

## Estética, verdad y contemplación

**Dr. Emilio Sierra García.** Universidad CEU san Pablo (Madrid) y Escuela de Filosofía (Madrid)

Recibido 14/10/2021

### Resumen

El diálogo problemático entre razón filosófica y razón artística se propone como el enclave de la discusión para hallar el fondo de la realidad y el ser en la verdad y la belleza. La filosofía ha de reconocer su momento estético en tanto que productivo y receptor, y el arte ha de reconocer su momento filosófico en tanto que interpretativo y contemplador. El camino de este reencuentro para un mutuo enriquecimiento entre el arte y la filosofía se da a través de la reflexión sobre la forma en el marco de la teoría de la formatividad elaborada por Luigi Pareyson. La forma aparece ante el artista y ante el filósofo no solo como aquello que ha de plasmar por medio de lo sensible, sino también como aquello que le antecede en tanto que idea orgánica en sí mismo y en la realidad. La forma refulge la verdad para ser elaborada y reconocida, y resplandece en la belleza para ser realizada y contemplada. Así, en una síntesis de actividad y receptividad, poniendo en el centro a la persona humana como apertura, el arte y la filosofía trazaran los matices propios no clausurados ni definitivos, pero sí claros y delineados de la verdad y de la belleza en su relación con el ser y la experiencia que el hombre hace de este.

**Palabras clave:** estética, hermenéutica, verdad, belleza, razón.

### Abstract

#### Aesthetics, truth and contemplation

The problematic dialogue between philosophical reason and artistic reason is proposed as the enclave of the discussion to find the bottom of reality and being in truth and beauty. Philosophy must recognize its aesthetic moment as productive and receptor, and art must recognize its philosophical moment as interpretive and contemplative. The path of this reunion for a mutual enrichment between art and philosophy occurs through reflection on the form within the framework of the theory of formativity elaborated by Luigi Pareyson. The form appears before the artist and the philosopher not only as that which has to be expressed through the sensible, but also as that which precedes it as an organic idea in itself and in reality. The form shines truth to be elaborated and recognized, and shines in beauty to be realized and contemplated. Thus, in a synthesis of activity and receptivity, putting the human person at the center as openness, art and philosophy will trace their own nuances not closed or definitive, but clear and outlined of truth and beauty in their relationship with the being and the experience that man makes of this.

**Key words:** Aesthetics, Hermeneutics, Truth, Beauty, Reason.

eikasía  
REVISTA DE FILOSOFÍA

## Estética, verdad y contemplación

**Dr. Emilio Sierra García.** Universidad CEU san Pablo (Madrid) y Escuela de Filosofía (Madrid)

Recibido 14/10/2021

«El fenómeno artista es aún el más transparente» (Heidegger, 2001: 71). Con estas palabras Heidegger define la persona del artista como el ente en el que el ser nos ilumina de modo más claro e inmediato. La verdad del ser, refulgente por medio de puntuales destellos, que la filosofía busca en todas sus ramas, tendría en el arte su más clara expresión. El carácter dogmático de esta afirmación posmoderna (la afirmación que dictamina que el artista alcanza la verdad de una manera más clara y directa que el filósofo) hunde sus raíces en el agnosticismo filosófico de cara a lo *nouménico* por parte de Kant, y en el inefabilismo prerromántico de Pascal (*el corazón tiene razones que la razón no conoce*). Lo que la filosofía no puede alcanzar, el arte sí. En el caso de Heidegger, el ser refulge en el artista porque este es «un poder-producir» absoluto. El carácter fundamental del ser sería la voluntad de poder que el artista pondría de manifiesto al producir el ente y hacer que nos sea posible «observar con limpidez su esencia». ¿Pero cuál es la esencia del ente?, ¿cuál la del artista que es la máxima expresión del ente? La vida. La vida es la esencia del ser y la esencia de la vida es la voluntad de poder. Por lo tanto, la esencia del ser es la voluntad de poder.

