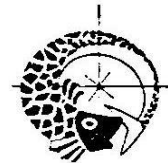


BAUMGARTEN

REFLEXIONES
FILOSOFICAS
ACERCA DE LA POESIA

Traducción del latín, prólogo y notas
de
JOSE ANTONIO MIGUEZ



BIBLIOTECA DE
INICIACION FILOSOFICA

AGUILAR

MADRID — BUENOS AIRES — MEXICO

El título original de esta obra de
ALEXANDER GOTTLIEB BAUMGARTEN
(1714 - 1762)

es
MEDITATIONES PHILOSOPHICAE DE NONNULLIS AD
POEMA PERTINENTIBUS

y su primera edición data del año 1735.

1ª edición en esta Biblioteca: Año 1955

2ª edición en esta Biblioteca. Año 1960

CLASIF: _____

ADQUIS: F-29351

FECHA: 1963-64

PROC D EDIT. AGUILAR

S. 1/

82637

M4

52



FILOSOFIA
Y LETRAS

ES PROPIEDAD

Queda hecho el depósito que marca la ley Nº 11.723
Copyright © 1960, by M. Aguilar, Editor, Buenos Aires.

Impreso en la Argentina - Printed in Argentina

PROLOGO

En torno de la Estética

Quien desee meditar un poco sobre la teoría estética no estará de más que vuelva los ojos a Platón y relea, con ansia cordial, las páginas del Cármenes. Allí podrá gustar de las primicias de la dialéctica platónica, realizada en el ejercicio de la virtud cognoscitiva.

Por lo pronto, hemos de decir que la teoría del arte de Platón se presenta estrechamente ligada a su concepción del universo y del hombre. Dialécticamente, que es lo que importa, las etapas del saber humano se resumen en un anhelo de ascensión hacia Dios, que acercan al hombre la propia vicisitud y el esfuerzo del conocimiento. Pero entendamos exactamente el recorrido platónico para perfilar después las consecuencias que nos ofrece en relación con la ciencia, el arte y la belleza.

Platón, con su justeza proverbial, resume así las etapas de la sabiduría, partiendo siempre, claro está, del ser dual alma-cuerpo creado por la bondad divina. Estas etapas son las siguientes, según el Cármenes:

1ª El alma, con anterioridad a la encarnación, conoce y contempla las más altas realidades (saber preempírico).

2ª La caída anula este saber primero y hunde al alma en la materia (ruptura y olvido).

3ª El alma readquiere progresivamente, por medio de la inmiscencia, su saber perdido.

4ª El alma, en ascensión desde el mundo material, contempla ya el Bien bajo la especie de lo Bello, lo Verdadero, lo Uno, la Causa y la Medida.

5ª Desciende el alma de nuevo al seno de los fenómenos percibe las relaciones recíprocas, definiéndose en función del ser y del no-ser.

6ª El alma llega a adquirir una visión total y una ciencia completa del ser y del no-ser.

7ª Por fin, el alma se dirige hacia el Principio y Justificación últimos. Entonces, no se trata ya de un saber sino de una toma de contacto estrechísima que anula la memoria y llena el alma de un inexplicable sentimiento de presencia. Justo es, ante todo, hacer resaltar aquí el admirable equilibrio de Platón, para quien, en ese sublime recorrido, la ciencia del alma se va completando, "en visión fuera del mundo", por la natural, lógica y hasta metafísica dependencia del hombre. El abandono de Dios habrá de compensarse con la búsqueda humana, anhelante del contacto con el Ser Trascendente.

Pues bien: lo que se infiere de ello toca muy de cerca tanto a una teoría general del ser humano como a su valoración estética fundamental, implicando a un tiempo la exégesis de los conceptos de Bien, Belleza y Bondad, que aúnan el esfuerzo racional platónico y le dan carácter inteligible.

Platón, sin formular una verdadera ciencia estética, trata, o obstante, de ponderar metafísicamente la idea del Bien, en vinculada a las de Belleza y de Bondad que ella misma, según se dice en el libro VII de La República, "es la causa de todo cuanto existe de bello y de bueno". Si cabe hablar

de una estética platónica, ya se ha dicho en realidad casi todo al señalar el recorrido del conocimiento humano. De tal modo esto es así, que lo bello incluso se convierte en una de las leyes universales que encauzan y dirigen al hombre en su marcha hacia los supuestos metafísicos.

Y no es que Platón, sin embargo, precise en concreto una ciencia estética de particular significación. Por el contrario; lo que pretende subrayar es una metafísica de la belleza en coyuntura y relación íntima con el conocimiento racional e inteligible de la esencia de las cosas y del ser mismo.

Así, la Estética no alcanza a adquirir plena independencia formal, pero, en cambio, sirve al impulso metafísico del hombre y a la idea cosmológica que en él priva, base de su concepción de la moral y de la vida. Por eso, pudo decir con razón E. Meumann, que: "en el lenguaje de la vida común y en el del Arte, como en la Estética científica de los griegos, lo bello no se separó con claridad de los conceptos de valor con él relacionados, en especial de lo bueno y de lo útil"¹. Empero, tuvo un lugar escatológico primordial, que aparece como definitorio de la mentalidad griega y de su afán racional, idealista y metafísico.

Importa mucho considerarlo así, después de la lectura del Cármenes o de cualquier otro diálogo platónico. Estéticamente, lo esencial es la obra misma, y ésta, en toda su grandiosa ascensión, ya nos define al poeta y al filósofo Platón, navegante de mitos eternos al servicio de la poesía universal.

De ahí que le recordemos con dilección al comienzo de

¹ Introducción a la Estética actual, pág. 12. Buenos Aires, 1946.

estudio estético. Porque, además, la teoría de la belleza e nos legó Platón y que inunda toda su obra, habría de ecer, en gran parte, rico vivero de sugerencias a los estetas todo tiempo.

De tal manera, por ejemplo, la consideración de lo bello Plotino, apóstol y guía del neoplatonismo, recoge matralmente esas antiguas ideas platónicas, y en tal grado, e no se pueden leer las Enneadas sin que nuestro ánimo se oriente, atento y ensimismado, a lo mejor del Fedón del Fedro o al mito singular de La República. Pues lo llo en Plotino se hermana y empareja con las purísimas as platónicas. Lo bello —se nos dirá— es la forma que nda sobre la materia, lo incorpóreo, el alma de los cuer- s perecederos². Plotino acentuará todavía más, para su rfecta valoración de la inteligencia, una teoría de las for- is que le permita elevarse hacia el Bien, principio produc- de lo bello. Cabe decir, entonces, que el cuerpo se hace rmoso por la forma del alma y el alma por la forma de inteligencia.

En realidad, lo que se pretende es encaminar la inteli- ncia a lo bello, porque es su objeto propio y su forma de llez sin mancha. Pero, por encima de ella, el Bien, fuerza neradora de lo bello, dará todavía a la belleza su privativo peculiar encanto³.

¿Con qué sobra de razón, pues, no cabe hablar de atis- s estéticos geniales en las concepciones filosóficas helé- cas? ¿Qué valor puede tener, como réplica, la afirmación e que tanto en Grecia, como más tarde en Roma, no se ó en toda su amplitud y pujanza una estética como filo-

² Vid. Enn., I, VI, 3.

³ Vid. Enn., VI, VII, 32.

sosía de lo bello? Para la concepción del arte podremos decir, en verdad, que están vivos en nosotros el ejemplo y la obra de Platón, de Aristóteles, de Horacio, de Plotino y de tantos otros que alumbraron en su mente, los más de modo altamente poético, exigencias de ordenación y de método artísticos, de disciplina al servicio de lo bello y de honda enseñanza moral o expresiva en un mundo donde las adquisiciones filosóficas eran cauce de escuela en seguimiento altruista y humano de la verdad.

Todo lo que entonces no fué ciencia positiva, con rigor y problemática de investigación, constituyó, en todo caso, un precedente de sumo valor para la educación del gusto y del espíritu. Y bien que nos afirme Benedetto Croce, en defecto de una Estética antigua "de producción mental", que "las mentes de aquellos hombres navegaban en mayor o menor placidez por los mares de la verdad, mientras las ciencias empíricas, por su parte, sistematizaban la serie de juicios, inducían, abstraían y servían de guía para el juicio y para la acción". Es muy cierto también, y con ello expone Croce pensamientos aleccionadores sobre la filosofía del arte, que la historia del espíritu humano presenta siempre, aun a través de sus altibajos, una continuidad ejemplar que hace revivir a cada instante el hábito de los precursores; quíerese decir con esto "que la negación platónica de la poesía apareció con Descartes y Malebranche, dando lugar, por reacción, a la reivindicación de la fantasía. Que el esbozo de Plotino de un sistema de la belleza, como irradiación imperfecta de la idea en la Naturaleza, y más perfecta en la mente del artista, torna, con nueva riqueza de matices y madurez de método, con el idealismo postkantiano. Que la sugestión de Aristóteles

obre las proposiciones no lógicas reaparece en la filosofía moderna sobre el lenguaje. Que la cognitio confusa, le Duns Escoto, actuó en el leibnizianismo produciendo, a través de él, la *Æsthetica*, de Baumgarten. Que el helonismo estético antiguo se reavivó en los estéticos sensualistas del siglo XVIII, que tanta influencia ejercieron en la Crítica del juicio. etc., etc." ⁴.

A lo que parece, la obra de más alcance de la antigüedad clásica y la que precisa todo un sentido de lo que debe ser el drama, es la legada por el latino Horacio. La Epístola ad Pisones o Arte poética del poeta de Venusa, habrá de citarse con profusión en la obra de Baumgarten y más de una vez nuestro autor recogerá los preceptos de Horacio para reafirmar con ellos su propia teoría y su plan poético.

Todo el trabajo de Horacio nos depara una didáctica poética que jamás, cierto es, pudo ser olvidada por completo. Horacio enlazaba su pensamiento con el de Aristóteles y, en lo fundamental, aprovechaba los conceptos sobre la poética que extendió con su cultura el mundo griego. El propósito de Horacio era realmente ambicioso. Así, su Epístola abarcará en sus tres partes preceptos esenciales sobre las condiciones de la creación poética, de la comedia y de la tragedia, sobre los caracteres mismos de la acción que el poema presente y, en fin, sobre las cualidades exigibles al poeta para su consagración y aceptación popular. El talento y el esfuerzo artístico habrán de

⁴ Benedetto Croce, *Breviario de Estética*, pág. 109. Buenos Aires, 1942.

complementarse felizmente para el logro de la obra poética y serán, además, en la mente de Horacio, condiciones necesarias que nos den el verdadero poeta:

Natura fieret laudabile carmen an arte
Quaesitum est; ego nec studium sine divite vena
Nec rude quid prosit video ingenium... ⁵.

Si Platón rompe lanzas contra los poetas en su República, pero, entendámoslo bien, siempre en beneficio de su Estado ideal y perfecto, lo hace sencillamente para justificar la idea poética que animaba su creación. El arte habría de entenderlo al servicio de la moral del Estado y de la religión, y en esto sí que podemos decir que los principios didácticos y morales de Platón tenían un alcance mucho mayor que los específicamente poéticos de Horacio. En el libro II de La República nos podrá asegurar Platón, con riguroso pensamiento exclusivista, que "los poetas, lo mismo los de ahora que los de los tiempos pasados, no hacen otra cosa que divertir al género humano con fábulas". Horacio, en cambio, sin desdeñar los fines morales de la poesía o de la creación artística, no se moverá en un plano tan alto. El amor de la gloria animará en todo tiempo al poeta, que deberá reflejar la vida en su obra como supremo ejemplo moral. Por eso, dirá con particular deleite:

Respicere exemplar vitae morumque jubebo
Doctum imitatore[m] et vivas hinc ducere voces ⁶.

⁵ A. P., 408-410.

⁶ A. P., 317-318.

Y aún hay más: el deleite de la poesía es aconsejable, nique la ficción poética no deba, en último caso, alejarse de los límites de lo verosímil.

Aut prodesse volunt aut delectare poetae
Aut simul et iucunda et idonea dicere vitae⁷.

Pensemos, en rigor de verdad, que en esa teoría de la imitación (μίμησις) en que se mueven los poetas antiguos, el poeta mismo supera preceptos más o menos concisos para situarse en un plano de viva inquietud espiritual. El "entusiasmo por la belleza" vendrá a ser el alimento principal del alma, alimento que, en el caso de la música, despertará al hombre para la virtud, mediante relaciones secretas que sólo sirven a su bien bajo la consideración de válidas agencias metafísicas. En esto estábamos, precisamente, al principio de nuestro trabajo, y nuestra afirmación realista, como es justo hacerlo, el grado de idealismo que encuentra en su conjunto la obra de Platón, la cual, por sí misma, escala una altísima cima de creación espiritual con fines suyos superiores, desde luego, a los formalmente dialécticos que señala Horacio, éste sin excesivas pretensiones en cuanto al cariz de su propia virtud creadora. Pero para Platón, en puro lenguaje estético, se trataba de aprender las Ideas de las cosas, cumpliendo de esta manera un postulado que le glorifica esencial y humanamente, a que, aunque "todo hombre es capaz de semejante modo de contemplación, lo es en especial el hombre genial y el gran artista, porque el genio consiste en suma en ver lo general en lo particular"⁸

⁷ A. P., 333-334.

⁸ Ob. cit. de Meumann, pág. 70.

La problemática artística —problemática del detalle, al margen de cuestiones fundamentales— dominó durante mucho tiempo en la cultura del Occidente, sin rebasar apenas las adquisiciones del pensamiento clásico. En los tiempos de Christian Wolff y de Baumgarten la teoría del conocimiento proyectó nuevos rumbos por el camino estético. En cierto sentido, la precisión de conceptos llegó a ser ahora ilimitadamente mayor, preparándose con ello la nueva ciencia subjetiva y formal de Kant, que iba de la mano de un riguroso análisis del juicio estético.

Los tratados de Estética se sucedieron ya profusamente. Toda dirección filosófica —o mejor, toda filosofía del conocimiento— tuvo su propia teoría de lo bello. El idealismo germánico, y en especial Hegel, desarrollaron un privativo sistema de las artes, en el que, a medida de su universalidad y espiritualidad, se preparaba la efusión artística de los románticos. Y habrá ya, con Hegel, artes simbólicas, cual la arquitectura, o clásicas, cual la escultura, o románticas —espirituales en el más noble sentido, como lo son la pintura y la música—, en las que se pretende la sublimidad del arte mismo por la liberación casi completa de la materia y la expresión inmediata del espíritu en sí mismo, con el privilegio de la íntima profundidad formal que los temas obtienen.

