

PABLO BLANCO SARTO

LA LECTURA DEL ARTE
ESTÉTICA Y HERMENÉUTICA
EN LUIGI PAREYSON (1918-1991)

Cuadernos de Anuario Filosófico

CUADERNOS DE ANUARIO FILOSÓFICO • SERIE UNIVERSITARIA

Ángel Luis González
DIRECTOR

Miguel Martí
SECRETARIO

ISBN: 978-84-8081-483-6
Depósito Legal: NA 0029-2016
Pamplona

Nº 255: Pablo Blanco Sarto, *La lectura del arte.
Estética y hermenéutica en Luigi Pareyson (1918-1991)*

© 2016. Pablo Blanco Sarto

Redacción, Administración y petición de ejemplares

CUADERNOS DE ANUARIO FILOSÓFICO
Departamento de Filosofía
Universidad de Navarra
31080 Pamplona (Spain)

<http://www.unav.edu/departamento/pensamiento-clasico/cuadernos-anuario-filosofico>

E-mail: cuadernos@unav.es

Teléfono: 948 42 56 00 (ext. 802316)

Fax: 948 42 56 36

SERVICIO DE PUBLICACIONES DE LA UNIVERSIDAD DE NAVARRA. S.A.

ULZAMA DIGITAL. Pol. Ind. Areta, Calle A-33. 31620 Huarte. Navarra

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	9
INTRODUCCIÓN	
1. Idealismo, romanticismo, existencialismo	13
2. Profesor en Turín	17
3. ¿Qué es la filosofía?	20
4. La “filosofía de la persona”	22
5. La “filosofía de la forma”	25
6. La “filosofía de la interpretación”	28
7. La “filosofía de la libertad”	35
I. PREMISAS	
1. Arte y comunicación.....	42
2. Arte y conocimiento	44
II. FUNDAMENTOS	
1. Forma e interpretación.....	49
2. Formación e interpretación	54
3. Persona e interpretación	57
4. Personalidad e interpretación	60
5. Libertad e interpretación.....	62
6. Ética, sintonía e interpretación	66

III. CARACTERÍSTICAS

1. La interpretación es dinámica.....	73
2. Total e infinita	75
3. Provisional y definitiva.....	80

IV. TIPOS

1. Interpretación y “ejecución”	84
2. Lectura y crítica.....	87
3. Gusto y juicio	91
4. Interpretación y contemplación	98

V. FINES

1. Arte y belleza.....	104
2. Ser y verdad en el arte	106
3. Arte, verdad e interpretación	111
4. Origen, libertad e interpretación.....	115

VI. UN EJEMPLO

1. Dostoievski, novelista y filósofo	122
2. Los hermanos Karamazov (1878-1880)	126

CRONOLOGÍA.....	133
-----------------	-----

BIBLIOGRAFÍA

1. Obras publicadas	147
2. Obras completas (Opere Complete di Luigi Pareyson)	157
3. Obras inéditas	158
4. Bibliografía secundaria.....	160

PRESENTACIÓN

Hoy se habla de la lectura y de la hermenéutica por todas partes, hasta el punto de que hay quien ha hablado de ésta como de la *koiné* de las humanidades y de las llamadas ciencias del espíritu¹. Tal vez se trate de una exageración, pero lo cierto es que hoy en día se quiere 'leer' casi cualquier cosa: un cuadro, una escultura o una película de cine. Pero también se 'leen' los acontecimientos, los hechos históricos o incluso un partido de fútbol. Existe una auténtica moda hermenéutica: todo se puede 'leer' o interpretar. También en la estética, la lectura o interpretación se presenta en todas las actividades artísticas: en el trabajo de un actor o un músico, en el de un pintor y un restaurador, en el del escritor y su traductor, o incluso en la labor del comisario de una exposición y en la del crítico de arte que ha de reseñarla. Y, por supuesto, la lectura del arte se da de igual modo en la 'inocente' actividad que realizan el lector, el oyente o el espectador: el público sin más. Todos ellos leen o interpretan, cada uno a su manera.

Pero ¿vale todo en arte? O más bien: ¿vale todo lo mismo? Podríamos de igual manera preguntarnos: en esta lectura del arte, ¿vale todo (lo mismo)? ¿Cuáles son los límites y las posibilidades de nuestra interpretación? ¿Podemos decir de una obra de arte todo y su contrario? Habría que verlo. Así, por ejemplo, Umberto Eco se ha debatido entre su *Obra abierta* (1962) –en la que cabía casi cualquier lectura, por original que esta pudiera parecer– y *Los límites de la interpretación* (1990), donde el título lo dice todo². Sin embargo, no es Eco el único ni el primero que habló de este tema. Esto me hace recordar de hecho una foto inolvidable: es casi un retrato de familia. Fue tomada –creo– en la Academia española de Bellas Artes y Arqueología de *San Pietro in Montorio*, en Roma. En ella aparecen Gianni Vattimo, Umberto Eco, Luigi Pareyson y Hans Georg Gadamer. Dos amigos y dos

1 G. Vattimo, "Introduzione" a H. G. Gadamer, *Verità e metodo* (1961), Bompiani, Milán, 1985², XVIII.

2 Ambas publicadas por la editorial milanesa Bompiani.

antiguos discípulos sonríen a la cámara, y mantienen fijas y perdidas sus escrutadoras miradas de intelectuales³. Gadamer y Pareyson –a la derecha– fueron dos viejos pioneros de la hermenéutica en Europa; Eco y Vattimo, con sendas barbas, hicieron sus respectivas tesis en estética con el profesor Pareyson, en aquellos ya lejanos años de la mitad del siglo pasado en la capital piamontesa.