Detectamos dos problemas en la perspectiva nietzscheana-heideggeriana. El primero es que se contempla el arte desde la perspectiva del artista, desde el creador y productor (*ib.*: 75) y se olvida al receptor. Es más, Heidegger sostiene que hasta ahora se ha dado una especie de estética femenina donde solo los receptores del arte han formulado sus experiencias acerca de qué es lo bello. Se sitúa dentro de la lógica de la Modernidad en la que la verdad es sobre todo poder (Bacon), dominio (Descartes) y filosofía hecha en primera persona. No se habla de verdad ontológica, de verdad lógica o de verdad práctica. En la noción de verdad moderna a veces se establece un afán de evidencia, certeza o poder que impide el diálogo con lo real. En este artículo tratamos de la verdad en un sentido más amplio y originario, no solo algo lógico o práctico u ontológico, sino como la experiencia del ser en todos los ámbitos que el hombre hace

por medio de la interpretación con una razón amplia<sup>1</sup>. En el arte y en la filosofía, el pensador y el artista tendrían la primera y la última palabra asumiendo sobre sí todo el peso de la realidad. El segundo problema de la perspectiva nietzscheana-heideggeriana es la primacía del poder y del hacer sobre la contemplación ya que esta última sería más bien propia de la moral, la religión cristiana y la filosofía de Platón, cifrando todo en un mundo suprasensible frente a una concepción sensible del arte. Lo que sucede con esta absolutización y permeabilización de lo sensible es que se opera una reducción en la que el ser es la sensación misma y, por lo tanto, devenir: «el *en sí* de las cosas, su realidad verdadera, se unirá indisolublemente con el *para mí*: se fundirá con este, como este se disuelve en aquel. Mi *para mí* será lo mismo que el *en sí* de las cosas que siento y soy» (García-Baró, 1999: 36)<sup>2</sup>.

El arte busca lo que es porque crea y configura lo que es. Es una actividad metafísica (Heidegger, 2001, 79) que desenmascara la voluntad de apariencia, de ilusión y de engaño que es la verdad en tanto que realidad no sensible.

Para Nietzsche el arte y la gran filosofía terminarían con la aparición de la reflexión de Platón y Aristóteles. En este sentido, Heidegger se haría eco del filósofo del martillo, puesto que con Platón y Aristóteles se daría comienzo a la época del olvido del ser y la logificación del ente. Hemos de recalcar cómo se da una reflexión parcial del papel del receptor del ser en cuanto receptor y la necesidad de una recuperación de la contemplación como propósito del arte en el que, unida a la filosofía, se dé una comprensión de la belleza y de la verdad. Para Heidegger esto no sería así ya que:

La verdad es el desvelamiento del ente en cuanto ente. La verdad es la verdad del ser. La belleza no acaece junto a la verdad. Cuando la verdad se pone en la obra, aparece ella. El aparecer es la belleza como este ser de la verdad en la obra y en cuanto obra. De este modo pertenece lo bello al acaecer de la verdad. [Cerezo Galán, 1963: 159].

Para realizar una comprensión más integral del papel de la persona como receptor en la filosofía por medio del arte, sin olvidar el ser ni logificar el ente, y recuperar la

<sup>1</sup> Véase Millán-Puelles (1997: 39-41) y Maritain (1955: 98 y 119).

<sup>2</sup> El tema de la profundidad de la sensibilidad como algo que está más allá de los sentidos podría debatirse desde la estética a partir de la concepción de Kandinsky para quien el arte abstracto sería sobre todo y ante todo pintura concreta. Cf. Kandinsky (2016: 13).

unión de ambas y la conexión verdad-belleza, haremos uso de la teoría de la formatividad y de la interpretación de Luigi Pareyson. A través de esta teoría redescubriremos el cariz verdadero de lo bello y la belleza resplandeciente de la verdad, la importancia del receptor del ser y la verdad-belleza y su relación con el dador y lo dado. Todo ello a través del prisma interpretativo de la contemplación.

Heidegger, siguiendo el primado goethiano de la acción según el *Fausto* (Goethe, 2019: 83), plantea la duda acerca de la validez de los conceptos materia-forma para el arte y la obra de arte ya que provienen del campo de la fabricación de útiles (Heidegger, 2001: 87). La forma sería lo que limita la materia y la materia lo limitado. Lo bello consistiría en lo que aparece y el arte sería *techné* y no *physis* que es el nombre primero y esencial del ente mismo en su totalidad que surge por su propia fuerza. La profundización en el concepto de forma permite recuperar el sentido del ser en la belleza y la verdad por medio de la recepción y de la contemplación<sup>3</sup>. Hannah Arendt ha sostenido que la degradación de la vida activa tendría que ver con la preeminencia de la contemplación en la tradición greco-cristiana, pero no es consciente de que la degradación de la actividad y el trabajo, y la conversión de estos en pura actividad tiene que ver con la pérdida de la dimensión contemplativa del hacer humano. Arendt habría entendido mal la contemplación como la detención de todos los movimientos y actividades, y la entrada en una mera dimensión de quietud y pasividad (Han, 2015: 144-145). También Heidegger habría tenido una concepción insuficiente de lo que es la contemplación, no habría llegado a percibir la dimensión interpretativa y ontológica de la mística de la contemplación, que no es otra cosa que la mística del conocimiento. No se trata de la disyunción arte-filosofía, sino de la conjunción del momento artístico de la filosofía y del momento filosófico del arte desde el punto de vista del artista y del filósofo que, a través de la forma, desemboca en un fructífero encuentro por medio de la hermenéutica-interpretación.

