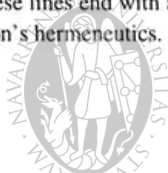


ARTE, VERDAD E INTERPRETACIÓN EN LUIGI PAREYSON

PABLO BLANCO SARTO

Luigi Pareyson is an Italian existentialist philosopher, the unknown master of Umberto Eco and Gianni Vattimo. In this essay, the author shows the connection between aesthetics, ontology and hermeneutics in Pareyson. The paradigm of the interpretation of the work of art can be also useful for the discovery of truth, as a —at the same time— personal and universal knowledge. These lines end with a comparison between the Gadamer and Pareyson's hermeneutics.



Hay una foto inolvidable. Fue tomada —creo— en la Academia española de Bellas Artes y Arqueología, en *San Pietro in Montorio*, en Roma. En ella aparecen Umberto Eco, Hans Georg Gadamer, Luigi Pareyson y Gianni Vattimo. Dos amigos y dos antiguos discípulos sonríen a la cámara, y mantienen fijas y perdidas sus miradas de intelectuales. Gadamer y Pareyson fueron dos viejos pioneros de la hermenéutica en Europa; Eco y Vattimo hicieron sus respectivas tesis en estética con el profesor Pareyson, en aquellos ya lejanos años de Turín. Por distintos abatares de la vida, de todos ellos el menos conocido es —sin duda alguna— Luigi Pareyson (1918-1991). A pesar de todo, este pensador es bien conocido en Italia por haber sido —junto con Fabro, Bobbio o Abbagnano— uno de los que introdujeron el existencialismo en ese país; por ser —como hemos dicho ya— el maestro en estética de tantos profesores italianos, o por convertirse en uno de los precur-

sores de la hermenéutica del arte, dando sus primeros pasos en esta disciplina antes incluso de que los dieran H. G. Gadamer y Paul Ricoeur¹.

1. Ontología del arte

Ya hemos visto en alguna otra ocasión que se da una unidad en la filosofía de Pareyson (filosofía de la persona y de la forma, de la interpretación y de la libertad)². Por tanto, no nos resultará extraño apreciar también esta continuidad entre la ontología y la hermenéutica. En este sentido, Rosso habla de cómo ambas disciplinas se pueden enriquecer mutuamente, mientras Bottani califica la ontología de nuestro autor como una “ontología hermenéutica”³.

Abordemos pues ahora, brevemente y en primer lugar, la fundamentación metafísica de la estética de Pareyson. Como ya hemos señalado, nuestro autor no pretende hacer una “metafísica del arte o de la belleza”, sino un “análisis de la experiencia estética”. Sin embargo, partiendo de esta experiencia directa del fenómeno artístico, Pareyson verá también claras las implicaciones metafísicas que dicho análisis traerá consigo. Es decir, partiendo de la “feno-

¹ M. Ravera, *Prefazione a Il pensiero ermeneutico*, Marietti, Turín, 1986, 16. Sobre la vida, obra y pensamiento de nuestro autor, puede acudirse a mis estudios: *Hacer arte, interpretar el arte. Estética y hermenéutica en Luigi Pareyson*, Eunsa, Pamplona, 1998, 7-54; *Luigi Pareyson: vida, estética, filosofía*, Cátedra Félix Huarte, Pamplona, 2002; “Luigi Pareyson (1918-1991): un itinerario filosófico”, *Espíritu*, 2002 (51, 126) (en prensa).

² P. Blanco, *Hacer arte, interpretar el arte*, 28-39.

³ A. Rosso, “Ermeneutica come ontologia della libertà. Studio sulla teoria dell’interpretazione di Luigi Pareyson”, *Vita e pensiero*, Milán, 1980, 134 y 139; L. Bottani, “Estetica, interpretazione e soggettività. H. G. Gadamer e L. Pareyson”, *Teoria*, 1982 (1), 87; G. Riconda, “La philosophie de l’interprétation de Luigi Pareyson”, *Archives de philosophie*, 1980, (43), 184; M. Gensabella Furnari, *I sentieri della libertà. Saggio su Luigi Pareyson*, Guerini, Milán, 1994, 118.

menología del arte”, llegará a una “ontología del arte” que, sin embargo, tan sólo esbozará⁴.

a) Arte y “metafísica de la figuración”

Pareyson define su estética más bien como una “fenomenología del arte”. Sin embargo, no podemos decir que ésta esté exenta de una ontología. Toda “física y biología del arte” necesita una cierta ‘metafísica’, sin que esto signifique necesariamente abandonar la experiencia concreta y elaborar un rígido sistema basado en principios y definiciones. Es por esto por lo que Givone —entre otros— habla de una “ontología” implícita que existe en la estética de Pareyson. Por otra parte, algunos autores (Rossi, Pineri, Piemontese y algunos más) han destacado la tensión existente entre el método fenomenológico de la estética pareysoniana y la “vocación ontológica” de toda su filosofía, y han destacado —en palabras de Stella— un “radical compromiso metafísico” de su estética en particular⁵.

⁴ *Estetica. Teoria della formatività* (1954), Bompiani, Milán, 1991, 9. Para este apartado, pueden verse “Portata metafisica dell’arte”, *Estetica*, 277-278 y “Estética y metafísica” (1950), en *L’estetica e i suoi problemi*, Marzorati, Milán, 1961, 175-179.

Por otra parte, tan sólo hace falta pasar revista a los autores que inspiran su estética, para darse cuenta que no son precisamente “metafísicos”: Pareyson no se queda con el Aristóteles de la *Metafísica*, sino con el físico y el biólogo; o se remite más bien a los desarrollos naturalistas de Goethe y Schelling, al tecnicista Valéry o al pragmático Dewey (*Estetica*, 8).

⁵ S. Givone, *Storia dell’estetica*, Laterza, Roma-Bari, 1988, 157; S. Coppolino, *Estetica ed ermeneutica in Pareyson*, Cadmo, Roma, 1976, 47 y 63; G. Beschin, “L’estetica dal 1945 ad oggi”, en *Grande Antologia Filosofica*, Marzorati, Milán, 1978, 652; G. Carchia, “Esperienza e metafisica dell’arte”, *Rivista di estetica*, 1993 (2), 84-86; L. Rossi, *La situazione dell’estetica en Italia*, Paravia, Turín, 1976, XXXII-XXXIII y CXXXII-CXXXIII; R. Pineri, “Une pensée de l’ouverture. Luigi Pareyson”, *Les Études Philosophiques*, 1994 (4), 548-549;

El mismo Pareyson declara que “la estética se prolonga inevitablemente en la metafísica”⁶. Sin embargo, se tratará de una metafísica particular del proceso formativo de la obra de arte que él llamará “metafísica de la figuración”. En efecto, en un artículo de 1950 (*Estética y metafísica*), estudia qué tipo de metafísica es compatible con su “teoría de la formatividad”. Dicho escrito aparecerá en la primera edición de la *Estética*, pero no en las demás; de lo que se puede deducir que, aunque la ontología se encuentre implícitamente en la base de la “estética de la formatividad”, nuestro autor prefiere no desarrollar reflexiones explícitamente metafísicas. Así, al leer estas páginas, se aclaran bastantes puntos —los motivos últimos— de la estética pareysoniana. Sin embargo, debemos adelantar que la “metafísica de la figuración” será una “metafísica del hacer” y del obrar, pero no del ser⁷.

Pues bien, Pareyson comienza dividiendo las estéticas precedentes en dos grupos: “estéticas de la perfección” y “estéticas de la expresión”, aunque lógicamente esta subdivisión presentará sus matices y zonas intermedias. “Según la primera, la belleza es *perfección*: perfección absoluta, ejemplar, canónica: armonía y

F. Piemontese, “La teoria della formatività”, *Humanitas*, 1995 (6), 547; V. Verra, “Costanti e parabole nella filosofia italiana contemporanea”, en AA.VV., *La cultura filosofica in Italia dal 1945 al 1980*, segunda edición, Guida, Nápoles, 1982, 376-377; V. Stella, “Persona e arte nella teoria della formatività”, *Giornale di metafísica*, 1957 (1), 82; A. Pastore, “Variazioni sopra l'estetica della formatività”, *Filosofia*, 1955 (3), 508; M. Ravera, “Premessa del curatore”, en L. Pareyson, *Filosofia dell'interpretazione*, Rosenberg & Tellier, Turín, 1988, 10 y 13; E. Pera Genzone, *L'estetica di Luigi Pareyson*, Edizioni di “Filosofia”, Cúneo, 1963, 11.

⁶ *Estetica*, 277.

⁷ *L'estetica e i suoi problemi*, 175.

De un modo análogo, Eco sostiene que también existe una fundamentación metafísica en la estética del Aquinate, pero en este caso la metafísica fundante será la del ser: “Un metafísico neotomista ha afirmado que la estética es una ‘variable independiente’ de la metafísica. Sin embargo, la verdad es que, para un metafísico, una estética tiene que variar en estrecha dependencia del sistema general”, U. Eco, *Arte e bellezza nel Medioevo*, Bompiani, Milán, 1987, 147.

proporción que [...] son paradigmáticas, normativas e ideales. Para la segunda, la belleza es *expresión*: resultado de una producción expresiva, que tiene en sí un carácter de singularidad irrepetible e inconfundible”⁸. Belleza modélica y canónica por un lado, frente a pura expresividad, sentimiento, emoción por otro.

A su vez, es interesante advertir también que los *presupuestos metafísicos* de ambas estéticas son distintos: “La primera presupone una metafísica de la *realidad ya acabada*: la realidad es perfecta y está ya terminada [...]. La segunda presupone una metafísica de la *creatividad*: la realidad es innovación continua”. Realidad acabada y perfecta frente a realidad imperfecta y mejorable. Se trata de dos extremos: o la realidad no se puede tocar ni enriquecer o, por el contrario, ésta la hace sólo el hombre; o el artista no puede aportar nada a la creación divina, o éste tiene que sustituirla y superarla. La realidad está ya acabada y sólo nos queda imitar y copiar la naturaleza, dicen los primeros, mientras que los segundos sostienen que el arte compete en belleza con la naturaleza⁹.

⁸ *L'estetica e i suoi problemi*, 175.

⁹ *L'estetica e i suoi problemi*, 175.

Así, la “estética de la perfección” parece identificarse con lo que se suele llamar la “metafísica esencialista”, entendida ésta como una degeneración de la metafísica clásica del ser. “En la estética de la perfección, la metafísica de la realidad ya acabada hace que la belleza se reduzca a perfección sin expresión. En tal caso, resulta filosóficamente fundada sólo la *contemplación*, pero no la producción de la belleza; y, por tanto, sólo la *ejemplaridad*, pero no la singularidad de la belleza”: lo importante en la obra de arte es que ésta es una forma modélica y canónica que debe ser contemplada. La belleza resulta algo inmóvil y monolítico, que tan sólo puede ser admirado y contemplado. De igual modo y como es fácil de deducir, en la estética de la perfección resulta bien fundamentada la belleza natural, pero no así la artística. De hecho, el arte en realidad no hace o crea, sino que imita y copia la naturaleza, *L'estetica e i suoi problemi*, 175.