Por distintos avatares de la vida, de todos ellos el menos conocido es –sin duda alguna– Luigi Pareyson, el segundo por la derecha. A pesar de todo, Pareyson (1918-1991) 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 y en filosofía de tantos profesores italianos, o por convertirse ya en los años cincuenta del siglo pasado en uno de los precursores de la hermenéutica del arte, dando sus primeros pasos en esta disciplina antes incluso de H.G. Gadamer y Paul Ricoeur (y por supuesto mucho antes de que apareciera la estética de la recepción de Wolfgang Iser o el deconstruccionismo de Jacques Derrida)⁴. Sin embargo, esta hermenéutica no es suficientemente conocida en el mundo de habla hispana, pues apenas está traducida a nuestra lengua sus principales obras⁵.

Pareyson nos ofrece además una teoría de la lectura o interpretación de la obra de arte bastante completa, que recurre tanto a la semiótica y a la

3 Cfr. S. Givone, “La teoria della formatività. Pareyson e la scuola torinese”, Fondazione Centro Studi Filosofici di Gallarate, *Enciclopedia filosofica*, Bompiani, Milano, 2006, (4), pp. 3724-3725.

4 Cfr. M. Ravera, “Prefazione” a *Il pensiero ermeneutico*, Marietti, Turín, 1986, p. 16.

5 Existen algunas obras traducidas al castellano: *Conversaciones de estética* (1963), Visor, Madrid, 1988²; *Dostoievski. Filosofía, novela y experiencia religiosa* (1993), Ediciones Encuentro, col. “Ensayos”, 328, Madrid, 2007; *Verdad e interpretación* (1971), Encuentro, Madrid, 2014; *Estética. Teoría de la formatividad* (1954), Xorki, Madrid, 2014. Sobre la vida y el pensamiento de este autor, puede verse F. Tomatis, *Bibliografía pareysoniana*, Trauben, Turín, 1998, pp. 9-38; F. Russo, *Esistenza e libertà. Il pensiero di Luigi Pareyson*, Armando, Roma, 1993, pp. 7-77; P. Blanco, *Hacer arte, interpretar el arte. Estética y hermenéutica en Luigi Pareyson*, Eunsa, Pamplona, 1998, pp. 7-54; *Luigi Pareyson: vida, estética, filosofía*, Cátedra Félix Huarte, Pamplona, 2002; “Luigi Pareyson (1918-1991): un itinerario filosófico. Personalismo, estética, hermenéutica, ontología de la libertad”, *Espíritu*, 2002 (LI, 126), pp. 241-257; C. Giménez Salinas, “Prólogo” en L. Pareyson, *Dostoievski. Filosofía, novela y experiencia religiosa*, pp. 7-16.

gnoseología, como a la antropología, la ética y la ontología. Será a la vez una hermenéutica fenomenológica y existencialista: no abstracta ni alejada de la experiencia artística, sino que por el contrario intenta acercarse y penetrar en el fenómeno concreto del arte. La “teoría de la formatividad” de Luigi Pareyson se remonta por encima de los datos de la experiencia: la estética aquí expuesta es siempre una filosofía que nace de la realidad concreta del arte y que, por tanto, alcanza igualmente la universalidad que requiere todo conocimiento filosófico. Por esta doble condición de ser a la vez concreta y abstracta –descriptiva y filosófica–, la presente estética puede ser útil no sólo a los filósofos y profesores interesados en esta disciplina, sino también a los mismos artistas, filólogos, críticos, historiadores del arte y público en general; es decir, a cualquiera que se acerque al arte con sincero interés.

En estas páginas ofrecemos una breve guía a la estética y a la hermenéutica del arte del profesor turinés. En primer lugar, haremos un breve recorrido por las filosofías y las etapas del pensamiento de Pareyson. Tras esto se abordan las premisas, donde se encuentran las relaciones de la estética con la semiótica y la gnoseología. Esto nos exigirá también recalcar en los fundamentos de la hermenéutica pareysoniana: en las nociones de forma, persona e interpretación. En “Características” realizamos una fenomenología de la interpretación, entendida como un proceso dinámico, total, infinito y –a la vez– provisional y definitivo. Más adelante se establece una tipología de la interpretación (“Formas”), en la que se habla de la ejecución de una obra musical o una pieza dramática, de la lectura y de la crítica, del gusto y del juicio, así como de la relación existente entre la interpretación y la contemplación. Tras esto se abordan las cuestiones ontológicas en “Fines”, con lo que se indaga esta vez en las relaciones entre el arte, la belleza, la verdad y el mismo ser. Al final, proponemos un ejemplo de interpretación en Dostoievski, tal como hizo el mismo Pareyson, en el que se da respuesta tanto a cuestiones estéticas como éticas y religiosas.

