

Maria Ramon Cubells Bartolomé

Leibniz: ¿hacia una nueva teoría de la sensibilidad?

Resumen: *El objetivo de esta ponencia es examinar la teoría del conocimiento de Leibniz desde la perspectiva de su relación con el universo estético que inaugurará Baumgarten. Fue Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) quien utilizó el término Aesthetica para bautizar una nueva disciplina independiente que se ocupará del tipo “especial” de conocimiento (el que concierne a la sensibilidad), propio del arte o de la belleza artística. La filiación de Baumgarten en la escuela wolffiana es del todo conocida, pero el filósofo necesitó ahondar en los propios textos de Leibniz para encontrar una epistemología que le sirviera como base para ese proyecto que pretendía una ciencia del conocimiento sensible, es decir, que éste se convirtiera en un saber filosófico.*

Palabras clave: *Leibniz. Baumgarten. Conocimiento sensible. Experiencia estética. Arte. Ciencia.*

Abstract: *The aim of this paper is to examine Leibniz' theory of knowledge in terms of its relationship to the aesthetic universe inaugurated by Baumgarten. Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) is well known for having used the concept of Aesthetica as the name of a new and independent discipline focusing on a “special” type of knowledge (concerning with sensitivity), that is characteristic of art and artistic beauty. Baumgarten was trained in the Wolffian school, but he had to return to the works of Leibniz to find an epistemology that would serve as the basis for an approach to sensible knowledge science, that could become a philosophical knowledge.*

Key words: *Leibniz. Baumgarten. Sensible knowledge. Aesthetic experience. Art. Science.*

Analizaremos algunos textos claves de Leibniz (, , ...) que permiten dibujar su concepción epistemológica y entender el proyecto de Baumgarten, enraizado en esta concepción, como un intento de completarla.

El análisis que nos proponemos se centrará en la admisión por parte de Leibniz de un conocimiento confuso, que es el que tenemos cuando reconocemos una cosa aunque no seamos capaces de señalar sus notas distintivas (conocimiento distinto). Será este conocimiento confuso el que abra la puerta a Baumgarten a una consideración más ambiciosa y alejada del pensador de Hannover. Las alusiones al “je ne se quoi” que salpican algunos de sus textos, servirán para dirigir la mirada a esos ejemplos que sobre las artes (pintura, música) encontramos en Leibniz.

1. Introducción

Como se sabe, Alexander BAUMGARTEN caracterizó la *Estética* como la “ciencia del conocimiento sensible” (1750-1758, &1). Será ésta una nueva ciencia, una “nueva” gnoseología que se ocupará sólo del conocimiento propio de la sensibilidad y, por ello, hablará Baumgarten de una *gnoseología inferior* ya que en el contexto filosófico racionalista, la capacidad sensible se consideraba una *facultas cognoscitiva inferior*. Lo que ahora nos interesa es que esta disciplina, la *Estética*, en la presentación de Baumgarten, responde a la necesidad de replantear el

conocimiento sensible, su estatuto y legitimidad y, por tanto, su verdad. La filosofía de Leibniz, al superar la concepción cartesiana del conocimiento, con su clasificación de las ideas, admitiendo una claridad cognoscitiva propia de los sentidos y de la experiencia a la que llamará *confusa cognitium*¹, permitirá a Baumgarten llegar a esta *ciencia del conocimiento sensible*.

Así, más que el bautizo en sí de una disciplina, lo interesante de la reflexión de Baumgarten -desde el punto de vista de la historia de la estética- es que comprenderá que la facultad estética pertenece al ámbito del conocimiento y, con ello, permitirá inscribir la experiencia estética en un nuevo registro epistemológico. La estética, convertida en una disciplina de pleno derecho, reflexionará sobre el arte y sobre las obras desde un nuevo universo conceptual constitutivo de un saber. Asimismo, la estética no sólo contribuirá a la unificación del saber (que ya deseaba Descartes), sino que permitirá distinguir entre diversos ámbitos hasta ahora indistintos. Así pues, una reflexión filosófica sobre el arte no puede confundirse ni con la historia del arte, ni con la teoría del arte, en definitiva: no puede identificarse con ninguna de las disciplinas que se interesan también por el arte.