En el otro extremo tenemos a la “estética de la expresión”, que se podría asimilar con algunas estéticas modernas. “En la estética de la expresión, la metafísica de la creatividad hace que la belleza se reduzca a expresión carente de perfección. En este caso, resulta filosóficamente fundada sólo la *producción*

Frente a las mencionadas estéticas de la perfección y de la expresión, Pareyson propone la “estética de la formatividad”, una “estética del hacer”. Por un lado, se quiere afirmar simultáneamente la producción y la contemplación de la obra de arte, ya que —como es bien sabido— lo contemplado es la forma y la forma es el resultado de un proceso de producción. Por otro lado, se afirman simultáneamente la ejemplaridad y la singularidad de la obra de arte: ésta es un modelo, a la vez que única e irrepetible. Además, en esta forma deben coincidir perfección y expresión: por un lado, ésta es un organismo perfecto y, por otro, es un reflejo de la personalidad del artista. La estética de la formatividad pretende conciliar así producción y contemplación, arte y naturaleza, originalidad e imitación, hacer y expresar¹⁰.

A su vez, dicha “estética de la formatividad” ha de fundamentarse en una “metafísica de la figuración” que “contraste tanto con la metafísica de la realidad ya acabada (ya que admite que la realidad está en continua renovación y experimenta ciertas innovaciones), como con la metafísica de la expresión, pues tiene en cuenta la vida de las formas y una compenetración” entre ellas. Las formas tienen una vida propia, pero ésta puede ser completada y enriquecida por el obrar de las personas. Esto permitirá —según nuestro autor— fundar una estética que se ocupe tanto de la belleza natural como de la belleza artística, pues ambas se fundamentan en la producción. “Metafísica de la figuración y estética de la forma están, pues, esencialmente unidas; ya que sólo una metafísica de la

—y no la contemplación— de la belleza y, por tanto, sólo la *singularidad* y no la ejemplaridad de la belleza”; se acentúa sobre todo la originalidad y la novedad de la obra de arte —que ésta sea única e irrepetible— y se la opone a la naturaleza. En dicha estética, todo es creación absoluta y expresión de la propia persona; incluso el contemplar una obra de arte será re-crearla, crearla de nuevo. De modo que resulta especialmente adecuada para explicar la producción de la belleza artística, mientras la interpretación y contemplación de ésta quedan en un segundo plano, sobre todo si se trata de la belleza natural. Entre producción y contemplación, entre arte y naturaleza existe un abismo, *L'estetica e i suoi problemi*, 175 y 177.

¹⁰ *L'estetica e i suoi problemi*, 177-178.

figuración está en condiciones de fundar y justificar el indestructible nexo de unión que existe entre producción, contemplación y contemplabilidad que el concepto de forma requiere”. Y esta inseparabilidad entre producción y contemplación es “el núcleo central de la estética de la forma”¹¹.

Vemos, pues, ahora los fundamentos metafísicos de algunas afirmaciones que hemos venido realizando a lo largo de las páginas anteriores. Sin embargo, no encontramos ninguna alusión todavía al ser y a la verdad; habrá que esperar a sus últimos escritos de estética para encontrar estas referencias. La “metafísica de la figuración” intenta explicar tan sólo cómo el hombre es capaz de hacer obras de arte, no fundamentar metafísicamente la obra de arte. Este hacer del artista y de cualquier persona se fundamenta, en última instancia, en un *primer acto de formación*. “Si el secreto de la realidad es la individuación, el arte —que es esencialmente dar realidad y singularidad [a una obra de arte]— simboliza y en cierto modo continúa este acto que está al origen de las cosas y de las personas”, es decir, la creación originaria¹².

Por tanto, la creación artística es —en última instancia— un acto de “concreación” con la creación divina; ésta “hace” cosas a la vez que se “expresa” como persona, y continúa así el “poder formativo de la naturaleza” y de Dios, en definitiva. “Mi metafísica —declara Pareyson— es una filosofía de la persona”¹³. Esta “metafísica de la figuración” es, a nuestro juicio, una metafísica indirecta que nos lleva de la forma plasmada por la persona a las formas creadas por el primer Figurador. “No insistiré en los muchos argumentos que existen para demostrar que una metafísica de la figuración remite a su vez a una metafísica de la creación” divina, dice Pareyson: la formación por parte de la persona remite a la creación divina. En efecto, Eco afirma que su maestro fundamenta la posibilidad de formar e interpretar en el primer Figurador, aun-

¹¹ *L'estetica e i suoi problemi*, 178-179.

¹² *Estetica*, 278.

¹³ *Conversazioni di estetica*, Mursia, Milán, 1966, 45.

que personalmente el profesor de Bolonia prefiere quedarse en el nivel fenomenológico, sin llegar al ontológico¹⁴.

b) Arte y belleza

Por otra parte, es evidente que, en la “estética de la formatividad”, se habla más de la forma que de *la belleza*. Tal vez sea por querer referirse a términos más concretos y físicos —como “obra de arte” o “forma”—, en vez de usar otros más abstractos y tal vez menos precisos, como “belleza”. Pareyson quiere evitar así lo que Eco llama la “retórica de la Belleza”¹⁵. En este sentido, la estética de Pareyson podría parecer más naturalista que ontológica. Sin embargo, también es cierto que, para nuestro autor, hablar de la forma significa hablar de la belleza. “La belleza es la forma en cuanto forma. Esto quiere decir que la belleza no es un atributo más, sino que la forma es bella por sí misma; y su belleza consiste precisamente en poder ser forma”¹⁶.

Como afirma Pareyson, la belleza es una *característica esencial de la forma*; ésta —al resultar lograda y ser orgánica— es bella, y por eso puede ser modelo de otras formas. La belleza es el resumen de todo lo que se pueda decir sobre la forma. Se nos presenta, pues, “la belleza como la cualidad esencial y como la naturaleza misma

¹⁴ *L'estetica e i suoi problemi*, 185. Cfr. U. Eco, *La definizione dell'arte* (1964), cuarta edición, Garzanti, 1984, 24-25.

Tomás de Aquino lo expresará de un modo más radical, y sostendrá que toda actividad humana tiene que estar subordinada a la creación divina: “Para Tomás, la forma artística se sitúa en un particular nivel de dependencia ontológica, por la que ésta —aun conservando su propia dignidad— no puede adquirir una situación de autonomía metafísica, ni puede competir con la creación divina”, U. Eco, *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*, 1956, segunda edición, Bompiani, Milán, 1970, 207.

¹⁵ U. Eco, “Le sporcizie della forma”, *Rivista di estetica*, 1993 (2), 19.

¹⁶ *L'estetica e i suoi problemi*, 192.

de la forma”. Una cosa es bella porque ha sido bien formada; luego toda forma —natural o artística— en cuanto forma es necesariamente bella¹⁷.

¹⁷ *Teoria dell'arte. Saggi di estetica*, Marzorati, Milán, 1965, 126.

Obsérvese que la etimología de *hermosa* refleja esta idea, ya que dicha palabra proviene de *formosa* “con forma”. También los italianos hablan de algo bien hecho como *finito in bellezza*: algo bien acabado es algo que tiene belleza. Como ejemplos de una forma bien acabada y, por tanto, necesariamente bella, valgan los ya citados de un buen árbol, de una bonita columna o de una escultura lograda. Vattimo dice que “en el ámbito de la teoría de la formatividad, [...] la belleza se presenta como logro: es decir, se considera una obra bella cuando se ve que corresponde a la propia ley, cuando ésta ha logrado ser lo que pretendía ser. En esa perspectiva, a pesar de que se excluyen los cánones externos de la belleza, se reconoce la belleza cuando se establece un juicio riguroso, que encuentra su propio criterio en la obra misma”. Luego la belleza presenta un cierto criterio “objetivo”, sin que por esto sea normativo o canónico, G. Vattimo, *Poesia e ontologia*, 1968, segunda edición, Mursia, Milán, 1985, 85-86.

El problema de la belleza ha tenido varias soluciones a lo largo de la historia de la estética. “Se podría decir que, hasta el romanticismo, se reconoció la *belleza* como ley del arte. [...] Pero con el romanticismo comenzó un movimiento que acabó por darle completamente la vuelta a esta situación. Se empezó por reclamar lo característico (es decir, la representación del individuo en su irrepetible originalidad), dejando de lado toda idealización posible por parte de los cánones de la belleza. La belleza canónica fue sustituida por la belleza como expresión, y se llamó artístico a todo aquello que revela un sentimiento o una interioridad, aunque fuera contraria a las leyes de la belleza. Al final, se acabó paradójicamente fomentando lo feo, como cuando Zola afirma “lo bello es feo” y Baudelaire sostiene que “la belleza es un monstruo enorme, temible, sin arte”. De este modo, se cambia el canon de belleza por el de fealdad.

Es decir, para los románticos, “*la belleza no es ley, sino resultado del arte*: no su fin y objeto, sino su resultado y consecuencia. No se trata de que la obra de arte sea artística porque es bella, sino de que es bella porque es artística. El artista debe preocuparse —no de perseguir la belleza— sino de hacer su obra y, si ésta sale lograda, se alcanzará la belleza. Como dice Goethe, el artista debe mirar no al efecto, sino a la existencia de la obra de arte”, *L'estetica e i suoi problemi*, 130-131; Cfr. también L. Pareyson-G. Vattimo, “El problema estético”, en AA.VV., *Studio ed insegnamento della filosofia*, AVE-UCIIM, Roma, 1966,

Por tanto, según Pareyson, la belleza originariamente tiene que ver más con la formación que con la interpretación. “Más aún, la belleza consiste en esta cualidad esencial de la forma: ser la culminación de un proceso de producción y, precisamente por esto, estímulo para un proceso de interpretación”. *La belleza*, por tanto, *es el fin de la formación y el inicio de la interpretación*; “esta última es tan sólo el último acto de un drama en el que la parte más importante la realiza la producción” de la forma. Por tanto, la definición de la belleza tiene que basarse más en el lograr una forma que en la contemplación que se hace de este logro¹⁸. Así, “por muy estrechos que sean los vínculos que unen la belleza a la contemplación, olvidar los vínculos que unen la belleza con la producción supondría ir en contra de la experiencia” común: todo el mundo dice que algo es bello cuando “está bien hecho, bien acabado”. El punto de vista dinámico y operativo de este autor aparece también a la hora de afrontar el problema de la belleza¹⁹.