En el siglo XIX y en el actual han menudeado las discusiones sobre el arte, advirtiéndose claramente los avances de la estética psicológica, que tiene su principal representante en Teodoro Lipps, en Volkelt y en Siebeck. Desde otro punto de vista, no se ha perdido el rastro de la estética objetiva ni se ha despreciado el estudio de la Naturaleza, pero los avances en el campo fisiológico y ex-

perimental han permitido también el desarrollo de una estética metódica, en estrecho contacto a la vez con la psicología y la biología. Oswaldo Külpe, Alfredo Lehmann y el mismo Meumann son nombres que deben mencionarse, sin que por ello se agote la larga lista de los estudiosos del problema artístico.

Pero Baumgarten nos está exigiendo una especial atención, que en estas páginas no puede ni debe faltarle.

Baumgarten y su obra

Alejandro Teófilo Baumgarten pasa por ser el primer autor que empleó el término Estética. Las Reflexiones filosóficas que incluimos en este trabajo ofrecen precisamente en sus párrafos finales una consideración racional de la philosophia poetica, de la lógica y de la psicología que conducen a Baumgarten, en el § CXVI de su obra, a la definición de la nueva ciencia y a la fijación de su particular contenido y objeto. La Estética quedará en lo sucesivo perfectamente delimitada como *αἰσθητικὴ ἐπιστήμη, αἰσθητικῆς* o *scientia cognitionis sensitivae*. Baumgarten, recogiendo la doble consideración de una Naturaleza inteligible y otra sensible, que aparece ya en las Enneadas de Plotino — *διττῆς δὲ φύσεως ταύτης οὐσίας, τῆς μὲν νοητῆς, τῆς δὲ αἰσθητῆς*⁹ — formula los supuestos de una ciencia de la percepción que podrá contraponerse a la lógica como teoría del conocer acional o noético.

Toda la cuestión que se encierra en estas Reflexiones de Baumgarten gira alrededor de ese estudio cognoscitivo — en los ámbitos de la teoría del conocimiento que Wolff

⁹ Enn., IV, 8, 7.

pondría en moda— y de la distinción radical entre el conocer de la razón, claro y distinto, y el propio de los sentidos o conocimiento inferior, por el cual, sin embargo, se nos hace realmente accesible la belleza de los objetos que nosotros percibimos.

Baumgarten ha planteado con ello la necesidad de una teoría especial cognoscitiva que sin dejar de lado los supuestos plotinianos — ya habla Plotino en sus Enneadas del plano inferior de la sensación para la percepción de la belleza— se oriente decididamente por el campo de la filosofía de Leibniz y de Wolff, completando si acaso el racionalismo sui generis leibniziano, que había llevado a su cumbre, junto con Spinoza, el idealismo de tipo matemático iniciado con Descartes.

La intención de Baumgarten está muy clara desde el comienzo de su obra. Lo que él pretende nos lo dice justamente en la corta introducción a las Reflexiones, valorando su esfuerzo filosófico, a la vez que su entusiasta dedicación al ejercicio poético: "Trataré de descubrir que la filosofía y el arte de componer un poema, tan repetidamente tenidos por antitéticos, están, por el contrario, en la más estrecha unión". Con esto, Baumgarten afronta el problema estético desde un punto de vista teórico, para establecer las bases formales de la nueva ciencia, cuyo método desenvuelve el mismo Baumgarten con lógica sistemática y rigurosa.

Apoyándose en Horacio, cuya Epístola ad Pisones viene a ser un constante punto de referencia, Baumgarten nos prepara una imagen del conocimiento poético y un claro método del poema, para sopesar luego con puntual fervor todo lo que se refiere al lenguaje de la poesía y a la poética

en general. El gusto por la definición, que a cada momento nos descubre Baumgarten, bien puede tomarse como típico del racionalismo, que trata precisamente de alcanzar para nuestro intelecto esas "ideas distintas" —con perfecta distinción en su claridad— que nos permiten la conexión de nuestros conocimientos y, por ende, una construcción perfectamente metódica del edificio del saber.

Ahora, lo importante en Baumgarten es esa predilección crítica por una materia no trillada filosóficamente, esto es, no sometida aún a valoración intelectual autónoma. La crítica del conocimiento, que con todo rigor desarrollará la filosofía kantiana, tiene así, con las Reflexiones de Baumgarten, una concreción de rico contenido y, sobre todo, llena de agudísimas sugerencias para el desarrollo autónomo de toda una ciencia estética contemporánea. La modestia de Baumgarten consigue, pues, un premio inigualable, ya que la continuidad de la consideración estética ha sido, por encima de cualquier circunstancia, tónica de la filosofía de nuestro tiempo, vuelta por un lado a las condiciones mismas de la creación y de la técnica artística o, por otro, a la valoración más amplia y profunda si cabe del objeto o del sujeto del arte.

Baumgarten, por lo menos, acertó en la elección del tema a tratar y con él abrió un camino en el que se arriesgaron los filósofos de nuestros días, tan amigos en muchos casos de exaltar la genialidad y el entusiasmo artísticos. Por eso, aquellas palabras de las Reflexiones parecen más una profecía en el exacto sentido definitorio de Baumgarten. Anuncian algo que el criticismo filosófico no podía con razón desdeñar: "He escogido una materia que muchos, en verdad, considerarán ligera y muy alejada de la

sutileza de los filósofos, pero que, para mí, resultará bastante pesada, en razón de la debilidad de mis propias fuerzas, aunque, en cuanto a su dignidad, justamente accesible para el ejercicio de los ánimos que se ocupan en la investigación de las razones universales de todas las cosas".

Pero será suficiente leer las páginas de Baumgarten para justificar su pretendida fecundidad. Karl Aschenbrenner y William B. Holther, que han cuidado con esmero la edición de la obra de Baumgarten, nos hablan de esa reconciliación entre imitación y creación que, en el campo poético, preconiza la nueva estética¹⁰. Ciertamente, con ello se da luz y cauce al esfuerzo ininterrumpido del poeta, que no ha de detenerse en la imitación servil de la Naturaleza si aspira a justificarse como rey de la creación y como creador él mismo en el giro incesante del devenir universal. Por eso nos repite Baumgarten con insistencia en el § LVIII de las Reflexiones: "Si la experiencia no basta, serán provechosas las ficciones verdaderas, lo mismo que si la historia no es suficientemente rica en ejemplos, resultarán probablemente necesarias las ficciones heterocósmicas", y un poco más adelante: "tanto las ficciones verdaderas como las heterocósmicas son, como condición, necesarias en el poema". Y, no obstante, el sentido y el rigor moral son preferentemente exigibles: en ello concuerdan tanto la teoría clásica antigua como el pensamiento moderno de Leibniz que Baumgarten recoge y acepta con idéntica admiración y acendrado espíritu religioso: "Sea cual sea nuestra

¹⁰ Vid. *Reflections on Poetry*, de la Universidad de California, Berkeley y Los Ángeles, 1954, que contiene la edición príncipe —facsimil— de la obra de Baumgarten.

arte en la ciudad divina —nos dirá—, estamos obligados a designar en verso todo lo que promueve la virtud y la religión, y téngase esto en cuenta con respecto a todas las vicisitudes del pasado”.

Cierto que la distinción entre filosofía, religión y arte puede aún superar esa clara subordinación, sobre todo si se admite con Croce una radical antítesis entre la estética, la ética y la religión, reivindicando así, en términos extremos, la completa autonomía del conocimiento intuitivo estético. Porque después de muchos años de vigencia del pensamiento de Baumgarten, la estética cobró nuevo impulso y tomó aún nuevos giros que no regatean aplauso al beneficio moral del arte, pero que desconocen su peso inmediato en el proceso de la creación artística, lo mismo que el de la cualificación ontológica de verdad y falsedad, modos de ser a los que pretendían servir la poética antigua y el propio Baumgarten. Croce lo expresará con rudo énfasis, también en aras de la distinción tan afanosamente buscada: El que ante una obra de arte pregunta si lo que el artista ha expresado es metafísica e históricamente verdadero y falso, formula una pregunta sin contenido y cae en un error análogo al del que quiere traducir, ante el tribunal de la moral, las aéreas imágenes de la fantasía”. Porque para él, “el arte se disipa y muere cuando de la idealidad se extraen la reflexión y el juicio”¹¹.

No cabe duda que con ello se contradice notoriamente a Baumgarten, pero, a pesar de todo, Baumgarten nos habla con la historia, y resulta para nosotros, testigos vivos del tiempo, un hito fundamental en el camino de la teoría estética.

J. A. MIGUEZ

¹¹ Ob. cit. de Croce, pág. 29.

BREVE NOTICIA BIOGRAFICA SOBRE BAUMGARTEN

Alejandro Teófilo Baumgarten nació en Berlín por el año de 1714 y murió en Francfort del Oder en 1762.

El mismo nos refiere algunos aspectos de su formación intelectual en la Introducción a sus *Reflexiones*. Berlín, Halle y Francfort del Oder son etapas de su ciclo vital, en el que las enseñanzas de Wolff y del racionalismo moderno dejan clara y marcadísima huella. Baumgarten alternó los estudios estéticos con los metafísicos; y su obra, en general, fué muy estimada en su tiempo, incluso por el filósofo Kant, que maduraba ya en su mente la nueva filosofía crítica.

Baumgarten pasa por ser el inventor del término *Estética*, con el que se conoce en lo sucesivo esta ciencia moderna. Dicho término se encuentra, precisamente, al final de las *Reflexiones*, como preludio y anuncio de la teoría poética y artística de Baumgarten. Junto con estas *Meditationes philosophicae*, la *Metaphysica*, Halle, 1739, y la *Aesthetica*, Francfort del Oder, 1750-1758, que desarrolla extensivamente las ideas expuestas en las *Meditationes*, constituyen el núcleo de la obra de Baumgarten.

REFLEXIONES FILOSOFICAS
ACERCA DE LA POESIA *

* El presente trabajo de traducción fué realizado directamente sobre el texto latino original de Baumgarten, incluido en la edición inglesa de Karl Aschenbrenner y William B. Holther, impresa por la Universidad de California, Berkeley y Los Angeles, 1954.

Desde mi más temprana edad sentí entusiasmo¹ por una determinada clase de estudios y exhortándome a ella hombres muy sabios, a quienes era razonable seguir, no sólo no desatendí sus consejos sino que resolví comprometerme públicamente con todas mis fuerzas. Desde entonces ya comencé a instruirme en las humanidades, bajo la incitación del diestrísimo guía de mi aprendizaje, el meritísimo Christgau², corrector del gimnasio que florece en Berlín, al cual no puedo nombrar sin la más rendida gratitud de mi espíritu, y casi no pasó día alguno sin el ejercicio de un poema.

Al correr paulatino de los años, mi ánimo se volvió con más y más firmeza hacia los textos escolásticos y, al fin, la vida académica, por encima de todo, parecía exigirme otros trabajos y otra solicitud. Sin embargo, me entregué a las letras con tal dedicación que nunca más pude renunciar del todo a la poesía, tanto por el purísimo deleite que produce como por su provechosa utilidad.

En esto aconteció, por designio divino que yo respeto, que se me encomendó la preparación de jóvenes aptos para estudios universitarios, con el fin de enseñarles la poética junto con la llamada filosofía racional. ¿Y no era razonable, en esta primera ocasión que se nos presentaba, poner en

¹ Baumgarten habla en plural en el texto: *...utrique nostrum arrisit studiorum genus*, aludiendo también a su hermano Nathanael.

² Según Meier, biógrafo de Baumgarten, llegó a ser rector del gimnasio de Berlín en 1727.

práctica nuestros preceptos filosóficos? Mas, ¿cómo no ha de juzgarse indigno y lleno de dificultad para un filósofo, prestar juramento en manos de otros y recitar los escritos de los maestros con voz estentórea? Debía prepararme, pues, para considerar de nuevo todas estas cosas que yo había conocido por la historia, según el método tradicional, bien por la práctica o por la imitación —si no ciega, cuando menos torcida— y, asimismo, para prestar atención a otros errores semejantes. Pero en este momento cambió por segunda vez el rumbo de mi vida y enteramente a ciegas hallé cobijo a la luz del Fridericiano³. Ahora, ciertamente, rechazo con vehemencia la temeridad de quienes ofrecen públicamente obras rudas e indigestas y prostituyen con malicia, más que aprovechan al mundo de las letras, la diligente destreza de sus plumas. No niego por ello, sin embargo, haber olvidado lo que consagradas leyes académicas exigían de mí. Y ahora que puedo hacerlo, he escogido una materia que muchos, en verdad, considerarán ligera y muy alejada de la sutileza de los filósofos, pero que, para mí, resultará bastante pesada, en razón de la debilidad de mis propias fuerzas, aunque, en cuanto a su dignidad, justamente accesible para el ejercicio de los ánimos que se ocupan en la investigación de las razones universales de todas las cosas.

³ El *Collegium Fridericianum* había sido fundado por Th. Gehl en 1698. Su programa de estudios estaba orientado especialmente a la formación religiosa y moral, cuidando en extremo del conocimiento técnico del latín. El *Fridericianum* llena un capítulo de la vida de Kant, que va ingresó en él a los ocho años, poco antes de que el doctor Schultz, jefe de la corriente pietista en Königsberg, imprimiese en el colegio toda la rigidez de sus prácticas de piedad y de su severa disciplina.

Intentaré, pues, demostrar varias consecuencias derivadas del concepto del poema, fijar en la mente muchas cosas dichas desde hace tiempo y cien veces repetidas, pero ni una sola vez probadas. Por esto mismo, trataré de descubrir que la filosofía y el arte de componer un poema, tan repetidamente tenidos por antitéticos, están por el contrario en la más estrecha unión. Con este objeto, hasta el § XI me ocuparé de la evolución de la idea del poema y de sus términos apropiados. Desde el § XIII al LXV me esforzaré en captar alguna imagen del conocimiento poético. Luego, desde el § LXV al LXXVII, daré a conocer un claro método del poema, que es común a todos y, finalmente, desde el § LXXVII al CVII, vuelto al lenguaje poético, procuraré sopesarlo con sumo cuidado. Declarada así la fecundidad de mi definición, me ha parecido conveniente compararla con algunas otras y añadir al final unas palabras sobre la poética en general. Ni el plan permitió tratar más cosas, ni acaso mejor mi flaqueza de espíritu. Pero de aquí en adelante, Dios, el tiempo y el esfuerzo humano quizás ayudarán a producir con generosidad reflexiones más serias y más en sazón.

§ I. Entendemos por DISCURSO⁴, una serie de palabras que designan representaciones enlazadas.

