

## LA RAZÓN VELADA:

### ADIVINACIÓN, VATICINIO Y PRESAGIO POÉTICO EN ALEXANDER BAUMGARTEN

Pablo Chiuminatto<sup>1</sup>  
Orlando Guerrero

#### RESUMEN

A mediados del siglo XVIII, A. Baumgarten estableció una «ciencia del conocimiento sensible» o estética. Veinte años antes, en 1735, Baumgarten escribe *Meditaciones filosóficas acerca de la poesía*, donde propone una poética basada en el legado de G. W. Leibniz y Ch. Wolff. No obstante su relevancia, la propuesta de Baumgarten no siempre es considerada para comprender la teoría del arte (o de lo ‘bello’, en general), que aparece como una vía menos relevante frente a la revolución kantiana de la estética asociada a la noción de juicio de gusto. En este estudio presentamos una entrada interpretativa a esta breve obra de Baumgarten sobre la poesía. El eje principal sigue las referencias clásicas que el pensador alemán articula en su obra, a través de autores fundamentales para la teoría del arte como son Platón, Horacio y Cicerón entre otros. Junto con este trabajo de referencias, profundizamos en el análisis de un pasaje en especial, en el que Baumgarten propone un razón poética del vaticinio y, a partir de esto, toda una pragmática del poema.

Palabras clave: racionalismo, estética, poética, metaforología

#### ABSTRACT

In the middle of the 18<sup>th</sup> century, A. Baumgarten established a science of sensitive knowledge, also known as aesthetics. 20 years before that, in 1735, Baumgarten writes *Reflections on Poetry*, where he proposes a theory of poetics based on the legacy of W. Leibniz y Ch. Wolff. Despite its relevance, Baumgarten’s proposal is not always considered in the understanding of the theory of arts (or of ‘the beautiful’ in general). Baumgarten’s work appears as a less relevant route when compared with the Kantian revolution of aesthetics associated to the notion of the judgment of taste. This study presents an interpretative opening to Baumgarten’s brief work on poetry. The main

---

<sup>1</sup> \* El presente artículo es parte de la investigación realizada gracias al proyecto Fondecyt N° 11100135, «Ciencia del conocimiento sensible: indagaciones sobre la influencia del racionalismo cartesiano en la estética de Alexander Baumgarten».

axis of the present study follows the classical references that the German thinker articulates in his work through authors that are fundamental to the theory of arts, such as Plato, Horace and Cicero, among others. Besides working with these references, this study examines in depth a particular passage in which Baumgarten proposes a poetic reason for prediction, and following that, a complete pragmatics of the poem.

## Racionalismo poético

Alexander Baumgarten en su libro *Meditaciones filosóficas sobre el poema, Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735) reproduce la disertación que presentó para optar a la libre docencia en la Universidad de Halle, a través de un breve pero condensado estudio acerca de la poesía.

El texto recoge especialmente elementos propios de la tradición clásica, al articular la herencia de autores fundamentales para la poética como Horacio, Aristóteles, Persio, Juvenal y Cicerón, entre otros. Estas referencias no siempre son fáciles de identificar, ya que implican una compleja red de asociaciones que velan el camino que siguieron estos referentes hasta llegar a la pluma de nuestro autor.

La tradición poética está integrada por muchos conceptos que han migrado a través del tiempo como: argumento, metáfora, metro, ritmo, unidad, entre otros. En el caso de las *Meditaciones* de Baumgarten, el texto revisa uno a uno estos tópicos. Sin embargo, resalta especialmente el énfasis que pone cuando identifica al poeta con una fuerza mítica anterior incluso al canto de los versos o su escritura. Baumgarten recupera la figura del poeta, también llamado vate, como el lírico inspirado, quien desde una medianía entre conocimiento e intuición, saber e ignorancia, se levanta como una presencia en cierto modo mágica.

En el párrafo §60 de las *Meditaciones*, Baumgarten toca directamente este punto y presenta como una de las principales características del poema la capacidad de enfrentarnos a una experiencia donde convergen impulsos como adivinación, vaticinio y presagio. Triple clave que, sin embargo, implica una serie de diferencias expresadas en las formas de temporalidad que sustentan cada una de ellas, en nociones de futuro, pasado y presente. Baumgarten genera toda una relación entre estas tres características y la forma en que el poema articula las imágenes y los signos con que las evoca. En las *Meditaciones* escribe:

«§60 La adivinación (*divinatio*) es la representación del futuro. Su expresión en palabras es una predicción (*praedictio*). Si la adivinación no se produce a partir del conocimiento exacto del nexo del futuro con lo que lo determina, se trata de un presagio (*praesagium*), y el presagio expresado en palabras es un vaticinio (*vaticinatio*).» (1735)<sup>2</sup>

---

2 Las citas a las *Meditaciones* de A. Baumgarten corresponden a una nueva traducción al español, actualmente en prensa, realizada por Javier Beltrán y Pablo Chiuminatto.