El planteamiento de Pareyson acerca de la contemplación dentro de su teoría de la formatividad, nos ayudará a superar la supuesta dicotomía filosofía-arte, verdad-belleza, actividad-receptividad. La contemplación no se ha de reducir a un estado de

---

<sup>3</sup> «La realidad sin la verdad —en esta acepción radical de la palabra— es, justamente, como acabo de decir, nada de nada. Por esto es por lo que el problema de la verdad coincide con el problema de la manifestación de la realidad, del brillo de la realidad, de su sentido», v. García-Baró (1999: 17).

pasividad y de olvido de sí. Contemplar es ciertamente un estado de quietud y de calma en el que la atención se fija sobre un objeto libre de agitación y del desasosiego que produce la búsqueda. En paralelo e íntima conexión con esto, podemos afirmar que la contemplación es un estado de suma receptividad en el que se deja estar al objeto en su total independencia para poseerlo sin falsear ninguno de sus detalles. El punto más certero de este pensamiento es el de resaltar que la quietud no es inercia o pasividad sino culmen de actividad y que la receptividad no es mero abandono u olvido de sí, sino posesión y afirmación de dominio (Pareyson, 1987: 23).

La contemplación es fruto de un vivo proceso de interpretación de la obra, que en la filosofía es el ser, que no se abandona simplemente a ella, sino que la escruta con intensidad y hondura, la interroga para descubrir su cara más expresiva y su perspectiva más reveladora. Contemplar es culminar, la quietud del movimiento no es un apagarse o anularse, es quietud de satisfacción. Pareyson (1987: 24) afirma que en la contemplación:

El ojo no es inmóvil puesto que, habiendo descubierto y desvelado la obra en su naturaleza de forma, la recorre en toda su armonía y coherencia, en toda su conexión a la propia interna finalidad, en la ley de congruencia que la unifica creando una totalidad indivisible y una estructura perfecta, en la economía que la gobierna evitando en ella tanto el exceso como el defecto, en el equilibrio recíproco entre las partes y el todo [...]. La contemplación no tiene esa inmóvil rigidez que se le suele atribuir: más que de negación de movimiento convendría hablar de culminación del mismo.

Pareyson llega a afirmar que en la contemplación existe una visión que se genera a sí misma: la mirada ya no tendría necesidad de concentrarse, ya que el ojo se hace vidente (*videns*), el que ve, y la visión se enriquece con la satisfacción generada. En este sentido, el descubrimiento contemplativo que hacen el artista y el filósofo aumenta la propia evidencia de su campo. Cada nueva observación no sería tanto una revelación, cuanto una verificación y una confirmación de una revelación originaria del tipo *el ser es y el no ser no es* o la idea misma de la obra.

La contemplación aparece como fruto de la tarea interpretativa, tarea ardua y esclarecedora, punto álgido del conocer; la contemplación, por lo tanto, podría definirse como fruto del deseo de conocer y esfuerzo de atención, consecuencia de la mirada vigilante y atenta, derivada de la investigación escrutadora. La contemplación

es la calma conquistada tras el esfuerzo (Pareyson, 1987: 25). Pareyson hace referencia a Aristóteles para el que el placer más alto sería la contemplación y a Plotino, para el que el alma contemplativa vive en reposo y, colmada, no anhela nada más. Encontramos en la contemplación otro aspecto interesante a parte de esa quietud de la búsqueda satisfecha. Pareyson (1987: 25) sostiene que en la contemplación se da:

La alegría del conocimiento que busca su propia perfección y su plenitud, ya sin obstáculos y sin esfuerzos: visión continuamente renovada por la evidencia de su objeto [...]. Esto no puede ser otra cosa sino la visión de la forma, la visión de aquello que es contemplable por excelencia: es así como la mirada del contemplador goza ante la vista de la forma como tal, y es la vista de la forma la que satisface, por su armonía y perfección, su mirada: es la alegría del conocimiento que tiene, como objeto de la propia plenitud, la plenitud del ser, es decir, la forma, ya sea una forma natural, artificial, artística o no artística.<sup>4</sup>

La perspectiva de la contemplación frente al análisis del arte como *techné* y el artista como el fenómeno más transparente de todos, en comparación con Heidegger, nos lleva a pensar en la forma antes que en el ser<sup>5</sup>. La forma es la unidad, la totalidad, el orden, el equilibrio, la armonía; es el ser en toda su perfección que el conocimiento puede llegar a alcanzar y poseer<sup>6</sup>. Por ello, el placer estético presupone siempre una actividad de interpretación, y todo esfuerzo de conocimiento, sea cual sea su objetivo, tiende siempre a un fin estético. Existe una íntima y estrecha relación entre la epistemología y la estética. Si es verdad que la perfección de la forma es dinámica, esta se manifiesta exclusivamente si se la toma de su aparente inmovilidad y se la considera fin de un movimiento que ha alcanzado su plenitud. Podríamos afirmar que la forma es un reflejo del ser, lo que del ser podemos llegar a percibir. Esta percepción se da de

---

<sup>4</sup> También afirma que: «Si la mirada del contemplador no es inmóvil, su solo así logra captar la obra de arte como forma, es porque la perfección de la forma es dinámica, es decir, solamente se manifiesta si se la rescata de su aparente inmovilidad y se la considera como conclusión de un movimiento que ha alcanzado su propia plenitud» (*Idem*).

<sup>5</sup> La gran diferencia entre Pareyson y Heidegger, es que Pareyson piensa al hombre como coincidencia de autorrelación y heterorrelación y, por ello, prima en él la filosofía de la existencia y de las formas en la que el hombre es identidad de relación consigo mismo y con el otro (Weis, 2000: 93).

<sup>6</sup> Se ha afirmado que: «el idioma alemán tiene la palabra *Gestalt* para designar la complejidad existente de un ser real». Comúnmente se traduce *Gestalt* por «forma», vocablo que ha tenido y tiene varios significados (Pons, 2015: 11) Este autor habla de la *forma* en cuatro sentidos: exterior que se manifiesta; interioridad y profundidad; compuesto de partes proporcionales y en referencia a la totalidad misma y, finalmente, organismo que al formarse se transforma.

manera paradigmática en la obra de arte. Lo que Pareyson desarrolla aquí, es la separación de la coincidencia entre ser y deber ser en la que residiría inmodificable la perfección de la obra. El contraste entre la obra hecha y la obra por hacer muestran la dinamicidad del proceso de conocimiento como una relación y un movimiento entre dos polos relacionales y que, a su vez, están en movimiento. Lo mismo sucede con el ser, la verdad y la belleza. No son puramente parmenídeos, sino que admiten un proceso, un movimiento y una capacidad de relación. Heidegger, en su afán de serenidad, habría encerrado al ser sobre sí, oscilando sobre sí mismo, pleno sobre sí mismo, sin ningún movimiento ni proceso o teleología (Han, 2015: 112).

En el campo del arte, el tema de la dinamicidad del ser y la relación con el ser humano se formula con la pregunta sobre la preexistencia de la obra que pondría en movimiento al ser y haría que llegase a ser desde una nada y a ulteriores profundizaciones y realizaciones por medio de la interpretación. El arte no es poder sino hacer ser y descubrir en el ser, por medio de la interpretación, algo contemplable y no solo sujeto a dominio. La pregunta en el ámbito de la estética sería:

¿Habrá que admitir entonces que la obra preexiste a sí misma, y que sólo en virtud de esa preexistencia logra ser la ley que gobierna su propia creación y la medida de su perfección? [Pareyson, 1987: 26].