Podríamos poner como testimonio tan sólo esta palabra, si alguien acusase de inútiles todas estas definiciones de términos claros. Qué sea el discurso lo comprenden perfectamente hasta los niños y, sin embargo, si no se expone el sentido claro de la razón que nos-

⁴ *Oratio*, en el texto latino de Baumgarten.

otros seguimos, la mente fluctúa incierta y desconoce en absoluto qué noción o autoridad se atribuye actualmente a la palabra. El teólogo recomienda la oración junto con la meditación y la mortificación, pero en este uso, sin embargo, se han interferido términos extraños a la definición. El lógico escolástico, con su Aristóteles, considera la oración como un discurso meramente verbal⁵ e inquiera, tomando las partes separadamente y con permiso de su hígado, si el silogismo es una oración o varias. El orador proclama en alta voz que el discurso debe distinguirse cuidadosamente de la declamación, para que una lucha no parezca confundirse con los ejercicios militares. Es lícito que en la investigación sigamos el uso común del lenguaje, esto es, el que nosotros damos a la oración diariamente en el sentido más amplio, mas si alguien prefiriese llamarla discurso no iniciaríamos por ello una guerra que ningún triunfo habría de reportar. Y quien piensa en los *Sermones* de Horacio verá que aquí se aparta justamente del lenguaje del discurso.

§ II. *Las representaciones enlazadas han de ser conocidas por el discurso, § I.*

La premisa menor es el axioma de la definición, mientras que la definición de la significación o del signo dará la mayor, la cual se omite como suficiente. Medicamente. Hacemos esta sal-
filósofos perspicaces

⁵ En el texto: τὸν ἐξω λόγον τὸν προφορικόν.

se considera como demostrado y definido, aun sin definición, en tanto lo dejemos manifiesto, se conceda como admitido sin definición. Resultan inadecuadas las citas hipotéticas. En parte, unas demostraciones se harían depender de otras y, en parte también, no se enlazarían sin una transferencia a otro tipo de argumentación⁶. Cicerón, *Tusc. Quaest. lib. V*: *Sin embargo, es ésta una costumbre de los matemáticos, pero no de los filósofos. Pues cuando los geómetras quieren probar algo, lo que se refiere a una materia ya examinada lo toman como concedido y probado (definido) y explican tan sólo aquello de lo cual con anterioridad no se dijo nada. En cambio, los filósofos, sea cual sea lo que tengan en sus manos, cierto es que lo refieren todo, aun lo disputado en otro lugar, a aquello en lo que convienen*⁷. ¡Extraordinario elogio y magnífica recompensa para los sabios que ignoran la geometría!⁸.

§ III. *Entendemos por REPRESENTACIONES SENSIBLES las recibidas por la parte inferior de la facultad cognoscitiva.*

El apetito, en tanto surge de una confusa representación del bien, se llama sensible; por otra parte, la

⁶ En el texto: μεταβάδει εἰς ἄλλο γένος.

⁷ Sic:

Verumtamen mathematicorum iste mos est, non philosophorum. Nam geometrae cum aliquid docere volunt, si quid ad eam rem pertinet eorum, quae ante docuerunt, id sumunt pro concesso et probato (definito) illud modo explicant, de quo ante nihil scriptum est. Philosophi quamcunque rem habent in manibus, in eam, quae conveniunt, congerunt omnia, etsi alio loco disputata sunt.

⁸ En el texto: ἀγεωμετρήτων.

representación confusa se compara con la oscura a través de la parte inferior de la facultad cognoscitiva; por tanto, podrá también aplicarse idéntica denominación a las mismas representaciones, de modo que se distingan así por todos los grados posibles de las diáfanas representaciones intelectuales.

§ IV. Llamamos DISCURSO SENSIBLE al que contiene representaciones sensibles.

Así como ningún filósofo desciende a una profundidad tal que pueda llegar a conocer todas las cosas a la luz de su puro intelecto, sin detenerse jamás en el conocimiento confuso de algo, así ningún discurso puede considerarse tan científico e intelectual que no sobrevenga, siquiera unido con una representación sensible. Asimismo, quien se esfuerce especialmente en encontrar evidencias de cosas distintas en el discurso sensible, hallará, con todo, que el discurso subsiste en lo sensible, lo mismo que el anterior como abstracto e intelectual.

§ V. Las representaciones sensibles enlazadas han de conocerse por el discurso sensible. § II, IV.

§ VI. El discurso sensible tiene varias partes: 1), representaciones sensibles; 2), el nexa de éstas; 3), las palabras o sonidos articulados que son representados por las letras que, a su vez, nos manifiestan sus signos. § IV, I.

§ VII. Entendemos por DISCURSO SENSIBLE PERFECTO aquel cuyas varias partes tienden al conocimiento de representaciones sensibles. § V.

§ VIII. El discurso sensible será tanto más perfecto cuanto más favorezcan sus varias partes la aparición de representaciones sensibles. § IV, VII.

§ IX. Entendemos por POESIA el discurso sensible perfecto, y POETICA llamamos al complejo de reglas al que aquélla ha de conformarse, así como denominamos FILOSOFIA POETICA a la ciencia poética, ARTE POETICA al hábito o disposición de componer el poema y POETA al hombre que goza con esta inclinación.

En la refundición de estas palabras, conforme a la terminología escolástica para las definiciones nominales, tenemos presentes las compilaciones de Escaligero, de Vosio, y también las abundantes notas de muchos otros. No importa ahora cuán preparados podamos estar para profundizar en ello, porque lo alcanzaremos si prestamos atención. Nonio Marcelo, Aphthonio y Donato, junto con Lucilio, parecen establecer tan sólo una distinción cuantitativa entre el poema y la poesía, a tal punto que hablan de una diferencia de mayor a menor y hacen del poema una parte o sección de la poesía, del mismo modo que en la *Iliada* de Homero difiere el inventario de las naves griegas. Mas en Vosio, sin embargo, ya el uso pareció oponerse a esto:

(El uso) que es el árbitro, el juez y la norma suprema del lenguaje⁹.

Pero cuando concede a Cicerón usar del término poesía en lugar de la palabra poema, difícilmente ob-

⁹ Célebre verso de Horacio en su *Epistola ad Pisones*, 72:
Quem penes arbitrium est et ius et norma loquendi.

tendrá la aprobación general, pues los pasajes citados parecen mostrar lo contrario; así, por ejemplo, *Quaest. Tuscul. I. V.*, cuando atribuye a Homero no la poesía sino la pintura, y admira en un ciego el arte de imitar todo lo que cae bajo los ojos, mas no como efecto de este arte, por lo menos no exclusivamente, lo cual, sin embargo, sería necesario si de aquí pudiese probarse el insólito significado del término poesía. El otro pasaje no se encuentra en el libro VI, como está escrito en las dos ediciones de Vosio, sino en el libro IV de las *Quaest. Tuscul.*, cuando afirma Cicerón que toda la poesía de Anacreonte es poesía amorosa. Si este término puede sustituir a la palabra poema en singular y si Cicerón, antes bien, desea mostrar que todo el ímpetu de la producción poética de Anacreonte tiende únicamente a guardarse del amor, de manera que el término poesía mantenga reivindicado su poder, esto, seguramente, si nosotros no nos engañamos, podrá ciertamente dilucidarse con facilidad.

§ X. *Las varias partes del poema son: 1), representaciones sensibles; 2), nexos de éstas; 3), las palabras como signos suyos, § IX, VI.*

§ XI. *Por POÉTICO, entendemos todo lo que puede contribuir en algo a la perfección del poema.*

§ XII. *Las representaciones sensibles constituyen las partes del poema, § X. Son, por tanto, poéticas, § II, VII. Siendo, pues, las representaciones sensibles oscuras o claras,*

§ III, *oscuras y claras serán también las representaciones poéticas.*

En verdad, representaciones de una misma cosa pueden ser oscuras para éste, claras para aquél o, en fin, distintas para un tercero, mas, cuando la discusión se centra en las representaciones que han de mostrarse en el discurso, se comprenden las que intenta darnos a conocer el que habla. Aquí, por tanto, se inquiriere qué representación trata de indicar el poeta en su poema.

§ XIII. En las representaciones oscuras no se contienen las suficientes representaciones de cosas conocidas como para reconocer y distinguir lo representado de todo lo demás, pero se contienen en las representaciones claras (por definición); por consiguiente, éstas, siendo claras, proporcionarán más elementos para dar a conocer las representaciones sensibles que si fuesen oscuras. Así, pues, un poema cuyas representaciones son claras, es más perfecto que otro cuyas representaciones son oscuras, y las representaciones claras son más poéticas, § II, que las oscuras.

Con esto se refuta el error de quienes por divagar más oscura e intrincadamente sueñan que hablan más poéticamente¹⁰. Pero de ningún modo podemos incidir en la opinión de los que rechazan a los más esclarecidos poetas porque, deformada su visión, estiman que ven en ellos puras tinieblas y una noche cerrada; así Persio, *Sat.*, IV. V, 45, 46:

¹⁰ En el texto: ποιητικώτερος.

Si por precaución obstruyes el brocal del pozo, no habrás dado oídos al pueblo para calmar su sed¹¹.

Tan sólo un desconocedor de la historia neroniana considerará temerariamente tierra de calor a la tenebrosa Címeria; pero quien consulte esta historia, llegará sin duda a comprender su sentido y obtendrá representaciones suficientemente claras, o bien, en otro caso, nos hará afirmar que desconoce la lengua latina.

§ XIV. Las representaciones distintas, completas, adecuadas, profundas en todos sus grados, no son sensibles y, por tanto, tampoco son poéticas, § II.

Esta verdad será manifiesta con un experimento *a posteriori*, si versículos llenos de tales representaciones se leen a un hombre entregado a la filosofía y que, a la vez, no desconoce por completo la poesía. Por ejemplo:

*Con la refutación se prueba el error ajeno, pues
habrá refutado a otro sin mostrar antes su error.
No se debe probar algo, es conveniente que posea
una lógica y, por consiguiente, si no es lógico,
requiere una debida refutación, según lo dicho al prin-*

*Si Puteal multa cautus vibice flagellas
Nequicquam populo bibulas donaveris aures.
Quum qui demonstrant alios errasse, refutant,
Nemo refutabit, nisi demonstretur ab illo
Erratum alterius: Qui demonstrare iubetur
Hunc logicam scivisse decet, quicumque refutat*

¹² *Ergo, tamen logicus non est, non rite refutat, per vers. I.*
(Versos que, con toda probabilidad, deben atribuirse a Baumgarten).

Difícilmente se admitirá que estos versos son perfectos, aunque se ignore quizá por qué motivo deben ser rechazados considerándolos en efecto correctos tanto en su forma como en su materia. Pero ésta es la principal razón por la que se reconocerá que la filosofía y la poesía difícilmente podrán convivir alguna vez en la misma morada, aquélla acompañando singularmente la distinción conceptual, distinción que, sin embargo, la poesía no procura al que se sitúa fuera de su círculo. No obstante, si alguno sobresale en una parte cualquiera de su facultad cognoscitiva y llega a saber emplearla debidamente, en verdad que él se aplicará al perfeccionamiento de ella sin perjuicio alguno para la otra y se dará cuenta que Aristóteles, Leibniz y seiscientos otros que unieron el manto de la sabiduría al laurel de la poesía fueron prodigios, pero no milagros.

§ XV. Siendo las representaciones claras representaciones poéticas, § XIII, serán distintas o confusas, y, de no ser distintas, § XIV, serán, pues, confusas.

§ XVI. Si en una representación A se representan más cosas que en B, C, y D y, sin embargo, son todas confusas, A será EXTENSIVAMENTE DE MAS CLARIDAD que las restantes representaciones.

Hemos debido añadir esta restricción: que se distinguiesen estos grados de claridad de los suficientemente conocidos, los cuales, por la distinción de sus notas descienden a la profundidad del conocimiento y hacen una representación de más claridad intensiva que otra.

§ XVII. En las representaciones extensivamente muy claras se representan más cosas sensiblemente que en las menos claras, § XVI; por tanto, contribuyen en mayor grado a la perfección del poema, § VII. *De aquí que las representaciones extensivamente más claras sean las más poéticas, § II.*

§ XVIII. Cuanto más determinadas son las cosas, tanto más abarcan sus representaciones, pero cuantas más se acumulan en una representación confusa, de tanta más extensiva claridad se hace ésta, § XVI, y más poética, § XVII. *Por consiguiente, es poético que las cosas deban ser representadas en el poema, tanto como sea posible, II.*

§ XIX. *Las cosas individuales son, de todos modos, absolutamente determinadas; por tanto, las representaciones singulares son verdaderamente poéticas, § XVIII.*

Tan distante está Querilo de Samos de cumplir esta elegancia del poema que, antes bien, hace burla de Homero que nos habla en el libro II de la Iliada de los jefes y capitanes, comandantes de las naves y de toda la flota¹³. El mismo Homero trata a la vez, en el libro VII, de todos los que se afanaban por ir al encuentro de Héctor, pasando revista igualmente en el Himno a Apolo a muchos lugares consagrados a la divinidad. Asimismo, en la Eneida de Virgilio, quien ojee al final del libro VII y en los posteriores podrá encontrar muestras de sobra. Añádase a esto en las Metamorfosis de Ovidio el catálogo de los perros que

¹³ ἡγεμόνας καὶ κοιράνονος ἀρχοὺς αὐνῶν νῆας τε προπάδας.

desgarran a su amo, y nadie, creo yo, podrá concebir que se le han escapado sin pensar o contra su voluntad estas cosas que para nosotros resultan de muy difícil imitación.

§ XX. Como quiera que las determinaciones específicas que se aplican al género constituyen la especie y las determinaciones genéricas añadidas al género superior el género inferior, *las representaciones de género y especie inferiores son más poéticas que las del género o las del género superior, § XVIII.*

Para que no parezca que traemos a cuento a posteriori una prueba rebuscada afanosamente lo más lejos posible, ahí está la oda primera del poeta de Venusa. ¿Por qué, si no fuese un mérito sustituir los conceptos más estrechos por otros más amplios, habría de emplear en esta oda ascendientes (tatarabuelos) por antepasados, polvo olímpico por polvo de los juegos, palma por premio o eras líbicas en lugar de tierras fructíferas, condiciones de Atalo en lugar de grandes, nave chipriota en lugar de nave comercial, mar de Mandria en lugar de mar peligroso, africano que lucha con las ondas de Icaro en lugar de viento, viejo másico en lugar de vino generoso, o jabalí marso en lugar de animal destructor?¹⁴ Nada diremos de la misma disposición de toda la oda, establecida con un plan tal que en lugar de la ambición, la avaricia y la voluptuosidad se introducen sucesos más específicos en los que

¹⁴ En el texto, atavi, pulvis olympicus, palma, Lybicae areae, Attalicae conditiones, trabs Cypria, mare myrtoum, luctans Icaris, fluctibus Africus, vetus Massicum, Marsus aper, respectivamente.

suelen descubrirse aquéllas; y llevado esto ciertamente a tal grado de exageración cual expresan otros muchos sucesos semejantes que aparecen en los versos 26, 27, 33 y 34, a título más general. Tibulo pide tres especies de aromas para derramar sobre su sepulcro:

*Mercancia de la rica Pancaya o de Asiria o de la Arabia oriental, § XIX y derrámense allí lágrimas de agraciado nacimiento*¹⁵.