Por lo tanto, la predicción será la representación del futuro expresado en palabras, de ahí, la noción de *praedictio* (lat. *dictio*, decir). Pero vamos directamente al siguiente parágrafo para completar la propuesta de Baumgarten:

«§61 Las cosas futuras son las que serán; por lo tanto, deben determinarse completamente; por lo tanto, sus representaciones, es decir, las adivinaciones (§60) son singulares (*singulares*), y, por esto, son muy poéticas» (§19).

Baumgarten despliega una primera relación entre una temporalidad propia del poema y la potencia histórica de éste, en el que se articularían los índices y referencias propios de aquello particular que el poema celebra. Aspecto que, junto al principio universal que asegura aquella fuerza metonímica que sustenta lo poético, hace posible que lo que las palabras del poema anuncian se cumpla; así como su repetición sustentaría el rol adivinatorio. En el §62 Baumgarten profundiza:

«§62 Si el nexo entre lo que se adivinará y aquello que lo determina se indicase de modo que pudiese ser percibido completamente por el oyente o por el lector, se demostraría que ello sucederá. Por consiguiente, razonaríamos distintamente, lo cual es muy poco poético (§14); así pues, las adivinaciones poéticas son presagios, y las predicciones poéticas son vaticinios (§60). Por tanto, los vaticinios son poéticos (§61).»

De este modo, y dado que esta noción de futuro que se subdivide entre presagio y vaticinio no se puede conocer completamente, pareciera fundir precisamente en esto su fuerza poética. El modelo que dispone el filósofo alemán sirve para comprender el principio mixto de conocimiento y desconocimiento que el poema implica —así como toda obra de arte, en su fundamento referencial— como «original».

El poema para Baumgarten se cifraría en su capacidad de manifestar aquello desconocido que yace en la invención poética y que para él es sumamente poético, fundado en lo que conocemos del pasado y que, al mismo tiempo, permite el principio de reconocimiento parcial, básico para entender la reserva heurística del poema, propuesta como eje de lo poético.

Un ejemplo de este modelo está en el §58 cuando el filósofo explica la combinatoria que rige este tipo de conocimiento:

«§58 Si se quiere representar poéticamente cosas filosóficas o universales cualesquiera, es sensato determinarlas lo más posible (§18), cubrirlas de ejemplos (§22) y describirlas en razón de lugar y de tiempo (§32), y con la enumeración de la mayor cantidad posible de otros diversos elementos (§54).»

De este modo, si queremos profundizar en esta fuerza adivinatoria del poema que Baumgarten traduce como presagio o vaticinio, tendremos que volver sobre la noción misma de vaticinio: entendido como forma de adquisición de un conocimiento «superior» o «divino». Concepto que en las tradiciones de las poéticas clásicas podemos encontrar desde Platón mismo donde en cierta medida

aparece circunscrito a un ámbito mitológico e irracional, pero que reaparece en las grandes tradiciones posteriores como en Cicerón y Tomás de Aquino, solo por nombrar dos ejemplos.

Si consideramos que la poética implica adentrarse en teorías filosóficas y estéticas tendientes a tratar las principales características de la obra literaria, surge de inmediato el problema clásico que pareciera separar filosofía y poesía, en tanto encarnación de la oposición entre mito y logos. Veamos brevemente cómo Baumgarten hace converger una solución a dicha distancia y, al mismo tiempo, deriva un vínculo central entre poesía y filosofía, a partir, precisamente, de la noción de vaticinio:

«§14 [...] Esta es, por lo demás, la razón principal por la que se piensa que la filosofía y la poesía difícilmente puedan residir alguna vez en un mismo lugar, puesto que la filosofía persigue con el mayor esfuerzo la distinción de los conceptos, distinción de la que la poesía no se preocupa, ya que asciende fuera de sus ámbitos. Pero si alguien sobresale en ambas partes de la facultad cognoscitiva y ha aprendido a emplear en su lugar cualquiera de las dos, ciertamente se dedicará a desbastar una de ellas sin detrimento de la otra y se dará cuenta de que Aristóteles, Leibniz, juntos con muchos otros que unen el palio al laurel, fueron prodigios, no milagros.»

Con este pasaje se abren no sólo las referencias al mundo clásico sino que, además, se vislumbra como Baumgarten disuelve la distancia entre mito y logos a través del reconocimiento explícito que el propio Baumgarten hace a G. W. Leibniz en su poética y que, posteriormente, asumirá de lleno en su *Aesthetica* (1750,1758).

En *La Monadología*, Leibniz reconoce la potencialidad de la mónada misma para proveer idealmente el pasado y el futuro, por ejemplo, cuando plantea:

«§61 Y por consiguiente todo cuerpo siente todo lo que pasa en el universo, de modo tal que el que viera todo podría leer en cada uno lo que ocurre en todas partes he incluso lo que ha ocurrido y ocurrirá, advirtiendo en el presente lo que está alejado tanto según los tiempos como según los lugares.»

Baumgarten, siguiendo a Leibniz, vuelve así con su propuesta de la adivinación y el poema a plantear una aplicación al conocimiento sensible que la poesía representa. La complejidad de Baumgarten reside precisamente en el sistema de herencias que hace de puente entre el racionalismo cartesiano que está criticando Leibniz y la nueva versión del racionalismo estético que implica la concepción de una disciplina estética baumgartiana (Ferraris 1997). Baumgarten genera así un vínculo que integra la sensibilidad misma, como una forma de conocimiento, al diagrama racional (eidético) de la experiencia sensible.

