

Herman Parret

De Baumgarten a Kant: sobre la belleza¹

Quisiera comenzar recordando que la fecha de publicación de la *Crítica del juicio* es 1790. La aparición de esta obra constituyó un gran éxito. Cinco años después (1795) fue impreso un comentario de un autor poco conocido, Christian Friedrich Michaelis, que lleva por título *Über den Geist der Tonkunst mit Rücksicht auf Kants Kritik der ästhetischen Urteilskraft* (Sobre el espíritu del arte musical con atención a la crítica del juicio estético de Kant). Esto prueba la reacción inmediata que suscitó el libro de Kant, así como también lo muestran el entusiasmo con que lo leyeron admiradores suyos como Goethe y Schiller. Posteriormente, la obra mereció una serie de juicios elogiosos a lo largo del siglo XIX.

1. Conferencia en el Instituto Goethe de Lima el 8 de agosto de 1990, en un ciclo organizado para celebrar el bicentenario de la *Crítica del juicio* de I. Kant. El texto ha sido editado y traducido del inglés por David Sobrevilla, con la aprobación del autor.

Pero el día de hoy no he de hablar sobre estos ecos des-pertados por la tercera crítica, sino más bien sobre su prehistoria. A veces los comentaristas parecen sugerir que ella fue escrita casi *ex nibilo*, pero esto no es cierto. La mencionada impresión quizás se deba también al mismo Kant, quien escribía haciendo uso de lo que podemos denominar “máxima de austeridad”. Quisiera mencionar brevemente dos manifestaciones de la misma. La primera es que por lo general Kant no ofrece ejemplos y que, cuando los da, normalmente son malos ejemplos, como cuando se refiere al arte. Y la segunda es que a Kant no le gustaba citar a otros autores, porque no quería depender de ellos y de su autoridad. Pero de otro lado, sabemos bien que Kant era un lector voraz y que estaba muy bien informado acerca de la literatura filosófica del siglo XVIII. Por ejemplo, conocemos que admiraba a Rousseau y que lo había leído muy bien, así como a otros autores franceses influyentes dentro de la estética de este siglo como a Du Bos, a autores ingleses como a Shaftesbury, y dentro de la literatura filosófica alemana a Alexander Gottlieb Baumgarten, el principal esteta germano de la época, del que quiero hablar con detalle esta noche.

Baumgarten vivió entre 1714 y 1762. En un cierto sentido se puede sostener que era un profesor alemán muy clásico y típico: una persona muy académica, pero que también tenía aspectos de su personalidad muy extraños y particulares, como por ejemplo que era feminista. Hay que recordar que por entonces las mujeres no eran aceptadas en las universidades alemanas. Pues bien, nuestro autor no estaba de acuerdo con este hecho, de modo que fundó una revista dedicada a informar a las mujeres sobre filosofía. Mas estas son anécdotas, lo realmente importante de Baumgarten son sus publicaciones, de las cuales mencionaré tres, todas escritas en latín. La primera es de 1735, *Meditationes philosophicas de nonnullis ad poema pertinentibus* (Meditaciones filosóficas sobre el poema), un libro que

contiene una suerte de retórica, de poética y de consideraciones filosóficas sobre las condiciones del poema. La segunda obra (1740) es la más importante: *Metaphysica* (Metafísica), libro que Kant conocía muy bien considerándolo como un modelo para sus lecciones sobre el tema. Es un trabajo típico, muy escolástico en el fondo y que está dividido en párrafos. Parte del tratado, unos ciento veinte párrafos, constituye lo que por entonces se llamaba “psicología”, y que es en esta sección que se encuentra la teoría de la belleza de Baumgarten. La tercera obra es la *Aesthetica* (2 t.: 1750 y 1758) (Estética), que quedó incompleta, habiéndose llegado a publicar sólo la primera parte. Es un trabajo típico, muy analítico y amplio, la parte publicada tiene más de seiscientas páginas.

Baumgarten parece ser pues un filósofo muy clásico, se podría decir que es muy escolástico, pero éste es sólo un estereotipo: su imagen negativa. Algunos autores se han dejado guiar sin embargo por este *cliché* y han sostenido que el estilo escolástico de nuestro filósofo no estaba de acuerdo con las nuevas ideas que estaba proponiendo. Mas en mi opinión Baumgarten es en verdad un pensador muy mal conocido. Es cierto que es oscuro y difícil, pero yo convengo con Kant cuando manifiesta que nuestro autor era un excelente analista, calificación que se halla en los textos kantianos hasta en tres o cuatro oportunidades.