Virgilio dirá, con la característica paráfrasis de los poetas, en lugar de "jamás haré esto":

*Antes que todo eso ocurra y lo que yo negaba podría ocurrir, irán las cosas en contradicción con las leyes de la Naturaleza*¹⁶.

En la égloga primera desciende a una particularísima enumeración de algunas cosas físicamente imposibles, muy conocidas en la vida del campo:

*Antes... , ligeros ciervos pacerán en el cielo*¹⁷.

De esta misma fuente surge la distribución poética, cuando los poetas tienen que hablar de muchas cosas y al momento suelen dividir las en clases y en especies. Es conocido aquel pasaje de Virgilio, en el libro I de

¹⁵ *Illic quas mittit dives Panchaia merces
Eoque Arabes, dives et Assyria,
Et nostri memores lacrumae fundantur eodem.*

(Tibulo, 2, 23-25).

¹⁶ *Cuncta prius fiunt, fieri quae posse negabam,
Naturaeque prius contraria legibus ibunt.*

(Ejemplo impuesto por Baumgarten).

¹⁷ *Ante... pascentur in aethere cervi.*

(Virgilio, Eglogas, I, 50).

la *Eneida*, donde nos habla de los troyanos arrojados a las costas de Libia, e igualmente el de Catulo, cuando trata de representar (c. 58) a los sátiros y a los silenos:

*Algunos de ellos agitaban ondulantes tirsos con la punta recubierta*¹⁸.

Y en los ocho versos siguientes se dan a conocer diversas especies de actividad.

§ XXI. EJEMPLO es la representación de lo más determinado que se supedita a la aclaración de una representación menos determinada.

Ya que no hemos visto esta definición tratada en otra parte, tomaremos un ejemplo de las matemáticas para probar que esta definición está en perfecto acuerdo con el lenguaje usual: si a cantidades iguales se añaden cantidades iguales se producen iguales sumas: así, $A = Z$, $B = Y$, y $A + B = Z + Y$. Ahora, si en lugar del número indeterminado A ponemos el número determinado 4, en lugar de Z , $2 + 2$, en lugar de B , 6, y en lugar de Y , $3 + 3$, y afirmamos que $4 + 6 = 2 + 2 + 3 + 3$, diremos que se ha dado un ejemplo de su axioma en todos, porque la sustitución se hizo para que lo propuesto se presente con más claridad que lo que dicen las letras. El filósofo ha de tratar de demostrar que las locuciones impropias deben ser desterradas de la definición, si con Campanella define la fiebre como *una lucha contra la enfermedad iniciada por la poderosa fuerza del espíritu* o como

¹⁸ *Horum pars tecta quatuebat cuspidē thyrsi.*

La espontánea y extraordinaria agitación e inflamación del espíritu para la lucha contra la irritante causa de la enfermedad¹⁹. Si aquí se consideran tales definiciones en todo su absolutismo, parece que se ha dado un ejemplo de definición impropia, ya que en lugar de una definición general mostró un caso individual, y en lugar del concepto general de locuciones impropias ofreció la representación de una guerra, agitación e inflamación del espíritu, y demás conceptos en los que hay más cosas determinadas que lo que se tiene por término impropio y que, sin embargo, se añaden tan sólo para dar a conocer y hacer manifiesta aquella noción. Probará que es fecunda nuestra definición, quien se esfuerce en desentrañar de aquí el problema acerca de qué manera deba presentarse un ejemplo que prescriba a los demás o quiera meditar en la profundísima sentencia del piadoso Spener cuando nos afirma en su *Consilia et iudicia theologica latina*, part. I, c. II, art. I, que *la Matemática, con la certidumbre y seguridad de sus demostraciones, ofrece un ejemplo a todas las demás ciencias que debe imitarse en tanto que sea posible*²⁰. Cf. § CVII.

§ XXII. Ejemplos confusamente representados son representaciones extensivamente más claras que estas cosas para cuya aclaración se proponen, § XXI; por ello, son más poé-

¹⁹ *Febrim... bellum contra morbum potestativa vi spiritus intum, aut spiritus spontaneam extraordinariam agitationem inflammationemque ad pugnam contra irritantem morbisicam causam.*

²⁰ Felipe Jacobo Spener (1635-1705), teólogo protestante y apóstol del pietismo.

ticas, § XVIII y, ciertamente, los ejemplos singulares son los mejores, § XIX.

Esto es lo que advierte el ilustre Leibniz en aquel libro excelente en el que tomó a su cargo la defensa de la causa divina, cuya segunda parte, p. 148, nos dice: *El fin principal de la Poesía debe ser enseñar la virtud y la prudencia por medio de ejemplos*²¹. En tanto consideramos ejemplo tras ejemplo, casi nos vemos llevados al vértigo de la abundancia de Tántalo, donde, a buen seguro, más inciertos estamos para calmar nuestra sed. Corramos al mar del infeliz Ovidio en sus *Tristia*, I, 2, 4; su menos determinada representación.

Con frecuencia cuando un dios le persigue otro le trae su ayuda²², difícilmente habría salido de su boca, anegada como estaba en lágrimas y en la misma agua del mar. Mas he aquí que de repente el poeta, queriendo justificarse, nos presenta en seis versos una desmedida acumulación de ejemplos:

*Vulcano estaba contra Troya, Apolo en su favor...*²³.

§ XXIII. El concepto A, que con independencia del concepto B, ES REPRESENTADO con éste, se dice que SE AÑADE al concepto B. Este concepto al que se añade otro se llama CONCEPTO COMPLEJO, como opuesto al CONCEPTO SIMPLE, al cual no se añade ningún otro. Puesto que el concepto complejo representa más cosas que el simple, los conceptos

²¹ Dice Leibniz en el párrafo citado de su *Essais de Théodicée*: *Le but principal de la Poésie doit être d'enseigner la prudence et la vertu par des exemples.*

²² *Saepe premente deo fert deus alter opem.*

²³ *Mulciber in Troiam pro Troia stabat Apollo...*

confusos complejos son extensivamente más claros que los simples, § XVI, y de aquí que también sean *más poéticas que ellos*, § XVII.

§ XXIV. Entendemos por REPRESENTACIONES SENSUALES las representaciones de cambios presentes de la cosa representada; son sensibles, § III y, por tanto, *poéticas*, § XII.

§ XXV. Siendo los afectos grados bastante señalados de pesadumbre, sus representaciones sensuales se representan en la representación confusa de algo, como bueno o como malo; por tanto, determinan representaciones poéticas, § XXIV y, consecuentemente, *es poético excitar los afectos*, § II.

§ XXVI. Igualmente puede demostrarse por esta razón que se representan para nosotros más cosas en lo que nos representamos como bueno o como malo, que si así no lo representásemos; por tanto, las representaciones de las cosas que nos ofrecen como buenas o como malas son extensivamente más claras que si así no se nos mostrasen, y de aquí que sean más poéticas, § XVII. Pero tales representaciones son más fuertes de los afectos y, por consiguiente, *es poético excitar los afectos*, § II.

§ XXVII. Las impresiones más fuertes son impresiones más claras y, por lo mismo, *más poéticas* que las menos claras y las débiles, § XVII. Las impresiones más fuertes acompañan antes al afecto más vehemente que al menos vehemente. Por consiguiente, *es poético en alto grado excitar los afectos más vehementes*. Esto mismo se infiere de lo

siguiente: las cosas que para nosotros se representan confusamente como pésimas o excelentes, se representan también extensivamente con más claridad que si se representasen como menos buenas o menos malas, § XVI; de aquí que sean más poéticas, § XVII. Ya la representación confusa en nosotros de una cosa como pésima o excelente determina los afectos más vehementes. Por tanto, *es más poético excitar los afectos más vehementes que los menos vehementes*.

§ XXVIII. Las imágenes son representaciones sensibles, § III y, por tanto, *poéticas*, § XII.

Cuando nosotros llamamos aquí imágenes a las representaciones que reproducen los sentidos, nos apartamos con los filósofos de la vaga significación del vocablo, pero no así del lenguaje de las gentes y de las mismas reglas gramaticales, porque, ¿quién sería capaz de negar que la imagen es lo que nosotros hemos imaginado? Precisamente, la facultad imaginativa se describe en el mismo léxico de los suidas como "la que toma de la percepción las impresiones de las cosas percibidas y las transforma consigo misma"²⁴. Pues, ¿qué son precisamente las imágenes sino eso, representaciones que reproducen cosas sensibles recibidas por los sentidos, lo cual ya se indica con el concepto de cosas sensibles?

§ XXIX. Las imágenes son menos claras que las impresiones sensibles y, por tanto, menos poéticas, § XVII. Pero,

²⁴ En el texto: παρά της αἰσθήσεως λαμβανούσα τῶν αἰσθητῶν τοὺς τύπους, ἐν αὐτῇ τοῦτους ἀναπλάττω.

puesto que el movimiento de los afectos determina impresiones sensibles, un poema que excita los afectos es más perfecto que otro lleno de imágenes muertas, § VIII, IX, y es más poético excitar los afectos que producir otras imágenes.

*No es suficiente que los poemas sean bellos, sino que dondequiera que vuelen lleven consigo el ánimo del oyente*²⁵.

Característica ciertamente muy hermosa, con la cual podemos distinguir a Homero de los cuervos poetas y de las urracas poetas²⁶, y de todos aquellos que prometiéndolo las más de las veces grandes cosas, zurcen tal o cual retazo de púrpura en un alarde de presunción²⁷.

Mas Horacio no sólo condena estas imágenes. Veamos ahora cuáles son y de cuyo empleo habla el poeta como haciendo el oficio de la piedra de afilar:

*... cuando se describe el bosque y el cofre de Diana (imagen 1 y 2), o el río Rin (imagen 3) o el arco iris (imagen 4). Mas no era lugar adecuado para esto*²⁸.

Ya según el § XXII, cuando el poeta crea, partiendo de estas imágenes y aun de otras más determinadas, a modo de ejemplos, nos eleva a una noción más universal. Ciertamente no se encontrará ninguna otra no-

²⁵ *Non satis est pulchra esse poemata...
Et quocunque volent, animum auditoris agunto.*
(Horacio, A. P., 99-100).

²⁶ *Corui poetae cum poetis picis...*
(Persio, Introducción a sus Sátiras).

²⁷ *Purpureus, late qui splendeat, unus et alter
Assuitur pannus.*

(Horacio, A. P., 15-16).

²⁸ (Horacio, A. P., 16-19).

ción en la que convengan más que la noción de las imágenes. Y como no siempre hay imagen adecuada, hay que supeditarla a lo dicho anteriormente. Por lo cual, si yo pudiese estar de acuerdo con Horacio, el artifice representaría las uñas e imitaría los suaves cabellos en el bronce, expresando así convenientemente en el verso ciertas imágenes.

*Desgraciado aquel que no consuma su obra. Nunca hubiese deseado yo ser como el que, habituado a vivir con la nariz torcida, es admirado, no obstante, por su cabello y sus ojos oscuros*²⁹.

§ XXX. Una vez representada una imagen parcial, se hace presente de nuevo la imagen total del objeto y constituye así su concepto complejo, el cual, si fuese confuso, será más poético que si fuese simple, § XXIII. Por tanto, *representar una totalidad con una imagen parcial, y ello de modo extensivamente más claro, § XVII, es poético.*

§ XXXI. Lo que, con respecto al lugar y al tiempo, es coexistente con una imagen parcial, hace referencia con ella a la totalidad, y por esta razón, *representar extensivamente imágenes claras con alguna representación parcial, es poético, § XXX.*

Las descripciones más usadas por los poetas son las del tiempo, por ejemplo, de la noche, del mediodía y

²⁹ *Infelix operis summa
Non magis esse velim, quam pravo vivere naso
Spectandus nigris oculis, nigroque capillo.*
(Horacio, A. P., 34-37).

de la tarde en Virgilio, *Eneida*, IV, *Eglogas* 4 y 1. Las cuatro estaciones del año son pintadas a la vez por Séneca en *Hipólito*, Act. III, p. 64, y hay descripciones de la primavera, del invierno y del otoño en Virgilio, *Geórgicas*, I, II, vers. 319-345, así como otros ejemplos diferentes de cualquier Bivio³⁰. En ellos, sin embargo, hay que observar especialmente el comentario al § XXVIII.

§ XXXII. Las cosas coexistentes son representadas simultáneamente cuando lo son respecto al tiempo y al lugar y, según esto, puede demostrarse que es poético representar, en tanto se pueda, cosas muy determinadas, § XVIII. Las determinaciones de lugar y de tiempo son numéricas o, cuando menos, específicas y, por consiguiente, determinan en mayor grado la cosa. Es poético representar todas las cosas y determinar las imágenes indicando la coexistencia en cuanto al lugar y al tiempo.

§ XXXIII. Una vez representada la imagen de una determinada especie o género, acuden de nuevo otras imágenes de la misma especie o género, si éstas, en efecto, se representan simultáneamente con el género o con la especie, en parte porque el concepto que resulte sea más complejo y confuso y, por consiguiente, más poético, § XXIII, y en parte también porque se determine más el género y la especie y de aquí que se represente más poéticamente, § XX, XIX.

³⁰ Un mal poeta, contemporáneo de Virgilio y de Horacio.

§ XXXIV. Si con la representación de una imagen se representa a la vez confusamente la especie o el género que tiene en común con otras imágenes, se hace extensivamente más clara que si no se hubiese hecho esto, § XVI; de aquí que es poético representar un género o una especie que tienen imágenes comunes con otras, § XVII.

§ XXXV. Si las imágenes que se refieren a un mismo género y a una misma especie que han de representarse con una determinada imagen, se representan simultáneamente, puede decirse que el género se representa más poéticamente que si se hubiese procedido de otro modo, § XXXIII. Pues ya es poético representar la especie o el género con la imagen objeto de la representación, § XXXIV. Por tanto, es muy poético representar también con la imagen objeto de la representación imágenes que conciernen al mismo género o a la misma especie.

§ XXXVI. Es SEMEJANTE todo aquello a lo que conviene un mismo concepto superior. Por tanto, todo lo semejante se refiere a una misma especie o género. Así, pues, es muy poético representar cosas semejantes con la representación de una sola imagen, § XXXV.

Y ésta es la razón por la que exigen las semejanzas con tal criterio quienes como oráculos en ciérne forman bajo el puntero del maestro. Pero que es éste un camino muy propenso para deslizarse en ellas, se comprobará con el ejemplo de Dido, en el libro I de Virgilio, cuando entra en el templo de Juno. El poeta nos muestra aquí a una mujer que aventaja, y sobresale por su hermoso aderezo, a muchos de los que cons-

tituyen el resto de su séquito. Todos estos rasgos, tomados a la vez, constituyen la especie y en ella está contenida Diana, y he aquí precisamente que Diana viene a ser una semejanza, pues lo semejante no es un ejemplo aunque sea tomado de una persona, § XVII.