El planteamiento de Baumgarten, siguiendo a Leibniz, de una recuperación del modelo más antiguo de vaticinio poético, relacionado con los principios racionales de sus antecesores más cercanos implica un modelo referencial. Así, recuperar

en parte la valoración que la antigüedad dio a esta forma de entusiasmo, en figuras centrales como Platón y Cicerón, se vuelve esencial para comprender la poética de Baumgarten.

## Reminiscencias platónicas

Los parágrafos en torno a la noción de adivinación de las *Meditaciones* de Baumgarten implican diversas tradiciones, sin embargo, en este breve estudio, nos concentramos en las más influyentes para el filósofo alemán; entre las que, por cierto, es ineludible aquella vertiente platónica, ya que en ella convergen tanto la acepción filosófica, teológica, literaria, así como histórica, de la relación entre la noción de adivinación y poesía.

En primer lugar, la filosofía platónica, respecto al tópico de adivinos/poetas tiene dos caras, una de las cuales ha sido resaltada y promovida por la misma tradición humanista, como si se tratara del único rostro de Jano digno de ser mirado. Esta cara, a la que nos referimos, es básicamente aquella expuesta en los libros III y X de *La República*, donde vemos matizados los juicios de Platón sobre la imitación poética que también encontramos en diálogos como el *Menón*, la *Apología de Sócrates* y el *Ion*, entre otros.

En el *Menón*, al igual que en la *Apología*, la mención a los poetas y adivinos es un simple trazo dentro de textos que versan sobre otros tópicos. Sin embargo, no dejan de ser relevantes, pues ambos —en primer lugar— dan cuenta de la relación necesaria que ve Platón respecto al vate y al adivino, posicionando a ambos siempre de manera interdependiente en la argumentación del texto (*Menón* 99c, *Apología* 22c). En segundo lugar, en estos fragmentos se trata sobre el tipo de conocimiento que se esconde tras el acto poético y, el vaticinador, el problema gira en torno a si este conocimiento se funda en una ciencia, o si es un acto irracional realizado bajo el influjo divino. Si bien ambos fragmentos están de acuerdo respecto a que se trata de un acto irracional, que no conlleva la verdadera utilización de una técnica o razón discursiva (*dianoia*), el *Menón*, no obstante, destaca que al igual que el hacer del político, el del poeta es un quehacer bueno, y que tanto el vate como el adivino, a pesar de no poseer ciencia, dicen cosas verdaderas (99c).

De este modo ya se puede ver el matiz que entrega la doctrina platónica respecto al valor del hacer poético y el del adivino como una relación indisoluble. El diálogo del *Ion*, en este sentido, es crucial para comprender la importancia de la poesía y la conexión que ésta tiene con el don vaticinador que también el poeta posee. La discusión que Sócrates sostiene con Ion —un rapsoda especializado en la obra homérica y que afirma ser el mayor conocedor del poeta, pero, sin embargo, al tratar de otros asuntos se siente adormilado y perplejo y sin nada que decir (533a)— nos describe un panorama del rol que Platón asigna al rapsoda como dependiente, pero, al mismo tiempo, distinto del poeta. Ante esta evidencia, Sócrates enfrenta

a Ion al hecho de que no posee una ciencia para hablar sobre una técnica general como la poesía, sino que sólo es capaz, a través de un entusiasmo, de hablar sobre un ejemplo particular como es el caso de Homero. La contraparte de la técnica, según Sócrates, es «la fuerza divina que impulsa al rapsoda, parecida a la que hay en la piedra que Eurípides llamó magnética y la mayoría, heráclea» (*Ion*, 533d). La relación entre el fenómeno del magnetismo —ya conocido por los antiguos griegos— y el arte poético, se encuentra en estrecha vinculación con el hablar del adivino y su fuerza. Según Platón, el poeta es como el eslabón de una cadena a través de la que los dioses y las musas crean inspirados; así, quien habla, realmente, son las divinidades, los poetas y adivinos: «cosas aladas, leves y sagradas» (534b). Estos vates no se encuentran ya en sí mismos y sirven como un mero puente entre la divinidad y un espectador que también penetra en las regiones de la armonía y el ritmo, poseídos por Dionisio (534a).

En primer lugar, por lo anterior, el quehacer poético y aquel del vaticinador se encuentran aliados respecto a su raíz común divina. En segundo lugar, al analizar más detenidamente la analogía de la piedra magnética, se puede vislumbrar un doble matiz en su interpretación. Por un lado, cómo Platón concibe el mecanismo a través del que se realiza la unión de la divinidad con los espectadores mediante el poeta y el rapsoda. Y por otro, cómo el influjo del Dios, a través del poeta poseso, es capaz de unir la esencia de los múltiples signos y juntarlos para generar en la boca del oráculo el enigma que esconde el presagio.