Lo único que en realidad se conoce sobre Baumgarten es que inventó el término “estética”. En el primer libro que he citado, *Meditaciones*, en los últimos párrafos, es que se encuentra esta palabra. Allí se lee:

CXVI ... Por lo tanto los νοητα –lo que puede ser conocido por la facultad superior– son objeto de la lógica; en cambio los αἰσθητα constituyen el objeto de la *Κριστημῆ αἰσθητικῆ* (= de la ciencia estética) o de la ESTÉTICA.

En esta cita Baumgarten opone los *nohta* a los *ařqhta* al igual que se opone la lógica a la estética. En consecuencia, la primera oposición es entre estas disciplinas. Benedetto Croce, el famoso influyente filósofo italiano, sobre todo en el campo de la estética, escribió una vez que la única importancia de Baumgarten para la historia de la estética radica en que descubrió el nombre de la disciplina. Sin embargo, el contenido que le asignó no sería realmente de importancia, porque habría continuado teniendo un carácter escolástico. Uno de los aspectos relevantes del juicio de Croce sobre Baumgarten es que según el pensador italiano el filósofo alemán no habría sabido en verdad lo que es el arte. También de Kant se ha expresado algo parecido. Lo que se censuraba en Baumgarten es que citara tan sólo a autores latinos, como Cicerón, pero no a los grandes autores griegos. No creo que Croce tenga razón en su juicio negativo a Baumgarten, sino que me pondría del lado de Herder, Schiller y Kant, quienes fueron tres admiradores de nuestro autor. Kant sostenía que Baumgarten era un excelente analista, que tenía una gran capacidad para la definición y el análisis y que la había desarrollado llevándola a un alto grado de perfección.

Ahora bien, ¿qué es lo específicamente interesante en Baumgarten? No creo que si examinan sus ideas con detenimiento se pueda encontrar en ellas algo absolutamente original. No hay casi ningún planteamiento suyo que no se pueda descubrir en otros lugares, por ejemplo en la filosofía francesa o en la inglesa. Ésta es una tesis bastante radical que quisiera proponer aquí en relación a la historia de la estética en el siglo XVIII. En verdad, por entonces no había una línea demarcatoria muy estricta que hubiera podido dividir las filosofías alemana, inglesa o francesa de aquella época. Por tanto, lo específico de los planteamientos de Baumgarten no es que sean peculiares, sino que están dirigidos a una nueva meta. Sus ideas sobre la

estética y la belleza están enmarcadas en el contexto de la filosofía sistemática. Baumgarten no estaba interesado en la poética, o sea la formulación de reglas técnicas para la producción de obras de arte, ni tampoco en realizar observaciones psicológicas sobre el efecto que causaba lo bello en el espectador. Es decir que no estaba preocupado ni por las reglas ni por la observación y descripción. Tampoco en cuestiones más generales como hubiera podido ser la relación entre el arte y las otras esferas de la vida intelectual. En lo que Baumgarten estaba interesado era en descubrir criterios que permitieran distinguir la facultad estética y otras facultades como el entendimiento, la razón, la voluntad, etc. En resumen: él fue el inventor del término “estética”, aunque no de la estética. No obstante, también es verdad que fue el inventor de la estética sistemática.

Pues bien, luego de esta introducción quisiera realizar mi exposición en tres partes. La primera ha de ser la más general y en ella deseo alinear el contexto intelectual en el que surge Baumgarten. La segunda parte ha de ser una presentación no muy detallada de las líneas principales de la estética baumgartiana. Y en la tercera, que ha de ser más bien corta, me referiré a lo que Kant vio en Baumgarten y a la continuidad entre sus respectivas obras.