Quisiera agradecer, por último, la colaboración de las personas e instituciones que me ayudaron en este trabajo. En primer lugar, a los profesores Francesco Tomatis del *Centro di studi filosofici-religiosi* “Luigi Pareyson” de Turín, y –en Roma– a Francesco Russo de la *Pontificia Università della Santa Croce*, Valerio Verra (†) y Paolo d’Angelo de la *Università di Studi La Sapienza*, Xavier Tilliette (†) de la Pontificia Universidad Gregoriana, Jorge Lozano entonces en la Academia española

de Bellas Artes y Arqueología de *San Pietro in Montorio*, Mario Perniola de la *Università di Tor Vergata*, Gianni Carchia (†) de la *Università Roma III*, Giuseppe Modica de la *Università di Palermo* y Piero Coda de la *Pontificia Università Lateranense*. Así como a Sandra Neves de la brasileña *Universidade de Petropolis*, Jorge Peña Vial y Costanza Giménez Salinas de la Universidad de los Andes, en Santiago de Chile, y en especial a la Cátedra Félix Huarte y al seminario de filosofía del arte de la Universidad de Navarra, así como Ángel Luis González por facilitarme esta publicación. Entre los artistas con quienes he mantenido conversaciones bastantes esclarecedoras, estoy especialmente agradecido a Giulio Base, Francesco Pamphili, Andrea Totò, Massimiliano Muzzi, Boro Pérez, Armando Pareja, Ángel Luis Schlatter, Fernando Gil-Delgado, Javier Viver y Juan Peláez. Y al eficiente personal de la Biblioteca Baldini, de nuevo en Roma. A todos ellos, el agradecimiento que les deben estas páginas.

INTRODUCCIÓN*

Pretendo pues presentarles a alguien que es casi un perfecto desconocido, al menos en ámbito hispano. Son mucho más conocidos –e incluso famosos– algunos de sus discípulos: Umberto Eco y Gianni Vattimo, entre otros. El maestro se ha mantenido más en el anonimato; espero romper por tanto ahora este largo silencio. Nuestro desconocido se apellida Pareyson y es un pensador cristiano contemporáneo¹. El nombre de Luigi Pareyson –nombre italiano, apellido francés– es un fiel reflejo de la situación del Piamonte, su tierra natal: una región del norte de Italia que limita con Francia por medio de los Alpes Marítimos y, por tanto, no muy lejana a Francia y Suiza. Aunque él nació en Piasco (Cúneo), su familia era originaria del Valle de Aosta. Este haber nacido en una frontera explica en parte su *cosmopolitismo* cultural: lo italiano, lo francés y lo germánico le resultaban próximos casi por nacimiento, a lo que se añadirá después su interés por las culturas rusa, anglosajona, hebrea e hispánica. Así, Pareyson fue siempre un incansable lector, un buen conocedor de distintas lenguas y, por tanto, su cultura y su erudición inmensas, tal como se desprende de la lectura de sus escritos.

1. IDEALISMO, ROMANTICISMO, EXISTENCIALISMO

La única alusión de Pareyson a su adolescencia que hemos encontrado es el recuerdo de la impresión que le produjo el comentario de Guzzo a las *Confesiones* de San Agustín, cuando todavía era estudiante en el Liceo de Cúneo. Fruto de este interés fue que, en 1935, el joven Luigi decidiera

* Publicado como “Luigi Pareyson (1918-1991): un itinerario filosófico. Personalismo, estética, hermenéutica, ontología de la libertad”, *Espíritu*, 2002 (LI, 126), pp. 241-257.

1 Para más información, puede consultarse mi estudio: *Hacer arte, interpretar el arte. Estética y hermenéutica en Luigi Pareyson*, Eunsa, Pamplona, 1998, pp.11-57.

ingresar en la facultad de Letras de la vecina universidad de *Turín*. Es éste el Piamonte de don Camilo y Peppone; es también el Turín de la Sábana Santa a la vez que del revolucionario Garibaldi; el del salesiano Don Bosco, pero también el del comunista Gramsci, y donde Nietzsche enloqueció y murió. Además, por aquellos años se estaba desarrollando ahí un importante núcleo industrial, con toda la emigración y los cambios sociales y políticos que ésto traen consigo. No en vano alguien dijo que Turín se encuentra entre los Alpes, el río Po y la industria automovilística de la *Fiat*. Turín era entonces un hervidero social y político, además de cultural e intelectual.

En la universidad de Turín, Pareyson se acerca a la *filosofía clásica alemana* que va desde Kant (1724-1804) a Schopenhauer (1788-1860), y a la que considera “la cumbre de toda la filosofía moderna”². Aprendió de ésta un método riguroso y seguro, que no abandonará hasta el final de sus días. Además, entendió que el idealismo alemán no puede ser reducido a Hegel o Marx; sino que, por el contrario, le lleva a apreciar “los aspectos positivos del romanticismo –contrario al hegelianismo, pero purificado de su irracionalismo–, que más tarde profundizará en sus estudios sobre Fichte y Schelling”³.

A la vuelta de un viaje a *Alemania* y, a pesar de las preferencias manifestadas también hacia otros profesores, el joven Pareyson decide seguir el magisterio de Augusto Guzzo. “Me encontraba en la escuela de Guzzo [...]. Durante el primer año de universidad, él mismo puso un libro de Jaspers en mis manos”⁴. Fue así como comenzó la relación de nuestro autor con el *existencialismo*, que según él será “la corriente más importante del pensamiento contemporáneo” y que marcará toda su vida. En efecto, al verano siguiente Pareyson vuelve a Alemania y tiene allí numerosos encuentros con *Karl Jaspers* (1883-1969), “la figura que marcó mi laboriosa estancia en Heidelberg en aquel lejano 1937”; de él recuerda su altura intelectual y su disponibilidad para hablar con el joven estudiante turinés⁵.