La influencia del cartesianismo en la teoría del arte del Clasicismo es constatable no sólo por las propias declaraciones de académicos, teóricos del arte, pintores, escritores y pensadores, sino porque su filosofía, sus conceptos, suponen una innovación muy importante respecto a la condición del sujeto pensante que resultó también fructífera en este medio. Pero, es que además, la doctrina de la razón influencia todas las controversias que sobre los conceptos de gusto, de sentimiento y de imaginación alimentan la mayoría de las disputas artísticas hasta el siglo siguiente.

Sin embargo, aunque no hay una estética cartesiana, Descartes también legará sin querer una sencilla pero acuciante cuestión: si lo bello no es medible, y si la razón, que es tan eficaz en la búsqueda de la verdad, no puede enseñarnos nada al respecto, ¿de qué facultad nos serviremos? Más contundente: ¿responde la belleza a unas reglas precisas o se trata de un asunto de sentimiento? ¿Debemos creer que la verdadera belleza está más allá de cualquier regla, que escapa a toda razón?

Se empieza a sospechar que el sentimiento no es completamente un desajuste de los sentidos, aunque se confunda con la sensibilidad.

No obstante, naturalmente, conviene matizar la rehabilitación de la sensibilidad. Ésta resulta liberada, pero se mantiene bajo el control de la razón, la única facultad que da acceso a un conocimiento auténtico. Ciertamente el Clasicismo se define, en todos los ámbitos (político, institucional, moral y artístico) por la búsqueda de lo razonable, de la medida, de lo conveniente, de lo verosímil y del “gran gusto”. Las reglas tienen valor absoluto porque, como aseguró Descartes en las *Reglas para la dirección del espíritu* (1628), únicamente ellas aseguran el hallazgo de la verdad y, como la naturaleza, también el arte tiene reglas. El paralelismo entre las artes y las ciencias es una tesis fundamental del clasicismo francés. Sin embargo, es evidente también que el edificio construido por Descartes en torno a la razón dista mucho de ser monolítico. Todo parece medido con la razón, que garantiza un juicio verdadero, pero este dominio de las reglas de la razón equivale a prevenirse contra la imaginación, a prevenirse de sus errores. Los coetáneos de Descartes y sus sucesores (como Malebranche) saben que las cosas no son siempre tan sencillas. Incluso el mismo filósofo en las *Regulae* admite que la imaginación podía, en algunos casos, ejercer de auxiliar de la razón.

Así, pues, este siglo clásico, el llamado *siglo de la razón*, progresivamente en este campo chocará con sus límites. Debemos pensar que desde mitades del XVII, a pesar de la importancia otorgada a la razón, empieza a oírse un murmullo de sospecha de que la razón no es una, ni absoluta; aumenta la conciencia de la dimensión no racional de la belleza y el arte².

Establecer la Estética como disciplina autónoma significará que el ámbito de la sensibilidad devenga objeto de reflexión. Aquellas cuestiones que antes mencionaba, preguntas que están en el ambiente y que son acogidas de diversas maneras por artistas y teóricos, van a ser planteadas/respondidas de una forma distinta por la nueva ciencia. La intuición, la imaginación, la sensualidad, y hasta la pasión, son reconocidas como factores que pueden dar acceso a un conocimiento. Ya no se las considerará como *fuentes*

de errores y falsedades, sino como facultades cognoscitivas.

Mientras en Francia progresivamente se constata una cierta renuencia al *espíritu de sistema* (a partir también de la influencia de Bouhours y Dubos), en Alemania, en la lucha a favor de la imaginación, la estética nunca se revolvió contra el dominio de la lógica; se buscó una alianza, una lógica propia de la fantasía. Precisamente porque las artes deben edificarse sobre principios ciertos, pasan de Wolff a la filosofía de Leibniz. Como muy bien explicó Cassirer en su espléndido libro *Filosofía de la Ilustración*, es Leibniz quien injerta en la filosofía alemana ese afán sistemático.