“La belleza suprema —escribe Pareyson, retomando el pensamiento de Goethe— no es objeto del conocer, sino del hacer: el sentimiento de belleza no es un acto de conocimiento, sino un impulso a actuar, a hacer, es decir, un ‘impulso formativo’”²⁰. Sin embargo, y precisamente porque la contemplación tiene un componente activo y productivo, nuestro filósofo define también la

268-269. A nuestro modo de ver y partiendo de la estética romántica, Pareyson intenta establecer un acuerdo entre ambas partes: lo bien hecho está también dotado de originalidad pero, para ser bella, una forma tiene que estar tan bien formada como lo está un organismo. Es ésta la fórmula conciliadora que utiliza el filósofo turinés: la conjunción de canon y originalidad, de belleza y expresión, de perfección de la obra e interioridad del artista.

¹⁸ *Teoria dell'arte*, 128.

¹⁹ *Teoria dell'arte*, 123; Cfr. *Estetica*, 192. Puede verse también *Contemplazione del bello e produzione di forme*, 1955, en *Teoria dell'arte*, 123-138; y *Estetica*, 194-196.

²⁰ *L'esperienza artistica. Saggi di storia dell'estetica*, 1967, Marzorati, Milán, 1974, 168; la cita es de un amigo de Goethe llamado Moritz, *Sobre la imitación formadora de la belleza*, 1788.

belleza como la “contemplabilidad de la forma en cuanto forma”, tal como hemos mencionado. Cuando miramos la forma, la vemos como perfección orgánica y como totalidad, y entonces apreciamos la forma como forma y contemplamos su belleza²¹.

De este modo, la belleza tiene que ver también con la contemplación. “La forma se ofrece [después del esfuerzo interpretativo] a la contemplación al mostrarse como tal y, frente a ella, tan sólo hay que descansar [*ristare*], admirando su armonía [...]. Se puede, pues, gozar de la forma por su armonía, por la adecuación a la finalidad que ésta es para sí misma, por su vida y equilibrio y adecuación recíproca entre las partes y el todo”. Frente a esta vida y a esta armonía de la obra de arte, se experimenta la “alegría de la contemplación de la belleza” que se ha encontrado tras recorrer un camino a veces largo y duro. Entonces se advierte el valor de la forma como forma²².

Por tanto, “conocer las cosas y conocerlas de verdad es [...] ver las cosas como formas y, por tanto, contemplar su belleza”, apreciar lo bien formadas que están y su perfección orgánica²³. La forma, al ser como es, dice ya algo; al ser perfecta, “dice” belleza: tiene belleza y la manifiesta. Por eso *la forma será simultáneamente perfecta, expresiva y bella*. “La forma es a la vez perfección y expresión; ésta es el resultado de la figuración y, por tanto, no puede ser entendida sino como la culminación de la producción [=y por esto es “perfección”...]. En la forma, la belleza es expresión, porque la forma se expresa y se deja contemplar como perfección y, al mismo tiempo, resultado de una producción”. Al ser perfección y expresión, la forma será también bella²⁴.

Que “la belleza es la contemplabilidad de la forma en cuanto forma” quiere decir que sólo la forma perfecta es bella y que, por tanto, *exige una interpretación y una contemplación*. “Sólo aquello

²¹ *L'estetica e i suoi problemi*, 180.

²² *Estetica*, 195-196.

²³ *L'estetica e i suoi problemi*, 183.

²⁴ *L'estetica e i suoi problemi*, 178.

que está completo y vivo tiene la fuerza suficiente para poder exigir una interpretación”²⁵. Luego podríamos decir ahora que lo que mueve a la interpretación y a la contemplación es precisamente la belleza. Ahora bien, como hemos visto en el tercer capítulo, no todo proceso formativo produce una belleza artística, ya que existen bellezas no artísticas (como una acción, un pensamiento o un objeto no artístico, siempre que éstos estén logrados y bien hechos).

Por último, ¿cuál será el criterio para diferenciar la belleza artística? Mientras las demás formas pueden tener sólo una belleza espiritual, la belleza artística será siempre una *belleza física y material*. “La belleza no es de por sí sensible. La belleza de una acción, de una virtud o de una personalidad; la perfección de un razonamiento, la elegancia de una demostración, la armonía de un sistema de pensamiento: he aquí tantos ejemplos de belleza intelectual, que carecen de todo elemento sensible. Pero estos casos no tienen nada que ver con el arte propiamente dicho [...]. Por el contrario, la belleza artística es siempre sensible, y es precisamente la presencia de un elemento sensible lo que hace posible el arte”. Hace aparición aquí, por tanto, el llamado “materialismo artístico” de Pareyson²⁶.

²⁵ *L'estetica e i suoi problemi*, 180 y 153; cfr. también *Estetica*, 211, 240 y 260.

²⁶ *L'estetica e i suoi problemi*, 111.

También el Aquinate insistía en las características físicas de la belleza de las cosas materiales. “Tomás no tenía necesidad de insistir en la trascendencia de la belleza. Si algo hacía falta, era precisamente lo contrario, y que él —como buen aristotélico— hacía notar: no hablar demasiado de aquella belleza de la que los neoplatónicos habían abusado al admirar mundos que se disuelven en visiones de luz”. Por eso, Tomás de Aquino se remite al principio metafísico de la *forma*: la belleza “no consiste solamente en un efecto sensorial [*sensuale*] o en una pura abstracción [...]; sino que —tanto si por belleza entendemos el brillo de la *forma* sobre la materia, como la cosa entera que manifiesta la propia organicidad— nos encontramos siempre ante una noción [de belleza] que debe comprender la acción de un principio que organiza lo sensible. La belleza es la *forma* + la materia”, U. Eco, *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*, 67 y 232.

c) *Ser y verdad en el arte*

Si bien es cierto que en la estética pareysoniana no aparecen referencias demasiado explícitas a la existencia de una dimensión ontológica en el arte, también es verdad que figuran algunas afirmaciones que denotan el interés de nuestro autor por establecer una cierta "ontología del arte". Esto se puede deducir de algunos hechos. En primer lugar, Bottani sostiene que defender la existencia de la obra de arte es ya una primera afirmación ontológica. Además, —añaden otros— la presencia de elementos en la obra de arte que son independientes del artista, nos hacen sospechar que existe un principio trascendente: llámese "germen", "ley" o "forma formante" o como se quiera. De hecho, Vattimo considera este principio que trasciende al artista como "la contribución más alta de la teoría de la formatividad, tanto para el esclarecimiento filosó-

Por tanto, Santo Tomás ve la belleza como un trascendental (claridad íntimamente relacionado con las características físicas del objeto (proporción e integridad). La belleza tiene su origen en el ser, pero se manifiesta y se hace visible y material, por medio de estas características sensibles de proporción e integridad. "Intentemos resumirlo: [...] En el aspecto puramente formal (el que nos interesa desde el punto de vista estético), la cosa perfecta es la cosa íntegra y proporcionada: no necesita nada más. Nos encontramos frente a una forma acabada, ontológicamente preparada para poder ser juzgada como bella. Hablar de *risplendentia* de la forma no significa otra cosa que hacer uso de una comparación para designar una vez más la proporción, la integridad, el todo que abarca y coordina las partes" (U. Eco, *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*, 149; cfr. también, 41). De modo análogo, también para Kant la belleza sería sensible e intelectual. Cfr. *L'estetica di Kant*, 1950, tercera edición, Mursia, Milán, 1984, 46-47.

Por el contrario, Schelling parece fijarse más en el aspecto ideal y trascendente de la belleza (como en Platón o Plotino), en vez de verla como una característica concreta de ese objeto. "La belleza en sí misma es eterna: sólo nace en apariencia. Lo que nace es una obra de arte o una cosa de la naturaleza; y no es por su nacimiento por lo que ésta es bella, sino porque refleja lo eterno", *L'estetica di Schelling*, Giappichelli, Turín, 1964, 40.

fico de la fenomenología del arte, como —y sobre todo— para su fundación ontológica”²⁷.

Además, sigue Vattimo, “Pareyson insiste mucho —tanto en su *Estética* como en otros escritos de filosofía en general— en una dialéctica de receptividad y actividad, que excluye de modo claro el que se pueda reducir todo lo que sucede en el arte a lo que hace el artista. En mi opinión, [dicha dialéctica] sólo puede llevar a una clara ontología del arte”. En otro lugar, este mismo autor funda esta “dialéctica” en el principio de la “iniciativa iniciada”. Sin embargo, resulta claro —señala D’Acunto— que lo más determinante desde el punto de vista ontológico es que el hacer una obra de arte supone una “innovación ontológica”, un “verdadero incremento de la realidad”, una “producción de objetos radicalmente nueva”²⁸.

Así, sostiene nuestro autor, “el arte es producción y realización en sentido intensivo, eminente, absoluto, hasta el punto de que éste ha sido llamado ‘creación’ porque no sólo es producción de organismos [...], sino que llega a ser producción de objetos radicalmente nuevos, verdadero y propio aumento de la realidad, innovación ontológica”²⁹. Carchia, por su parte, advierte una evolución entre la estética naturalista y existencial de 1954 y los últimos escritos de Pareyson sobre el arte: este paso “metafísico y sobrehumano” consiste en que, “a la vez que salva y conserva los contenidos humanos de la experiencia empírica, abre también el camino a un trascender las apariencias, esto es, a un encuentro entre el arte y

²⁷ L. Bottani, *Estetica, interpretazione e soggettività*. H. G. Gadamer e L. Pareyson, 107; V. Verra, recensión a la “Estética” en *Rivista di estetica*, 1956 (1), 148; G. Beschin, *L'estetica dal 1945 ad oggi*, 652; G. Vattimo, “L'esistenzialismo e l'estetica”, en M. Dufrenne-D. Formaggio, *Trattato di estetica*, I, Mondadori, Milán, 1981, 341, y *Poesia e ontologia*, 83-84; M. Ferraris, “Un'estetica senza opere”, *Rivista di estetica*, 1993 (2), 98 y 100.

²⁸ G. Vattimo, *Poesia e ontologia*, 83, y “Pareyson: dall'estetica all'ontologia”, *Rivista di estetica*, 1993 (2), 8; G. D'Acunto, “Il problema dell'interpretazione en Luigi Pareyson”, *Il cannocchiale*, 1985/3, 80-81, donde remite a *Tradizione e innovazione*, 1965, en *Conversazioni di estetica*, 25-32.

²⁹ *L'estetica e i suoi problemi*, 23-24.

la verdad". La ontología del arte, pues, no excluye —subraya Ferraris— una morfología y una fenomenología³⁰.