2 “Filosofía e verità” (entrevista con M. Serra), *Studi cattolici*, 1977 (173), p. 172.

3 *Prospettive di filosofia contemporanea*, Mursia, Milán, 1993 (125), cfr. también las pp. 118-119 y p. 123, y “Filosofía e verità”, p. 172.

4 “Filosofía e verità”, p. 171.

5 Cfr. respuesta a *Parlano i filosofi italiani* (1972), ahora en V. Verra, *La filosofia dal '45 ad oggi*, segunda edición, Nuova ERI, Turín, 1976 (496); y *Karl Jaspers*, (1940), segunda edición, Marietti, Casale Monferrato, 1983, (XII).

Pareyson sigue profundizando en el conocimiento del existencialismo: “Fue la lectura de Jaspers la que me llevó a Kierkegaard”; fue ésta una “lectura de choque”, pues “como escritor exclusivamente religioso, presentaba una forma muy actual de cristianismo”⁶. El cristianismo de *Sören Kierkegaard* (1813-1855) suponía una clara oposición al hegelianismo y al racionalismo dominantes en el Berlín de principios del siglo XIX. Kierkegaard, en su decidido antihegelianismo, se enfrenta al “profesor abstracto y conciliante” de Berlín, proponiendo entonces la figura del “pensador concreto y no oficial”. De este modo, el escritor danés se convertirá en el “padre del existencialismo alemán”, dando lugar a la *Kierkegaard-Renaissance* del periodo de entreguerras de los años 20 y 30 del siglo XX. Así, algunos filósofos de la existencia en Alemania retomarán los motivos ya enunciados el siglo anterior por el filósofo danés⁷.

“No podía quedarme en Jaspers, sino que –para entenderlo mejor– tuve que leer a Heidegger y la teología dialéctica” o negativa de Karl Barth (1886-1968)⁸. En efecto, durante ese segundo verano que Pareyson pasó en Alemania, mantuvo una entrevista con *Martin Heidegger* (1899-1976), por quien confiesa tener un “entusiasmo inextinguible” desde 1936. Del filósofo alemán le fascinan el rigor, la precisión y la profundidad de su pensamiento, expresado en un “estilo bronco, esencial, esquivo”. Así, nuestro autor irá alejándose de Jaspers y acercándose cada vez más a Heidegger, hasta el punto de que considera “haber hablado toda su vida *con* Heidegger”. Sin embargo, Pareyson es perfectamente consciente al mismo tiempo de la “inspiración no cristiana o anticristiana” del filósofo alemán⁹.

6 *Esistenza e persona* (1950), cuarta edición, Il Melangolo, Génova, 1985, p. 248; cfr. también F.P. Ciglia, “La divina tragedia della libertà. Sulla riflessione filosofico-religiosa di Luigi Pareyson”, *Archivio di Filosofia*, año LVI, 1988 (1-3), p.167.

7 Cfr. *Esistenza e persona*, pp. 41-53; F. Tomatis, *Ontologia del male. L'ermeneutica di Pareyson*, Città Nuova, Roma, 1995, pp. 20-25; L. Bagetto, “Il pensiero della possibilità” en *Rivista di estetica*, 1993/2 (131) ; R. Longo, *Esistere e interpretare. Itinerari speculativi di Luigi Pareyson*, CUECM, Catania, 1993, pp.76-77 ; M. Gensabella Furnari, *I sentieri della libertà. Saggio su Luigi Pareyson*, Guerini, Milano 1994, p. 64.

8 *Karl Jaspers*, XVI.

9 Cfr. *Filosofia e verità*, p. 172 y *Ontologia della libertà. Il male e la sofferenza*, Einaudi, Milán, 1995, p. 140, 251 y 441-443.

Pero además de la corriente alemana del existencialismo, el joven Pareyson estudiará la francesa: si el existencialismo alemán derivaba de Kierkegaard, el francés vendrá de *Blaise Pascal* (1623-1881)¹⁰. En el existencialismo francés –contemporáneo al alemán– destacará *Gabriel Marcel* (1899-1973), al que Pareyson aprecia por su amistad personal y por “haber elaborado una filosofía a partir de una experiencia profundamente vivida”. A diferencia de Jaspers y Heidegger, Marcel será menos sistemático y expondrá sus ideas en ensayos, artículos periodísticos y obras de teatro; pero al mismo tiempo desarrolla temas muy queridos para nuestro autor: el “misterio ontológico” del ser, la pasión por la libertad y la vida humana como combinación de actividad y receptividad, de existencia y trascendencia¹¹.

Y si el existencialismo francés procedía de Pascal, el ruso vendrá de *Fedor Dostoievski* (1821-1881). Además, será esta corriente la primera en desarrollar la polémica antihegeliana en los años 10 y 20 del siglo pasado. Con esto tenemos las *tres corrientes existencialistas* –rusa, alemana y francesa– con sus respectivos “profetas”: Dostoievski, Kierkegaard y Pascal, pensadores profundamente modernos y cristianos¹².