Será Baumgarten, ese “excelente analítico” como dirá Kant³, ese gran lógico con alma de poeta, el que se dará cuenta de la limitación de la lógica *tradicional* y se permitirá asumir una empresa nueva, para la cual necesita abordar las bases de su posición epistemológica, esto es: la doctrina de Leibniz sobre el carácter gradual del conocimiento.

2. El carácter gradual del conocimiento en Leibniz

En el texto *Meditaciones sobre el conocimiento, la verdad y las ideas* (1684), Leibniz distingue entre *ideas* o *conocimientos* (*Idearum et cognitionum*): “El conocimiento puede ser oscuro o claro y el claro es además confuso o distinto y el distinto es inadecuado o adecuado, y también simbólico o intuitivo; y si es simultáneamente adecuado e intuitivo es sumamente perfecto” (G IV, 422).

El *conocimiento claro* es el que permite reconocer la cosa representada, mientras que el *oscuro* es el que no lo permite: “por ejemplo, -escribe Leibniz- cierto recuerdo que tengo de alguna flor o animal que he visto antes pero que no llega a ser suficiente para poder reconocerlos cuando se me presentan ni para diferenciarlos de algo parecido” (G IV, 422).

El *conocimiento claro pero confuso* es el que no permite enumerar por separado las notas necesarias para distinguir esa cosa de otras, “aunque

la cosa posea realmente tales notas y requisitos en los que se puede descomponer su noción” (G IV, 422). Tenemos, pues, un conocimiento claro pero confuso cuando no distinguimos la cosa de otras cosas mediante la enumeración de notas, aunque sí sabemos que son diferentes, sin poder decir por qué. Así, el conocimiento que tenemos de los colores, olores, sabores y otros objetos propios de los sentidos, ya que los reconocemos claramente y los discernimos entre sí: no confundimos el amarillo y el rojo; no obstante esto es así por el simple testimonio de los sentidos, no porque podamos enunciar las notas que los constituyen. Por ello, dice Leibniz, no se le puede explicar a un ciego qué es el rojo u otras cosas parecidas (olores, sabores), a menos de ponerlos en presencia misma de la cosa y hacer que la vean, huelan o gusten (o recuerden haberlo hecho); y no se lo podemos explicar aunque sea verdad que las nociones de estas cualidades son compuestas y se pueden resolver, ya que tiene sus causas. Así pues, las nociones de las cualidades sensibles son, de derecho, reductibles a sus elementos simples (sus causas), y son, ellas mismas, inteligibles. En los *Nouveaux essais* (II, II, 1: 133) se señala que su simplicidad es sólo de hecho o aparente, relativa a la finitud de nuestra percepción o a la limitación de nuestro punto de vista⁴. Son también ejemplos de conocimiento confuso el que los pintores y otros artistas tienen de su obra (y de la de los demás): “saben perfectamente si la han realizado correcta o defectuosamente aunque a menudo les resulta imposible dar razón de su juicio”, y dicen que falta en las que critican (o les desplacen) un cierto “no sé qué”, *nescio quid* (G IV, 423).

Sin duda, el ejemplo es muy importante en nuestro contexto. Leibniz vincula la experiencia estética con la claridad sensible, es decir, con el “conocimiento confuso”. Frente al cartesianismo, el filósofo ha reconocido una “claridad” cognoscitiva propia de los sentidos⁵. Además, siguiendo con el texto, Leibniz apela aquí (como en tantos otros textos) a “cierto no sé qué”⁶, *nescio quid*, una fórmula (“*je ne sais quoi*”) difundida por el jesuita Dominique Bouhours, con la que se indicaba -en medios críticos con el clasicismo academicista- cierta peculiaridad de la experiencia estética.