Sin embargo, surge enseguida la pregunta: ¿cuáles son las ideas del profesor turinés sobre el ser y la ontología? El profundo y sincero existencialismo de Pareyson le impide aceptar una metafísica "óptica, objetiva, [puramente] especulativa, desconocedora del propio punto de vista", que se identificaría con el racionalismo metafísico. Por el contrario, postula una "metafísica ontológica",

³⁰ G. Carchia, *Esperienza e metafisica dell'arte*, 86; cfr. también 78 y 84-85; M. Ferraris, *Un'estetica senza opere*, 107.

Por tanto, lo esencial en el arte es hacer nuevas formas, y no reproducir la realidad: "el arte produce imágenes que valen por sí mismas, y no por la relación (positiva o negativa) que guardan con la realidad. [...Así,] el arte consiste en producir un objeto nuevo que antes no existía, y que ahora existirá como una cosa entre las cosas. Lo esencial en la obra de arte no consiste en ser imagen o signo; sino en que es una cosa, un objeto, una realidad. Hacer arte significa sobre todo realizar: sólo secundariamente es significación o expresión o figuración o lo que sea". El arte no es sólo una simple imitación de formas naturales, o un medio de comunicación y expresión, sino sobre todo es invención y creación de formas nuevas, de nuevos organismos artísticos, *L'estetica e i suoi problemi*, 61; según Pareyson, esta idea aparece también en *Pittura e realidad*, 1958, de Gilson; cfr. *Conversazioni di estetica*, 60-61 y 66-67.

El arte es un hacer por excelencia, casi una creación. Así, existe una diferencia clara entre el hacer artesanal o técnico y el artístico; es que "el hacer artístico se convierte así en producción de objetos dotados de organización (y, por tanto, de economía interna). Es decir, [el arte lleva a la realización de] seres autónomos, cada uno de los cuales exige ser comprendido y juzgado en función de su propia estructura, sin [necesidad de acudir a] puntos de referencia externos", *Conversazioni di estetica*, 61. El arte, podríamos decir, es el hacer más excelente, pues crea seres con vida propia, que se suman a todos los demás seres vivientes de este mundo. De este modo, casi se llega a cumplir el mito de Pigmalión: la estatua que construyó adquiere "vida" y existencias propias, y la obra de arte entra a formar parte del mundo y de la naturaleza. Además, a través de este hacer —e inseparablemente unido a éste— el artista se expresa y conoce, manifiesta sus sentimientos e ideas, y descubre y hace descubrir el mundo, gracias a este "nuevo mundo" que es la obra de arte. Cfr. *L'estetica e i suoi problemi*, 59-62 y 389-393; y *Estetica*, 278-281.

una “ontología consciente no sólo del alcance limitado de la propia mirada y del carácter finito de las propias acciones, sino también de [...] un discurso del hombre sobre el hombre y para el hombre. De tal modo que un discurso sobre el ser o sobre el absoluto no puede ser más que indirecto: es decir un discurso del hombre en relación con el ser o como conciencia del absoluto”. Pareyson postula, pues, una “metafísica antropológica”³¹.

Se trata, por tanto, de una metafísica indirecta —por un lado— y de una ontología existencialista por otro, que habla del ser sólo en relación con la persona. Por eso nos encontramos frente a una *metafísica mediata e indirecta del ser*, que pasa siempre a través de filosofía de la persona. Esto es, la fundamentación inmediata y penúltima de la estética de Pareyson se encuentra en la persona, mientras que el ser será su fundamento último pero indirecto. Según nuestro filósofo, el obrar sigue siempre al ser, pasando por la persona. Además, hemos visto ya cómo la estética de Pareyson no se presenta aislada, sino que cuenta con una fundamentación gnoseológica y metafísica: “Una estética de la forma remite a una gnoseología de la interpretación, y una gnoseología de la interpretación remite a una metafísica de la figuración”. Pero la pregunta sigue en pie: ¿y la “ontología del arte”?³².

³¹ *Esistenza e persona*. 1950, quinta edición. Il Melangolo, Génova, 1992, 18; Cfr. también *Verità e interpretazione*, 1971, tercera edición, Mursia, Milán, 1982, 43, 101, 158-159 y 186; *Estetica*, 277-278; y F. Russo, “Luigi Pareyson e l’ermeneutica della verità”, *Cultura e libri*, 1991 (68), 70.

³² *L’estetica e i suoi problemi*, 185; cfr. también 75-179, y *Teoria dell’arte*, 71; U. Eco, *La definizione dell’arte*, 24; V. Verra, *Costanti e parabole nella filosofia italiana contemporanea*, 73; L. Bagetto, *Il pensiero della possibilità. La filosofia torinese come storia della filosofia*, Paravia, Turín, 1995, 126 y 148.

Queda claro que nuestro autor no se refiere tampoco a la metafísica clásica: Pareyson no habla del *actus essendi* y de sus trascendentales, ni de una fundamentación inmediata del arte en éstos. Cfr. *Esistenza e persona*, 65-67. Sin embargo, nuestro autor rechazará no sólo lo que él llama una metafísica óptica o esencialista que reduce el ser a simples entes inertes, sino también una “ontología negativa”, que propone un misticismo mudo ante un ser inefable del que nada se puede decir. Huyendo de ambos extremos, nuestro autor prefiere una “ontología de lo inago-

En primer lugar, recordemos que Pareyson sostenía el “alcance ontológico de cualquier actividad humana” —también del arte—, de lo que se deriva la necesaria ontología que sustenta a todas ellas. “La verdad se puede alcanzar desde dentro de una actividad humana específica, tanto en la filosofía como en la moral y en el arte, que tienen una verdad originaria. Por este mismo título, éstas pueden revelar [la verdad y el ser]: lo importante es que en todas estas actividades esté y obre el pensamiento en sentido propio, que es la relación ontológica, el vínculo primero entre persona y verdad, la revelación de la verdad de modo originario, anterior a la distinción de las actividades”³³.

table”: del ser y de la verdad. El ser será aquí algo “inobjetivable” que no se agota con la razón, y que queda más allá de sus límites. “No la nada, sino el ser”; no lo inefable, sino lo inagotable, sostiene Pareyson. Cfr. *Esistenza e persona*, 26; y *Verità e interpretazione*, 27-28, 43, 53, 88-90 y 161-165; cfr. también G. Vattimo, *Poesia e ontologia*, 6, 120, 194-195; G. Santinello, *Immagini e idea dell'uomo*, Maggioli, Rímìni, 1984, 186-187; R. Longo, *Esistere e interpretare. Itinerari speculativi di Luigi Pareyson*, CUECM, Catania, 1993, 155; M. Gensabella Furnari, *I sentieri della libertà*, 146 y 154.

En efecto, recordemos que nuestro filósofo reconoce los logros de Heidegger, pero rechaza su “ontología negativa”: “Todo consiste en mantener el concepto de relación ontológica con que Heidegger ha vivificado y fortalecido la filosofía actual. Sin embargo, pretendo evitar el callejón sin salida en la que la ha metido al proponer tan sólo una ontología negativa y al rechazar toda la filosofía occidental de Parménides a Nietzsche”. *Verità e interpretazione*, 9. Así, Rosso afirma que la “ontología de lo inagotable” de Pareyson supone un punto intermedio entre la explicitación y la desmitificación de la verdad y el “misticismo de lo inefable”: “Entre la evidencia sin profundidad por un lado, y la profundidad sin evidencia por otro —entre Hegel y Heidegger, se podría decir simplificando—, se encuentra la interpretación pareysoniana que sería como la síntesis feliz que recupera de ambos extremos las [justas] instancias propuestas por ambas filosofías. Lo cual sería un título más que suficiente para conceder a Pareyson un lugar principal en la cultura de nuestro tiempo”, A. Rosso, *Ermeneutica come ontologia della libertà*, 113-114.

³³ *Verità e interpretazione*, 105.

Así, la verdad no será un monopolio de la ciencia y la filosofía, sino que también el arte y la ética pueden alcanzarla. Sin embargo, por otro lado, queda también claro que estas actividades son *distintas* en sus métodos y en sus fines, aunque tengan una misma fuente originaria. Son actividades distintas, con fines distintos; pero con un *origen común* y, por tanto, igualmente ligadas y comprometidas con el ser y la verdad.

Así, la presunta “ontología del arte” se presenta en el hecho de que la obra de arte no sólo tendrá belleza, sino que mantendrá además una estrecha relación con *el ser y la verdad*. “La verdad no sólo hay que buscarla en la filosofía, sino también en el arte”; la obra de arte está abierta no sólo a la belleza, sino también al ser y a la verdad³⁴. Sin embargo, esta relación de la obra de arte con el ser no le viene sólo por ser un reflejo del ser de su autor, sino también porque —a través de la persona— la obra de arte se pondrá en relación con el ser originario³⁵.

Así, la relación del lector con la obra de arte “es una experiencia particularmente reveladora, que da luz al punto esencial del alcance ontológico de las actividades humanas: es decir, [...] de la relación esencial entre la persona y el ser”³⁶. Como consecuencia, “en el arte —como en la filosofía o en otras actividades humanas—, el hombre podría alcanzar una relación tan inmediata y profunda con el ser o el origen; hasta el punto de colocarse no sólo por encima, sino más allá de la historia”. En el arte entra de lleno el ser y nos pone en contacto con el origen, de modo que no podremos olvidar esta fundamental “dimensión ontológica” del obrar humano en general y del arte en particular³⁷.

³⁴ “Nichilismo e cristianesimo” (entrevista con Federico Vercellone), *Anuario filosófico*, 1991 (7), 33; Cfr. L. Pareyson-G. Vattimo, *Il problema estetico*, 279.

³⁵ S. Givone, *Storia dell'estetica*, 156.

³⁶ “La obra de arte y su público”, 1972, en *Conversaciones de estética*, segunda edición, Visor, Madrid, 1988, 54-55.

³⁷ L. Pareyson-G. Vattimo, *Il problema estetico*, 280. Cfr. también S. Givone, “Complessità, interpretazione e pensiero tragico”, *Rivista di estetica*, 1993 (2), 70.

Así, da la impresión ahora de que Pareyson abandona el principio naturalista de la forma formante —que había estructurado su *Estética* en el lejano 1954—, y se vaya acercando cada vez más a

Dos músicos hablan también de esta dimensión ontológica y revelativa del arte: “La obra acabada se abre para comunicarse y, al final, vuelve al origen. Esto es así porque nos parece que la música es un elemento de comunión con el prójimo y con el Ser” (I. Stravinskij, *Poetica della musica* (1942). Studio Tesis, Pordenone, 1995, 103). “Siendo estudiante, ¡cuántas veces he entrado en una sala de conciertos, y he salido transformada! Tan renovada que incluso me parecía haber cambiado de identidad, con la clara determinación de volver a considerar las grandes preguntas de la existencia: la vida, la muerte, el amor, el ser, el tiempo”. M. Deschusseses, *El intérprete y la música* (t.o.: *La musique et la vie*, 1988), Rialp, Madrid, 1991, 33.