Como resultado de todas estas lecturas y después de escribir su primera obra sobre Jaspers, Pareyson publica la primera edición de *Estudios sobre el existencialismo* (1943), cuando sólo contaba con veinticinco años. Así, según el Pareyson historiador del existencialismo, el idealismo hegeliano – “la forma más radical del racionalismo metafísico”– se caracterizaría por la absolutización de la razón, la radical separación entre finito e infinito, la declaración de la condicionalidad histórica de la filosofía y la promoción de un cristianismo secularizado. Por el contrario, el existencialismo se presenta como la crisis del racionalismo y del idealismo: el *antihegelianismo* de los existencialistas busca una filosofía personal e histórica –no absoluta ni objetiva– que no renuncie a la verdad, a la vez, que repropone la cuestión del cristianismo. Queda pendiente, sin embargo, el problema de la

10 Cfr. *Studi sull'esistenzialismo* (1943-1950), tercera edición, Sansoni, Florencia 1971, pp. 30-38, y *Esistenza e persona*, p. 247.

11 Cfr. *Studi sull'esistenzialismo*, pp. 35-38; *Esistenza e persona*, pp. 250-251; *Prospettive di filosofia contemporanea*, pp. 56-57. Véase también X. Tilliette, “Luigi Pareyson (1918-1991)”, *Archives de Philosophie*, 1992 (55), p. 288; y R. Longo, *Esistere e interpretare*, pp. 76-78 y pp. 225-226.

12 Cfr. *Studi sull'esistenzialismo*, p. 39; *Esistenza e persona*, p. 259.

“complementariedad entre el infinito y el finito”, entre Dios y la persona, que nuestro autor intenta resolver¹³.

De este modo, Pareyson irá haciendo poco a poco una *interpretación crítica del existencialismo*. Después de estos existencialismos de los primeros treinta años del siglo, Pareyson propondrá un nuevo o segundo existencialismo, en los años posteriores a la II Guerra Mundial, con el que intenta rectificar los errores del primero o rellenar sus lagunas. Por tanto, el balance que Pareyson hace del existencialismo es que plantea unos problemas que no resuelve de un modo totalmente satisfactorio. Por eso, añade, éste tendrá un carácter “inestable y problemático”. Será entonces cuando teoriza un existencialismo renovado que llama “personalismo ontológico” y que veremos más adelante. Sin embargo –y a pesar de esta crítica–, Pareyson se confesará siempre existencialista, aun cuando el existencialismo haya pasado de moda¹⁴: se definirá como un “continuador del espíritu existencialista” –y no de la letra–, al que considera como una corriente filosófica todavía actual¹⁵.

2. PROFESOR EN TURÍN

Aparte de esta faceta de estudioso e historiador de la filosofía, Pareyson fue *profesor* durante más de cuarenta años. Después de enseñar en el bachillerato, obtiene su primera plaza de profesor de filosofía pura, cuando contaba tan sólo con veinticinco años. También, enseñará después ética y estética en Turín (1943-1984), así como historia de la filosofía en Pavía (1951-1952). Sus clases –recuerdan sus alumnos– eran perfectas: inmóvil, desarrollaba los temas de un modo certero, sin ni siquiera leer un guión. Hablaba con palabras medidas y sin mover las manos: “en esto no parecía

13 Cfr. *Esistenza e persona*, pp. 93-94, 97 y 100; existe un buen resumen sobre el análisis del existencialismo que realiza Pareyson en F. Russo, *Esistenza e libertà. Il pensiero di Luigi Pareyson*, Armando, Roma, 1993, pp. 57-65.

14 Cfr. *Esistenza e persona*, pp. 94-95, 213 y 276-278; S. Coppolino, *Estetica ed ermeneutica di Luigi Pareyson*, Cadmo, Roma, 1976, p. 20.

15 “Filosofía e verità”, p. 172.

italiano”, recuerda Perniola. “Era un profesor de ésos que fascinaban”, concluye Verra¹⁶.

En estos largos años de docencia, siguió de cerca la enseñanza de Guzzo sobre el modo de hacer filosofía. A pesar de su carácter solitario y algo esquivo, quienes lo conocieron lo recuerdan también como un profesor amable y dialogante: era “al mismo tiempo intransigente y tolerante, autoritario y liberal, celoso y orgulloso de su pensamiento a la vez que capaz de aceptar –e incluso de suscitar– entre sus alumnos posturas distintas a la suya”. En este sentido, continúa la tradición de la *escuela del diálogo* que se desarrolló en Turín y que había fundado su maestro, Augusto Guzzo¹⁷.

También desarrolló un intenso trabajo como editor de textos e historiador de la filosofía, así como una amplia actividad en *academias y editoriales* que, junto a su labor docente, le hizo merecedor de varios premios y distinciones. Esta ingente labor nos dice ya algo de su talante y de su filosofía: Pareyson fue un trabajador serio e infatigable. Meticuloso y preciso en sus estudios, renunció a la brillante carrera del “intelectual de moda”, para entregarse de lleno a una silenciosa y ardua labor filosófica. Así, por ejemplo, en 1950, aparte de numerosos artículos y del primer tomo de *La estética del idealismo alemán*, publica la segunda edición de *Estudios sobre el existencialismo*, la primera de *Existencia y persona* y su famoso *Fichte*, “tal vez su mejor obra historiográfica”¹⁸.

16 Cfr. F. Russo, *Esistenza e libertà*, p. 31. Los testimonios de Verra y Perniola han sido dichos de palabra al autor.

17 C. Ciancio, “In memoria di Luigi Pareyson”, *Filosofia*, 1992 (XLIII), p. 4; cfr. también F. Russo, “Ricordo di Luigi Pareyson”, *Acta Philosophica*, 1992 (1), p. 117.