Se puede ver cómo el pensamiento platónico, profundamente piadoso, da un nuevo valor al acto poético ligado al hacer profético, otorgándole la distinción privilegiada de tener como motor primero a los dioses. No obstante esto, a pesar de brindar un valor divino a la poesía y elevarla al plano de lo sagrado, aún se mantiene, en el plano de lo humano, la irracionalidad y la falta de una técnica comunicable y enseñable que pueda ser aplicada a cualquier creación poética; cuestión que Platón valida como el conocimiento más alto. A pesar de esto, en el mismo diálogo, *Ion*, se puede encontrar un vestigio que trae al plano de lo racional y humano el don profético de la poesía.

El lado racional al que nos referimos se basa en la técnica asociada al efecto poético en la audiencia. Tal como el adivino elige los signos que debe utilizar para formular el enigma del futuro, el poeta debe elegir, racionalmente, los signos que lograrán el efecto deseado en el espectador. El poeta reír si logra hacer llorar a los espectadores o llorará si éstos se ríen de su acto (*Ion* 535e). El rapsoda, como uno de los eslabones de esta cadena, debe mantenerse atento a su actuación y adecuar las palabras y los trazos a la finalidad del efecto estético. La herramienta fundamental, en el caso de la poesía arcaica, es la percepción auditiva inteligente (*synesis*) que busca alcanzar el poeta (530c). Este proyecta su voz para que el auditor capte el sonido de su canto y, a la vez, sea capaz de seguir mentalmente esa percepción acompañada de un concepto determinado, el que conduce al efecto emocional divino. En este sentido, el poeta presagia los trazos, y por ende el sentido que su obra debe pro-

ducir para generar el efecto deseado y así satisfacer al público. Se unen, por ende, las regiones del ritmo y la armonía inspiradas por Dionisio, que mencionábamos anteriormente, con el logos conceptual, ambos con un fin profético, tanto en el plano de lo semántico como en aquel del tiempo divino.

El último tramo que recorre la filosofía platónica en torno a este asunto es el cursado en el *Fedro*, donde son los distintos tipos de manía (*maniké*) los que rigen la inspiración poética del artista. Éstos son cuatro: la manía profética, brindada por el dios Apolo; la manía misteriosa, acorde a Dionisio; la poética, correspondiente a las Musas; y la erótica, dada por Afrodita y Eros. En este diálogo, el cual versa sobre temas como la belleza, la retórica y la escritura, se hace referencia, acorde a estas manías, a cuáles son las correspondientes a cada alma y en qué forma, a la vez, las almas se reencarnarán en el futuro, según las verdades divinas contempladas. Es relevante tomar en cuenta que también en este diálogo se vincula a la poesía con el último tipo de manía, la erótica. Es a través de la belleza que Platón brinda esta última herramienta a los poetas, para que busquen el saber profundo de lo divino y lo certero. El filósofo, en este sentido, a través de la noción de reminiscencia (*anámnesis*), dota a los poetas de una importancia fundamental para acercarse a lo ideal y absolutamente verdadero. La poesía, en este punto, es el híbrido entre la manía de Apolo, que brinda a la poesía el don profético, acompañada por la región de la armonía y del ritmo que aporta Dionisio. Influencia matizada por las nueve musas que danzan siempre juntas y acompañan al poeta para que, finalmente, reproduzca la belleza inmanente que causa el más profundo deseo erótico, tras el que se esconde la reminiscencia de la belleza de las ideas y del mundo supraceleste (*tópos hyper ouranós*) que la poesía recuerda.

Las múltiples caras escondidas detrás de la noción de poesía que ofrece Platón a la tradición y la importancia con que el filósofo concibe tal arte ligado a lo posible, a lo universal y a lo divino, reaparecerán en Baumgarten. Donde se logrará una fusión con las palabras, reconocidamente rechazadas por Platón, que formulara Demócrito: «Lo que un poeta escribe con entusiasmo y divina inspiración es más hermoso» (frag. 18).

### Vestigios ciceroneanos

Dentro de las cuatro menciones que Baumgarten hace a la obra de Cicerón, generalmente referidas a *Cuestiones Tusculanas* y al *De Oratore*, es importante subrayar el hecho de que, oculto entre líneas, Baumgarten también tiene en mente el libro en que el filósofo romano alude al problema de los presagios, titulado: *Sobre la adivinación (De divinatione)*. Obra en la que se encuentra el vínculo etimológico fundamental para establecer la triple asociación que Baumgarten propondrá en las *Meditationes* entre poesía, adivinación e historia, citada en la primera parte de este estudio (§62). Si bien investigaciones recientes han demostrado que las etimologías

de Cicerón no son todo lo precisas que se supondrían, igualmente son las referencias que Baumgarten conoció en el momento de la redacción de las *Meditationes*.