El *conocimiento distinto* es el que tenemos cuando conocemos las notas que permiten distinguir una cosa de todas las demás porque da razón de la distinción (constituye su definición nominal). Dice Leibniz que una noción distinta (*distincta notio*) es la que tienen los ensayadores del oro, “aquella que permite distinguir esa cosa de todos los demás cuerpos parecidos, por medio de notas y exámenes suficientes” (G IV, 423). Podemos tener un conocimiento distinto de las nociones comunes a diferentes sentidos, como las nociones de número, magnitud, figura; también de muchos afectos del alma (esperanza, temor); y, claro está, de las nociones que son indefinibles porque son primitivas o evidentes por sí mismas (irresolubles, sin requisitos). Cuando todas las notas que componen una noción distinta son conocidas distintamente (cuando podemos llevar el análisis hasta el final), el conocimiento es adecuado (“y no sé si los hombres pueden ofrecer un ejemplo perfecto de éste, aunque la noción de los números se le aproxima mucho”)⁷. En cambio, cuando las notas que entran en la definición necesitan a su vez una definición y sólo las conocemos confusamente, el conocimiento es *inadecuado*.

Como vemos, el conocimiento distinto tiene grados; efectivamente, el análisis es gradual (por pasos) y ello quiere decir que es más o menos completo. Pero, es que tanto en este texto como en el artículo 24 del *Discours de métaphysique* como en los *Nouveaux essais*, se afirma una *continuidad de naturaleza entre el conocimiento sensible (conocimiento confuso) y el conocimiento intelectual (distinto adecuado o inadecuado)*. El siguiente texto, *Addition à l'explication du système nouveau touchant l'union de l'âme et du corps envoyée à Paris à l'occasion d'un livre intitulé "Connaissance de soi même"* (probablemente de 1699), resulta interesante a propósito de esta cuestión:

Ordinariamente, los *pensamientos confusos* se conciben como de un género completamente diferente a los *pensamientos distintos*, y nuestro autor⁸ considera que el espíritu se encuentra más unido al cuerpo por los pensamientos confusos que por los distintos. No es que esto no tenga fundamento, ya que los pensamientos confusos marcan nuestra imperfección, pasiones y dependencia del

conjunto de las cosas exteriores o de la materia, mientras que la perfección, fuerza, dominio, libertad y acción del alma consisten principalmente en nuestros pensamientos distintos. Sin embargo, no deja de ser verdad que, en el fondo, los pensamientos confusos no son otra cosa que una multitud de pensamientos que en ellos mismos son como los distintos, pero que son tan pequeños que cada uno aparte no excita nuestra atención y no se hace distinguir. Hasta se puede decir que nuestras sensaciones (*sentimens*) incluyen a la vez un número verdaderamente infinito [de pensamientos]. Es en esto que consiste verdaderamente la gran diferencia que hay entre los pensamientos confusos y los distintos, que es justamente la misma que hay entre las máquinas de la naturaleza y las del arte. (G IV, 574-5).

Leibniz continua el texto comentando que las sensaciones confusas, como el dolor o el calor, no son cosas inexplicables, aunque su explicación completa sobrepase nuestras fuerzas. También dice que el progreso del conocimiento nos lleva a descubrir sus fundamentos, que son pensamientos distintos (como ha pasado con respecto a la luz y a los colores) y, vuelve a insistir, que la relación entre sensación confusa y pensamiento distinto no es arbitraria, sino que mantienen entre sí una relación de semejanza y de expresión, ya que, de otra manera, la acción de Dios sería arbitraria y privada de razón, “” (G IV, 576). No es pues una diferencia esencial (contra algunos filósofos de la Escuela y algunos filósofos modernos, los ocasionalistas). Pero, sobre todo, estas ideas componen la crítica de Leibniz a Locke: si lo sensible-confuso no fuera reducible a lo racional-distinto, las cualidades secundarias serían arbitrarias y Dios actuaría sin razón. Precisamente para el filósofo alemán el análisis consiste en esta reducción, el paso de lo confuso a lo distinto.

Todavía tenemos otro texto interesante para este trabajo, y en este caso pertenece al contexto de la justificación de la tesis según la cual el alma es la fuente de todas sus representaciones. Leibniz argumenta en la (1702):

El mismo r.p. Malebranche admite que el alma tiene acciones internas voluntarias. Pero, ¿qué

razón hay para impedir que esto tenga lugar en todos sus pensamientos? Quizás el hecho de considerar que los pensamientos confusos difieren *toto genere* de los distintos, cuando en realidad son solamente menos distintos (*distingúeles*) y menos desarrollados a causa de su multiplicidad (G IV, 563).