La mayoría de los artistas sostienen que la preexistencia de la obra es un hecho cierto y una experiencia común (Proust y Gottfried Benn), en contra de los teóricos del arte que se niegan a admitir una preexistencia de la obra basándose en la imposibilidad de que esto se dé puesto que en el arte realización e invención se suceden con simultaneidad. Haciendo la obra se descubre qué hay que hacer y el modo de hacerlo. Pareyson abrirá una vía media, sosteniendo que, al margen de la cuestión de la preexistencia de la obra, el artista la descubre realizándola. Este postulado es de gran calado metafísico. El hecho de que el artista no descubra, sino que invente con una invención que pasa radicalmente del no ser al ser, habla de metafísica. El hecho es que el hacer del artista, más que presuponer el conocer, lo precede, lo previene y lo prepara. Pareyson (1987: 27) afirma que:

Se trata de una realización sin proyectos, porque aquí el proyecto más que preceder a la realización surge de ella, y se concreta en esquemas operativos y en acciones productivas como los esbozos y los ensayos; se trata de un remate cerrado en sí mismo, porque el artista se encuentra en la situación de tener que acabar un trabajo sin saber de antemano qué le queda por hacer para completar lo que está realizando.

La obra por hacer con su forma incoada habla de la riqueza del ser y de su apertura en relación. La contemporaneidad entre la intuición y la ejecución constituye un estado de incertidumbre que puede parecer que reduce la creación artística a una senda en la que no se haya ninguna indicación de la dirección que se debe tomar. Si así fuese, nos encontraríamos con dos problemas. El primero es que esta aparente incertidumbre y a-direccionalidad arbitraria del proceso artístico no cuadrarían con la perfección lograda como un fruto del azar. La coherencia no puede surgir del desorden. El segundo problema es que las continuas correcciones y revisiones del propio artista son demostración de que existe esa dirección que entre todas las posibilidades le hace distinguir al artista entre lo correcto y lo erróneo (Pareyson, 1965: 131). Los conceptos de *forma formata* y *forma formans* son clave para desentrañar esta cuestión. Con estos conceptos es comprensible que se pueda decir que la preexistencia de la obra es real. La obra empieza a existir cuando está completa (*forma formata*) y a la vez actúa incluso antes de existir (*forma formans*)<sup>7</sup>. Afirma Pareyson (1987: 29) que se dan en el artista unos presentimientos que:

No tienen valor cognoscitivo sino solo operativo: no son ni previsiones, ni proyectos, sino que se identifican con la conciencia con la que el artista sabe que, si su búsqueda termina en descubrimiento, él está en situación de reconocerlo como tal. Ahora bien, si la obra es al mismo tiempo resultado de la creación, hay que reconocer que esta es como un proceso orgánico, es decir, unívoco y limitado, que va linealmente del germen al fruto maduro y que no puede concluirse más que en un punto, ni antes, ni después, so pena de caer en la inmadurez o en la decrepitud.

Por lo tanto, que el proceso artístico en su acontecer se asemeje analógicamente al desarrollo orgánico es más que justificable. Y esta semejanza se proyecta sobre el misterio del ser y nuestro acceso a este. Esta será la tesis concluyente de la proposición

<sup>7</sup> La obra de Pareyson está guiada por la polaridad iniciativa-don (Bagetto 2000: 162).

de la teoría de las formas en referencia a la preexistencia de la obra. Ya Aristóteles había hablado de ello. Pero lo que parecía aclarar nos lleva de nuevo al primer problema, a la cuestión original: si el artista se encuentra en sumisión completa a la propia voluntad de la obra, y por analogía, el filósofo al ser ¿No sería primordialmente preexistente esta a aquel? La conclusión sería que la obra, junto con el ser, se hace por sí misma y que escoge al artista para que sea el seno de su gestación e instrumento de su alumbramiento. Sin embargo, esto no puede ser así, el autor aparece ante nosotros como el verdadero autor, al igual que el filósofo aparece ante nuestros ojos como el que piensa el ser y no como el que «es pensado por el ser». Nadie habla de la obra que se ha servido del artista para llegar a ser. Lo mismo sucedería con el ser y el filósofo, con la idea y la realidad, con la verdad y la capacidad perceptiva. Existe una preexistencia, pero también una contemporaneidad. Es crucial meditar con precisión sobre la teoría de las formas pareysoniana. Pareyson (1987: 30) sostiene que:

La identidad entre *forma formata* y *forma formans* no significa solamente que la *forma formata* realice y desarrolle la *forma formans*, sino que incluso la *forma formans* no es otra cosa que la *forma formata*. El proceso artístico se puede interpretar como la progresiva constatación de tal identidad, en el sentido de que aquel está concluido cuando la obra llega a ser lo que quería ser [...]. Si es cierto que el artista no triunfa si no hace la voluntad de la obra, no es menos cierto que esta voluntad la crea él mismo. El artista inventa no solo la obra sino su legalidad.