Cicerón escribe: «Desde luego, no encuentro pueblo alguno —por muy formado y docto, o muy salvaje y bárbaro que sea— que no estime que el futuro puede manifestarse a través de signos, así como ser captado y predicho por parte de algunas personas» (I 2). La crítica que articula en el fingido debate que sostiene con su hermano Quinto, quien defiende la adivinación desde una perspectiva estoica, para Cicerón representa el avance de prácticas falsarias propias de la mántica (I 132). Temas que, por lo demás, estaban ligados a las más antiguas discusiones acerca de la existencia de los dioses (I 9-10), así como del destino (II 19). Cicerón, como bien señala Ángel Escobar en la introducción a la traducción al español, busca establecer una crítica profunda a la superstición y la superchería que se habían abierto camino poco a poco, tanto en el ámbito privado como público, frente a la religión romana tradicional, la que estaba «reducida a un repertorio de ritos arcaicos» (19). Contexto ante el que Cicerón opone su más agudo racionalismo discursivo y revisa las tradiciones filosóficas, pero también retóricas que le competen. Dentro de esta obra, Cicerón incluyó una serie de fragmentos poéticos donde se destacan aquellos de Ennio (I 107ss), en los que recupera, por ejemplo, los auspicios tomados por Rómulo y Remo acerca de quién de ellos debía fundar Roma. Lo que luego Cicerón complementa con una sección dedicada a la explicación racional de la adivinación, posterior a aquella natural, de camino a vincular las dos instancias privilegiadas de aquel ámbito que constituyen adivinación y sueño. La descripción es elocuente:

«Y, en vista de que un espíritu desprovisto de razón y de saber, bajo el impulso de su propia desinhibición y espontaneidad, podía llegar a inspirarse de dos maneras, a través del delirio o a través del sueño, considerando con el conocimiento adivinatorio extraído del delirio que se contenía sobre todo en los versos sibilinos, determinaron que se acogiera a diez ciudadanos para que interpretasen tales versos. Pensaron a menudo que también había de prestarse oído a las delirantes predicciones —que eran del mismo tipo— de los adivinadores y de los vates, como se hizo durante las guerras octavianas con las de Cornelio Culéolo.» (Cicerón, I 4)

La revisión de Cicerón es exhaustiva, recorre los lindes de la filosofía y la poesía, tal como hará también Baumgarten en su recorrido. Separando y uniendo los discursos de uno y otro ámbito como si se tratara de un revés de la misma pieza. Sin duda, tal como en Baumgarten, Cicerón es quien tiene el rol de conectar con el pasado donde Platón y su maestro Sócrates harán de puente. Cicerón escribe en *Sobre la adivinación*:

«Pero vayamos ahora, si te parece bien, con los sueños de los filósofos. En la obra de Platón aparece Sócrates, quien cuando estaba en la cárcel de la ciudad, le dijo a su amigo íntimo Critón que él, Sócrates, había de morir tres días después; que había visto en sueños a una hembra de eximia her-



mosura que, llamándolo por su nombre, le decía cierto verso homérico de este tenor: la tercera jornada de calma te hará llegar a Ptía. Según está escrito, esto aconteció tal y como se había dicho.» (I 52)

La sospecha de Sócrates es la de anticipar lo que vendrá, del mismo modo como Baumgarten recupera en el texto, el poder de la mirada que las palabras traducen, tanto en lo que adivinan como en lo que sueñan como anticipación. No obstante, aunque el rétor romano busca criticar dichas prácticas, su conocimiento de los discursos asociados a la adivinación lo vuelven un teórico de lo que critica. Tal como hace referencia a la postura platónica, Cicerón recuerda lo que Platón refiere en la *República* (IX 571) cuando Sócrates describe lo que ocurre con los sueños, visiones de mente y razón: «vemos cosas en desorden y confusión» (I 60).

Así, Baumgarten recoge el testimonio y sigue adelante articulando las tradiciones que lo apoyan. En este caso, se trata de un desplazamiento que permite explicar, ya no la crítica a una práctica religiosa, sino una respuesta al secreto que encierra la poesía como un conocimiento análogo al saber puramente racional asociado a la verdad, un conocimiento otro, *analogon rationis*, que se basa en signos similares, pero que no se cierra en su significación a un plano de la verdad, sino de aquel verosímil que ya la *Poética* de Aristóteles proyectaba (51a 36-38). El vínculo que el propio Cicerón reconoce en la etimología que propone se articula, perfectamente, con lo que Baumgarten propondrá. Cicerón escribe:

«Porque tener olfato es percibir con agudeza. Por eso se dice que tienen olfato las ancianas (*sagae*), porque saben, según creen ellas, muchas cosas, y por eso se dice que los perros tienen olfato. Por tanto se dice que presagia el que es capaz de oler una cosa antes de producirse, esto es el que presiente el futuro. Por tanto, es en el espíritu donde reside la capacidad de presagiar, la cual se infunde desde el exterior y se recibe por voluntad divina. Si esta capacidad llega a prender con mayor viveza, se llama delirio, cuando el espíritu, una vez desligado del cuerpo, cae en trance bajo la instigación divina.» (I 65)

La alusión al Fedro de Platón es patente en varios pasajes, la explicación del trance del delirio, ayuda a comprender que Cicerón propone una explicación para esa extraña contradicción, en que la verdad que le transmite el dios al vate, es una verdad otra. Se trata de un conocimiento que excede un saber lógico.