Como consecuencia, al hablar de arte, no sólo se hablará de belleza, sino también de verdad y de “grandeza”, tal como hacía el maestro de juventud de nuestro autor: “A lo largo del *Viaje a Italia*, Goethe pone casi siempre el adjetivo “grande” junto a “verdadero”, aplicados a los productos del arte y de la naturaleza”, *Conversazioni di estetica*, 157. “El término “grande” es —según Goethe— una verdadera categoría estética, como lo era ya para los griegos [...]. Grandes son el Panteón y San Pedro: “Aquí la Redonda, tanto por dentro como por fuera, me ha obligado a una gozosa admiración por su grandeza. En San Pedro he aprendido a entender el arte: al igual que la naturaleza, puede superar cualquier término de comparación” [...También] las obras de Miguel Angel son grandes y grandiosas, porque él veía la naturaleza ‘con ojos grandes’”, *Conversazioni di estetica*, 165-166; esta idea aparece desarrollada en *Un binomio goethiano: grandezza e verità*, en 157-168.

Quien hablará insistentemente de la unidad entre verdad, bien y belleza será Schelling: “Es de sobra conocido que una de las teorías expuestas en el *Bruno* es la unidad entre verdad y belleza: verdad y belleza no se pueden ni subordinar o reducir la una a la otra, ni separar la una de la otra, pues están indisolublemente unidas”, *Conversazioni di estetica*, 172. “El hecho es que, en el fondo, las tres ideas de verdad, bien y belleza son una misma cosa: por un lado, ‘belleza y verdad, consideradas en sí mismas y según la idea, son una misma cosa [...]’; por otro, bien y belleza son lo mismo, y sólo un espíritu armónico (cuando por armonía se entiende la verdadera moralidad) siente verdaderamente la poesía y el arte”, *L’estetica di Schelling*, 82; la cita es de las *Lecciones de la filosofía del arte*; cfr. también 32.

la fuente originaria, al ser y a la verdad. Es decir, de la verdad de la obra de arte —su forma formante— llegamos a esa verdad originaria y al ser fundante de toda la realidad, incluida la obra de arte³⁸. De hecho, en su último escrito de estética, nuestro autor insistirá en esta *relación originaria del arte con el ser y la verdad*, fuente y origen de todas las demás relaciones que contiene el arte. Es necesario reivindicar “el carácter ontológico del arte. El arte [...] es porque revela el ser, porque se instala en el centro de la primera y originaria relación entre el hombre y el ser y entre el hombre y la verdad”³⁹.

Por tanto, la obra de arte existe y se relaciona con el ser, revela la verdad, expresa a un autor y a su tiempo, se muestra abierto a una interpretación y comunica con un público. Pero en el origen y en el principio de todo se encuentra esta relación ontológica, que permite al arte expresar y revelar el ser y la verdad. Pareyson expresa esta *dimensión reveladora* del arte con una terminología heideggeriana, aunque su perspectiva sea un poco distinta de la del filósofo alemán: “El poder del arte consiste en abrir el tiempo y comenzar una época, en el sentido de que éste es —en sí mismo— un nuevo tiempo y una nueva época. El arte tiene poder de ‘comenzar’ porque él es un comienzo; es ‘inicial’, más aún es —por decirlo de algún modo— ‘iniciático’; no sólo porque es original sino, sobre todo, porque es ‘originario’”⁴⁰.

³⁸ Cfr. *Verità e interpretazione*, 80-81.

³⁹ *La obra de arte y su público*, 58; cfr. también, 54-55.

⁴⁰ *La obra de arte y su público*, 58.

Carchia señala con acierto que Pareyson no cae en los “vicios existencialistas” que “han sacrificado lo concreto de la experiencia artística en el altar de la conceptualidad”. Nos encontramos, pues, ante una “formulación menos mítica y fenomenológicamente más fiel” que la de Heidegger en *El origen de la obra de arte*, 1935, sostiene Vattimo en otro lugar. Por su parte, Morpurgo-Taglibue marca las distancias de esta ontología del arte con la de la estética heideggeriana: “Entramos de lleno en esa estética que rechaza Heidegger: subjetiva e instrumental, humanista y fundamentalmente metafísica” al mismo tiempo. Por tanto, no vemos justificada la conclusión nihilista con que Givone termina un artículo

sobre nuestro autor: “la verdad en la obra de arte, como ha observado Heidegger, está en su [ser la] nada”, G. Carchia, *Esperienza e metafisica dell'arte*, 80; G. Vattimo, *Poesia e ontologia*, 84; G. Morpurgo-Tagliabue, *L'esthétique contemporaine: une enquête*, Marzorati, Milán. 1960, 544; S. Givone, *Complessità, interpretazione e pensiero tragico*, 75; cfr. también *Esistenza e persona*, 175, 223 y 242; G. Beschin, *L'estetica dal 1945 ad oggi*, 652.

En los últimos años de su vida, Pareyson desarrolla una “hermenéutica de la experiencia religiosa” donde opta por un lenguaje simbólico, que contiene la dimensión reveladora del arte, a la que le dará una importancia definitiva: “sólo con el mito se alcanza el centro de la realidad, y sólo con el símbolo se puede dar una figura o representación de ésta”; “corresponde a la elasticidad del símbolo la capacidad de acoger en su inseparabilidad presencia y trascendencia, disponibilidad y ulterioridad, ocultamiento y revelación”, *Ontologia della libertà*, Einaudi, Turín, 1995, 112 y 103-104; cfr. S. Givone, *Storia dell'estetica*, 156, donde remite al artículo pareysoniano *L'esperienza religiosa e la filosofia*, 1985.

Por su parte, Vattimo desarrolla una ontología del arte en una línea más estrictamente heideggeriana, no del todo compatible con la estética de su maestro: “la obra no se integra en el mundo, sino que más bien lo transforma cualitativamente: no es una cosa entre las otras, sino una luz distinta arrojada sobre las cosas. [...] Ésta funda un mundo que, lejos de ser un puro acontecimiento [que surge] en la consciencia del lector, constituye un ámbito en el que él mismo se mueve”: la obra de arte es un mundo donde vive el lector, y no simplemente una cosa y un mundo hechos por el artista, G. Vattimo, *Poesia e ontologia*, 108.

Así, parece que todo el arte se reduce a su ontología, olvidándose de toda la fenomenología precedente. “En otras palabras y de forma más radical: la obra de arte es verdaderamente obra de arte —es decir, bella y estéticamente valiosa— sólo en la medida en que es un origen, la apertura a un mundo. No hay otra definición de belleza sino aquella que remite la belleza a la fuerza que origina y funda la obra”. La belleza artística se reduciría aquí a relación con el ser. “En la obra de arte —y es éste un hecho comprobado por la experiencia de cualquier lector—, aparece una llamada de verdad, de valor (o de antivalor), que no puede ser olvidado” Así, hay obras —como la Biblia o la *Divina Comedia*— que “fundan el mundo y la historia”. “Lo que normalmente consideramos experiencia estética (disfrutar obras tan poco epocales y fundantes como un cuadro, una poesía o una pieza de música de cámara) conserva —si bien en menor medida— los caracteres del encuentro con el origen que constituye la esencia del arte”, G. Vattimo, *Poesia e ontologia*, 85, 91 y 103.

Entonces —se pregunta Vattimo—, “lo que aquí se propone [Pareyson], ¿es una ontología del arte o más bien una mitología? Se puede pensar que el hecho de asignar al arte una dimensión que abre y fundamenta [un mundo] más allá de la historia, significue un retorno a la idea del poeta arrebatado por las musas, inspirado por los dioses o algo por el estilo. Es cierto que —si la obra de arte tiene de verdad este significado de fundación de un mundo— hace falta que ésta no dependa exclusivamente del arbitrio del artista. El ser no está a la disposición del hombre, sino el hombre a disposición del ser”. Por tanto, podemos concluir que la de Pareyson sería más bien una ontología por su fundamento en el origen, y una mitología en el más auténtico de los sentidos: como algo que, en última instancia, tiene un fundamento divino⁴¹.

2. Arte y hermenéutica

Una vez que hemos visto lo más importante del concepto de “interpretación” en la estética de Pareyson, veamos en qué consiste la siguiente etapa de su pensamiento: pasemos, pues, de la “estética de la formatividad” a una “filosofía de la interpretación” de carácter más general. Con esto acabaremos el itinerario especulativo de Pareyson: pasaremos de una estética ‘mundana’ y naturalista a otra más existencial y personalista, para terminar en la ontología y hermenéutica del arte que estamos viendo. Es decir, Pareyson amplía el principio naturalista de “forma formante” y el personalista de “estilo”, con los conceptos hermenéuticos y ontológicos de “verdad” y “ser”⁴². De este modo, intentaremos ahora seguir tam-

⁴¹ G. Vattimo, *Poesía e ontologia*, 93; cfr. también 45, 49-51, 62-63, 75-77, 90, 107, 114, 117-119, 137, 185 y 198; en estas páginas se llama en causa la obra de Igor Kandinski, *El valor de una obra del arte concreto*, 1938 y a otras poéticas del siglo XX.

⁴² Cfr. *Verità e interpretazione*, 209-210; H. G. Gadamer, “Hermeneutik”, en R. Klibanski, *Contemporary Philosophy*, La Nuova Italia, Florencia, 1969, III, 367; V. Verra, “Esistenzialismo, fenomenologia, ermeneutica, nichilismo”, en

bién el consejo que Pareyson nos hace en dicho escrito: “Espero que los desarrollos explícitos que he intentado hacer del concepto de interpretación en este libro, contribuyan a una más amplia comprensión de la teoría de la interpretación que he esbozado en mis libros de estética”⁴³.

a) *Arte, verdad e interpretación*

“Así, desde finales de los años 50 y basándose en su interpretación personal del existencialismo, Pareyson adelantaba la dirección ontológica —hermenéutica que el pensamiento heideggeriano iba a tomar en los años sucesivos, a partir de *Senderos perdidos*, publicado precisamente en 1950—”, dice Vattimo valorando la labor de nuestro filósofo en el campo de la hermenéutica del arte. Destaca además que “el único filón estético [que perdura y] que se remite a la tradición existencialista es de origen heideggeriano, la cual subraya la centralidad de la hermenéutica en la reflexión sobre el arte. En esta orientación, se ve el arte [...] como relación con la verdad”. Luego la estética de la recepción de nuestro autor preparaba la hermenéutica del arte, que después adquirirá un carácter universal⁴⁴.