Examinemos entonces en forma más bien esquemática el desarrollo del concepto de belleza desde el siglo XVII hasta el XVIII, o sea más o menos desde Descartes hasta Kant. Quisiera sostener algo muy polémico y discutible. Consideremos la evolución que va de Descartes hasta Kant en términos de la historia de los jardines. En la tipología de los jardines hay distintas clases, y es interesante leer lo que dice Kant sobre la jardinería en la tercera crítica, en la *Crítica del juicio*: ella pertenece también a uno de los tipos de arte. Veamos el desarrollo del jardín francés al inglés, así como consideraríamos la evolución de la pintura del clasicismo al barroco. Si contemplamos los jardines

procedentes de la época de Descartes y al mismo tiempo leemos a un teórico muy cartesiano como Boileau, podemos formarnos una idea sobre lo que era el ideal de belleza en esa época. En su famosa *L' Art poétique* (1674), Boileau hace girar toda esta obra en torno al lema “Rien n'est beau que le Vrai”, (nada es bello sino lo verdadero), lo que tiene que ver con la idea común entre los cartesianos de que lo bello debe ser objetivo. Según Descartes y los cartesianos, así como hay leyes universales e inviolables en la naturaleza, tiene que haber leyes semejantes para la *imitación* de la naturaleza. Esto es más o menos lo que afirma Boileau con su lema “Rien n'est beau que le Vrai”. Lo que quiere decir es que lo verdadero y lo bello, la naturaleza y la razón son expresiones del mismo inviolable orden del ser. Se trata de aspectos diferentes de lo mismo, que se reflejan tanto en las ciencias naturales como en el arte. Y es que en el siglo XVII existía una completa armonía entre las ideas científicas y las artísticas. Esto es el resultado de una fundación matemática de las ciencias y del arte. Lo que era importante para Descartes y sus seguidores era la razón universal. Ésta es la primera parte de esta historia.

Si se considera ahora el desarrollo de la estética a fines del siglo XVII, se comprobará una reacción contra Boileau por un escritor y filósofo francés llamado Dominique Bouhours. Uno de sus escritos lleva por título *La maniere de bien penser dans les ouvrages d' esprit* (1687). Una de sus tesis es que debemos liberar la mente del predominio absoluto de la deducción, que hay que abrir un espacio para los hechos, para la observación directa y para lo individual, y que en lugar de estar interesados en la *nature des choses*, en la *natura rerum*, tenemos que preocuparnos por la *naturaleza del hombre*. Lo que esto quiere decir es que, a fines del siglo XVII y comienzos del XVIII, se produce un cambio de paradigma: la metafísica va a ser reemplazada por la psicología y la epistemología. También en la

estética *avant la lettre*, o sea en las concepciones de la belleza, no se va a seguir ofreciendo soluciones metafísicas, sino más bien antropológicas; y la psicología y la estética van a entrar en una alianza muy íntima. Es por eso que Baumgarten desarrolla su concepción de la belleza en la sección denominada “Psicología” de su *Metafísica*. Esto no significa que apartándose del universalismo cartesiano se caiga por entonces en un relativismo ilimitado, porque muy pronto se reconoce que la experiencia de la belleza no es una experiencia de carácter individual, la de un sujeto aislado, sino la experiencia de una persona que vive en una comunidad, o sea que posee un carácter común, como lo declara Kant. Éste es el punto exacto de un libro escrito por J. B. Du Bos *Reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture* (1719). Allí Du Bos declara que debemos renunciar a una justificación racional de los juicios estéticos y que hay que buscar otro tipo de fundamentación.

Es así como en el siglo XVIII surgen una serie de oposiciones a planteamientos del siglo precedente y al racionalismo cartesiano. Así, por ejemplo, el *esprit géométrique* de Descartes se opone al *esprit de finesse* y la *delicatesse*, a la *corrección* de la *sensitividad*. Es interesante que los mismos predicados se encuentren en Baumgarten cuando él quiere referirse al *felix aestheticus*, al esteta logrado o feliz: lo caracterizará como un ser que posee, además de un cierto número de disposiciones naturales apropiadas, un espíritu elegante (en el sentido de fino), delicado y sensitivo, entre otros rasgos más. ¿Qué significa este nuevo espíritu peculiar del siglo XVIII? Se trata de un espíritu que no se expresa más en la capacidad para practicar brillantemente las matemáticas, sino que se expresa en la ligereza y flexibilidad, en la capacidad para captar las transiciones finas del significado. Éste es un tipo diferente de belleza al del siglo anterior, que tiene que ver con la imaginación estética, la cual es inspirada por un pensamiento indeterminado. En el

paradigma cartesiano los valores en juego son los de la *permanencia*, la *universalidad* y *eternidad*; en cambio, en este nuevo paradigma del siglo XVIII son los de *proceso* y *movimiento*, y la estética y la belleza estarán referidas a un proceso de emergencia de formas inesperadas. Todo esto se puede leer en Du Bos, a quien aquí estoy parafraseando. Todas estas ideas se concentran en torno a la noción del *Geschmack*, *taste*, *goût* o gusto.