La respuesta que articula Baumgarten a esto trata de alcanzar las esferas no sólo nominales y verbales sino también visuales, coincidiendo —de algún modo— con lo que Cassirer, dos siglos después, planteará en *Lenguaje y Mito* (20). Cassirer realiza el salto para comprender también el alcance que tiene el planteamiento de Baumgarten, al liberarse del principio de veritabilidad propio de la filosofía, y articular un devenir más pertinente a lo poético, pero no por eso falso y mucho menos impensable. Baumgarten se ocupa de esta dimensión que él mismo abre, a partir de Leibniz y Wolff, a través del paradigma central de su estética, definida como ciencia del conocimiento sensible.

### «¿Qué, entonces, deben hacer los poetas?»

En el párrafo §64 de las *Meditationes* Baumgarten se pregunta:

«¿Qué, entonces, deben hacer los poetas? Los hombres más sagaces vaticinan bajo el nombre de otro, acerca de las cosas que en el presente ya sucedieron, como si hubiesen sido predichas cuando aún no habían sucedido.» (§64)

De este modo, la respuesta que se da es al mismo tiempo enigmática, el giro que vuelve sobre las fuentes clásicas utilizadas por el filósofo, quien de forma oscura proporciona la clave para entender el modelamiento epistemológico del pasado y que identifica como la reserva cognitiva de lo poético, se manifiesta en una elipsis. Inmediatamente Baumgarten agrega:

«¿Qué cosas no anuncia Heleno a Eneas en Virgilio? ¿Qué Anquises en los Campos Elíseos? ¿Qué antes la Sibila de Cumas? ¿Qué Vulcano en el escudo?» (§64)

Los pasajes citados en relación con la adivinación y el poema se vuelven otro enigma, uno en el que Baumgarten cifra lo no dicho como la clave de lo poético, aquello de lo que no se habla y que simboliza en rangos que van más allá de lo puramente literal.

Lo que no anuncian Heleno, la Sibila, Anquises, es lo que no ocurrió, lo que el poeta, desde su perspectiva del presente sabe que no sucedió. Lo no dicho es lo que hubiese ocurrido si no se hubiese cumplido lo que el destino ya pasado y ya escrito predecía. De esta manera, el poeta manipula las formas del pasado transformando la visión del presente. Desde esta perspectiva, el escudo de Aquiles no es sino la descripción de todo aquello que el pelida abandona al asumir la eternidad del héroe y determina, en el mismo momento de la elección de regresar a la batalla, la estructura del ser heroico posterior. Revisemos qué dicen los textos mismos a los que hace referencia el tratado.

La primera de las interrogantes dice: «¿qué cosas no canta Heleno a Enéas en la obra de Virgilio?» La pregunta hace referencia al pasaje de la *Eneida*:

«Hijo de diosa (pues que vayas tú en altamar con mayores auspicios es fe manifiesta; así el rey de dioses los hados sortea y vuelve los turnos, es desenvuelto este orden), poco, a ti, de mucho —porque más salvo recorras los mares extraños, y puedas en el puerto ausonio asentarte— soltaré en palabras; pues de lo demás prohíben las Parcas que sepa Heleno, y veda que se hable Juno Saturnia.» (III 374-380)

Sin duda es el enigma en sí, la voz que traza el velo de los versos. El primero (374) remite a Circe que en *La Odisea* predice a Ulises y, a Fineo, que en *Los Argonautas* predice a Minii la navegación futura. Es importante la figura misma

de Heleno, ya que según la tradición homérica habría sido él, quien, dolido por la negativa de Príamo de entregarle la mano de Helena luego de la muerte de Paris, es capturado por Ulises en el monte Ida y llevado al campamento griego. Allí, medio a la fuerza y medio por soborno, Heleno revela con su voz oracular las condiciones necesarias que debían cumplir los griegos para triunfar (Grimal 234a). Ya en el fragmento de Virgilio surge una negación, al no revelar el mismo Heleno su traición al pueblo troyano, pues como registran algunas tradiciones, habría sido él mismo quien habría sugerido a Ulises la construcción del Caballo. Virgilio de esta forma, utiliza parcialmente el conocimiento histórico de la figura de Heleno, reservando una estructura teleológica que resguarde el destino de Eneas, al mismo tiempo que una verosimilitud histórica en la estructura del poema.

Juno, por su parte, es mencionada en estos versos, ya que, a pesar de su poder no puede cambiar los hechos, pero sí la sucesión de éstos. Virgilio insiste con los términos «volver», «vuelve» y «desenvuelto» (*is vertitur*) mostrando la inmutable certeza de Heleno al profetizar (Isnardi, 234n v.376). Las Parcas vetan saber otras cosas y las que sabe Heleno debe callarlas, como la muerte del padre de Eneas, la tempestad y su detención en África. Así mismo señala a Saturnia, porque es hija de Saturno y Juno, enemiga de los troyanos y, por lo tanto, de Eneas. Se puede ver, así, el doble pliegue que cumple, tanto en el poema como en el vaticinio, el binomio de lo conocido y lo desconocido en los trazos del poema.