18 C. Ciancio, “In memoria di Luigi Pareyson”, p. 6; cfr. también X. Tilliette, “Luigi Pareyson (1918-1991)”, p. 288; M. Ravera, “Luigi Pareyson et son école”, p. 48.

Pareyson era miembro de la *Accademia Nazionale dei Lincei* y de la de Ciencias de Turín, del *Institut International de Philosophie* y del Consejo de la *Internationale Hegel-Vereinigung*; socio de la *Société académique St. Anselme de Aosta* y miembro ordinario del *Comité international pour les études d'esthétique*. Formó parte en las comisiones de la *Bayerische Akademie der Wissenschaften* para la edición crítica de las obras de Fichte y Schelling, y del comité directivo del *Centro di studi filosofici di Gallarate*; además, participó en distintas comisiones para la subvención de películas.

En efecto, *Johann Gottlieb Fichte* (1762-1814) será uno de los autores que estudiará a fondo nuestro autor, ya desde sus primeros años de profesor en los liceos de Cúneo y Turín, durante la II Guerra Mundial. “En Fichte Pareyson encontrará la energía especulativa de alguien que rechaza la verdad-totalidad del sistema hegeliano, pero que no por ello renuncia a la búsqueda de la verdad”, declara Riconda¹⁹. En este sentido, Fichte será “un crítico de Hegel *ante litteram*”²⁰: el Fichte de Pareyson no es el filósofo subjetivista por el que lo hacía pasar Hegel, sino que su idealismo es “una filosofía crítica, no [meramente] especulativa, consciente de su propio punto de vista”. Así, nuestro autor se inspira en este cuando afirma el ejercicio personal de una “filosofía humana y finita”, sin renunciar por ello a su continua aspiración a la verdad²¹.

Pero además habría que destacar su labor como *pensador*. Pareyson fue “un profesor que era a la vez, como ocurre raras veces, un verdadero filósofo”, afirma Giammeta. Vattimo ha escrito que su maestro es “uno de los filósofos italianos que más han marcado la filosofía italiana de estos

Fue cofundador de la revista *Filosofia* y director de la *Rivista di estetica* desde el 1957 hasta el 1984; también pertenecía al consejo de redacción de la *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Del mismo modo, se encargó de varias colecciones filosóficas, entre las que se cuentan la *Biblioteca di Filosofia*, *Studi di filosofia* y los *Saggi di estetica e di poetica* de la editorial Mursia; la de *Filosofi moderni* de la Zanichelli, y la *Philosophica varia inedita vel rariora*, publicada primero por la Bottega d’Erasmus y después por Mursia. En 1985 y a pesar de su enfermedad, cofundó el “Anuario filosófico” con algunos de sus discípulos.

Entre las distinciones que ha recibido, cabe destacar el premio de ciencias filosóficas del Ministerio de Educación italiano (1966), concedido por la *Accademia dei Lincei*; la medalla de oro por su contribución a la Escuela, la Cultura y el Arte (1970); y el premio Nietzsche de 1987 (cfr. F. Russo, *Esistenza e libertà*, p. 25 y pp. 31-32).

19 G. Riconda, “La philosophie del’interpretation de Luigi Pareyson”, *Archives de Philosophie*, 1980 (43), pp. 193; cfr. también M. Gensabella Furnari, *I sentieri della libertà*, p. 130.

20 Cfr. *Prospettive di filosofia contemporanea*, pp. 338-341.

21 *Prospettive di filosofia contemporanea*, p. 332; “Filosofia e verità”, pp. 172-173; cfr. “Unità della filosofia”, *Filosofia*, 1952 (fascículo 1, XLVII-LI); *Esistenza e persona*, pp. 99-100; *Fichte. Il sistema della libertà*, Il Melangolo, Génova, 1985(59); R. Longo, *Esistere e interpretare*, pp. 112-113; F. Tomatis, *Ontologia del male*, pp. 63-68.

últimos decenios”. Sin embargo, añade Russo, “hacer justicia a los méritos filosóficos de Pareyson es una tarea ardua, pues no le gustaba estar siempre en el candilero y, en vez de hacer una serie de intervenciones brillantes y polémicas, prefería hacer uso del poder de convicción de la seriedad especulativa”. Por tanto, para valorar adecuadamente todo el pensamiento de Pareyson tendrá que pasar todavía un poco de tiempo²².

3. ¿QUÉ ES LA FILOSOFÍA?

Como hemos visto, uno de los objetivos iniciales de Pareyson era desarrollar una filosofía desde el punto de vista del finito, es decir, de la persona. Por tanto, tal y como sostenían Fichte y Jaspers, el filósofo será siempre consciente tanto de su limitado punto de vista, como de la condicionalidad histórica de su pensamiento. “La filosofía es profundización, interpretación, explicación de una perspectiva personal: es la plena consciencia de la vida misma de la persona”²³. Por tanto, *la filosofía será especulativa, personal e histórica al mismo tiempo*, y cada una de estas tres dimensiones no pueden darse sin las otras; prescindir de uno de estos tres aspectos –verdad, historia, persona– supondría traicionar la misma esencia de la filosofía²⁴.