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

Descubrimos esto en Virgilio, Ovidio y Tibulo, pero ¿en qué árbitros de la poesía pura? Y no hay prisa por rechazarlo, aunque los poetas, ciertamente, exciten nuestra cólera.

*A quienes un frenético error y la airada Diana*³¹. Nada dan a conocer, salvo las interpretaciones de los sueños —cuántas veces Cayo contrajo matrimonio—, o yo no sé que oscura luz gotea en algún microcosmo.

§ XXXVIII. Cuanto más claramente se representen las imágenes tanto más semejantes se harán las impresiones sensibles, hasta el punto de ser equivalentes con frecuencia a una sensación bastante más débil. Es, por lo pronto, poético, representar imágenes lo más claramente que se pueda, § XVII. *Y es poético también hacerlas muy semejantes a las sensaciones.*

§ XXXIX. Es función de la pintura, y asimismo poético, representar una composición, § XXIV. La representación pictórica es muy semejante a una impresión sen-

³¹ *Quos fanaticus error et iracunda Diana.*
(Horacio, A. P., 454).

sible que también puede ser pintada, y esto es poético, § XXXVIII. Por consiguiente, *un poema y una pintura son cosas muy semejantes, § XXX.*

*La poesía será como una pintura*³².

Porque en este lugar cierta necesidad de exégesis nos exige que concedamos que la agrupación poética, designando por tal el poema y, por consiguiente, la pintura, debe ser comprendida no en términos artísticos sino en razón del efecto alcanzado. Por este motivo tampoco habrá argumento firme sobre la verdadera noción de la poesía, correcta y justamente establecida, § XIX, porque casi en la misma confusión de términos sinónimos se mueven nuestro poeta y los demás:

*Siempre hubo justa libertad para atreverse a algo*³³.

§ XL. Como la pintura representa tan sólo una imagen en la superficie, no es propio de ella representar todos sus aspectos o ademanes, pero sí es en cambio poético, porque una vez representado todo ello se representan más cosas en un objeto que si, en efecto, aquellos ademanes no se hubiesen representado; de aquí que la representación sea extensivamente más clara, § XVI. Por tanto, más cosas tienden a la unidad en las imágenes poéticas que en las pictóricas. Por ello, *un poema es más perfecto que una pintura.*

³² *Ut pictura, poesis erit.*
(Horacio, A. P., 361).

³³ *Quilibet audendi semper fuit aequa potestas.*
(Horacio, A. P., 10).

§ XLI. Aunque las imágenes obtenidas por medio de vocablos y por el discurso son más claras que las de cosas visibles, no nos atreveríamos a afirmar, sin embargo, la prerrogativa del poema sobre la pintura, puesto que la claridad intensiva que se concede al conocimiento simbólico por medio de vocablos con respecto al intuitivo en nada contribuye a una claridad extensiva, que es la única claridad que puede considerarse como poética, § XVII, XIV.

Pero ello por experiencia y según el § XXIX:

*Las cosas que entran por los oídos conmueven menos el ánimo que las que se ofrecen por el testimonio irrecusable de la vista y el mismo espectador atestigua por sí*³⁴.

§ XLII. La memoria sensitiva es un confuso reconocimiento de la representación, reconocimiento sensible, § III por tanto, poético, § XII.

§ III. LA ADMIRACION es una intuición de muchas representaciones, como no contenidas en nuestras percepciones.

Según Descartes, que considera a la admiración como una súbita ocupación del alma, por la cual es llevada a una atenta consideración de los objetos, que se ven como raros y extraordinarios³⁵, de tal ma-

³⁴ *Segnius irritant animos demissa per aurem
Quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae
Ipse sibi tradit spectator...*

(Horacio, A. P., 180-182).

³⁵ Vid. *Traité des passions de l'âme*, II, 70.

nera, sin embargo, que, una vez rechazados los que nos parecen superfluos, acomodemos la definición a la serie de la demostración. Como parece mal que lo inusitado se encuentre solamente en algunas cosas admirables, excluida la ignorancia, nosotros, ciertamente, no renovaremos el pleito, aunque nos damos cuenta que en lo extraordinario antes bien se dice relación, de una manera implícita, a lo inconcebible, y no por ello nos esforzaremos menos en indicar claramente las dos fuentes de la admiración.

§ XLIV. Puesto que el conocimiento intuitivo puede ser confuso, la admiración puede serlo también, § XLIII; de aquí que sea poética la representación de lo maravilloso, § XIII.

§ XLV. Solemos prestar atención a estas cosas en las que hay algo de extraordinario. Si se representan confusamente estas mismas cosas a las que prestamos atención, son extensivamente más claras que aquellas a las que no dirigimos la atención, § XVI. Por tanto, las representaciones que encierran algo extraordinario son más poéticas que cualesquiera otras en las que esto no ocurre.

Por esto dice Horacio:

*¡Guardad silencio! Como sacerdote de las Musas,
canto a las doncellas y a los niños poemas jamás escuchados*³⁶.

³⁶ *Favete linguis. Carmina non prius
Audita Musarum sacerdos
Virginibus puerisque canto.*
(Horacio, Odas, III, 1, 2-4).

Y quizá esto se insinúe, separando los pensamientos de la alegoría, en la Oda 20, libro II, donde empieza:

*Seré elevado con vuelo fácil y desusado...*³⁷

Se objetará que estas cosas se refieren no a la materia, sino la forma del poema lírico, apenas cultivado en Roma antes de Horacio. Aun siendo así, no se excluye con ella la materia, pero, si se la excluyese, por su misma forma admirable excitaría, según lo dicho, representaciones poéticas. Y puesto que Horacio declara esto, ávido de gloria, en el mismo comienzo del poema, considérese en verdad como alabanza del poeta decir cosas *inusitadas, no oídas antes*, que es lo único que realmente queremos.

§ XLVI. *Donde está la admiración hay allí muchas cosas que no son reconocidas confusamente, § XLIII. Por tanto, también son representadas menos poéticamente, § XLII.*

Allí donde hay un reconocimiento confuso, puede establecerse asimismo *a posteriori* que cesa la admiración. Si vemos, por ejemplo, que alguien admira un instrumento bélico fabricado artificiosamente y se le pregunta, tratando de reprimir su admiración, si no vio esto mismo, consiguió todavía con más artificiosidad, en Berlín o en Dresden, podemos afirmar que, si lo recuerda, entonces su admiración decrece.

1. 11111111

§ XLVII. La representación de las cosas extraordinarias es poética, § XLV, pero no en algún sentido, § XLVI; de aquí nace un conflicto de reglas y una excepción necesaria.

§ XLVIII. Por consiguiente, si deben ser representadas las cosas extraordinarias, algunas, sin embargo, pueden ser reconocidas confusamente en la representación de aquéllas, o lo que es lo mismo, *es poético en alto grado mezclar prudentemente cosas conocidas en las mismas desconocidas de carácter extraordinario*, § XLVII.

§ XLIX. Y puesto que los milagros son acciones individuales, sus representaciones son altamente poéticas, § XIX; mas, como tienen lugar muy raramente en el reino natural o, por lo menos, así se perciben como tales, son cosas extraordinarias, § XLIII; por lo cual otras cosas conocidas y fácilmente reconocibles pueden interferirse con ellos, § XLVIII.

*No se permita intervenir a la divinidad, a no ser que una respetable dificultad merezca ser desatada por tal mano*³⁸.

De la noción del poema, que hemos visto expuesta en el § IX, toma sentido la libertad narrativa de los milagros, confirmada con innumerables ejemplos de los más famosos poetas, la cual, sin embargo, podría degenerar en atrevimiento si el poema tiene como único propósito la imitación de la Naturaleza. Pues la Naturaleza, ciertamente, nada produce con milagros.

³⁸ *Ne deus intersit, nisi dignus vindice nodus Inciderit.*

(Horacio, A. P., 191-192).

§ L. *Las representaciones confusas que provienen de elementos separados y combinados en la imaginación, son imágenes y, por tanto, poéticas, § XXIII.*

§ LI. *Los objetos de tales representaciones son o posibles o imposibles en el mundo real. A estas representaciones permítase llamarlas FICCIONES, a las primeras FICCIONES VERDADERAS.*

§ LII. *Los objetos denotados por las ficciones son, bien imposibles tan sólo en el mundo real, bien imposibles en cualquiera de los mundos posibles. Las cosas absolutamente imposibles las llamaremos UTOPICAS, las otras se denominarán HETEROCOSMICAS. Por tanto, no puede darse ninguna representación de las cosas utópicas, esto es, ni confusa ni poética son en alto grado poéticas.*

§ LIII. *Solamente son poéticas las ficciones verdaderas y heterocósmicas, § L, LII.*

§ LIV. *Por DESCRIPCIONES entendemos las enumeraciones de varias partes en la representación de un objeto cualquiera. Pues si, consiguientemente, se describe lo que es confusamente representado, más partes diversas se representan en él que si no se le describe. Pero si lo que se describe CONFUSAMENTE, esto es, si las representaciones confusas de diversas partes son suficientes en la descripción, entonces se hace extensivamente más claro o, lo que es lo mismo, cuantas más partes diversas son representadas confusamente, tanto más clara es la descripción, § XVI. Por consiguiente, las descripciones confusas y de éstas, sobre to-*

do, aquéllas en las que se representan más cosas diversas son en alto grado poéticas.

§ LV. *Las descripciones confusas de impresiones sensibles, de imágenes, de ficciones verdaderas y heterocósmicas, son altamente poéticas, § LIV.*

Puede desecharse ahora aquel escrúpulo que sin duda se fijaría en la mente al considerar que la descripción, por definición, consiste en distinguir en A, B, C y D, y de tal modo, que A sea representada distintamente. Mas, como esto va contra el concepto del poema según el § IX y lo que de él se desprende en el § XIV, puede deducirse de aquí lo absurdo que resultaría tener que eliminar del poema las descripciones. Porque B, C, D y las demás, son representaciones sensibles, ya que se las supone confusas, § III. Por tanto, una descripción coloca en lugar de una representación sensible A, varias representaciones sensibles B, C y D. De aquí que, aunque A se hiciese distinta, lo cual parece raro, el poema, sin embargo, sería más perfecto después de empleada la descripción que antes de ella, § VIII.

§ LVI. *Puesto que en las ficciones heterocósmicas pueden anticiparse muchas cosas que no han penetrado en el ánimo de los oyentes y lectores como impresiones sensibles, imágenes no ficticias o ficciones verdaderas, puede hablarse realmente de anticipaciones extraordinarias, § XLIII. Por tanto, si en estas ficciones se encuentran muchas cosas confusamente reconocibles, se representan más poéticamente las que mezclan lo conocido con lo desconocido, § XLVIII.*

De aquí que diga Horacio: *Inspiraré mi ficción poética en las cosas conocidas*³⁹, y así ocurre cuando él debe fingir y cuando debe enseñar:

*¿Qué es lo que le corresponde o no al poeta, adónde le llevará la virtud, adónde el error, de dónde saca sus fuerzas, qué es lo que le alimenta y le instruye?, y nos mande seguir la tradición y representar de nuevo a Aquiles*⁴⁰ según el § XVII, haciéndonos ver que los héroes objeto de los mitos son los más familiares y así, Medea, lo, Ino, Ixion, Orestes, son ejemplos de este mismo concepto más general, del cual surgen también los caracteres más trágicos en el teatro. Y después nos dice con expresivas palabras:

*Mejor sería desarrollar el poema de Troya en actos que ofrecer primero un tema desconocido y jamás oído*⁴¹.

Sabemos que el poeta habla de la comedia y del banquete de Thyestes, pero como la razón que determina esta regla es universal, según lo demostrado, la regla es también universal. Pero el poema de Troya es un nuevo ejemplo de una ficción heterocósunica ya conocida. El considera atrevimiento *crear un nuevo carácter*⁴².

³⁹ *Ex noto fictum carmen sequar.*
(Horacio, A. P., 240).

⁴⁰ Vid. Horacio, A. P., 307-308 y 119-120.
... carmen deducis in actus,

(Horacio, A. P., 126).

§ LVII. Las ficciones en las que hay muchas cosas que se rechazan mutuamente, son utópicas, pero no heterocósmicas, § LII; de aquí que *en las ficciones poéticas no haya nada que se rechace mutuamente*, § LIII.

Crea tan sólo caracteres que no encierren contradicción.

Y que de ti pueda decirse también lo que se dijo de Homero:

*Pues éste crea de tal modo y en tal grado mezcla lo falso con lo verdadero que las partes intermedias no desdicen del principio ni tampoco del fin. Ni la ficción ha de tener la pretensión de que se crea cualquier cosa que pase en vuelo ni de que se ha extraído del vientre un niño vivo a la bruja comilona. Todo lo que así me muestres yo, incrédulo, lo aborrezco. Nuestros más venerables ciudadanos desprecian lo que no ofrece una enseñanza moral*⁴³.

§ LVIII. Si un tema cualquiera, filosófico o universal, ha de ser representado poéticamente, es prudente precisarlo lo más posible, § XVIII, e introducir ejemplos, § XXII, limitándolo en el lugar y en el tiempo, § XXVIII, enumeran-

⁴³ *Sibi convenientia finge.*

.....
*Hic ita mentitur, sic veris falsa remiscet,
Primo ne medium, medio ne discrepet imum.
Nec, quodcunque volet, poscat sibi fabula credi,
Neu lamiae vivum pransae puerum extrahat alvo.
Quaecunque ostendis mihi sic, incredulus odi.
Centuriaeque agitant seniore[m] expertia frugis.*
(Horacio, A. P., 119, 151-152, 339-340, 188 y 341).

do en la descripción todos cuantos detalles sean posibles, § XLIX. Si la experiencia no basta, serán provechosas las ficciones verdaderas, lo mismo que si la historia no es suficientemente rica en ejemplos, resultarán probablemente necesarias las ficciones heterocósmicas, § XLIV, XLVII. Por consiguiente, *tanto las ficciones verdaderas como las heterocósmicas son, como condición, necesaria en el poema.*

Estimamos que nadie que, al menos, los haya tomado en consideración, puede desconocer cuán grande es la discusión que separa a los retóricos de los poetas acerca de si la ficción pertenece o no a la naturaleza esencial del poema. Habrá de excusárenos, por tanto, que mantengamos nuestra duda con respecto a la inclinación a una de las dos partes, pero, con todo, precisando al menos ciertos casos en los que el poeta no puede dejar de la mano la ficción. Pues la experiencia enseña que las ficciones no sólo son admisibles sino más bien inevitables. Sea cual sea nuestra parte en la ciudad divina, estamos obligados a consignar en verso todo lo que promueve la virtud y la religión, y téngase esto en cuenta con respecto a todas las vicisitudes del pasado. (Véase, para ejemplo, la disertación de Juan Andrés Schmidt en Helmstadt, *De modo propagandi religionem per carmina*). Porque sin duda, sea lo que fuere, ha de cuidarse de restaurar, no importa cuán imperfectamente, la perfección de la raza humana, y frecuentemente las palabras del poeta han de descansar también en nociones universales y menos determinadas. De aquí que diga Horacio:

*Estas ideas podrá mostrártelas la filosofía socrática*⁴⁴.