En estos pasajes, sin lugar a dudas, se sostiene explícitamente (y en consonancia con todo el leibnizianismo) que las cualidades sensibles son nociones confusas, pero que son del mismo tipo que las nociones distintas, o que pertenecen a un mismo género. La única diferencia entre confusión y distinción debe atribuirse a nuestra capacidad o incapacidad de análisis; que de la confusión a la distinción se pasa por el conocimiento de las “causas o razones” (G II, 82). El principal argumento entonces es la noción de mónada, ya que gracias al principio *praedicatum inest subjecto* (DM 8), la mónada no tiene ventanas y todos los predicados que se le pueden atribuir verdaderamente provienen de su propio fondo. Por tanto, la pasividad que caracteriza las impresiones sensibles debe ser, por fuerza, pasividad aparente; es decir, confusión, desconocimiento de la razón que las produce.

Ciertamente ello no autoriza a decir que la sensibilidad sea intelección confusa⁹; sino que debemos decir más bien que la sensibilidad es una percepción confusa. La percepción es el género (PNG 4), o, si queremos, la expresión (G II, 112), que puede ser confusa (sensibilidad), o distinta (intelección): entender es percibir distintamente las cosas; sentir, percibir las confusamente. En fin, si sólo contáramos con la sensación, nuestro conocimiento y nuestros conceptos sólo podrían ser confusos. Pero poseemos además de la sensibilidad al entendimiento. Pero en Leibniz, el elemento sensible del conocimiento no es un indicio de una realidad material extraña al pensamiento, sino la expresión de su carácter limitado, el signo de una incapacidad: la de no tener una percepción distinta de la infinitud de lo real. Como tan bien explica Olesti en el artículo *Els drets del sensible. Estudi leibnizià*, el entendimiento nos permite descubrir que la realidad consta de mónadas; pero finitos como somos, nuestra percepción comporta siempre algún grado de confusión, alguna

eliminación de diferencias, engendra continuidad donde no la hay y, entonces, experimentamos cuerpos. “Lo real es inextenso; la extensión es fenoménica, el resultado de la imperfección de nuestra percepción” (Olesti, 2001, 177). Es la finitud de la capacidad perceptiva la que implica una confusión en virtud de la cual las diferencias se desdibujan y como resultado lo que es real, heterogéneo, se confunde con una homogeneidad que sólo es aparente; lo que es cualitativo se convierte en cuantitativo, lo discreto en continuo. La extensión es fenómeno, abstracción de la realidad inteligible de las mónadas, reducción de la multiplicidad concreta a la unidad abstracta de lo confuso. Como en tantos textos Leibniz señalará, sólo Dios *percibe* mónadas, porque solamente un entendimiento infinito (un conocimiento intuitivo, de un “vistazo”) puede tener un conocimiento distinto de la infinitud discreta de las mónadas que constituyen lo real. En cambio, la limitación de la capacidad de representación de las criaturas comportará siempre confusión. La identidad ontológica de la cosa no elimina la dualidad gnoseológica con la que debe aparecer a toda criatura finita. Sin embargo, como recordaremos por los textos donde Leibniz expone su definición de verdad, sólo para un entendimiento finito, la diferencia entre nociones que exigen un análisis finito y las que exigen uno infinito se traduce en la diferencia epistemológica entre dos tipos de conocimiento: racional y empírico; solamente para el ser humano, la diferencia entre número finito y número infinito de operaciones engendra dos formas de conocer.

Pero antes de abandonar los textos del filósofo, leamos en una *Carta de Leibniz a la reina Sofía Carlota de Prusia “Sobre aquello que es independiente de los sentidos y de la materia”* (1702):

Hay, pues, tres tipos de nociones: las *solamente sensibles*, que son los objetos afectados [que afectan] a cada sentido en particular; las *sensibles e inteligibles a la vez*, que pertenecen al sentido común, y las que son *solamente inteligibles*, que son propias del entendimiento. Tanto las primeras como las segundas son imaginables, pero las terceras están por encima de la imaginación. Las segundas y las terceras son inteligibles y distintas; pero las primeras confusas, aunque sean claras y reconocibles (G VI, 502).