La hermenéutica de Pareyson —como sabemos— fue elaborada en los años 60 y culminará con el libro *Verdad e interpretación* (1971). Lógicamente, nos fijaremos ahora sobre todo en lo que se

AA.VV., *La filosofía italiana dal dopoguerra a oggi*, Laterza, Roma-Bari, 1985, 409; R. Longo, *Esistere e interpretare*, 93; M. Gensabella Furnari, *I sentieri della libertà*, 118; G. Morpurgo-Tagliabue, *L'esthétique contemporaine: une enquête*, 545-546; M. Ravera, *Premessa del curatore*, 7-8; S. Givone, *Complessità, interpretazione e pensiero tragico*, 67 y 70; G. Vattimo, *Pareyson: dall'estetica all'ontologia*, 3 y 8-9; G. Cuffari, “Luigi Pareyson e il senso di un esercizio ermeneutico”, *Divus Thomas*, 1981 (84), 120.

⁴³ *Verità e interpretazione*, 239-240.

⁴⁴ G. Vattimo, *L'esistenzialismo e l'estetica*, 341 y 340.

refiere a la hermenéutica del arte, aunque la teoría expuesta en dicha obra se podría aplicar de igual modo a otras disciplinas: historia, filosofía, derecho, psicología, etc. Pareyson desarrolla más ampliamente ahora lo que ya había venido diciendo desde los años 40 y 50 en el ámbito de la estética. En efecto, según nuestro autor, “los vínculos entre la estética y la hermenéutica son estrechísimos. Tiene un carácter interpretativo no sólo —como es obvio— la lectura de la obra de arte, sino también la producción de ésta, cosa que no siempre se dice. El proceso de formación de la obra es interpretativo porque se establece un diálogo del artista tanto con la materia que ha de formar, como con la forma que resultará”⁴⁵.

Por tanto, la interpretación está en la base de toda actividad artística, tanto productiva como receptiva. Este paralelismo permitirá a nuestro autor hacer un análisis y una descripción del proceso interpretativo, que después podrá ser aplicado a otros ámbitos. “No debe extrañar la alusión a la estética, ya que —en la experiencia artística— la estructura del concepto de interpretación se manifiesta con particular evidencia”. Por tanto, el arte será el “campo de pruebas” donde la hermenéutica pareysoniana adquirirá su precisión y validez. Así, en la “filosofía de la interpretación” de Pareyson, la hermenéutica de la obra de arte se presenta muchas veces como ejemplo para ver cómo podría ser la interpretación no sólo de un texto (jurídico, histórico o filosófico), sino *de todo el obrar humano y de las relaciones entre las personas*⁴⁶.

En efecto, el filósofo turinés se sirve del arte “para verificar el carácter profundamente originario [de la interpretación], hasta el punto de conferirle una validez generalísima y una fecunda aplicación a todos los campos”, aunque excluye de modo explícito en varias ocasiones el ámbito científico. Como consecuencia, Pareyson hablará de “analogía con el arte” cuando se refiere precisamente al conocimiento de la verdad; pero “analogía” no significa, según Verra y Ferraris, ni estetización ni confusión: cada una —verdad y

⁴⁵ *Interpretazione e libertà* (entrevista con Sergio Givone), en G. Vattimo (ed.), *Filosofía '91*, Laterza, Roma-Bari, 1992, 4; cfr. también, 5.

⁴⁶ *Verità e interpretazione*, 68.

obra de arte— mantienen su identidad. Sin embargo, Givone ve aquí una cierta estetización de la verdad, en el sentido de que “la verdad de la que la filosofía está llamada a hacerse intérprete se encuentra [también] en el verdadero arte y en el mito”, la cual sería no una postura irracional, sino “la más racional de todas las posturas”⁴⁷.

⁴⁷ *Verità e interpretazione*, 69 y 70; cfr. también, 81 y 239; V. Verra, *Esistenzialismo, fenomenologia, ermeneutica, nichilismo*, 409; M. Ferraris, *Un'estetica senza opere*, 96; S. Givone, *Complessità, interpretazione e pensiero tragico*, 75; *Luigi Pareyson a un anno dalla scomparsa*, 70.

Entonces, la hermenéutica del arte ¿será tan sólo de un ejemplo, o una aplicación en el terreno del arte del concepto general de la interpretación? Más bien nos parece lo segundo: pasamos ahora sin más de la interpretación de una obra de arte a la de la verdad y del ser. Por tanto, entre ambas interpretaciones se mantiene una íntima analogía — semejanza y distinción al mismo tiempo—, ya que ambas expresan a la persona y revelan tanto la obra de arte como la verdad. Como veremos, esta universal validez de la interpretación es posible porque la hermenéutica es una operación ontológica y universal, común a todas las actividades humanas, que está en necesaria relación con el ser. Cfr. *Verità e interpretazione*, 53, 185 y 231.

Pues bien, para ilustrar esta analogía, el profesor turinés pone en concreto el ejemplo de la *música*, de la que se revela un profundo conocedor. Establece entonces paralelismos entre su hermenéutica y la interpretación de la obra musical, con conceptos que nos resultan muy familiares. “También en la música la interpretación es revelativa y plural a la vez; también en la música la obra es accesible solamente a través de su ejecución; también en la música la multiplicidad de la interpretación no compromete la unicidad de la obra; también en la música la ejecución no es copia o reflejo, sino vida y posesión de la obra; también en la música la ejecución no es única ni arbitraria”. *Verità e interpretazione*, 68; véanse también, 56, 60-61, 64, 66, 68-71 y 81-83.

Como en la música, la verdad conserva su identidad sin agotarse en las interpretaciones; y por eso tanto la obra de arte como la verdad son inagotables, inobjetivables, trascendentes respecto a la interpretación. Por otro lado, al igual que ocurre con la obra artística, se interpreta y se conoce *toda* la verdad —y no sólo una parte—, aunque se trate tan sólo de una de tantas perspectivas. Cfr. *Verità e interpretazione*, 71 y 75-81. También aquí nuestro autor vuelve a recordar los simultáneos principios de libertad y fidelidad, de multiplicidad de la

Así, Rizzi explica las diferencias que existen entre la interpretación de la verdad y la de la obra de arte: “En *Verdad e interpretación*, la forma ya no es el centro de la interpretación, sino que lo son más bien la verdad o el ser. Ahora bien, forma y verdad son dos nombres distintos de una misma cosa. Fuente de interpretación inagotable, la forma es a su vez un producto acabado; punto de partida de la interpretación, la forma es el punto de llegada de la formación. [...Sin embargo,] es distinta la condición de la verdad: principio puro, fuente primera, origen absoluto. Por tanto, será también distinto el acto de interpretación: cuando éste se dirigía a la forma, trabajaba con algo finito que contenía la huella y la presencia de lo infinito; pero cuando se dirige a la verdad, la interpretación está en contacto con el mismo infinito”⁴⁸.

Por tanto, dejando ya las posibles repeticiones, pasemos al desarrollo de una teoría más profunda sobre el valor expresivo y revelativo de la interpretación, sobre su originalidad y “originalidad”. Pero recordemos antes un consejo del filósofo: “Estas páginas están destinadas a un tipo de lector que lee lenta y meditadamente, que está dispuesto a desarrollar e integrar las [distintas] sugerencias [que se le ofrecen]. Por tanto, se confía en la colaboración del lector. Muchas de éstas [páginas] son el resultado de una

interpretación y unicidad de la verdad, de personalidad del intérprete y de existencia de la obra de arte o de la verdad, respectivamente. Cfr. *Verità e interpretazione*, 70; “Filosofía e verità”, entrevista con Marisa Serra, *Studi cattolici*, 1977 (193), 176; M. Ferraris, *Un'estetica senza opere*, 96; A. Rizzi, *Infinito e persona. Ermeneutiche cristiane di fronte alla crisi di senso*, IANUA, Roma, 1984, 128 y 131-133; F. Russo, *Esistenza e libertà. Il pensiero di Luigi Pareyson*, Armando, Roma, 1993, 134-135.

Sin embargo, al final hará una matización, estableciendo una *diferencia* entre hermenéutica del arte y de la verdad: “Es cierto que la comparación con la obra musical, por muy grande que sea la analogía, es tan sólo una imagen. Existe una diferencia decisiva y es que, mientras tenemos la partitura de la obra musical, no existe ninguna ‘partitura’ de la verdad”. De lo que se desprende un riesgo mayor y la necesidad de más iniciativa a la hora de interpretar tal verdad, *Filosofía e verità*, 176.

⁴⁸ A. Rizzi, *Infinito e persona*, 132.

densa concentración y, por tanto, están expuestas al peligro [de caer en] lo que dice el aforismo *brevis esse lavoro, obscurus fio*: por ser un libro breve, resultará difícil de entender⁴⁹. Por tanto, aquí tan sólo se podrán esbozar a modo de apunte las ideas de esta hermenéutica en relación con la estética, sin poder profundizar en los contenidos de este libro.

Pareyson define la interpretación como “forma de conocimiento en el que el “objeto” se revela en la medida en que el “sujeto” se expresa, y al revés”⁵⁰. Por tanto, se trata de un “conocimiento histórico y personal” —no absoluto— de la verdad. Nos encontramos, pues, de nuevo con los dos polos de la interpretación: un elemento variable y otro estable: *la persona y la verdad*. Como consecuencia directa, en la interpretación, se encontrarán inseparablemente unidas la revelación de la verdad y la expresión de la propia personalidad y del propio tiempo. La interpretación será “totalmente revelativa y totalmente expresiva, a la vez que totalmente personal y ontológica”⁵¹.

Persona y verdad se encuentran presentes en toda interpretación, conviviendo de modo continuo en un difícil equilibrio que ha de alcanzar a todo intérprete. De este modo, la interpretación hará posible que un particular punto de vista alcance la verdad y el ser⁵². Una vez más, persona y forma, persona y verdad y ser resultan inseparables. De este modo, hermenéutica del arte y hermenéutica de la verdad presentan profundas analogías; pero al mismo tiempo hemos de advertir que el arte tan sólo es un mediador entre esa misma verdad y la persona: el arte —como la filosofía y el resto del obrar humano— revela también la verdad, pero no es lo mismo que la verdad⁵³.

⁴⁹ *Verità e interpretazione*, 71.

⁵⁰ *Verità e interpretazione*, 54. Nótese que *objeto* y *sujeto* van entrecomillados; de hecho, más adelante hablará de *persona* y *verdad*, al igual que antes se hablaba de *cosa*, *forma* y *obra de arte*. Cfr. 71-73.

⁵¹ *Verità e interpretazione*, 55.

⁵² *Verità e interpretazione*, 93 y 99.

⁵³ *Verità e interpretazione*, 17.