176

N.º 105  
Marzo-abril  
2022

Por ello, podemos pensar la combinación de libertad y necesidad característica del arte «por la que la obra es contingente y original en su existencia, pero necesaria y rigurosa en su legalidad» (*idem*). En este punto, el artista aparece ante los ojos del que reflexiona sobre el arte, como el más libre y creador, porque no solo crea la obra de arte sino también la ley que la gobierna. Es a su vez, la situación del artista una paradoja ya que siendo verdadero lo que acabamos de afirmar, él mismo se encuentra sometido a una ley que no puede eludir de ninguna manera, la misma ley que pone en funcionamiento en el acto de concebir la obra. Es este lo que Pareyson (1987: 31) denomina el núcleo de la «formatividad»:

Formar significa inventar la obra y al mismo tiempo el modo de hacerla; lo que explica por qué la actividad artística es a la vez libertad y necesidad, trabajo del artista y voluntad de la obra, aventura y determinación: en una palabra, tanteo y realización ordenada.

Hay que distinguir en la problemática dos perspectivas distintas sobre la misma actividad. Uno de los puntos de vista es el del artista frente a la obra que se propone realizar, donde tantea y prueba, busca la forma y descarta posibilidades; y el otro punto de vista es el de la obra concluida ya en su ejecución cuando el artista mira hacia atrás y descubre cómo ese era el único camino posible por recorrer a pesar de las diversas pruebas. De la misma manera se puede filosofar a partir del filósofo ante el ser o a partir del ser ante el filósofo. La obra aparece como cúmulo de posibilidades que ya es, se percibe que era *esa* la que tenía que ser, la única que se debía hacer y para saberlo era necesario que se hiciera. Por ello, en el pensamiento de Pareyson la labor artística tiene dos prerrogativas incomparables: la primera es que el hombre se hace creador de creaciones naturales y presenta como resultado de su cálculo y organización lo que en realidad es producto del crecimiento y la espontaneidad; y la segunda prerrogativa es que el artista multiplica las posibilidades en infinidad de variedad donde parece que reina la necesidad y donde solo lo real es válido. Pareyson (1987: 33) afirma que:

Hay, pues una dialéctica entre la actividad del artista y la intencionalidad de la obra, entre la libre iniciativa de la persona y la teleología inmanente de la forma. En virtud de esta dialéctica, la teleología de la forma actúa solo *dentro y a través* de la labor del artista, no pudiendo separarse de él como si fuese su único marco posible, y el artista es tanto más creador cuanto más obedece la voluntad de la obra.<sup>8</sup>

Para Pareyson, el núcleo central y la cuestión más importante de sus indagaciones acerca de la contemplación de la forma es que el hacer humano se alza en su más alto e intenso nivel cuando se inserta con docilidad en la voluntad independiente de la forma. Esto es lo que confirma que el obrar del hombre es una síntesis de actividad y pasividad, y no solo actividad absoluta o pasividad absoluta. La relación con el ser, la verdad y la belleza no es de tiránico dominio o de dócil receptividad pura. Podemos reconocer influencias de Goethe (*nisus formativus*) o de Bergson (*schéma dynamique*) o

---

<sup>8</sup> Afirma también Pareyson que: «Las múltiples posibilidades con las que el artista se enfrenta son inherentes al hacer; pero no a la obra: el hacer las crea, pero la obra las elimina; hasta el punto de que en el fondo existe solo una posible verdad, pero en el proceso de la creación no se distingue de los falsos posibles, y, terminada ya la obra, cuando finalmente es reconocida, aquella no es ya posible, sino irrevocablemente real» (ib.: 32).

incluso de Dewey (*fulfilment*) o la psicología (*Gestalt*), pero el fundamento especulativo y la originalidad de la verdad que propone Pareyson, es la síntesis de actividad y pasividad que afectaría de lleno al arte y a la filosofía. Por esto mismo se puede hablar de la formatividad como azaroso e incierto proceso del conocer y también de paz y goce por la definitividad de la forma que se intuye y contempla.

