

Review

Author(s): Luis Argudín

Review by: Luis Argudín

Source: *Crítica: Revista Hispanoamericana de Filosofía*, Vol. 15, No. 45 (Dec., 1983), pp. 114-119

Published by: [Instituto de Investigaciones Filosóficas](#), [Universidad Nacional Autónoma de México](#)

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/40104324>

Accessed: 30-11-2015 16:53 UTC

---

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.



Universidad Nacional Autónoma de México and Instituto de Investigaciones Filosóficas are collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Crítica: Revista Hispanoamericana de Filosofía*.

<http://www.jstor.org>

David Sobrevilla, *La estética de la antigüedad*. Universidad de Carabobo, Valencia, Venezuela, 1981, 113 pp.

La Universidad de Carabobo, en ocasión de una serie de conferencias pronunciadas por David Sobrevilla, publica esta *Estética de la antigüedad* en un breve libro de 113 páginas de texto. El trabajo está dividido en cuatro partes autónomas; la primera se refiere a Platón bajo el subtítulo de la '*Estética de lo Amable y lo Esplendente*'; la segunda trata sobre Aristóteles como la '*Estética de la Simetría*'; la tercera es un estudio sobre Cicerón, o la '*Estética de la Conveniencia*'; y por último, la sección sobre Plotino o la '*Estética de la Luz*'. Esta última es la parte más larga del libro y, en muchos sentidos, la más audaz e interesante. Contrasta con ella el capítulo sobre Platón que considero el más conservador. El método de Sobrevilla, en este estudio, es exegético, lo que le da la ventaja de ceñirse de cerca a sus fuentes, aun en un trabajo que, por su tamaño, nos tentaría a sintetizar las ideas fundamentales a expensas de la cuidadosa interpretación de los textos. Su mérito reside en que en un trabajo corto logra abarcar un campo muy vasto con un máximo de rigor; su limitación es que el mismo método lo restringe, a veces, creo yo, en demasía, como en el capítulo sobre Platón.

Sobrevilla comienza cada una de las secciones del libro con una rápida introducción histórica que sirve como marco de referencia para situar, dentro del contexto social, las teorías que sobre el arte tenían los pensadores tratados. En el primer capítulo justifica su selección de los textos platónicos estudiados: La República, el Simposio y el Fedro, pues en éstos se encuentra desarrollada la teoría platónica de la belleza. Más adelante agrega que la contribución original de Platón a la estética es esta teoría de lo bello, distinta ya de las influencias pitagóricas de los primeros diálogos, así como de la reversión en los últimos a la teoría tradicional griega de la '*mimesis*' (p. 37). Acepta, además, que excluye diálogos como el Ion, el Filebo y las Leyes que merecerían considerarse. Con estas exclusiones se ciñe a su tema: "la relación entre el arte y la verdad" (p. 16), uno de los tres temas principales que se entretienen a lo largo de los cuatro capítulos; los otros dos son la belleza sensible, y la técnica. Curiosamente, es sólo en el capítulo sobre Plotino donde se juntan los tres temas: en Platón se trata el primero y el tercero; en Aristóteles el tercero y el segundo; en Cicerón el primero.

Platón trata el tema del arte en la República. Para los griegos el arte era dos cosas: 1) técnica, como en cualquier otra actividad artesanal, y 2) representación o '*mimesis*'. El arte de la escultura o la poesía era la técnica de la representación. En tanto técnica le infunde forma a un material, y en tanto representación, reproduce la apariencia del devenir. La crítica de Platón al arte se funda en que el artista, al contrario del artesano que fabrica un objeto, crea una representación de un objeto que se encuentra tres veces distante de la verdad, como la apariencia de

lo aparente. Sólo el ser, no el devenir, tiene verdadera realidad para los griegos, y por lo mismo, sólo la filosofía, que trata con verdades, y no el arte, que reproduce apariencias, tiene valor intrínseco.

Si bien para el pensamiento moderno es en el arte, y desde el romanticismo, en la naturaleza, donde paradigmáticamente se revela la belleza, para Platón ésta nace del deseo de un cuerpo bello, y del amor que esto causa. En el Simposio, Diótima le enseña a Sócrates cómo el 'Eros' amplía su círculo de influencia desde el deseo físico al amor, primero a una persona, después a la especie, a las ciencias, y finalmente a la verdad. La de Platón es una estética de lo amable y lo esplendente porque lo bello es lo único que, dentro de la esfera de las apariencias, nos induce a amar, despertando el 'eros', en cuyo origen se encuentra el recuerdo ('anamnesis') de la condición original del hombre como partícipe de la verdad: más aún, apunta Sobrevilla, lo que nos hace seres humanos es este recuerdo de la verdad en nuestro origen. Finalmente, el autor pasa del Simposio al Fedro, donde recuenta el mito del auriga controlando a los dos caballos que representan el alma, el caballo hermoso y el contrahecho. Creo que el rigor de Sobrevilla, al ceñirse a los textos citados, hartos conocidos, hace de este capítulo sobre Platón en partes tedioso (pp. 32-35, p. ej.). Únicamente en la sección de conclusiones se aventura a sintetizar los puntos fundamentales de la estética platónica, y a discutirlos.