Por tanto, la primera hipótesis es posible, y la posibilidad de la segunda también se hará evidente si se piensa que el poeta escribe con frecuencia para todos y, cuando menos, para lectores desconocidos, ignorando también, por consiguiente, cuál es la riqueza de su experiencia. Pero si él da a conocer imágenes, no ficciones, que el oyente o el lector no han experimentado, bien puede decirse que para éstos son aquéllas ficciones verdaderas, § XLIV. La historia muy reciente, que suele ser conocida con más precisión, no es útil a menudo para el poeta por los escollos que presenta de la adulación y del ridículo y porque, conocida con certeza, es difícil o realmente imposible huir de ella. La historia más remota no es nunca conocida con la exactitud que el estilo poético requiere a través de las cosas que muestra; por tanto, lo que narre debe ser mucho más preciso. Las determinaciones que hayan de añadirse al poema y acerca de las cuales la historia no se pronuncie, no pueden ser conocidas a no ser por la cabal penetración de todas las indagaciones hechas para alcanzar su verdad. Pues si ésta no cae en los límites de nuestra comprensión, habrá de adivinarse a través de raras, escasas y muy insuficientes evidencias y, en consecuencia, la verdad de las invenciones poéticas resulta muy improbable o, lo que es lo mismo, son probables su no existencia y su colocación entre las ficciones heterocósmicas.

⁴⁴ *Rem tibi Socraticae poterunt ostender chartae.*
(Horacio, A. P., 310).

§ LIX. Como nosotros nos damos cuenta de que las cosas probables ocurren con más frecuencia que las improbables, un poema que trata sucesos probables representa más poéticamente las cosas que otro que trate de sucesos improbables, § LVI.

Por muy extenso que pueda ser el reino de las ficciones loables, sus límites se reducen día a día a medida que se amplían los de la recta razón. No puede uno señalar cuántas ficciones utópicas usó, contra lo dicho en el § XLVII, el más sabio de los poetas acerca de dioses adúlteros y demás. Poco a poco estas mismas ficciones comenzaron a caer en ridículo y ahora no sólo debe evitarse una abierta contradicción en el poema sino incluso la falta de razón o un efecto fingido irracionalmente, como con tanta frecuencia canta el poeta:

Si estás necesitado de que el público permanezca en su asiento hasta que, al final de la obra, el cantor diga: "Ahora podéis aplaudir", entonces será preciso que tengas en cuenta las costumbres de cada edad⁴⁵, comportándose así fielmente con respecto a una determinada acción o discurso. Pero supón lo contrario:

Los caballeros romanos y el resto del público soltarán la carcajada y apenas lo recibirán con ánimo favorable y te premiarán con la corona cuando lo aprue-

⁴⁵ *Spectatoris eges aulae manentis et usque Sessuri donec cantor: "Vos plaudite", dicat. Aetatis cujusque notandi sunt tibi mores.* (Horacio, A. P., 154-156).

be ese hombre del pueblo al que halagan el garbanzo tostado y la nuez⁴⁶.

¿Preguntas el motivo? Pues consulta lo anterior, ya que no podemos negar que se ha dicho la verdad:

Hay más de un desliz entre la copa y el borde de los labios⁴⁷.

No hemos de impedir a nadie que traslade esto al poema, pues se está tratando de averiguar tan sólo lo que es poético en mayor grado. Todo acontecimiento repentino tiene su razón, pero desconocida hasta entonces; por consiguiente, una representación de un hecho de tal naturaleza contiene cosas maravillosas, § XLIII y, por ello, poéticas, § XLIV, XLV. Y si, no obstante, en el curso de la narración se muestra su fundamento, entonces lo conocido se mezclará con lo desconocido y la representación de ese hecho será más poética que antes, § XLVIII.

§ LX. Por Adivinación entendemos la representación del futuro; su expresión en palabras se denomina PREDICCIÓN. Si la adivinación no ocurre en perfecta conexión del futuro con las condiciones que le determinan, se llama PRESAGIO, el cual, expresado en palabras, recibe el nombre de PROFECIA.

⁴⁶ *Romani tollent equites peditesque cachinum. Nec si quid fricti ciceris probat et nucis emtor Aequis accipiunt animis, donantve corona.* (Horacio, A. P., 113 y 249-250).

⁴⁷ En el texto: *πολλὰ μεταξύ πέτει κύλικος καὶ χεῖλος ἄχρου.*

§ LXI. Hechos futuros son todos aquellos que habrán de tener lugar y, por consiguiente, habrán de ser enteramente determinados y sus representaciones o, lo que es lo mismo, *sus adivinaciones*, § LX, singulares y, por tanto, *altamente poéticas*, § XIX.

§ LXII. Si la conexión de lo que ha de ser previsto con las condiciones que lo determinan se indica de tal manera que puede comprenderse perfectamente por el oyente o por el lector, lo que ocurre en realidad es una demostración del futuro. Por tanto, parecemos llevados a conclusiones distintas, lo cual no resulta poético, § XIV. Por consiguiente, *las adivinaciones poéticas son presagios, las predicciones son profecías*, § LX. Así, pues, *los vaticinios encierran poesía*, § LXI.

§ LXIII. Si las cosas futuras no se conocen de modo natural o sobrenatural o, cuando menos, no se conocen de manera tan determinada como la conveniencia del poema exige, entonces *en los vaticinios de ficciones se alcanza la misma necesidad hipotética que*, § LVIII, se mostró de modo especial para las narraciones del pasado.

§ LXIV. *En las ficciones proféticas nada debe aparecer contradictorio consigo mismo*, § LIV, *y las cosas probables deben preferirse a las improbables*, § LX.

Al profetizar, el poeta se sublima, y éste es el motivo por el que en la Sagrada Escritura se manifiestan poéticamente muchos de los profetas. Sin embargo, es peligroso predecir aquellas cosas cuyo estado futuro se desconoce, pues una profecía contradicha por los

hechos será tristemente ridiculizada. Entonces, ¿qué es lo que deben hacer los poetas? Porque lo cierto es que los más esclarecidos de entre ellos vaticinan en nombre de otro sobre cosas que ahora ya se hicieron, como si se hubiesen predicho cuando todavía no habían ocurrido. ¿Qué cosas no predice Heleno a Eneas en Virgilio? ¿Y qué Anquises en los Campos Elíseos? ¿O antes la pitonisa de Cumas? ¿O Vulcano en el escudo? Horacio ha hecho predecir a Neptuno el desarrollo de la guerra de Troya, porque sabía que él podía vaticinar ahora todos los hechos que ya la realidad había confirmado. Y lo que hace Horacio es realizado también con máxima frecuencia y destreza con respecto a la Historia Sagrada del Cristianismo por Sarmbiewski, que figura entre los más famosos de nuestros líricos recientes⁴⁸ y que, con elegancia notoria, nos presenta a Noé previendo desde el Arca que algún día se le atribuirá culto divino y aun otras cosas que ahora conocemos sin ayuda de la profecía. ¡Piadoso fraude el de quien quiso que la posteridad creyese que "recitaba el libro de la sibila"!

§ LXV. El enlace de las representaciones poéticas debe contribuir al conocimiento sensible, § VII, IX; por tanto, *debe ser poético*, § II.

*Grande es el poder del orden y de la composición*⁴⁹.

⁴⁸ Poeta y jesuita del siglo XVII.

⁴⁹ *Multum series iuncturaque pollet.*
(Horacio, A. P., 242).

§ LXVI. Entendemos por TEMA aquello cuya representación contiene la razón suficiente de otras representaciones empleadas en el discurso, pero en cambio no tiene su razón suficiente en ellas.

§ LXVII. Si existiesen varios temas podría ocurrir que estuviesen enlazados. Supongamos que A es uno de los temas y B otro; estando enlazados, entonces la razón suficiente de A está en B o la de B en A y, por tanto, o B o A no son, el tema, § LXVI. Mas, el enlace es enteramente poético, § LXV; por consiguiente, el poema que tiene un solo tema es más perfecto que el poema que tiene varios, § VIII, II.

En estos términos entendemos nosotros lo que dice Horacio:

*Sea cual sea el poema (en la representación final), que al menos aparezca como simple y uno*⁵⁰.

§ LXVIII. Es poético que las impresiones sensibles y las imágenes del poema que no son temáticas sean determinadas por el tema, pues si no están determinadas por él tampoco existe conexión con el tema, y ya sabemos que el enlace es ciertamente poético, § LXV.

Y puestos ya límites y frenos a la fantasía y al contumaz atrevimiento del ingenio, que puede constituirse en escandaloso abuso, sólo se admitirán en el poema imágenes y ficciones que tiendan a su perfección. Y entonces comprobamos que aunque pueden existir bue-

⁵⁰ *Sit quodvis, simplex dumtaxat et unum.*
(Horacio, A. P., 23).

nas representaciones, consideradas sólo en abstracto, sin embargo, en su coordinación pueden excluirse cada impresión sensual, cada ficción y cada imagen.

... *Lo que no conduzca al fin (al tema) y no se ciña a él estrechamente*⁵¹.

Hace poco hemos visto que el poeta era algo así como un hacedor o un creador, por lo que el poema debe considerarse como un mundo. Así, pues, por analogía, lo que acerca del mundo real es evidente para los filósofos, eso mismo conviene como tema del poema.

§ LXIX. Si las representaciones poéticas que no son temáticas son determinadas por el tema, estarán ciertamente enlazadas con él y, por consiguiente, también entre sí, sucediéndose a la vez en relación de causa a efecto. Así, pues, la semejanza observable en el modo como se suceden las representaciones será, igualmente, el orden en el poema. Por ello, es poético que se enlacen con el tema las representaciones poéticas que no son temáticas, § LXVIII. De aquí que debamos afirmar que *el orden es poético*.

§ LXX. Como quiera que el orden en la sucesión de representaciones se llama método, *el método es poético*, § LXIX. Diremos con Horacio, que atribuye la claridad del orden a los poetas⁵², que *el método poético es claro*.

§ LXXI. La regla general de la claridad del método es la siguiente: *que de tal modo se sucedan las representaciones*

⁵¹ *Quod non proposito (themati) conducat et haereat apte.*
(Horacio, A. P., 195).

⁵² *El lucidus ordo* de Horacio, según A. P., 41.

poéticas que el tema se represente poco a poco extensivamente más y más claro. Como el tema debe exponerse de manera sensible, § IX, su claridad extensiva se mantiene, § XVII, pues si las representaciones primeras se representan ya con más claridad que las siguientes, las últimas en verdad no concurrirían a la representación poética y, sin embargo, deben concurrir, § LXVIII. Por tanto, las últimas representaciones deben hacer el tema más claro que las primeras.

Los antiguos, al tiempo que maceraban su pluma, parecían mofarse justamente de aquellos poetas cíclicos que ya en el comienzo de sus poemas despreciaban la regla del método:

*Están los montes de parto...*⁵³

¿Y quién no condena "la desproporcionada altivez de los que eructan unos cuantos versos"⁵⁴, desahogando su poética inspiración apenas bañados en la fuente de Hipocrene y aun en el mismo puerto?

*Renuncia a palabras hinchadas y de pie y medio*⁵⁵.

Y, sin embargo, no deberemos atacar de nuevo a Lucano, Estacio y a otros poetas que ya han sido vapuleados frecuentemente por esta falta. Parece preferible, por una parte, dar la razón por la que se iniciaron malamente los poemas así iniciados o, por otra, extender

⁵³ *Parturiunt montes...*

(Horacio, A. P., 139).

⁵⁴ *Immanes hiatus sublimes versus ructantium.*

(Horacio, A. P., 457).

⁵⁵ *Proiicit ampullas et sesquipedalia verba.*

(Horacio, A. P., 97).

la regla que ellos han transgredido a toda la narración poética. En todas partes habrá que observar lo que Horacio estima merecedor de tanta alabanza en el poeta Homero:

*¡Cuánto mejor —nos dice— procede Homero, que no emprende nada fuera de propósito! Pues él se esfuerza no en obtener hunto de la llama sino más bien la luz después del humo, de tal manera que llega a descubrir así maravillosas historias, como la de Antiphates y Escila o la del Cíclope y Caribdis*⁵⁶.

Se hacen aquí explícitas las significaciones propias, diferenciándolas de las impropias, y está claro que el poeta concuerda con la regla propuesta, aunque tan sólo en lo concerniente a los principios del poema. Con respecto a esta regla, se da otra analogía del orden por el cual se suceden las cosas en el mundo para mostrar la gloria del Creador y el último y más importante tema de un inmenso poema, si así puede llamarsele.

§ LXXII. Como según el § LXIX, algunas de las representaciones coordinadas pueden enlazarse como premisas con las conclusiones, algunas ciertamente en razón de semejanza y de parentesco y otras aún por la ley de la sensación e imaginación, puede decirse que *para las representa-*

⁵⁶ *Quanto, inquiens, rectius hic, qui nil molitur inepte,
Non fumun ex fulgore, sed ex fumo dare lucem
Cogitat, ut speciosa dehinc miracula promat
Antiphaten, Scyllamque et cum Cyclope Charybdin.*

(Horacio, A. P., 140, 143 y 145).

ciones claras es útil el método histórico, el de ingenio y el de razón.

§ LXXIII. Si las reglas del método memorístico o del de ingenio están en contradicción con las reglas poéticas, como ocurre en el § LXXI, pero hay en cambio otras reglas que convienen con ellas, entonces es poético pasar de uno de los métodos al otro, § II.

Así podemos interpretar a Horacio cuando, no obstante sus dudas, nos da preceptos sobre el orden:

*O yo me equívoco o la virtud y la belleza del orden consistirán en que el poeta diga en su momento lo que debe decir, si acaso omitiendo y dejando muchas cosas para otra ocasión*⁵⁷.