¿Cómo salva Pareyson que la belleza percibida no sea solo producto subjetivo del que contempla para, posteriormente, poder salvar la verdad?<sup>9</sup> Afirma Pareyson que nuestro conocimiento no es figurativo, sino interpretativo. Nuestro conocimiento culmina en la visión de una forma porque las cosas son formas contemplables, objeto de la interpretación y solo de esta.

La contemplación es la plenitud de la interpretación que se da en el arte como paradigma del conocimiento y revelación esclarecedora de cómo interactúa el hombre con el ser. Pensar desde una estética de la forma salva los conceptos de contemplación y de producción porque se les afirma conjuntamente<sup>10</sup>. En la forma, la contemplabilidad es resultado y presupuesto de la producción, porque la producción es la que pone fin a la forma contemplable y la que culmina en la contemplación que de ella se hace. Si otro tipo de estéticas contaban con unas constantes metafísicas para su desarrollo, en la estética pareysoniana se descubre una metafísica de la figuración que admite en la realidad una permanente renovación y la posibilidad de continuas innovaciones, que acoge una compenetración y una vida de las formas en constante plasticidad (Pareyson, 1965: 69)<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Lukács habla del «subjetivismo parasitario» de Heidegger como representante de la Alemania imperialista (Lukács, 1976: 387-426) y Karl Löwith adivina también en él un subjetivismo (Cerezo Galán, 1963: 46) A diferencia del último Heidegger que se abre a la experiencia originaria del ser a través de la palabra poética, más amplia que el análisis existencial (Moretti, 1999: 23).

<sup>10</sup> Umberto Eco ha subrayado que «Pareyson [...] parte de un concepto personalista de unitotalidad de la persona, la cual especifica, en cada ocasión, su actividad formante en dirección especulativa, práctica, artística, permaneciendo siempre —unitariamente— pensamiento, moralidad, formatividad. Solo una filosofía de la persona es capaz de resolver el problema de la unidad y distinción de las diferentes actividades, ya que explica, en base al carácter indivisible y a la iniciativa de la persona, cómo toda operación exige siempre tanto la especificación de una actividad como la concentración de todas las demás: si el actuar perteneciera al espíritu absoluto, no existiría diferencia entre las diferentes actividades y todas se reducirían a una sola» (Eco, 1970: 13-15).

<sup>11</sup> En este sentido, la interpretación, al igual que la creación, es una realización personal, por ello el órgano eficiente de intuición para interpretar es la misma persona. Pareyson (1987: 132) afirma que: «No hay realización que no sea a la vez interpretación: acceder a una obra significa realizarla, es decir, hacerla vivir su propia vida, situarla en el mundo en que ha sido hecha y en el que quiere vivir ahora y siempre,

Cabe destacar que se da una interpretación comprensiva de las formas que constituye el momento filosófico del arte por excelencia. Para ello, ha de darse una congenialidad, una simpatía, una sintonía y penetración entre artista-intérprete-obra, entre hombre y ser (Pareyson, 2005: 243)<sup>12</sup>. Las dificultades ante la interpretación y la comprensión no son obstáculos insuperables ya que el hombre es plástico y dúctil y puede adoptar puntos de vista diversos transformando, a través de la iniciativa, la sustancia histórica de su concreta espiritualidad personal. Hay en la congenialidad del proceso interpretativo una verdadera comunicación y un desarrollo real de relaciones (Carchia, 1990: 89)<sup>13</sup>. Propiamente el ejercicio de congenialidad que se da en la imaginación busca, inventa y produce puntos de vista reveladores y hace de la persona del intérprete un adecuado órgano de penetración (Pareyson, 2005: 245).

El mejor criterio de interpretación será el grado de penetración y claridad que alcanza la interpretación que más ceda al sentido de la realidad interpretada<sup>14</sup>. No hay espacio para el relativismo o el escepticismo en Pareyson porque no hay espacio para que la razón escape a la conclusión. La conclusión de la interpretación es posible contando con la dialéctica actividad-receptividad, la apertura del hombre y su índole especular respecto al ser-verdad-belleza, la primacía de la contemplación y la promoción del diálogo y el encuentro entre arte y filosofía. Si se olvida esto, no solo se habrá olvidado ciertamente al ser, sino la posibilidad del acceso a este. La filosofía y el

---

lo que no es posible sino a través de la interpretación, es decir, a través de la actividad personalísima e irrepetible que, lejos de añadir a la necesaria realización de la obra algo que le sea extraño, se sirve por el contrario del único órgano eficiente de intuición que puede disponer la persona humana: su misma personalidad». Por ello, para él (2005: 276): «*L'arte incarna nella sua massima evidenza il concetto stesso di 'riuscita': non è meraviglia che un insopprimibile interesse per l'arte fiorisca spontaneamente nell'uomo, il quale in ogni sua attività giunge a realizzare opere e valori solo attraverso un processo di produzione inventiva, che mira alla riuscita attraverso la precarietà dei tentativi*».