Sin embargo, el espíritu de ambas hermenéuticas será siempre el mismo: libertad y fidelidad. La cita será larga, pero clarificadora, también porque son las últimas palabras suyas que sobre esta disciplina han sido publicadas. “Que la verdad se da sólo dentro de la interpretación, puede ser entendido de dos formas: la verdad reside en la interpretación como estímulo y norma, sin reducirse a ésta [=a la interpretación]; o bien la verdad se entrega totalmente a la interpretación, disolviéndose en el acto mismo de ésta. En el primer caso, la interpretación tiene —en lo que se refiere a la verdad— un deber de fidelidad [...]. En el segundo caso, por el contrario, cualquier solución parece justificada, al faltar toda norma y toda distinción entre fidelidad y traición y entre el logro y el fracaso”.

“En el primer caso, las interpretaciones dignas de tal nombre son pocas, y están rodeadas de una multitud de teorías erróneas, falsas, insignificantes. En el segundo caso, existen tantas interpretaciones como discursos, y todas las interpretaciones son verdaderas [...]. Está claro que en el primer caso el pensamiento hermenéutico está dominado por la angustia de la interpretación, es decir, tanto por la conciencia del riesgo del fracaso como por la responsabilidad de la traición. Se trata de un camino duro, incómodo, escarpado [*impervio*]. Mientras está igual-

Después, Pareyson aplicará esta idea de la expresión y de la revelación al ámbito filosófico; de tal modo que hablará del “pensamiento expresivo” y del “revelativo”, diferenciando así entre la ideología (un pensamiento falso que es exclusivamente expresivo o pragmático) y la filosofía (pensamiento predominantemente revelativo, teórico y práctico a la vez). “Lo que caracteriza al pensamiento revelativo es la perfecta armonía entre el decir, el revelar y el expresar: el decir es al mismo tiempo e inseparablemente revelar y expresar [...]. Ahora bien, en el pensamiento revelativo, la palabra revela la verdad en el mismo acto que expresa a la persona y a su tiempo”, *Verità e interpretazione*, 19. Para este aspecto puede verse también *Pensiero rivelativo e pensiero espressivo*, 1965, *Filosofia e ideologia*, 1967 y *Destino del ideologia*, 1967, en *Verità e interpretazione*, 15-31 y 93-190.

mente claro que en el segundo caso la indistinción entre verdad y error asegura un rápido y cómodo recorrido”⁵⁴.

En cualquier caso, la hermenéutica que Pareyson propone intentará ser la primera: la que busca la verdad con riesgo y libertad, a la vez que intenta ser fiel a la obra de arte y a la verdad. Así, si Ravera hablaba de la “fuerte tensión ética de la estética de Pareyson”, Giannetta se referirá a la hermenéutica de nuestro autor como una “gran celebración entusiasta de la verdad”. Santinello por su parte destaca que la de Pareyson es verdaderamente una filosofía que mira a la verdad, renunciando a todo platonismo o a un “misticismo de lo inefable” que la convertiría en poesía o en religión. Rosso indica la simultánea relación de la persona con la verdad, sin que esto comprometa la trascendencia de esta última respecto a cada persona. “*Persona y forma* —concluye Bottani— son los dos polos de un *evento* que encuentra un acceso al ser y a la realidad, sólo por medio de la *interpretación*” que se da en el arte y en cualquier actividad humana. *Persona y forma* son una vía de acceso al ser y a la verdad que se encuentran en la realidad, y a los

⁵⁴ *Interpretazione e libertà*, 7-8.

Como curiosidad y en analogía con la distinción que hace Pareyson, señalemos una etimología heideggeriana de la palabra “hermenéutica”, pues nos parece muy sugerente. Se asocia la hermenéutica a un dios menor: Hermes, el Mercurio latino, el mensajero de los dioses. Con su morral, su vara y su casco alado, lleva a los hombres las misivas de los dioses del Olimpo. Sin embargo, se muestra a veces demasiado ‘amigo de lo ajeno’, a la vez que destaca también por sus habilidades y su ingenio; él es quien difundió entre los mortales el alfabeto, la gimnasia y la música. Así, gracias a sus argucias, Hermes llega a dominar la elocuencia y a hacer de intérprete entre Zeus y los mortales. Tenemos pues esta doble vertiente de emisario de la divinidad y de ladrón, de fiel depositario de las verdades divinas y de vil falsario. Tal vez las dos hermenéuticas descritas antes por Pareyson corresponden a las dos caras de Hermes. Por tanto, según la de nuestro autor, el intérprete y el filósofo serían un fiel mensajero, no un dios o un ladronzuelo. Siguiendo con el ejemplo y aplicándolo a la música, Helguera concluye: “el compositor es Zeus; el intérprete, Hermes; el oyente, el simple mortal”. L. I. Helguera, “Hermes y la música. Notas sobre la interpretación”, *Vuelta*, México, 1994 (215), 70.

que se accede gracias a la interpretación⁵⁵. El compromiso ético y ontológico de la presente hermenéutica resulta evidente.

b) *Origen, libertad e interpretación*

Como decíamos, en la interpretación “son indivisibles y coesenciales la *originalidad* que deriva de la novedad de la persona y del tiempo en que se ha realizado tal interpretación, y la *originariedad* que procede de la primitiva relación ontológica entre la verdad y el ser. La interpretación es aquella forma de conocimiento que es *a la vez* e inseparablemente veritativa e histórica, ontológica y personal, revelativa y expresiva”⁵⁶. Ontología y existencia, originariedad y originalidad, ser y libertad se encuentran también integrados y compenetrados en la interpretación de la verdad. Así, “la esencia genuina del concepto de interpretación es esa solidaridad originaria entre persona y verdad”⁵⁷. De este modo, vemos claramente cómo Pareyson se sirve de su “personalismo ontológico” como de su “teoría de la formatividad”, para fundamentar esta “filosofía de la interpretación”⁵⁸.

⁵⁵ M. Ravera, *Premessa del curatore*, 73; S. Giametta, “Ricordo di Luigi Pareyson”, *Informazione filosofica*, 1991 (4), 6; G. Cenacchi, *Storia della filosofia dell'esistenza nel pensiero italiano contemporaneo*, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano, 1990, 158; G. Santinello, *Immagini e idea dell'uomo*, 187; A. Rosso, *Ermeneutica come ontologia della libertà*, 97 y 108-111; L. Bottani, *Estetica, interpretazione e soggettività. H. G. Gadamer e L. Pareyson*, 109.

⁵⁶ *Verità e interpretazione*, 53.

⁵⁷ *Verità e interpretazione*, 10; cfr. F. Russo, *Esistenza e libertà*, 12-14. Puede verse también el artículo “Originarietà dell'interpretazione”, 1970, en *Verità e interpretazione*, 53-90.

⁵⁸ En efecto, también aquí se presentan otros paralelismos con la estética de la formatividad: la *persona* es “antena de sintonización, faro revelador y medio de penetración” de la verdad, sin que dicha personalidad sea una “prisión u obstáculo”, y ésta se convertirá en “órgano de revelación” de la verdad y “la sede de su venida [avvento]”. Cfr. *Verità e interpretazione*, 83-84 y 150. Y esto es así

porque “la relación de la persona con la verdad es un tipo de relación más bien originaria, ya que la persona está constituida como tal precisamente por su relación con el ser, por su enraizamiento en la verdad [...]. De tal modo que el problema de la verdad es metafísico antes que cognoscitivo”, *Verità e interpretazione*, 71-72. Por tanto, la persona debe ser un ‘instrumento’ de sintonización y captación de la verdad, que la revele con una ‘alta fidelidad’: sin las perturbaciones de una excesiva presencia del intérprete, ni afirmada con un anonimato tal que haga de la verdad algo lejano y abstracto. Nuestro autor luchará igualmente contra una interpretación despersonalizada o impersonal, a la vez que ratifica la condición de medios —nunca fines— de la propia personalidad y de las circunstancias históricas para alcanzar una correcta interpretación de la verdad. Cfr. *Verità e interpretazione*, 58.

Así, con un *exceso de personalidad* o de originalidad, el intérprete puede volverse opaco, perder su contacto con el origen, y entonces la hermenéutica se convierte en ‘hermética’, pues ésta se cierra en sí misma y no deja existir a la verdad en su interior. Entonces “la personalidad se convierte más en un objeto de expresión que en un órgano de penetración: se superpone a la verdad, escondiéndola y ocultándola en vez de captarla y revelarla”. En efecto, no todas las interpretaciones serán verdaderas o buenas interpretaciones, por mucho que lo parezcan. Lejos de caer en un optimismo ingenuo, Pareyson afrontará también el tema de los límites de la interpretación, pues puede darse una extralimitación de la personalidad, que ha cedido ante la tentación de excesivo protagonismo. La verdad está abierta a la interpretación libre, pero también el intérprete y su libertad deben estar abiertos a la verdad. No hay término medio: o “apertura revelativa a la verdad y fidelidad al ser”, o “olvido del ser y traición a la verdad”, *Verità e interpretazione*, 56 y 107.

De igual modo, nuestro autor había ya afirmado algo sobre el concepto de “originalidad” en sus estudios de estética. “Existen dos tipos de originalidad: la del que se realiza tan sólo interpretando y continuando una tradición, y la del que sólo lo logra rompiendo con ésta. Y sería injusto atribuir la segunda a los grandes artistas y la primera a los artistas menores. [...] En cualquier caso, la originalidad no puede ser nunca un programa, sino un resultado”, *Conversazioni di estetica*, 32. Por otra parte, descubre esta dinámica entre *originariedad* y originalidad ya en Kant (en cuya noción de “genio” se conjugaban “una legalidad rigurosa” y “una absoluta novedad”), así como en Goethe, aunque aquí se referirá a la naturaleza, y no al ser. “La originalidad —en la que Goethe ha insistido continuamente antes [=en su etapa romántica]— es interpretada ahora [=en el *Peregrinaje*] como *originariedad*: vinculación primordial con la gran naturaleza, única fuente de creati-

Como era esperable, en su hermenéutica Pareyson se referirá también a la dinámica entre *libertad* y *fidelidad*, en la que insistirá en los últimos años de su vida, tal como acabamos de leer. La relación constitutiva de la persona con el ser “es esencialmente una escucha —si bien activa y revelativa— de la verdad: sólo la verdad no se impone a la persona sin oprimirla, porque [esta verdad] se entrega sólo a un acto consciente de libertad”. Así como la obra de arte estaba abierta, a la vez que no anulaba la personalidad del intérprete, la verdad se nos ofrece sin dominarnos y respetando nuestra libertad⁵⁹.