Aquí Leibniz ha establecido tres tipos de nociones: las sensibles, las imaginables y las inteligibles. Estas nociones corresponden, respectivamente, a las cualidades secundarias, a la extensión y lo que le es afín (figura, número, movimiento), y a la mónada. Tenemos así constituidas las tres esferas del saber: la experiencia, las ciencias matemáticas (puras y mixtas: aritmética, geometría y física) y la metafísica. Las nociones del tercer tipo son netamente distintas; las del segundo, todavía lo son también; las del primero, ya no.

Vemos pues perfilados tres órdenes epistemológicos con valor diverso: 1º) el orden de las mónadas, que es el ámbito de la metafísica, accesible sólo al entendimiento; 2º) el orden de la extensión y del resto de nociones del sentido común o la imaginación (pérdida de “rigor metafísico”), es el ámbito de la matemática, reino de las nociones abstractas, no reales; y 3º) el orden de la experiencia, en realidad el caos de sensaciones, el vaivén confuso *de no sé qué en qué*. Tres órdenes epistemológicos que, aunque inevitables por nuestro modo de conocer, no son sino expresiones diferentes de una misma cosa (desde la perspectiva ontológica).

3. La búsqueda de un conocimiento de lo confuso: Baumgarten

Este análisis nos ha parecido necesario para poder argumentar que Baumgarten, ante el proyecto filosófico de saber de Christian Wolff basado sólo en la *lógica del entendimiento* -renunciando a las facultades sensibles de conocer-, tuvo que volver a los textos de Leibniz para encontrar los elementos que le permitirían reivindicar una investigación autónoma del ámbito del conocimiento sensible, reclamando una *lógica de la facultad cognoscitiva inferior* a la que denominará Estética, esto es, se propone una fundamentación filosófica de la estética.

Baumgarten se encuentra con un panorama complejo, abigarrado, con tensiones en todos los ámbitos y pretende una síntesis nueva: la estética como ciencia. Ésta no podría convertirse en ciencia si se limitara a ser un conjunto de reglas técnicas o de observaciones psicológicas. La

voluntad de Baumgarten es determinar la estética como *la teoría del conocimiento sensitivo*. Pero, ¿puede una ciencia mantenerse, como hace Baumgarten, en el dominio de lo confuso? Desde el mismo momento que se formula es la estética sospechosa de ser un conocimiento de tercera división, una *gnoseología inferior*, como se encargarán de señalar sus contemporáneos (por ejemplo Bodmer). Pero, como Cassirer explicó tan bien, lo que Baumgarten busca no es un conocimiento confuso y oscuro, sino *un conocimiento de lo oscuro, de lo confuso*. Así pues, lo sensible debe elevarse al rango de saber determinando una forma especial suya. En palabras de Cassirer: “Lo sensible, como tal, por su pura materia, puede ser algo oscuro, pero eso no quiere decir que la forma en que lo conocemos y en que nos apropiamos espiritualmente tenga que ser también oscura y confusa. Representa una manera determinada de captar la materia, un modo nuevo y penetrante de comprender” (1993, 372). Baumgarten establece un nuevo patrón para la sensibilidad, para asegurar su valor, es decir le otorga una nueva perfección, pero es la *perfectio phaenomenon*. Una perfección que no es la de la lógica ni la de la matemática, si no que la perfección de la sensibilidad se afirma a su lado como algo irreductible y peculiar. Evidentemente Baumgarten, que está usando una terminología tradicional, establecerá o mantendrá una determinada escala, un orden de valores y jerarquías de los conocimientos. Sin embargo: “El metafísico Baumgarten nunca ha abandonado por completo esta concepción; pero el analítico, el puro fenomenólogo, la sobrepasa. Esta ruptura de las ligaduras lógicas y metafísicas tradicionales era la condición histórica y sistemática previa para que la estética ganara su puesto al sol y se estableciera como disciplina filosófica de rango y derecho propio” (Cassirer, 373).