La segunda pregunta de Baumgarten busca al padre del héroe en su enigmática formulación: «¿Qué es lo que no canta Anquises en los campos Elíseos?» Y remite a Virgilio, *Eneida*:

«Ahora ven, te haré ver qué gloria le reserva el porvenir  
al linaje del Dárdano, qué traza de herederos itálicos te aguardan  
y las almas ilustres que han de llevar un día nuestro nombre.  
Te voy a revelar tu destino.» (VI 756-759)

Virgilio repite la misma formulación que en el pasaje anterior que citamos, referente a Heleno. Así mismo como la memoria de Eneas nos recuerda las visiones que no nombró en su presagio el hijo de Príamo, las que ni siquiera pudieron ser anunciadas por la más oscura de las Harpías, Celeno. Con un leve gesto Eneas no suma a sus desventuras la tormenta que lo lleva Cartago y a Dido, como si se tratara de un favor de los dioses.

La tercera clave virgiliana de Baumgarten señala: «¿Qué es lo que no cantó antes la Sibila de Cumas?». Se trata del pasaje de Virgilio, también de la *Eneida*:

«¡Oh, libertado, por fin de los magnos peligros del piélagos!  
Pero quedan en tierra más graves. De Lavinio a los reinos  
vendrán los Dardánidas; despide de tu pecho esta cuita;  
más querrán también no haber venido. Guerras, horribidas guerras,  
y al Tíber espumante con mucha sangre columbro.

No el Simois ni el Janto a ti ni los dóricos reales  
 te faltarán; otro Aquiles ha sido engendrado en el Lacio,  
 y nacido, el mismo, de diosa; y Juno hostil a los teucros,  
 nunca se irá, allí tú, suplicante en tus míseras cosas,  
 ¡a qué gentes de ítalos no rogarás o a qué urbes! [...]» (VI 83-92)

Eneas, liberado de los peligros en el mar, se enfrenta a los que vendrán en tierra. La guerra, que, aunque será seguro su triunfo, Eneas no puede evitar, «*Bella, horrida bella*» (86). Y tal como él vio los ríos Janto y Simois teñidos de sangre troyana, también verá así el Tíber. Los griegos en Troya fueron sus enemigos: también lo serán en Italia, donde surgirá el otro Aquiles, que es Turno, hijo de la diosa Venilia, como el otro lo era de Tetis. Juno será en esta nueva tierra tu enemiga, como en Troya; y así como la causa inicial de aquella guerra fue Helena, mujer de Menelao, usurpada por Paris, de ésta lo será Lavinia, prometida por esposa a Turno, hija del rey Latino, que recibirá a Eneas como huésped y querrá hacerlo su yerno.

La cuarta pregunta remite a la esfera de lo visual: «¿Qué es lo que no representó Vulcano en el escudo?» Aquí la referencia es doble, primero, al escudo de Eneas, en esta obra finalmente homérica, donde aparecen invertidas las hazañas, primero el viaje y luego la guerra. El escudo de Eneas (Virgilio, Eneida, VIII 626-728) es, a su vez, el escudo de Aquiles (Homero, Ilíada, 482-608). Como precisa J.-B. Lechatellier en la nota a su edición latina, la descripción que establece Virgilio sigue el modelo de la Ilíada y de aquella del escudo de Hércules atribuida a Hesiodo. La originalidad de Virgilio radicaría en que, en vez de tomar imágenes de la vida humana en general, como son las escenas de la vida militar y campestre que describe Homero, Virgilio hace representar por Vulcano los grandes eventos de la historia de Roma, aquellos que representan mejor distintas épocas (48n. , v.625)

Y, finalmente, Baumgarten, siguiendo quizás al autor clásico más nombrado en su tratado de poesía, remite a Horacio cuando hace predecir a Nereo el suceso de la guerra de Troya, ya que sabía que podía inventar aquellos vaticinios que los eventos ya acontecidos habían confirmado. Horacio, en la oda primera escribe:

«Cuando en naves de Ida el pastor trajera  
 por mar, a su huésped Helena, pérfido,  
 en ocio no grato abatió los céleres  
 vientos, por cantar los fieros  
 hados, Nereo: «Con mal ave, a casa llevas  
 a quien Grecia exija con mucho mílite,  
 conjurada toda en romper tus nupcias  
 Y el viejo reino de Príamo.  
 Ay, cuánto, en caballos; cuánto hay, en hombres,  
 sudor; cuántos duelos mueves a dárdana  
 gente. Ya su yelmo Palas, y la égida,  
 y carro y rabia prepara. [...]» (*Odas* I, 15)

El poeta imagina que, mientras Paris lleva sobre su nave a Helena, Nereo predice los problemas que este rapto traerá a Troya. No todos los estudiosos coinciden en que Horacio remite, en la relación mencionada entre Paris y Helena, a la relación amorosa entre Cleopatra y Antonio. Sin embargo es de notar que el fragmento citado ilustra, a través de breves trazos, el escenario de una batalla que aún no ocurre en el momento del vaticinio de Nereo, y, que, sin embargo, ya la tradición poética había confirmado y legado al poeta Horacio.