El gusto no se clasifica entre los procesos lógicos de inferencia y deducción, sino que está situado en la proximidad de los actos perceptivos. Quienes conozcan a David Hume pueden relacionar lo que acabo de decir con su famosa obra *Of the Standard of Taste* (1757) (Del criterio del gusto). Sólo una cita de este texto: “Beauty is no quality in things themselves: it exists merely in the mind which contemplates them; and each mind perceives a different beauty” (*Of the Standard of Taste*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1977, p. 6).

“La belleza no es una cualidad de las cosas mismas. Sólo existe en la mente que las contempla, y cada mente percibe una belleza diferente”. Esta cita no coincide con todo lo que hemos dicho antes, pero sí prueba que con Hume se está abandonando radicalmente el paradigma de la objetividad de la belleza. Una impresión semejante nos la ofrecen los jardines ingleses que ya no tratan más de imponer formas geométricas y objetivas a la naturaleza.

Todo lo anterior son aspectos de la estética del siglo XVIII, donde la belleza tiene que ser aprehendida y captada intuitivamente. Lo que se aprehende son las sutilezas y delicadezas del significado del objeto artístico, y se las capta con un intelecto que no es sólo de tipo puramente lógico. Shaftesbury, otro esteta inglés que vivió entre los siglos XVII y XVIII, hablaba a este respecto de un *intellectus archetypus* (intelecto arquetípico), exactamente con las mismas connotaciones: posee delica-

deza, sensibilidad, etc. Y algo que hay que añadir aquí y que se encuentra también en Shaftesbury, es que el *felix aestheticus* no debe tener únicamente buenos *sentidos externos* sino además un *sentido interno*. Asimismo Baumgarten y Kant desarrollan este punto. Hay ciertos párrafos en Kant donde este sentido interno se encuentra relacionado con nuestra condición de seres corporales: se trata de ciertos aspectos epicúreos en el autor de la *Crítica del juicio*.

Otros aspectos importantes aportados por la estética del siglo XVIII, y que no se encuentran de ninguna manera en la época de Descartes, son los siguientes: que la experiencia estética se relaciona con el regocijo y el placer, y que se la hace depender de alguna manera del *pathos*. Éste es un tema central en Shaftesbury y se comprueba también en Du Bos. Este dinamismo de pasión, placer y dolor está relacionado con la experiencia estética. Y sin querer proyectar una interpretación psicoanalítica desde el punto de vista freudiano sobre este paradigma del siglo XVIII, podemos decir que por entonces ninguna experiencia estética se concebía sin la satisfacción del deseo. Con esto concluyo la primera parte de mi exposición sobre el contexto histórico en el que surgió Baumgarten.

Pasemos ahora a la segunda parte. Quisiera referirme ahora al lugar que ocupa Baumgarten en este nuevo paradigma del siglo XVIII. Nuestro autor define la estética como una ciencia, pero de un tipo muy peculiar y específico. Veamos el primer párrafo de su *Estética*:

§ 1

“AESTHETICA (theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulchre cogitandi, ars analogi rationis) est scientia cognitionis sensitivae”.

(La estética [como teoría de las artes liberales, como gnoseología inferior, como arte del pensar bello y como arte del

conocimiento análogo al arte del pensar racional] es la ciencia del conocimiento sensible).