<sup>12</sup> Afirma Pareyson (2005: 244) que: «*La comprensione, dunque, presuppone congenialità, la penetrazione è premio alla simpatia, la scoperta avviene come sintonizzazione, la rivelazione risponde all'affinità spirituale: ciò spiega la difficoltà e i fallimenti dell'interpretazione, quando la diversa spiritualità produca situazioni incongeniali e incompatibili e provochi antipatia e insensibilità*».

<sup>13</sup> Carchia (*id.*) afirma que: «[...] antes de realizarse en el espacio de la contemplación, en el punto álgido de su resultado formal, la obra es devenir e historia. En los orígenes de la forma, en su *Abgrund*, se encuentran el tiempo y la eternidad».

<sup>14</sup> Esto ya ha sido puesto de relieve, por ejemplo, por Patxi Lanceros (1997: 46) para quien es claro que: «El sesgo del pensamiento moderno (que se insinúa ya en la filosofía de Descartes y se consolida, a través del empirismo, en la de Kant) es bien distinto: el discurso ya no apunta hacia el sentido sino hacia la verdad. La aventura moderna es fundamentalmente epistemológica».

arte no serían más que infinitas discusiones y contestaciones inútiles y vanas (Pareyson, 2005: 247 y Pareyson 2007: 134-135).

## Bibliografía

- Bagetto Luca (2000), «Il processo della forma», en Giuseppe Riconda y Claudio Ciancio (eds.), *Il pensiero di Luigi Pareyson nella filosofia contemporanea. Recenti interpretazioni*. Torino, Traube, 156-170.
- Carchia, Gianni (1990), *Retórica de lo sublime*. Madrid, Tecnos.
- Cerezo Galán, Pedro (1963), *Arte, verdad y ser en Heidegger. La estética en el sistema de Heidegger*. Madrid, Fundación Universitaria Española.
- Eco, Umberto (1970), *La definición de la obra de arte*. Madrid, Martínez Roca.
- Ferraris, Mauricio (1998), *La hermenéutica*. Madrid, Cristiandad.
- García-Baró, Miguel (1999), *Introducción a la teoría de la verdad*. Madrid, Síntesis.
- Goethe, Johann Wolfgang von (2019), *Fausto*. Barcelona, Austral.
- Han, Byung-Chul, (2015), *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Barcelona, Herder.
- Heidegger, Martin (2001), *Nietzsche I*. Barcelona, Destino.
- Kandinsky, Vasili (2016), *De lo espiritual en el arte: contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona, Paidós.
- Lanceros, Patxi (1997), *La herida trágica. El pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke*. Barcelona, Antrophos.
- Lukács, Georg (1976), *El asalto a la razón. La trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler*. Barcelona, Grijalbo.
- Maritain, Jacques (1955), *La poesía y el arte*. Buenos Aires, Emecé.
- Millán-Puelles, Antonio (1997), *El interés por la verdad*. Madrid, Rialp.
- Moretti, Giampiero (1999), *Il poeta ferito. Hölderlin, Heidegger e la storia dell'essere*. Imola, La Mandragora.
- Pareyson, Luigi (1965), *Teoria del arte*. Milano, Marzorati.
- Pareyson, Luigi (1987), *Conversaciones de estética*. Madrid, Visor.
- Pareyson, Luigi (2005), *Estetica. Teoria della formatività*. Bologna, Bompiani.
- Pareyson, Luigi (2007), *Interpretazione e storia*. Milano, Mursia.
- Pons, Jordi. (2015), *El camino hacia la forma. Goethe, Webern, Balthasar*. Barcelona, Acantilado.
- Weis, Martin (2000), «L'ontologia dell'inesauribile come superamento dell'ontologia della presenza. Aspetti estetici, gnoseologici e religiosi», en Giuseppe Riconda, Claudio Ciancio (eds.), *Il pensiero di Luigi Pareyson nella filosofia contemporanea. Recenti interpretazioni*. Torino, Traube, 74-98.