Baumgarten ha explorado la filosofía leibniziana y reconoce el ideal del conocimiento científico, en el sentido que comprender las cosas no significa captarlas a posteriori sino comprender a priori sus razones. El camino del conocimiento distinto es el de descomponer todo fenómeno complejo en sus elementos simples. No obstante, existe para él un dominio en el que esta reducción del fenómeno a su razón encuentra un límite. Así, por ejemplo, si explicamos el color reduciéndolo a

un puro acontecer dinámico, a su concepto físico-matemático, lo despojamos de todo sentido estético, desaparece todo lo que el color significa como medio de expresión artística. Reconocer que esa vivencia sensible del color tiene un valor propio, es lo que persigue la Estética; quiere penetrar en la manifestación sensible. En este campo el Principio de Razón Suficiente, exigencia de todo conocimiento distinto, no tiene ninguna fuerza. El arte pretende permanecer en el fenómeno. La estética de Baumgarten se propone legitimar las *fuerzas anímicas inferiores* que también poseen su *logos* y para ellas precisa su correspondiente teoría del conocimiento, su *gnoseología inferior*.

La tarea no fue sencilla para Baumgarten, resultaba muy difícil superar la desconfianza cartesiana sobre la fiabilidad de nuestros sentidos y acreditar así todo el ámbito de la experiencia sensible.

La Estética aparece como la respuesta filosófica a la necesidad epistemológica planteada en el contexto racionalista (alemán) después de que Leibniz haya dado pie a admitir un conocimiento confuso de la experiencia sensible, que ahora ya será diferente del conocimiento distinto o intelectual (por conceptos).

Notas

1. Ciertamente, como mostraremos más adelante, no identificará expresamente la "*confusa cognitio*" con el conocimiento sensible (también la "*oscura cognitio*" forma parte de este conocimiento), pero por los ejemplos se ve que se trata de un conocimiento que procede de la sensibilidad.
2. Baste recordar a Blaise Pascal que, respecto a esa misteriosa cualidad (la belleza) que tanto en un ser humano como en una obra de arte resulta atractiva para el espectador, en sus *Pensées*

escribe: "Ese *je ne sais quoi*, ese algo irreconocible, puso ejércitos, príncipes, y al mundo entero en movimiento. Si la nariz de Cleopatra hubiese sido más pequeña, el mundo entero habría tenido un rostro diferente" (II, 162).

3. Citado por E. Cassirer (1993, 369).
4. "porque no tenemos el medio para hacer el análisis y llegar a las percepciones elementales de que se componen" (NE III, IV, 7: 335).
5. Baumgarten, como adelantábamos, querrá después encontrar una nueva lógica de la sensibilidad.
6. También en DM 24; NE Pref.:55, XXIX, 4: 287; II, IV, 5: 140s.; A Sofía Carlota, GVI, 500.
7. Quizás podríamos decir que la idea no es nunca más que relativamente distinta, los "pensamientos confusos" no dejan nunca de acompañar a los "distintos" (G IV, 563). Los trabajos de Leibniz sobre el infinito son para esta cuestión cruciales.
8. En el contexto del debate con el ocasionalismo. Se refiere a François Lamy.
9. A pesar que a veces Leibniz lo diga: G VI 563.

Bibliografía

- Baumgarten, A. (1750-1758) *Aesthetica*. Hildesheim: Olms, 1982.
- Baumgarten, A. (1735) *Reflexiones filosóficas en torno al poema* (Trad. Catalina Terrasa), en *Belleza y verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo*. Barcelona: Alba (1999), 23-78.
- Cassirer, E. (1932) *Philosophie der Aufklärung*. Citamos por la traducción: (1993). *Filosofía de la Ilustración* (Trad. Eugenio Ímaz). Madrid: FCE.
- Gerhart, C.I. (Ed.). (1875-1890) *Die philosophischen Schriften von G.W. Leibniz*. Hildesheim: Olms, 1982.
- Olaso, E (Ed.). (1982) *Leibniz, G.W. Escritos filosóficos*. Buenos Aires: Charcas.
- Olesti, J. (2001) *Els drets del sensible. Estudi leibnizià*. Enrahonar. 32/33, 2001, 169-190.