En mi opinión, de la frase dentro de los corchetes lo más importante es que se habla de la estética como de un arte del conocimiento análogo al del pensar racional; y en la definición es muy extraño que se sostenga que ella es la ciencia del conocimiento sensible. En este parágrafo la estética es determinada de una manera híbrida, y uno se pregunta cómo puede mantener su dignidad si se la denomina “gnoseología *inferior*”. Cuando en esta definición Baumgarten designa la estética como *arte*, no entiende por ella algo confuso u oscuro. Esta predicación indica en realidad su tema y campo objetivo. Lo que Baumgarten quiere decir con esta definición de la estética es que lo sensible debe ser elevado a la dignidad del conocimiento. El conocimiento no puede ser reducido a las meras sensaciones, porque la sensibilidad incluye –según Baumgarten– además de las sensaciones por cierto, la memoria, la fantasía y la imaginación en general. Mi parte preferida de esta definición es la de la estética como un *ars analogi rationis*, expresión que yo traduciría libremente como “arte de razonar por analogía”. Por cierto: se trata de una traducción muy interpretativa, pero que tiene la virtud de relevar la analogía que es importante no sólo en Baumgarten sino también en Kant, quien subraya en la *Crítica del juicio* el gran papel que le cabe al razonamiento por analogía a diferencia del razonamiento demostrativo.

La segunda determinación baumgartiana de la estética a la que quisiera referirme es la que se encuentra en el § 14 de su *Estética*, donde él circunscribe su objeto formal así:

§ 14

“Aesthetices finis est perfectio cognitiones sensitivae, quae talis, haec autem est pulchritudo, et cavenda eiusdem, quae talis, imperfectio, haec autem est deformitas”.

(El fin de la estética es la perfección del conocimiento sensible en cuanto tal. Esta perfección es la belleza. En forma correspondiente, hay que evitar la imperfección [del conocimiento sensible] en cuanto tal. Que es la deformidad).

El objeto formal de la estética es pues la perfección del conocimiento sensible, perfección que Baumgarten denomina “belleza”. La finalidad de la estética es la perfección. Cuando muchos investigadores escuchan el término “perfección” sostienen que la situación es clara: Baumgarten fue un discípulo de Christian Wolff, lo que significa que como éste era a su vez un seguidor de Leibniz, la determinación baumgartiana de la estética es puramente leibniziana. Éste es uno de los reproches que Croce dirigía contra Baumgarten. Lo que no es cierto, pues hay aspectos de la idea baumgartiana de lo bello que no son enteramente leibnizianos. El primero es que en Baumgarten la belleza no es algo que trascienda las apariencias, que se encuentre más allá de ellas, no es una entidad metafísica profunda. Más bien, la perfección es algo siempre fenomenal, constituye una perfección de las apariencias. Baumgarten es un fenomenólogo en el sentido preciso de querer permanecer en el plano de las apariencias. Seamos claros: nuestro autor acepta en general el punto de vista leibniziano de que comprender algo no es captarlo como un fenómeno *a posteriori*, sino *a priori* en términos de sus causas. Pero éste es su punto de vista sobre la comprensión general de las cosas. En cambio, Baumgarten sostiene en relación a la belleza que hay un campo del conocimiento: el campo del conocimiento sensible, donde la reducción de los fenómenos a sustancias básicas está sujeta a fuertes limitaciones. Les doy un ejemplo *a lo Baumgarten*: si de acuerdo con la metodología de las ciencias exactas explicamos el fenómeno de los colores reduciéndolos a procesos físicos de movimientos, destruimos el significado artístico del color. Por lo tanto, la reduc-

ción del fenómeno cromático a conceptos físicos aniquila su significado estético como un medio artístico de expresión. Les pongo otro ejemplo: si tratamos de transmitir la impresión que nos provoca un paisaje bello dividiendo sus apariencias en sus partes componentes, describiéndolo digamos en términos geológicos, habremos ganado nuevas vislumbres científicas, pero en ellas no quedará ninguna traza de la belleza. Esto quiere decir que en el caso del conocimiento sensible no se puede ir más allá de las apariencias. Según Baumgarten la unidad, la confluencia y hasta la confusión de los diferentes elementos que forman la experiencia sensible, algo que es absolutamente necesario en la experiencia estética, no pueden ser alcanzados mediante conceptos. La unificación de los elementos de un objeto bello sólo se logra en la esfera de lo preconceptual. Algunas veces Baumgarten sostiene que esto sólo se consigue en el dominio de la gnoseología inferior –expresión que en él no tiene, claro está, un sentido peyorativo–, en el campo de los poderes cognoscitivos inferiores. Éste es precisamente el ámbito del razonamiento por analogía, que no se puede expresar en conceptos puros. Muy brevemente diré que este tipo de concepción defendido por Baumgarten transforma la estética en mayor o menor medida en un tipo de antropología, y ésta es la razón por la cual Herder estaba interesado en nuestro autor. Croce exageró cuando vio en el filósofo alemán a un leibniziano. Pero Herder exageró a su vez en el sentido exactamente opuesto al ver en Baumgarten sólo a un antropólogo. Lo que en cambio se puede decir sin exageración es que la estética baumgartiana se funda en una suerte de antropología filosófica.