Ocurre lo contrario cuando se impone la propia personalidad: entonces “el hombre se hace esclavo de sí mismo y de sus ideas. Es cierto que la obediencia a las propias razones de la libertad es la tiranía más insoportable: [por el contrario,] no hay nada de servil en la obediencia del hombre a la verdad. Pero en este caso la obediencia coincide con la libertad”⁶⁰. Nos encontramos, pues, de nuevo con la *paradoja* que tendrá que superar el intérprete, y que ya habíamos visto con referencia al arte: ser libres obedeciendo a la verdad. Así, a diferencia de otras hermenéuticas, la de Pareyson será una hermenéutica de la verdad y —a la vez— de la libertad, de la fidelidad y del riesgo⁶¹.

Por tanto, la persona no puede eludir lo que Pareyson llamaba —de un modo muy existencialista— la “angustia de la interpretación”⁶². “La interpretación es un tipo de conocimiento que está siempre expuesta al fracaso”⁶³. De hecho, nuestro autor no

vidad y productividad, con la que la originalidad queda subrayada y confirmada”, L. Pareyson-G. Vattimo, *Il problema estetico*, 256-257; *L'esperienza artistica*, 99; cfr. también G. D'Acunto, *Il problema dell'interpretazione in Luigi Pareyson*, 80.

⁵⁹ *Verità e interpretazione*, 229; cfr. también 50 y 106.

⁶⁰ *Verità e interpretazione*, 31.

⁶¹ M. Ravera, *Premessa del curatore*, 13-15; G. Riconda, *La philosophie de l'interprétation de Luigi Pareyson*, 185-186.

⁶² *Verità e interpretazione*, 50. Cfr. también 84 y 100; *Interpretazione e libertà*, 7-8.

⁶³ *Verità e interpretazione*, 84.

dejará de hacer aquí una referencia a la *ética de la interpretación*. En primer lugar, establece el principio de sintonía como condición previa e indispensable para que se dé la interpretación; después, propone una ética del diálogo entre las distintas interpretaciones verdaderas. Por el contrario, este talante trágico y veritativo le aleja de todo posible pacifismo relativista: “No hay conflicto —resume Givone— entre la verdad y las interpretaciones [verdaderas]; el conflicto se encuentra entre la verdad y los errores”⁶⁴.

A esto se añade la llamada que hace al “sentido común” y a la universal condición de persona, capaz de realizar una interpretación válida tanto de una obra de arte como de la verdad en general. “Afortunadamente, la llamada al sentido común lo nivela todo: obliga a respetar a los humildes e ignorantes, y mueve a rectificar el elefantismo de la propia personalidad”. Además, nuestro autor remitirá a las raíces metafísicas de la interpretación, pues los distintos relativismos “han olvidado aquella relación ontológica, que sólo puede enseñar con fruto una postura tan difícil como la humildad”⁶⁵.

Pero esta humildad ha de ser compatible con la audacia, con la *iniciativa y el compromiso*: “la más silenciosa y sumisa escucha del ser impone la valentía de arriesgar en la afirmación personal de la verdad”⁶⁶. Así, la búsqueda de la verdad “requiere una llamada a la libertad y, por tanto, un compromiso, una decisión, una toma de postura, una voluntad deliberada y activa que no tiene nada que ver con la renuncia pesimista [a la búsqueda de la verdad], con la evasión egoísta, con la contemplación narcisista”⁶⁷.

Una vez más, la originalidad y la libertad no están reñidas con la obediencia al ser y a la verdad, con el arraigo en el origen, con la plena realización ética de la persona. Es más, libertad, “riesgo, valentía, responsabilidad sólo tienen valor ante la verdad”. Afirma

⁶⁴ S. Givone, *Complessità, interpretazione e pensiero tragico*, 71

⁶⁵ *Verità e interpretazione*, 231; cfr. también 80-81, 86-87 y 227.

⁶⁶ *Verità e interpretazione*, 51.

⁶⁷ *Verità e interpretazione*, 171.

Ferraris, valorando la originalidad de la hermenéutica de nuestro autor: “se desarrolla la dimensión ontológica de la interpretación en direcciones totalmente nuevas —respecto a la enseñanza de Heidegger— gracias a la reflexión filosófica de Luigi Pareyson”. Se presentan pues aquí, quizá de un modo más evidente que en otras hermenéuticas, los aspectos éticos y ontológicos de la interpretación; tal vez por esto Longo habla de la de Pareyson como de una hermenéutica existencial y personalista —por el desarrollo de la noción de libertad— a la vez que ontológica, por su firme enraizamiento en el ser⁶⁸.

Sin embargo, tal ontología resultará insuficiente para Mura: “Tal vez falte en Pareyson una fundamentación metafísica firme del concepto de ser [...]. Sin embargo, resulta totalmente válida su importante enseñanza de la necesidad de unir interpretación, ser y verdad del ser; así como la sugerencia agustiniana de entender el itinerario de la interpretación como una inquieta y continua búsqueda —que es ya presencia— de la verdad”. Por su parte, Vattimo parece ver un gran futuro a la hermenéutica de su maestro: “precisamente en esta dirección de una ontología que sea capaz de encontrar sus vínculos con la tradición religiosa de Occidente, la hermenéutica contemporánea será capaz de encontrar un camino que la liberará de las tranquilizantes tautologías de una enésima ‘filosofía de la cultura’”. En este sentido tal vez podríamos sospechar que la hermenéutica de Pareyson esté algo más comprometida con el ser y la verdad que la de su viejo amigo Gadamer. A pesar de ser posterior en el tiempo, nos parece que *Verdad e interpretación* (1971) tiene una mayor madurez ontológica que *Verdad y método* (1960)⁶⁹.

⁶⁸ *Verità e interpretazione*, 30; M. Ferraris, *Storia dell'ermeneutica*, segunda edición, Bompiani, Milán, 1989, 285; R. Longo, *Esistere e interpretare*, 91-92.

⁶⁹ G. Mura, *Ermeneutica e verità*, 325; G. Vattimo, *Pareyson: dall'estetica all'ontologia*, 16.

Tal vez sea interesante recapitular las semejanzas y diferencias que existen entre la filosofía de la interpretación de nuestro autor y la de Gadamer, el más conocido de los filósofos de la hermenéutica. El mismo Pareyson declara sinto-

nizar con el filósofo alemán. Cfr. *Verità e interpretazione*, 240; F. Russo, *Esistenza e libertà*, 159. Bianco destaca que en ninguna de las dos hermenéuticas existe una clara distinción entre verdadero y falso, aunque Longo afirma que Pareyson intenta establecerla. Por su parte, Bottani, Marzano y Vattimo destacan el antisubjetivismo, la afirmación de la existencia de la multiplicidad de las interpretaciones y la identificación entre interpretación y obra de arte que aparece en ambos autores; de este modo, D'Acunto y Bottani confieren un "idéntico valor ontológico" a ambas hermenéuticas. Por último, Ciancio los propone como una alternativa al subjetivismo historicista y relativista o al objetivismo de la ideología o del fanatismo. Cfr. F. Bianco, "L'ermeneutica in Italia dal 1945 ad oggi", en AA. VV., *Filosofia italiana e filosofie straniere nel dopoguerra*, Il Mulino, Bologna, 1991, 267, y *Pensare l'interpretazione*, Editori Riuniti, Roma, 1991, 176-177; R. Longo, *Esistere e interpretare*, 97; G. D'Acunto, *Il problema dell'interpretazione in Luigi Pareyson*, 88, n. 42; L. Bottani, *Estetica, interpretazione e soggettività. H.G. Gadamer e L. Pareyson*, 106, n. 33; cfr. también 105, 109-110 y 112-113; S. Marzano, *Il sublime nell'ermeneutica di Luigi Pareyson*, Rosenberg & Sellier, Turín, 1994, 98-99; G. Vattimo, *L'esistenzialismo e l'estetica*, 341-342; cfr. también H.G. Gadamer, *Verità e metodo* (1960), segunda edición, Bompiani, Milán, 1965, 112-113, 150-151, 274-275, 285, 339-340, 352.

Entre las *diferencias* entre ambos, cabría destacar las distancias que, según Tilliette, Pareyson quería establecer con su colega alemán, además del platonismo (Marzano), hegelianismo (Ravera, Vattimo, Ferraris y Mura) o historicismo (Longo, Marzano, Ferraris y Mura) de fondo que encuentran en Gadamer. Según Vattimo y Marzano la obra de arte estaría más ontológicamente fundada en Pareyson, mientras que en Gadamer su ser crecería con las interpretaciones: la obra de arte se disolvería así en la experiencia artística, en la sucesión de interpretaciones que se dan de ésta. Por otro lado, Marzano insiste en la relación entre arte y naturaleza que no aparece en el autor alemán, lo cual produce el ya mencionado rechazo del concepto de "sintonía".

Además, Russo y Mura destacan que, mientras que el autor de *Verdad y método* prefiere referirse al binomio lenguaje-ser, Pareyson habla de la persona y la verdad. Por otro lado, ya hemos señalado la observación de Vattimo y Ferraris que ven la hermenéutica de Gadamer como menos fenomenológica y existencialista que la de Pareyson; además, éste entiende la hermenéutica como el necesario punto de llegada del existencialismo, no como una etapa más de la evolución que va desde Hegel hasta nuestros días, como la concibe Gadamer. Por último, Ravera, por medio del análisis del concepto de "tradición" en ambos autores, ve a

Pablo Blanco Sarto
Universidad de Navarra
Facultad de Teología
E-31080 Pamplona
Pbsarto@alumni.unav.es



Gadamer como un continuador de Heidegger, mientras Pareyson sería su “alternativa”. En fin, D’Acunto atribuye a nuestro autor un mayor compromiso ontológico, X. Tilliette. *Prefazione* a M. Gensabella Furnari, *I sentieri della libertà*, 12; G. Vattimo, *Introduzione* a H.G. Gadamer, *Verità e metodo*, XLIV; G. Vattimo, *L’esistenzialismo e l’estetica*, 341-342; S. Marzano, *Il sublime nell’ermeneutica di Luigi Pareyson*, 102, 106 y 112-113; M. Ferraris, *Storia dell’ermeneutica*, 292-295, y *Aspetti dell’ermeneutica del novecento*, en M. Ravera (ed.), *Il pensiero ermeneutico*, Marietti, Turín, 1986, 216-220; G. Mura, *Ermeneutica e verità: storia e problemi della filosofia dell’interpretazione*, Città Nuova, Roma, 1990, 316-317 y 324; R. Longo, *Esistere e interpretare*, 206; F. Russo, *Esistenza e libertà*, 11 y 159-161; M. Ravera, *Elementi per un confronto di due teorie ermeneutiche. Il concetto di tradizione en Pareyson e Gadamer*, en AA. VV., *Estetica e ermeneutica. Scritti en onore di H.G. Gadamer*, Pironti, Nápoles, 1981, 149-161; G. D’Acunto, *Il problema dell’interpretazione en Luigi Pareyson*, 75-84 y 91-93.