Lo que se debe decir es, precisamente, lo que exigen el método de ingenio, el de memoria y el de razón, según las observaciones que preceden. Hay cosas que dirá el poeta en su momento porque en el poema existe un orden y un método, según el cual difícilmente pueden pensarse otras cosas que éstas mismas o compuestas de ellas. Entonces, ciertamente, las varias partes del poema pueden enlazarse por medio de alguna de aquéllas. Ha de omitir muchas cosas para otra ocasión porque en otro orden de pensamientos las cosas que sigan han de ser más útiles a la perfección del poema y, por tanto, más poéticas. Concedemos que Horacio

⁵⁷ *Ordinis haec virtus erit et Venus, aut ego fallor,
Ut iam nunc dicat, iam nunc debentia dici
Pleraque differat et praesens in tempus omittat.*
(Horacio, A. P., 42-44).

no tuvo nociones claras no sólo del método claro sino de ningún otro, pero, con todo, no debe dudarse de su legítimo sentido, teniendo en cuenta que nuestras concepciones representan las suyas, aunque quizá con más claridad. (Véase Wolff, *Lógica*, § 929).

§ LXXIV. Entendemos como DISCURSO INTRINSECA O ABSOLUTAMENTE BREVE aquel al que nada puede faltarle, sin menoscabo de su grado de perfección. Tal brevedad, puesto que es propia de todo discurso, lo es también del poema, § IX.

*Y sin embargo, verdad es que con unas cuantas razones se ha corrompido unas veces o enderezado otras el ánimo de los mortales*⁵⁸.

Adivinamos que la misma noción de brevedad estaba en el ánimo de Horacio cuando decía:

Lo que quiera que enseñes, sea por lo menos breve.

Y en seguida añadía:

*Todo lo que se considera como superfluo brota de una mente llena hasta la saciedad*⁵⁹.

Así, con suficiente claridad, opone lo breve a lo superfluo. Pero también puede pensarse, según esta definición de la brevedad, que ocurra lo que dice el propio Horacio:

⁵⁸ (Sófocles, *Electra*, 415-416).

⁵⁹ *Quicquid praecipies esto brevis*
.....

Omne supervacuum pleno de pectore manat.
(Horacio, A. P., 335, 337).

*Me hago oscuro al pretender ser breve*⁶⁰.

Pues, ciertamente que al no querer parecer difuso colma de tal modo el discurso con pensamientos que una cosa no alcanza a distinguirse de la otra y de ahí la oscuridad. La brevedad extrínseca o relativa no es necesaria a todo discurso, ni siquiera a todo poema y si, no obstante, es propia de alguna especie peculiar, como por ejemplo el epigrama, ello debe deducirse de su constitución y determinación específicas, cuya precisión sería empeño al cual ahora no quiero exponerme.

§ LXXV. *Las representaciones no poéticas y aquellas cuyo epíteto con el poema es menor* pueden faltar de éste sin que se menoscabe con ello su grado de perfección; incluso es poético prescindir de ellas, § LXXIV, II.

Esto mismo es lo que aconseja Horacio en el ejemplo de Homero del § LVII, cuando alaba en él que:

*... lo que desconfía poder presentar por es-
... verdadero lucimiento (esto es, hacerlo exten-
... más claro)*⁶¹.

En los libros de las *Metamorfosis*, de Ovidio, observamos que el poeta pasa por algunas historias casi sin tocarlas y apenas mencionándolas con tres palabras, no sin el llanto y la indignación de los pequeños, que desean se dupliquen los cuentos de viejas.

⁶⁰ ...brevis esse laborans
Obscurus fiat.

(Horacio, A. P., 25-26).

⁶¹ Desperet tractata nitescere posse relinquat.

(Horacio, A. P., 150).

§ LXXVI. Puesto que está permitido omitir ciertas cosas en el poema, § LXXV, quien deba narrar toda la conexión de un tema histórico obraría admirablemente si no incluyese una parte sustancial del mundo al tener que abarcar toda la historia universal: *pues es poético omitir ciertas determinaciones y las conexiones más remotas.*

¿Qué es lo que hace Homero, el poeta por excelencia, § LVII, según el testimonio de Horacio?

*Siempre apresura el desenlace de los episodios y llega con arrebató al oyente al punto central del poema como si todo él fuese conocido*⁶².

Se entiende aquí todo ello como opuesto al episodio de los dos huevos de Leda, de la guerra de Troya, que tiene relación, aunque muy remota, con los demás sucesos, de tal manera que también aquéllo podía ofrecerse a quien desdeñe la brevedad. Lo que Horacio dice de Homero, otro cualquiera podría decirlo de Virgilio, considerando el comienzo de la *Eneida*:

*Se hacían a la mar, apenas alejados de la costa de Sicilia*⁶³.

Lo mismo ocurre frecuentemente en los poetas cómicos, ya que, si se exceptúa el prólogo, también se echa de ver que ordenan los caracteres principales como si fuese conocido ya el enlace general de la obra, y éste, según lo dicho en el § LXV, es sobremanera útil.

⁶² Semper ad eventum festinat, et in medias res
Non secus ac notas auditorem rapit.

(Horacio, A. P., 148-149).

⁶³ Vix e conspectu Siculae telluris in altum.
(Virgilio, *Eneida*, I, 34).

§ LXXVII. *Los vocablos que se refieren a las varias partes del poema, § X, deben ser poéticos, § II, IX.*

§ LXXVIII. Deben considerarse varios aspectos en los vocablos: 1), *su sonido articulado*; 2), *su significación*. *Cuanto más poéticos son ambos, tanto más perfecto es el poema, § VII.*

§ LXXIX. La significación impropia se apoya en el vocablo impropio. A su vez, los términos impropios, la mayor parte de las veces apropiados para la representación sensible, constituyen figuras poéticas: 1), porque la representación que adviene con la figura es sensible y, por tanto, poética, § X, XI, II, porque suplen representaciones complejas confusas, § XXIII.

§ LXXX. Si la representación que debe darse a conocer en el poema no fuese sensible, y se hiciese explícita por medio de una terminología impropia, apropiada para la representación sensible, no hay duda que de ahí surgirá una representación a la vez compleja y confusa, porque ahora se le une una representación sensible simple. Por consiguiente, *es poético dar a conocer las representaciones no sensibles por medio de términos impropios.*

Tan pronto como intentemos expresar la noción de delicadeza, bullirá en nuestra mente como distinta o impropia. La primera no es poética, § XIV, y la segunda es la empleada justamente por Sarbiewski:

La cima se contempla más apacible en el resplandor de un mediodía apenas sin nubes. Y quien preserva

*todas sus cosas está limpio de la nube del odio que nos rodea, con más atractivo que la primera estrella vespertina y aspecto hermoso en un arco iris rosáceo*⁶⁴.

§ LXXXI. *Si lo que debe darse a conocer fuese menos poético que la noción propia del término impropio, es poético que se prefiera el término impropio al propio, § LXXIX.*

§ LXXXII. Puesto que las representaciones claras son más poéticas que las oscuras, § XIII, *es poético evitar la oscuridad en las locuciones figuradas e incluso limitarlas al número estricto que exija la claridad.*

§ LXXXIII. *Los términos metafóricos son impropios y, por tanto, poéticos, § LXXIX; poéticos en grado sumo, diremos mejor, según el § XXXVI. Son, pues, justamente más numerosos que los de otras figuras.*

§ LXXXIV. *Los términos de la sinécdoque son términos impropios que ponen la especie por el género y el individuo por la especie; son, por tanto, poéticos, § LXXIX y también altamente poéticos según los § XIX y XX. De aquí que se les emplee adecuadamente con más abundancia que los de las restantes figuras.*

Por ejemplo, Typhis en vez de los marineros, Palinuro en vez del timonel, Sufeno por el que sin rival se ama solamente a sí mismo y a sus cosas, Chremés por

⁶⁴ Baumgarten vuelve a citar al poeta Sarbiewski con rendida admiración.

el avaro, Marrucino por el imbécil, Nepote por el de-
trochador, Mentor por el orfebre, Codro por el envi-
dioso, Iro por el pobre, y así tantos otros.

§ LXXXV. Puesto que LA ALEGORIA es una serie de me-
táforas enlazadas, habrá en ella representaciones poéticas
individuales, § LXXIX, y una mayor conexión que cuando
reúnen metáforas heterogéneas, Por tanto, la alegoría es
nativamente poética, § LXV, VIII.

§ LXXXVI. Los epítetos nos dan una representación
compleja del sustantivo al que acompañan; por tanto, cuan-
do no son distintos son poéticos, § XXIII.

§ LXXXVII. Los EPITETOS SUPERFLUOS nos dan a co-
nocer atribuciones cuya representación apenas tiene enlace
con el tema; por tanto, es poético evitar los epítetos super-
fluos, § LXXV. LOS EPITETOS TAUTOLOGICOS designan la
misma atribución que ya es conocida con el concepto del
sustantivo. Esto es contrario a la brevedad, § LXXIV, y es
poético evitarlo.

§ LXXXVIII. Como los epítetos designan representacio-
nes, pueden también condicionarse muy bien a las reglas
que se han dado anteriormente sobre las representaciones
poéticas en general.

§ LXXXIX. Los nombres propios son nombres que de-
signan individuos, los cuales, por ser en alto grado poéticos,
hacen que también lo sean los nombres propios que los dan
a conocer, § XIX.

§ XC. Puesto que el confuso reconocimiento de una re-
presentación es poético, § XLII, y como, por otra parte, sólo
los nombres propios de fuerza desconocida no sugieren nue-
vos pensamientos y tampoco excitan la admiración, § XLIII,
es poético guardarse de emplear profusamente nombres pro-
pios desconocidos, § XLVIII.

§ XCI. Los vocablos, en cuanto sonidos articulados, ha-
cen referencia a cosas perceptibles por el oído; de aquí que
originen impresiones sensibles.

§ XCII. Un juicio confuso acerca de la perfección de los
sentidos se llama JUICIO DE LOS SENTIDOS y se adscribe al
órgano sensible afectado por la sensación.

Así procederá explicar *le gout* de los franceses como
aplicado solamente a los sentidos. Es indudable que
esta expresión francesa y su adscripción a los sentidos
es similar a la de los hebreos טעם וריח y a la de los
latinos: *loquere, ut te videam*, o a la de la sociedad
italiana del *buon gusto*. Algunas de estas maneras de
hablar pueden aplicarse también a locuciones sobre un
conocimiento distinto, aunque, sin embargo, nosotros
por ahora no queremos entrar en esto. Es suficiente de-
cir que no resulta contrario al uso que un juicio confuso
se atribuya a los sentidos o que se hable de juicio de
los sentidos.

§ XCIII. El juicio del oído es o afirmativo o negativo,
§ XCI; el juicio afirmativo produce placer y el negativo
hastío; ambos están determinados por una representación

confusa, § XCII, que es, por tanto, sensible, § III, y poética, § XII. De aquí *que sea poético excitar el tedio o el placer por medio del oído*, § II.

§ XCIV. Cuanto más armoniosas o incongruentes se señalen las cosas, tanto más intenso será el placer o el tedio que produzcan. Todo juicio de los sentidos es confuso, § XCII. Por tanto, si se observa que un juicio A es más armonioso o incongruente que un juicio B, A será extensivamente más claro que B, § XVI y, por consiguiente, más poético, § XVII. Así, pues, *es poético en alto grado producir el mayor placer o tedio por medio del oído*.

§ XCV. Si se produce un gran tedio por medio del oído, se distraerá con ello la atención del oyente y de aquí que ninguna o muy pocas representaciones puedan darse a conocer, frustrándose con ello el propósito del poema, § V. Es, por tanto, *poético producir el mayor placer por medio del oído*, § XCIV.

§ XCVI. Puesto que el poema, considerado como una serie de sonidos articulados, excita el placer del oído, § XCII, XCI, esto también *puede ser una señal de su perfección*, § XCII, e incluso *la perfección mayor*, § XCIV.

§ XCVII. De todo ello puede deducirse fácilmente la necesaria pureza del poema, su elegancia y el ornato de sus figuras. Pero estas cosas también son comunes al poema con el discurso sensible imperfecto, lo cual nos hace correr el riesgo de alejarnos de nuestro propósito. Nada, pues, sabremos en cuanto al carácter del poema si lo considera-

mos como una serie de sonidos articulados: únicamente por qué razón debe evitarse el encuentro de vocales, las frecuentes elisiones y la pesadez de las aliteraciones. *Toda perfección necesaria a la calidad del sonido articulado puede llamarse SONORIDAD*, término que, si no nos equivocamos, ha sido tomado de la escuela de Prisciano.

§ XCVIII. Por CANTIDAD DE UNA SILABA entendemos lo que *no puede conocerse en ella sin la asociación con otra sílaba*. Por tanto, *la cantidad no puede conocerse atendiendo al valor de las letras*.

Place a los filósofos hebreos atribuir igual cantidad a algunas sílabas de igual medida temporal en cuanto a sus letras. Este tipo de cantidad difícilmente puede confundirse con el nuestro. Christian Ravius dice expresamente en su *Ortografía hebrea*: *Al hablar aquí de sílaba larga o breve habrá que entender la sílaba ortográfica, no la prosódica, para que nadie se engañe o, por su parte, engañe a los demás*⁶⁵. Teniendo en cuenta la ortografía, cuyo concepto ya bien claro no es nuestro propósito explicar ahora, se establece la igualdad de las sílabas hebreas; según la cantidad prosódica, que es la que nosotros llamamos poética, esa igualdad no puede jamás mostrarse, a no ser engañosamente.

§ XCIX. Si al hablar se atribuye a cada sílaba su cantidad, diremos que LA MEDIMOS.

⁶⁵ El texto de Christian Ravius (1613-1677) dice: *Longitudo et brevitates syllabae intelligenda hic mere orthografica non prosodica, ne, quis fallatur aut fallat.*

§ C. Si al medirla la cantidad de la sílaba A iguala a la cantidad de la sílaba B más la de la sílaba C, se dice que la sílaba A es larga y C y B breves.

Entre los gramáticos se entiende por cantidad de una letra la parte de tiempo necesaria para su pronunciación; mas, como aquí sólo se trata de las sílabas, *mutatis mutandis*, por cantidad de una sílaba entenderemos la parte de tiempo necesaria para pronunciarla. Por tanto, al efectuar la medición, cuanto sea el tiempo que requiera la cantidad de la sílaba, así será su cantidad. Pero no puede conocerse a no ser que se tome la cantidad de una sílaba como unidad, y esto ocurre precisamente con la sílaba breve. Una duración doble nos dará la sílaba larga. De aquí puede derivarse el siguiente corolario: manteniendo la cantidad necesaria para la medición, puede sustituirse B + C por A. Dicho y hecho. Séanos permitido plantear aquí el esquema simple del senario yámbico en estos términos:

$v - / v - / v - / v - / v - / v -$

A fin de dejarse oír con más lentitud y gravedad, acogió en su seno, con suavidad y tolerancia, los pesados espondeos, aunque sin cederles siquiera amigablemente el segundo y cuarto lugar...⁶⁶

⁶⁶ *Tardior ut paullo graviorque veniret ad aures,
Spondeos stabiles in iura paterna recepit
Commodus et patiens: non ut de sede secunda
Cederet et quarta socialiter...*
(Horacio, A. P., 255-258).