Examinemos ahora los aspectos sistemáticos de lo que significa ser un *felix aestheticus*. En Baumgarten existe a este respecto una tensión esencial entre dos tipos de aproximación. Uno es en términos de las condiciones generales de la creatividad artística, que están más bien del lado de la antropología. El

segundo tipo de aproximación se da en términos de las características generales del objeto bello. Es menester tomar ambas aproximaciones para tener al esteta perfecto.

Veamos ahora ante todo la taxonomía de las condiciones generales que, según Baumgarten, debe reunir el artista con el fin de ser creativo. Primero se refiere aquí a sus disposiciones naturales, o sea a sus facultades ingénitas. La lista que el autor presenta se encuentra en una parte de la *Estética* a la que Baumgarten denomina “estética natural”. Sólo voy a mencionar esta lista de manera sumaria, sin entrar en detalles, aunque en la obra baumgartiana ocupa muchas páginas.

El autor entiende por “disposición” la *fūsiu* lo natural, lo innato. La primera *dispositio* es la *dispositio acute sentiendi*: la capacidad para apreciar en forma exacta todo aquello que nos presentan los sentidos externos. La segunda es la *dispositio naturalis ad imaginandum*: la facultad natural para imaginar. La tercera es la *dispositio naturalis ad perspicaciam*: la inclinación ingénita a la perspicacia, a formarse un juicio agudo. Me interesa más la facultad que viene a continuación, la *dispositio naturalis ad recognoscendum et memoria*, o sea la capacidad natural para reconocer algo y recordarlo. Se tiene que ser capaz de hacer presente el pasado. También es importante la siguiente disposición, la *dispositio poetica*, la vieja *facultas fingendi*: la imaginación creativa, la fantasía. La sexta disposición o facultad, la *dispositio ad saporem*, que es la facultad del buen gusto, algo que no depende, según Baumgarten, de factores sociológicos, sino que es más bien una disposición natural. La siguiente es muy interesante, es la *dispositio ad providendum et presagiendum*: hay que ser capaz de presentarse a sí mismo, lo que con un lenguaje leibniziano llamaríamos “mundos posibles” y con otro más moderno denominaríamos “hipótesis realizables en el futuro”. Y también es interesante la última disposición, la *dispositio ad significanda percepciones suas*: según

Baumgarten el *aestheta felix* tiene que ser capaz de transmitir elegantemente sus propias percepciones, de usar signos para comunicarlas a otros. Un artista que no tenga esta capacidad de expresar a otros sus propias impresiones no es realmente creativo.

Con lo anterior concluye la lista de las disposiciones naturales que debe reunir un artista para ser verdaderamente creativo, y luego nuestro autor se va a referir a los ejercicios estéticos que aquél debe cumplir. En efecto, un artista tiene que someter sus disposiciones naturales a un ἄσκησις o *exercitatio aesthetica*. Así, por ejemplo, Baumgarten se refiere a que un músico debe ejercitarse mucho en improvisar a fin de poder ser creativo.

Además, un artista debe poseer en tercer lugar una cierta educación y conocimientos, lo que el autor denomina como una cierta μαθησις y disciplina estética. Tiene que conocer la tradición, las artes de la Antigüedad, las reglas de las artes, etc.

Dentro de las condiciones generales para ser un artista creativo, ocupa el cuarto lugar lo que en griego se denomina ἰμπετος o en latín *impetus*, el *enthusiasmus* o entusiasmo. Si no tiene este ímpetu o entusiasmo, jamás llegará a ser realmente innovador. Algo que los comentaristas nunca han subrayado es que el *impetus* está relacionado en Baumgarten con el estado corporal: no se puede ser un entusiasta sin contar con la participación del cuerpo. Esta observación también la hallamos en muchos párrafos marginales de la *Crítica del juicio* de Kant constituyendo también el ya mencionado componente epicúreo de su filosofía. Esto me parece muy importante, tanto en el caso de Baumgarten como en el de Kant.