El capítulo sobre Aristóteles es más interesante e informativo que el de Platón. Comienza con una detallada discusión sobre el origen y los fines de la técnica. Su origen se encuentra en la parte desiderativa del alma, que provee al hombre de sus necesidades, ayudada por la parte deliberativa o teórico-práctica del alma. El discipulazgo de Aristóteles con Platón se muestra, señala Sobrevilla, al considerar a la relación técnica del hombre con el mundo como una imposición de forma a la materia. La técnica implica la experiencia de lo particular aunada a la concepción de lo universal para la creación de un artefacto.

El arte no es la técnica que nos surte de los artefactos necesarios para subsistir, sino de aquellos objetos que nos deleitan en la representación de las apariencias. El Estagirita se explica este deleite por el instinto a la imitación que tiene el hombre, y al placer que le causa, tanto el imitar, como el reconocer lo imitado. Por demás valiosa es esta primera explicación del origen del placer en el arte. Va más allá de las restricciones impuestas por Platón al arte en la República, donde sólo se permite representar aquello que sea un digno modelo a imitar. Aristóteles, en cambio, puede decir que sentimos placer en una buena imitación de algo malo o feo, deslindando, en alguna medida, el arte de la moral.

Si la 'Poiesis' en griego es el 'hacer', la técnica Poética es la que establece la buena imitación del hacer y actuar humanos. Dedicado específicamente al teatro y a la poesía, la *Poética* es el primer libro de teoría

de arte escrito. En él, Aristóteles da los lineamientos de la belleza. Esta depende de la magnitud y el orden. Mediante la magnitud establece la relación adecuada a la percepción humana, pues es necesario que la obra sea comprensible, o visualmente aprehensible, como una totalidad. Al percibir la obra como un todo le damos un orden a sus partes (un principio, medio y fin) y finalmente, en el origen de este orden se encuentra la simetría o balance de la obra. El capítulo sobre Aristóteles termina con un recuento de las reglas que éste establece en la Poética sobre la técnica de la tragedia.

Un último comentario que quiero hacer aquí, y que Sobrevilla acertadamente incluye en la sección de conclusiones, es que en relación a Platón, en Aristóteles hay una pérdida de importancia en “la función de verdad que tenía la belleza” (p. 63). Si en Platón el arte es depreciado para ensalzar a la belleza, en Aristóteles la belleza misma se ve reducida a una configuración simétrica y ordenada cuya relación con la verdad es mínima. La ‘Catarsis’ aristotélica roza con la terapia y la diversión; el placer en la imitación con la indulgencia en un instinto básico.

El corto capítulo sobre la estética de Cicerón es especialmente valioso por ser muy escaso el tratamiento de este tema en nuestro idioma. Este capítulo se divide en dos: la primera parte trata sobre la belleza, y se basa en el ‘*De Officiis*’; y la segunda sobre el arte, cuya fuente es el ‘*Orator*’.

En el ‘*De Officiis*’ Cicerón divide la belleza en interna, que es la conveniencia entre las opiniones y puntos de vista de una persona y la externa, que es la conveniencia entre los miembros del cuerpo y, dice Cicerón, ‘el color suave de la piel’. A la belleza como conveniencia se suma lo útil que, por ser benéfico es bello, y lo que es bello es, por lo mismo, bueno. Pero la parte más importante de este capítulo es la que trata de la obra de arte y describe los cambios que el eclecticismo de Cicerón impone a la doctrina estoica. Sobrevilla afirma que la noción estoica de ‘Fantasía’, más la adición de la ‘Manía’ platónica (descrita en el Simposio), permiten a Cicerón llegar a una teoría general de las artes que valora la inspiración por sobre la técnica, y la creación por sobre la imitación. Esto, sin embargo, y es importante que el autor lo subraye, es el resultado de una falta de confianza en el arte decadente del momento (el período del helenismo), y de una revaloración del arte primitivo anterior que contrasta con aquél como más puro y auténtico.