Añade incluso el sexto, a no ser que se trate de un trímetro, en cuyo caso no cede el quinto lugar, con lo que tenemos:

$v - / v - / v - / v - / v - /$

$- / \quad / - - / \quad / - - / v -$ y haciendo una gradual sustitución de dos breves por una larga vendremos a dar con todas las licencias posibles. Primeramente, los pies pares admiten vv en lugar de la segunda sílaba, originándose así el tribracoio. Después, los pies impares admiten también vv , pero en lugar de la primera sílaba larga, con lo cual se produce el anapesto, así como vv en vez de la segunda larga nos dan el dáctilo con la primera larga, o el tribracoio con la primera breve. *El anapesto y el dáctilo no son propios de los versos pares, porque no incluyen entre ellos al espondeo*, como nos muestra Hephæstion en su tratado de métrica⁶⁷. Aún es posible también el proceleusmático, $vvvv$, pero el uso lo impide. De la misma manera podrían mostrarse las licencias en el género trotaico y hacer ver la razón por la cual, entre otras cosas y de acuerdo con el uso, se ponga el anapesto al principio en algunos hexámetros. Todo esto ayuda muchísimo asimismo para una instrucción racional de los jóvenes y a preparar poco a poco para las cosas serias sus mentes impresionables.

⁶⁷ *Anapaestus et dactylus non sunt pedum parium, quia eorum non est spondeus.* El título latino de la obra de Hephæstion es: *Enchiridion de metris et poemate graeco et latino.*

§ CI. Si las sílabas largas y las breves se mezclan de tal modo que produzcan agrado al oído, habrá CADENCIA en el discurso.

Me ha parecido mejor ofrecer aquí una definición real que una definición nominal de una cosa cuya misma existencia es puesta frecuentemente en duda. Ahora, la experiencia se constituye en juez. La cadencia es algo que afecta al gusto, § XCII, y, ¿quién se atrevería a disputar sobre esto? La experiencia de otros, entre los cuales Cicerón se cuenta por modelo, abunda en favor nuestro hasta el punto de que, según su opinión y la del resto de los gramáticos, no debe buscarse la cadencia tan sólo en la variada disposición de las sílabas tónicas sino más bien en la cantidad larga o breve de las sílabas carentes de entonación y cuya variedad ciertamente no se expresa distintamente si falta la medición, pero se observa en cambio mentalmente de modo confuso para poder ofrecer al oído materia suficiente para enjuiciarla. Si la cadencia dependiese tan sólo de la posición y del tono de las sílabas, ¿por qué —me pregunto— habría que rechazar la cláusula *Petrum; videatur* y aceptar empero esta otra: *esse videatur*? Tienen ambas el mismo tono, pero no la misma cantidad poética. Esto es muy evidente entre los griegos, pues tomando los acentos como indicación del tono, serán los ojos ya los encargados de observar atentamente a los poetas. No hay dispuesto ningún orden o medida en la disposición de las sílabas tónicas, aunque se cuide mucho la observación de la cantidad. Véase,

por ejemplo, la *Meditatio de linguae perfectione* de Jacobo Carpovius, 243-244 ⁶⁸.

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

§ CIII. El ritmo de cadencia que produce placer al oído por medio de la ordenación de todas las sílabas del discurso, se llama METRO, que se convierte en RITMO propiamente dicho si produce el placer por medio de algunas sílabas que se suceden unas a otras con un cierto orden. Puesto que más cosas contribuyen en el metro que en el ritmo al placer del oído, más agrado proviene de aquél que de éste y, por consiguiente, el metro es poético, § XCV.

§ CIV. Entendemos por VERSO un discurso proporcionado ⁶⁹ o ligado, que tiende, por tanto, a la perfección del poema, § CIII, II.

§ CV. No es poema todo ejemplo de verso. El verso se perfecciona con el metro, § CIV. Por tanto, hay verso cuando hay medida en el discurso, aunque pueda haberla también en un discurso que carezca de representaciones sensibles, de orden claro, de pureza y de buena armonía, etc., pero al verso al que esto falte no podrá llamársele poema por lo dicho en las proposiciones anteriores y en el § IX. Así, pues, algunos versos no constituyen poema.

De aquí que se distinga justamente y con tanto cuidado entre el poeta y el versificador y saludemos como

⁶⁸ Data de 1747

⁶⁹ En el texto: ἑμμετρος.

versos, pero nunca como poemas, a aquellos cucuruchos de chispeante pimienta que se aderezan día a día, la mayor parte de los cuales se ruborizaría con un título tan elevado, caso de que el papel fuese capaz de ruborizarse, o si ya el descaro de los padres no alcanzase a manchar a los mismos hijos.

§ CVI. Las paronomasias finales, que ahora reciben el nombre de ritmo en contra del uso correcto, § CIII, el juego de letras en los acrósticos, las expresiones figuradas, como por ejemplo, una cruz, una pera, un cono y tantas y tantas otras de este estilo, sólo nos dan perfecciones aparentes o son determinadas bajo condiciones especiales por el gusto particular acústico de algún pueblo, del mismo modo que las formas lírica, épica y dramática, con sus respectivos géneros, tienen sus particularidades que, ciertamente, deben convenir con las perfecciones esenciales, pero que, en cambio, no pueden mostrarse sino por definiciones más determinadas cualesquiera especies. El canto, la acción dramática o, de igual manera, el relato patético, puesto que contribuyen admirablemente al propósito del poema, fueron también de gran estimación entre los antiguos, siempre que estuviesen incluidos en sus justos límites, ya que, si se salen de ellos, como ocurre ahora en nuestro teatro, impiden antes que promueven el deleite que surge del poema. Estas observaciones han sido hechas a menudo y no debían repetirse ahora.

§ CVII. Puesto que el metro produce impresiones sensibles, según los § CIII y CII, y como éstas son extensivamente tanto más claras y aún más poéticas, en el más alto

grado, que las menos claras, § XVII, resulta ser muy poético observar con sumo cuidado las leyes del metro, § XXIX.

*Debemos aprehender el sonido justo por la pauta de los dedos o por el oído. Las cadencias plautinas se han soportado con excesiva paciencia, por no decir que se las ha celebrado estúpidamente*⁷⁰, si bien, sobre todo en nuestro tiempo.

*No cualquier crítico puede advertir la falta de modulación de un poema, y concedida una licencia innecesaria a los poetas romanos, ¿iba yo a divagar o escribir sin tener en cuenta las reglas, o pensaría acaso que todo el mundo echaba de ver mis faltas?*⁷¹.

§ CVIII. Si se dice de una persona que imita, se entiende que imita algo, esto es, que produce una cosa similar a otra. Así, un efecto similar a alguna otra cosa puede considerarse como una IMITACION, bien que esto acaezca intencionadamente o por cualquier otro motivo.

§ CIX. Si un poema se considera como imitación de la Naturaleza o de una acción, sus efectos habrán de ser semejantes a los producidos por la naturaleza, § CVII.

*Alfesibeo imitará a los danzantes sátiros*⁷².

⁷⁰ He aquí una versión libre de los versos 274, 271 y 273 de A. P. de Horacio.

⁷¹ *Non quivis videt immodulata poemata iudex,
Et data Romanis venia est indigna poetis,
Idcircone vager, scribamus licenter, an omnes
Visuros peccata putem mea?*

(Horacio, A. P., 263-266).

⁷² *Saltantes Satyros imitabitur Alphesiboeus.*
(Virgilio, Eglogas, V, 73).

§ CX. Las representaciones que han de ser producidas inmediatamente por la Naturaleza o, lo que es lo mismo, por un principio intrínseco del cambio en el universo o por acciones que de él dependan, nunca pueden llegar a ser distintas e inteligibles, sino sensibles, aunque, no obstante, son extensivamente muy claras, § XXIV, XVI, y como tales, poéticas, § IX, XVII. Por tanto, la Naturaleza —y permítasenos hablar del fenómeno sustancializado a la vez que de las acciones que de él dependen, como si se tratase de la sustancia misma— y el poeta procrean cosas, semejantes, § XXVI. De aquí que *el poema se considere una imitación de la Naturaleza y de las acciones que de ella dependen*, § CVIII.

§ CXI. Si alguien definiese *el poema como un discurso ligado* (así el verso según el § CIV) y *una imitación de las acciones o de la Naturaleza*, tendría dos conceptos básicos no determinados por sí mismos mutuamente, pero determinados ambos según nuestras proposiciones § CIV, CIX. Por tanto, parece que estamos quizás aún más de acuerdo con ello en acercarnos a la esencia del poema.

Ved el C. I. de la *Poética* de Aristóteles, el *De artis poeticae natura et constitutione* de Vosio, c. 4, § 1, y la obra *In arte critica poetica* del renombrado Juan Cristóbal Gottsched, págs. 82-118.

§ CXII. Consideramos como **LENO DE VIDA** aquello en cuya percepción se nos dan muchas cosas diversas, bien simultánea o sucesivamente.

Esta definición puede relacionarse con el uso del lenguaje, como cuando a una pintura realizada con los

más variados colores la denominamos *ein lebhaftes Gemälde*, o al discurso que ofrece las cosas más diversas a nuestra percepción, tanto en el sonido como en el significado, *einen lebhaften Vortrag*, y al trato o a la conversación en los que no hay miedo alguno al sueño por la continua sucesión de acciones, *einen lebhaften Umgang*.

§ CXIII. Si alguien, con el venerable Arnold y conforme a su ensayo *In dem Versuch einer Systematischen Einleitung zur Teutschen Poesie*, definiese el poema como *un discurso en el que por la observación de las calidades tónicas* (metro) *se representa un hecho con la mayor viveza posible, el cual, con toda su fuerza comprensiva, se introduce en el ánimo del lector para conmoverle de una determinada manera*, establecería las siguientes características del poema: 1), metro; 2), las representaciones, tan llenas de vida como sea posible; 3), la acción tendente a mover el ánimo del lector. La primera es objeto de demostración en nuestro § CIV; la segunda puede referirse a nuestras representaciones extensivamente claras, según nuestros § CXII y XVI; la tercera se deduce de lo dicho en § XXV, XXVI y XXVII.

§ CXIV. La definición de la poesía que da el venerable Walch en su *Philosophical Lexicon* es la que sigue: *una especie de elocuencia, en la cual, con ayuda del talento natural* (y esto solo no hace al poeta) *revestimos nuestros pensamientos primarios* (temas) *con otros pensamientos variados, llenos de ingenio y garbo, o incluso con imágenes o representaciones, bien en un discurso en prosa o poético.*

Esta definición parece demasiado amplia y lo que él denomina *el lenguaje de los afectos*, demasiado pobre. Sin embargo, lo que atribuye con justicia a la poesía se ha precisado asimismo en nuestras proposiciones.

§ CXV. La filosofía poética, según lo dicho en nuestro § IX, es la ciencia que dirige el discurso sensible a su perfección. Mas, como nosotros al hablar tenemos estas representaciones que comunicamos, la filosofía poética supone en el poeta una facultad sensible inferior. Sería ciertamente tarea de la lógica, en un sentido amplio, dirigir esta facultad para el conocimiento sensible de las cosas, pero quien conoce nuestra lógica, ¿llegaría de repente a saberlo en el estado actual de las cosas? Sería realmente ocasión de preguntarse: ¿es que la LÓGICA deberá reducirse a los estrechos límites que su misma definición implica, considerándola bien como *una ciencia que trata de conocer filosóficamente*, bien como *una facultad cognoscitiva dirigida de dirigimos al conocimiento de las cosas*? Es claro que entonces se daría ocasión a los filósofos de buscar por su medio, y con preciada recompensa, artificios que sirviesen para perfeccionar y aguzar sus facultades inferiores de conocimiento, aplicándolas asimismo más felizmente en provecho de todos. Pero puesto que la psicología da sólidos principios, no dudamos que pueda admitirse provechosamente *una ciencia que dirija la facultad cognoscitiva inferior para el conocimiento sensible de las cosas*.

§ CXVI. Teniendo la definición a mano, su terminología puede precisarse fácilmente. Ya los filósofos griegos y

los Padres de la Iglesia distinguieron siempre cuidadosamente entre *cosas percibidas* (αἰσθητὰ) y *cosas conocidas* (νοητὰ) y bien claro aparece que con la denominación de *cosas percibidas* (αἰσθητὰ) no hacían equivalentes tan sólo a las cosas sensibles sino que también honraban con este nombre a las cosas separadas de los sentidos, como por ejemplo las imágenes. Por tanto, las *cosas conocidas* (νοητὰ) lo son por una facultad superior como objeto de la lógica, en tanto que las *cosas percibidas* (αἰσθητὰ)⁷³ lo han de ser por una facultad inferior como su objeto, αἰσθητὰ ἐπιστήμης αἰσθητικῆς, O ESTÉTICA.

§ CXVII. El filósofo presenta así su pensamiento, tal como lo ha madurado en su reflexión, pero sin proponer las reglas especiales —si acaso unas pocas tan sólo— que hayan de observarse. No se detiene en los términos, en cuanto sonidos articulados que conciernen, naturalmente, a las *cosas percibidas* (αἰσθητὰ). Quien presente, en cambio, su objeto sensiblemente, por necesidad habrá hecho un mayor acopio de términos; de lo cual se infiere que la parte de la estética que trate de la exposición será más prolija que la parte correspondiente de la lógica. Ahora bien, como esta misma exposición puede ser perfecta e imperfecta, convendrá decir que la RETORICA GENERAL se define como *la ciencia que trata, en general, de exponer las representaciones sensibles que se presentan imperfectamente*, y la POETICA GENERAL como *la ciencia que trata, en general,*

⁷³ Se reflejan aquí el aspecto sensible (αἰσθητὰ) y el aspecto inteligible (νοητὰ) de la Naturaleza, objeto de conocimiento de los sentidos y de la facultad noética, según se advertía ya en los textos neoplatónicos.

de las representaciones sensibles que se presentan con perfección. La primera puede dividirse en sagrada y profana, judicial, demostrativa, deliberativa, etc., en tanto que la segunda puede serlo en épica, dramática y lírica, con sus varias formas análogas, aunque los filósofos dejen la división de estas artes a los retóricos, quienes, en realidad, graban en las mentes el conocimiento histórico y experimental de ellas. Parece más apropiado que los filósofos se ocupen de las demostraciones genéricas y, especialmente, de precisar con sumo cuidado los límites entre la poesía y la elocuencia vulgar que, cierto es, difieren solamente en grado, pero exigen para su perfecta fijación, a nuestro juicio, tanta destreza y pericia como necesitaría un geómetra que quisiese establecer de una vez las fronteras entre frigios y misios.

INDICE

	Pág.
PROLOGO	7
Breve noticia biográfica sobre Baumgarten	23
REFLEXIONES FILOSOFICAS ACERCA DE LA POESIA	25