Como consecuencia, *la unidad de la filosofía y la multiplicidad de las filosofías* han de ser afirmadas conjuntamente. Pareyson sostiene simultáneamente la personalidad e historicidad de la filosofía, a la vez que defiende la universalidad necesaria en todo saber filosófico: “*filosofía* significa a la vez –siempre y concretamente– *una filosofía y la filosofía*”. De este modo, el filósofo de Turín pretende establecer un vínculo íntimo entre la verdad y la filosofía, a la vez que implanta un pluralismo y un diálogo entre todas las perspectivas que miren a la verdad, alcanzándose de

22 G. Vattimo, *Etica dell'interpretazione*, Rosenberg & Sellier, Turín, 1989, pp. 49-62 y pp. 38-48, p. 49, y F. Russo, *Esistenza e libertà*, p. 49; cfr. también pp. 23-28 y G. Cuffari, “Luigi Pareyson e il senso di un esercizio ermeneutico”, *Divus Thomas* 84 1981, p.113.

23 *Esistenza e persona*, p. 153; cfr. también pp. 59-61.

24 Cfr. *Esistenza e persona*, pp. 155-157. Un resumen de estas ideas se puede encontrar en el capítulo VIII (“Il ruolo della filosofia”) de F. Russo, *Esistenza e libertà*, pp. 179-198.

este modo la llamada “confilosofía”. Por tanto, Pareyson se plantea la siguiente pregunta: “¿es posible una concepción pluralista pero no relativista de la verdad?”. E intentará responder a esta preocupación con todo su pensamiento, rechazando tanto el escepticismo en cualquiera de sus formas como el dogmatismo ideológico o el fanatismo intelectual²⁵.

Surge entonces una pregunta ineludible para nuestro autor: ¿para qué sirve la filosofía hoy? Ésta será una pregunta especialmente adecuada después de la crítica a la filosofía y a su función social, realizada en estos últimos tiempos de un modo más radical. La única salida a esta crítica será – según nuestro autor– una respuesta igualmente radical: hoy día el pensamiento será “pleno, profundo, radical si es pensamiento de la verdad”. Así el futuro de la filosofía es *la recuperación de la verdad y del ser*, aunque éstos se encuentren ya en el origen de la filosofía, y no sean simplemente su objeto. “El discurso será filosófico cuando, mientras habla de los entes, revela igualmente el ser; cuando, mientras habla de las cosas, dice también la verdad”²⁶.

Pero a esta vocación veritativa y ontológica de la filosofía, se une su necesaria referencia a *la persona*, decíamos: la filosofía debe estar fundamentada en la verdad y en el ser, a la vez que es siempre profunda e irrenunciablemente personal. Así, será “una filosofía del hombre sobre el hombre para el hombre”: hablar del ser y de la verdad siempre en relación con la persona²⁷. Verdad y persona son, pues, los dos principios irrenunciables de la filosofía. A su vez, este compromiso de la persona por la verdad le llevará a una situación difícil y problemática, ya que dicha verdad es una fuente inagotable e inaferrable, no un simple objeto que se posee y agota. El dramatismo existencial de este pensamiento resulta evidente²⁸.

25 *Esistenza e persona*, p. 18. Cfr. también “Unità della filosofia”, especialmente las pp. 92-95; “Prefazione” y “Conclusione” (1953) a G.W.F. HEGEL en *Introduzione alla storia della filosofia*, quinta edición: Laterza, Roma-Bari, 1982; *Esistenza e persona*, p. 217; R. Longo, *Esistere e interpretare*, pp. 111, 134 y pp. 188-189; M. Gensabella Furnari, *I sentieri della libertà*, pp. 125-126.

26 *Verità e interpretazione* (1971), tercera edición, Mursia, Milán, 1972, pp. 205-206.

27 *Esistenza e persona*, p. 10; cfr. también pp. 148-151, y *Verità e interpretazione*, p. 138, pp. 153-154 y p. 223.

28 Cfr. *Esistenza e persona*, pp. 18-22 y p. 205.

Con esto Pareyson nos recuerda que la filosofía tiene mucho que ver con la vida, y que la propia existencia marca de modo imborrable el propio pensamiento. Es aquí donde se aprecia la *dimensión existencial* que tiene toda filosofía: cada una de las filosofías refleja también las decisiones que toma cada filósofo. De este modo, “en la base de *cualquier* filosofía hay siempre una elección”. No podrá haber nunca una filosofía neutra, aséptica y presuntamente objetiva, pues la voluntad y la libertad también actúan en el pensamiento. Serán inherentes a todo quehacer filosófico conceptos como apuesta y riesgo, duda y angustia, “compromiso por la libertad” y “fidelidad al ser” y a la verdad. No por esto hace caer Pareyson la filosofía en un fideísmo o en un voluntarismo, ya que tan sólo se trata de “convertir la elección en algo permeable a la razón”: la razón y la libertad salvan a la filosofía de todo totalitarismo de la voluntad²⁹.

Del mismo modo, tampoco podrá ser excluida de la filosofía su *dimensión religiosa*. Así, por ejemplo, hablando de las relaciones entre filosofía y cristianismo, afirmaba Pareyson: “Existencialmente hablando, ‘filosofía cristiana’ y ‘filosofía de un cristiano’ son lo mismo, a menos que el filósofo sea tan poco cristiano de tener una doble vida”. Lo cual –insiste– no nos debe llevar a confundir tampoco la filosofía con la religión o con la teología: “en la experiencia religiosa, esa ‘verdad’ y esa ‘trascendencia’ de la que he hablado en filosofía asume el aspecto de un Dios –del Dios de Abraham, de Isaac y de Jacob, no el de los filósofos–, al que se trata de tú, se le reza y se le considera un padre”³⁰. Filosofía y religión son dos realidades distintas, aunque –a la vez– la religión ofrece luces y vínculos irrenunciables a la persona del filósofo.