La belleza en Cicerón es, como en Platón, esencialmente ética. Por lo tanto cuando el primero distingue entre belleza interna y externa condena a la belleza sensible a un mero elemento de ornato, y finalmente a la vacuidad si la belleza interna o moral está ausente.

En el último capítulo del libro, que trata sobre la estética de la luz de Plotino, se retoma este problema. Hay dos clases de belleza, la sensible y la suprasensible; la primera es dependiente y la segunda autónoma (la virtud no necesita contemplarse para ser virtuosa). Sobrevilla utiliza dos

textos de Plotino en esta sección, el tratado sobre 'Lo Bello', y el tratado sobre la 'Belleza Inteligible'. La trama de la argumentación pasa de la belleza sensible a la suprasensible en ambos tratados.

En el primero, sobre 'Lo Bello', Plotino nos da un ataque a la idea aristotélica de que la belleza sensible reside en la *simetría*. Para Plotino la belleza ilumina a lo simple con su luz, y a lo compuesto le infunde unidad por lo que no es la apariencia física (lo simétrico), ni el orden dentro de la variedad donde surge lo bello, sino en el resplandor espiritual de la belleza que se trasluce a través de lo físico y le confiere unidad donde es múltiple, y atractivo donde es simple. Los argumentos de Plotino en contra de la simetría son, según Sobrevilla, dos: 1) "que si la simetría es una condición necesaria de la belleza sensible no es una condición suficiente; 2) que la simetría no alcanza a explicar la belleza de lo simple y de lo suprasensible" (p. 83). Aceptando el punto 1), veamos el 2). Para Platón (Filebo, 50, 65) la simetría es el principio ordenador absoluto de la forma, y su placer es puro, esto es, sin mezcla de dolor. Para Platón las formas simples, las líneas, los círculos son absolutamente bellos. Según Plotino, sin embargo, la simetría no alcanza a explicar la belleza de lo simple, pero es precisamente en lo simple donde la simetría resalta más (lo simétrico se nota más en un cabo que en una casa, en un diseño geométrico que en una pintura). Plotino parece referirse, entonces, a formas aún más simples. Tomemos un punto, éste carecerá de simetría visible pero también carece de belleza. Es difícil imaginarse algo tan simple que no se base en la simetría y que a la vez sea bello. Kant iría más lejos al afirmar que nada simple, sólo lo compuesto, puede ser bello. La simetría es válida estéticamente para él como ordenadora de la multiplicidad pero no cuando la excluye. Con relación a lo suprasensible en el inciso 2), creo que la idea platónica de la simetría, que en el plano suprasensible se vuelve moderación y medida, es más consistente e inteligible que la noción de Plotino. Pero lo que Plotino quiere decir es que la belleza está más allá del orden inteligible de la simetría y la medida, es una iluminación mística que comunica su luz a los objetos que se contemplan, pero cuyo origen y fuente es espiritual.

Una segunda sección sobre el tratado de 'Lo Bello' trata de la belleza suprasensible. Según Plotino, la contemplación mediante la cual el alma ve la belleza no es un ascenso a la objetividad (Platón), sino un descenso a la interioridad del hombre. La belleza ya no es, como para Platón, una 'Forma' fuera de nosotros, sino que es idéntica con el alma y su unidad. Ante el alma se encuentra la materia desvalorizada, causa de la fealdad y carente de forma. El alma, en tanto bella, se reconoce en lo bello del mundo y en ello descubre su naturaleza suprasensible, avanzando así hacia la verdad en una manera similar a la trazada por Diotima en el Simposio.

En el tratado sobre 'La Belleza Inteligible' se distingue en la belleza

sensible entre la masa y la figura. La belleza la sentimos en nuestro interior, es algo que asimilamos y mediante lo cual nos fundimos con el objeto. Por esto la belleza del objeto no puede radicar en su masa, sino únicamente en su figura (para Kant la belleza proviene del dibujo o diseño y no del color o material). “Por los ojos sólo pasa al interior la figura, porque ¿cómo iba a pasar la masa?” (p. 96). De ahí que la belleza consista en algo interior al objeto que afecta nuestro ser, digamos algo moral o espiritual. Es por esto también que podemos decir que hay belleza en la figura donde hay fealdad en la masa: una simple expresión de la cara nos muestra un alma bella en un cuerpo feo, idea que, por lo demás, es totalmente ajena a la noción griega de la belleza.

