saber si es que este es, exclusivamente, claro y distinto. La pretensión de una ciencia del conocimiento sensible (*scientia cognitionis sensitivae*, tal como la denomina Baumgarten en el primer párrafo de la

Aesthetica) es, ciertamente, la madre de la discordia. A esta pretensión responde Kant, en la *Crítica de la razón pura*, desde las premisas que para él debe cumplir la disciplina científica. Desde ese punto de vista, la pretensión estética no alcanza a ser ciencia, pues sería meramente empírica y no alcanzaría, por tanto, a establecer leyes *a priori*. No ver, sin embargo, la especificidad estética a la que apela Baumgarten es una muestra de la unilateralidad racional de la que cojea, a mi juicio, a menudo, la filosofía. Kant lo llegó a ver después, en la *Crítica de la facultad de juzgar*, con la osada diferencia que establece entre juicios determinantes y juicios reflexivos. Su espíritu crítico era suficientemente lúcido para reconocer que hay un lugar, con características propias, para la clara comprensión desde la sensibilidad. Aquel mismo lugar que le permite reconocer que solo la sensibilidad reflexiva y la imaginación le ofrecen al ser humano el sentido de pertenencia al mundo⁴¹. El mismo sentido que nos permitiría ver, como dice Celan, la grieta en el mástil de los huesos.

⁴¹ Léase, por ejemplo, la siguiente anotación de Kant: “Die schönen Dinge zeigen an, dass der Mensch in die Welt passe” (las cosas bellas muestran que el ser humano tiene lugar en el mundo), traducción mía, *Refl.* 1820 (1771-1772?, 1773-1775?), en: Kant, I., *Schriften zur Ästhetik und Naturphilosophie*, texto y comentario de M. Frank y V. Zanetti, t. I, Fráncfort d.M.: Suhrkamp, 1996, p. 33. En realidad, Kant nunca había dejado de pensar que el lugar de la sensibilidad reflexiva estaba en el vínculo que establece entre el ser humano y el mundo; lo que le llegaba hasta a irritar era la pretensión de convertirse en ciencia que defendían algunos teóricos de la época a quienes no llega a nombrar, salvo Baumgarten, ni en la *Crítica de la razón pura*, ni en la *Crítica de la Facultad de Juzgar*, pero sí señala claramente en su intención (cf. B XLIII, y § 44 respectivamente).