De este modo, Baumgarten establece una cartografía compleja donde un principio historiográfico amplio sustenta cualquier relación retórica y el tropos se apoya en una epistemología más que en el ornato que algunos puedan aún asignarle. El decir del poeta extrae, vehicula lo inaudito de la historia, donde la historia se vuelve un género rearticulado por una reserva mítica futura.

### **La expresión de los signos: hacia una semiología poética en Baumgarten**

Como fue mencionado con anterioridad, el modelo que Baumgarten propone, al analizar el rol adivinatorio y vaticinador del poeta, se encuentra firmemente anclado en la tradición racionalista de Leibniz y Wolff. Es a partir de esta relación necesaria entre el autor de las *Meditationes* con sus antecesores, y la noción de conocimiento histórico propuesto en su obra, que se puede comprender el para qué utiliza las preguntas citadas en la sección anterior.

Las palabras son signos en cuanto significan representaciones, que son lo designado. El signo es el medio para conocer lo designado. De este modo, el discurso, en cuanto serie de signos, es un medio de conocimiento de las representaciones. El conocimiento de las representaciones aprehendidas desde un particular punto de vista respecto del mundo es, a su vez, el medio de conocimiento de estas representaciones, y por tanto, del mundo. En el conjunto de las representaciones está contenido el complejo de nuestro conocimiento del mundo, el término representación expresa de la manera más general ese reflejo del mundo vehiculado por el alma. Si bien cada género de pensamiento cae bajo el concepto de representación, no todas las representaciones reflejan el mundo del mismo modo. Baumgarten, en la línea de Wolff, distingue entre dos modalidades fundamentales del conocimiento: aquella sensible en sentido amplio, y aquella intelectual; de manera que asigna una parte inferior y una parte superior a la facultad cognoscitiva. La parte inferior del conocimiento se preocupa de las representaciones oscuras y claras pero confusas, mientras la superior, constituida por el intelecto y la razón, nos permite adquirir las representaciones distintas y adecuadas.

Baumgarten hereda de Leibniz el principio de la armonía preestablecida, donde da cuenta de que cada mónada, en cuanto sustancia, se encuentra en relación

con el resto de las mónadas creadas por dios. En el modelo que Baumgarten plantea, a partir de la noción de Leibniz, existe una necesaria relación de expresividad del alma a través del cuerpo. La mónada se expresa en tanto que es interpretada por otras mónadas, y es a través de esta relación interpretativa sensitiva e intelectual que constituye su lugar en la red armónica de las esencias. De este modo, cada esencia se encuentra supeditada a una estructura sensible que determina desde qué perspectiva el alma expresa el resto de las mónadas. En este principio toma mayor fuerza una semiología que sería posible de derivar de las *Meditationes* de Baumgarten, al preguntarse por aquello que «no debe hacer el poeta», es decir, establecer desde qué perspectiva interpretativa el escritor administra los trazos tanto verbales como históricos para organizar las representaciones que vela el poema.

## Bibliografía

- BAUMGARTEN, Alexander (1936): *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735) reed Barii, apud Jos. Laterza et filios.
- (1988): *Esthétique de A.G. Baumgarten*. (J.-Y. Pranchère, Ed.), L'Herne.
- (1999): *Riflessioni sulla Poesia*. (S. T. P. Pimpinella, Ed.), Palermo.
- (2000): *L'estetica*. (S. Tedesco, Ed., & A. L. F. Caparrotta), Palermo, Aesthetica.
- CASSIRER, Ernst (1973): *Langage et mythe: à propos des noms de dieux* Paris, Minuit, (1953).
- CICERÓN, Marco Tulio (1999): *Sobre la adivinación, Sobre el destino; Timeo*, (trad. esp. A. Escobar). Madrid, Gredos.
- FERRARIS, Maurizio (1997): *Estetica razionale*. Milano: Raffaello Cortina.
- HORACIO (1999): *Arte Poética: epístola a los pisones*, (trad. esp. O. Velásquez) Santiago, Eds. Universidad Católica de Chile.
- (2007): *Épodos, odas y carmen secular*, (trad. esp. R. Bonifaz). México, UNAM.
- (1864): *Opera*, (ed. y notas M. CH. Aubertin). Paris, Eugen Belin.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm (2003): «Sobre el modo de distinguir los fenómenos reales de los imaginarios», *Escritos filosóficos*, (ed. esp. Ezequiel de Olaso et al.). Madrid, Machado, pp. 307- 313.
- (2003): «Monadología», *Escritos filosóficos*, (ed. esp. Ezequiel de Olaso et al.). Madrid, Machado, pp. 691-712.

- PLATÓN, *Diálogos* (1998): (trad. esp. J. Calonge Ruiz et al.). Madrid, Gredos.
- VIRGILIO, *Énéide* (1928): (intro. y notas de J.-B. Lechatellier). París, J. De Gigord.
- VIRGILIO, *La Eneida* (1992): (trad. esp. Víctor José Herreros). Madrid, Gredos.
- VIRGILIO. *Aneis* (1913): (intro. y notas de Giuseppe Isnardi). Torino, Ed. Internazionale.