La última parte del capítulo trata sobre la técnica. Para Plotino cuando la técnica transforma a un objeto y lo hace bello, su belleza no reside en la materia, sino en la forma que se le imprimió, y por extensión en el agente que le imprime belleza (respondiendo a la idea de que lo bello sólo puede ser creado por lo bello). De ahí Plotino salta a la inferencia de que a la belleza de la naturaleza le corresponde una mayor belleza en el agente creador. A la belleza aparente se contraponen una mayor belleza inmanente. Por esta razón se da en Plotino una defensa de la técnica. Por un lado reconoce la resistencia que el material ejerce ante la obra: “. . . la forma sólo puede conformar a la materia en cuanto ésta lo permita.” (p. 98) Los argumentos a favor de la técnica son los siguientes: 1) La técnica no copia a la naturaleza, sino a las ideas o ‘logoi’. Pasa del objeto al modelo ideal (el universal). 2) Si la técnica copia a la naturaleza, ésta misma copia a las ideas. 3) La técnica genera copias a partir de sí misma, independientemente de la naturaleza. 4) La técnica surge lo que no existe en la naturaleza, por lo que la técnica crea y posee belleza en sí.

La discusión de la técnica en Plotino le sirve para afirmar que la belleza física de los objetos es inferior a la causa de esta belleza, que debe ser más bella aún. Esta causa es el agente inteligente, la potencia, de lo que se sigue que la verdadera belleza es inteligible. La técnica del hombre remeda la creación del mundo y le da forma a aquello que carece de ella. Si la belleza es el fundamento intelectual de lo sensible, la tarea del hombre es reconocer en lo sensible lo inteligible, y por lo tanto, tomar conciencia de su ser suprasensible. La contemplación de la belleza lleva a la autorreflexión. El acto de contemplación estética se vuelve modelo de la visión de la verdad. Frente a la realidad del ‘Nous’, contemplamos lo bello, no como un objeto extraño y exterior a uno, sino como algo afín que interiorizamos, y donde la distancia entre el contemplador y el contemplado es abolida (p. 107). “El proceso por el cual el alma se interioriza y embellece va de la aprehensión de las ideas en lo sensible, pasando por la captación de las ideas en sí mismas y culmina, provisionalmente en el reconocimiento del alma como espíritu que se contempla a sí mismo” (p. 107).

En suma este libro es una valiosa contribución cuya utilidad se ve fincada en su accesible tamaño y en su sólido y riguroso manejo del material tratado. La edición, sin embargo, está plagada de erratas, y más grave aún, es difícilmente asequible. Pero estamos seguros que este breve, pero condensado libro llena, aunque no agota, una gran laguna sobre este tema en nuestros países.

LUIS ARGUDÍN

W.V. Quine, *Methods of Logic*, Harvard University Press, Cambridge, 4a. edición, 1982; x + 334 pp.

Treinta y cuatro años después de su primera aparición, esta obra de Quine sigue ocupando un lugar de privilegio en la bibliografía lógico-filosófica y continúa siendo recomendada en las “guías de lectura” de numerosos libros como un excelente texto de lógica elemental. Varias razones justifican esta actitud ante la obra. En primer lugar, la temática abordada en ella no se ciñe únicamente a los aspectos técnico-formales de la lógica; por el contrario, reciben atención cuidadosa muchas cuestiones de naturaleza filosófica o conceptual. En segundo lugar, *Methods. . .* está muy bien logrado en ambos aspectos; la personalidad filosófica de su autor, y su conocida competencia lógico-matemática, han dado lugar a un libro sugerente en lo filosófico, iluminador en lo conceptual, y siempre preciso y exacto en lo lógico-formal, sin que esto último vaya en desmedro de la claridad y elegancia de la exposición. Cabe destacar también que el contenido de la obra la hace útil para un doble objetivo: a través de sus páginas se puede tomar contacto con los elementos de una disciplina importante y también con muchos puntos de vista filosóficos de un autor de notoria influencia en este siglo. Todos estos rasgos de *Methods. . .* contribuyeron, sin duda, a que el libro se convirtiera en un clásico de la literatura moderna sobre estos temas.

*Methods. . .* es una obra tan conocida que resultaría ocioso hacer un análisis detallado de su contenido; sí puede resultar de utilidad, en cambio, dar alguna información de las novedades que registra esta edición respecto de las anteriores. Tres ediciones (en 1950, 1959 y 1972) precedieron a la que nos ocupa. En la primera, el libro estaba dividido en cuatro partes dedicadas, respectivamente, a las funciones de verdad, la lógica de la cuantificación monádica, la teoría general de la cuantificación, y alguna noticia de desarrollos formales que extienden la lógica elemental presentada en las partes anteriores (teorías de la identidad, de las descripciones, de conjuntos). Quine no empleaba un enfoque axiomático ni de deducción natural en las dos primeras partes; en ellas exponía métodos de decisión, uno de los cuales suministraba un algoritmo muy ágil para la lógica proposicional. En la tercera parte se desarrollaba