Pero ésta es solamente la aproximación *subjetiva* a la experiencia estética, por así decirlo; la segunda es la *objetiva* por el lado del objeto bello. No puedo entrar ahora en detalles sobre la exposición baumgartiana al respecto por falta de tiem-

po. Únicamente mencionaré que muchos comentaristas han subrayado aquí la tercera característica del fenómeno estético por su lado objetivo, según Baumgarten, a la que éste denominaba *veritas aesthetica*; pero, en cambio, no han concedido mayor importancia a la sexta característica: la *vita cognitionis aesthetica*. Lo que nuestro autor denomina aquí *veritas aesthetica* no tiene nada que ver con la noción de verdad de Boileau –como ya mencionamos, éste sostenía que “Rien n’est beau que le Vrai”. Que el objeto bello deba ser verdadero significa, según Baumgarten, que tiene que ser posible, que no debe ser absurdo. En otras palabras: un objeto imposible no puede ser bello, sino nuestro autor lo identifica con la falsedad. En este sentido, la utopía no puede ser bella, sino falsa. No obstante, hay otro tipo de objetos que no son utópicos y sin embargo son posibles. De su propio concepto de verdad sostiene Baumgarten que es “heterocósmico”. Por otro lado, la *vita* significa la vivacidad que debe poseer el objeto estético en el sentido de un cierto tipo de dinamismo interno.

Pasemos a la tercera parte de mi exposición, a lo que vio Kant en Baumgarten. No puedo entrar en detalles, pero sí quisiera señalar que Kant menciona con frecuencia la doctrina de la belleza de Baumgarten en la *Metafísica* y no en la *Estética* de este autor. ¿Por qué en la primera obra y no en la segunda? Porque es precisamente en la parte de la *Estética* dedicada a la “Psicología” donde Baumgarten expone lo relativo al enjuiciamiento estético. Allí desarrolla en muchas páginas su doctrina de la facultad del enjuiciamiento, que está más orientada a la apreciación que a la evaluación estética. En Baumgarten ya está la idea, que se hallará también en Kant, de que hay que distinguir entre *Beurteilung*, enjuiciamiento, y *Urteil*, juicio. En Baumgarten el primer término tiene que ver con la apreciación y el segundo con la evaluación. La *Beurteilung*, el enjuiciamiento, es producto siempre de un juicio de los sentidos (*Sinnesur-*

teil). Kant no estaba interesado en este tipo de taxonomía. No obstante admiraba esta actividad clasificatoria y es por ello que consideraba a Baumgarten un buen analista en el sentido de ser un buen taxonomista. Pero lo que a él le interesaba más es la definición de Baumgarten del *aesthetisches Urteilsvermögen*, de la facultad estética del juicio, definición que se encuentra precisamente en la *Metafísica* baumgartiana.

Lo que Kant añadió a todo lo anterior es una síntesis a partir de la lógica interna de su propia obra. Esto significa que en él no encontramos más la taxonomía de las facultades. Otro punto importante es que Kant no es más una víctima de la oposición entre la aproximación psicológico-antropológica y la lógico-objetiva a la experiencia estética. La revolución copernicana cumplida por Kant en el campo teórico y en otros campos significa precisamente la superación de esta oposición gracias al trascendentalismo. Esto no quiere decir por supuesto que en aspectos marginales de la obra kantiana la oposición mencionada no haya seguido haciendo estragos: sabemos bien que la catedral íntegra del criticismo kantiano está llena de *Klüfte und Brücke* (abismos y puentes tendidos sobre ellos). Además conocemos que la tercera crítica, si la vemos diacrónicamente, se yergue como un monumento sublime entre dos escritos kantianos de carácter antropológico: las *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* de 1764 y la *Antropología* de 1798. Lo que esto significa es que podemos hacer dos lecturas de la *Crítica del juicio*: verla como una obra unitaria o considerarla más bien en forma diacrónica descubriendo en ella precisamente los mencionados *Klüfte und Brücke* que también están presentes en Baumgarten.

Concluiré señalando simplemente que esta segunda parte del siglo XVIII, y más precisamente los cuarenta años que corren entre 1750 y 1790, han constituido un período decisivo y crucial dentro de la historia de la estética.