4. LA “FILOSOFÍA DE LA PERSONA”

Sigue afirmando nuestro cada vez más conocido autor: “mi formación filosófica me movió a poner como centro de mi especulación filosófica el problema y el concepto de persona”. Añade después: “la doctrina de la persona es a la vez resultado y presupuesta de estas investigaciones”

29 “Filosofia e veritá”, pp. 174-175; cfr. también “Pensiero ermeneutico e pensiero tragico”, en J. Jacobelli (ed.), *Dove va la filosofia italiana?*, Laterza, Roma-Bari, 1986, pp. 136-137; respuesta a la encuesta *Parlano i filosofi italiani*, p. 495.

30 *Filosofia e veritá*, p. 173-174.

filosóficas³¹. Pareyson considera la “persona” como uno de los puntos de partida y de llegada de su filosofía. De hecho, su primer libro teórico – escrito después de su definitiva toma de postura respecto al existencialismo– se llamará *Existencia y persona* (1950). Allí ve el concepto de persona como una idea a la vez moderna y cristiana: la aparente contraposición entre cristianismo y modernidad podría encontrar en esta noción un posible punto de encuentro³².

Pero ¿qué es la persona para él? Nuestro filósofo no da una definición breve y conclusiva de este concepto, sino que prefiere ir delimitándolo a base de dar a conocer algunas de sus características. Procede entonces de un modo descriptivo, fenomenológico. Así, Pareyson explica qué es la persona por medio de lo que él llama una “*dialéctica viva y concreta*”: una dialéctica entre conceptos opuestos, que no tienen por qué excluirse necesariamente. Vendría a ser un “justo medio”, un término intermedio entre esos dos extremos que, teniendo su parte de razón, relativizan y exageran también un determinado aspecto. Por eso, comenta Stella, “la realidad en Pareyson no es nunca esquemática, sino compleja; esto lleva a nuestro filósofo a superar continuamente las contradicciones que se podrían dar por la pobreza de análisis”. Se intenta ver las cosas y los problemas en toda su riqueza y con una complejidad llena de matices³³.

Así, por ejemplo, *la persona es* –a la vez e indistintamente– “existencia y trascendencia”, “*autorrelación y heterorrelación*”: es abierta y cerrada a la vez, relación consigo misma y apertura a todo lo demás –al ser y al resto de los seres–, existencia singular e irrepetible (como decían los existencialistas) a la vez que universal y trascendente (como proponían los idealistas). Además, la persona es *algo finito que tiende al infinito*: el hombre es

31 *Esistenza e persona*, p. 213 y p. 226. Un resumen de estas ideas sobre la persona se pueden encontrar en el capítulo III (“Il personalismo ontologico”) de F. Russo, *Esistenza e libertà*, pp. 77-103.

32 Cfr. *Esistenza e persona*, pp. 173-174 y p. 213; S. Coppolino, *Estetica ed ermeneutica di Luigi Pareyson*, (22) p. 32; A. Rigobello, “Luigi Pareyson e la filosofia come teoria della persona” en AA. VV., *Studio e insegnamento della filosofia*, AVE-UCIIM, Roma, 1966 (II) pp. 187-190.

33 Cfr. V. Stella, “Persona e arte nella teoria della formatività”, *Giornale di Metafisica*, 1957/1, p. 94; G. Morpurgo-Taglibue, *Problemi attuali dell’estetica*, p. 321; F. Piemontese, “La teoria della formatività e il rinnovamento degli studi estetici in Italia” (1955) en *Problemi di filosofia dell’arte*, Bottega d’Erasmus, Turín, 1962, p. 19.

distinto de Dios, pero tiene su origen en él y aspira a él. Por otra parte, dicha persona será *un individuo* que –al mismo tiempo– está *llamado a una tarea común*: es una persona entre personas, una persona en sociedad. Por último, Pareyson afirma que la persona es *un solo ser (humano) que obra de modo unitario*. Esto es lo que nuestro filósofo llama “unitotalidad” de la persona, que se manifestará en la unidad del ser y de todo el obrar de ésta: la persona es una y todo lo que hace goza de esta unidad originaria³⁴.

Junto a esto, Pareyson quiere concretar más todavía y establece los “caracteres de la condición humana”. En primer lugar, la persona es “positiva”: el hombre no lo es todo, pero tampoco es la nada o lo negativo: la persona es algo o, mejor dicho, es alguien³⁵. A la vez que positiva, la persona será también “insuficiente”, puesto que no se basta a sí misma: necesita de Dios. La persona no puede dar todas las explicaciones sobre sí misma, y la relación entre Dios y el hombre “constituye y funda a la persona como tal”³⁶.

Positiva e insuficiente, la persona es también a la vez “activa y receptiva”. Receptiva porque su ser y su libertad los ha rec.o de Otro; activa porque ese mismo ser y esa libertad le llevan a obrar, a actuar, a tener “iniciativa”. Tenemos, pues, un ser donado por Otro; pero, como el nuestro es un ser-en-libertad, la persona será siempre un ser libre y activo, un ser que obra en libertad y toma la iniciativa. Esto es, según Pareyson, la persona no es ni totalmente creativa ni absolutamente pasiva: hace libremente, gracias al ser y a la libertad que ha recibido antes. El ser y la libertad de la persona tienen un principio que no es ella misma, y por eso la “iniciativa” de ésta es una “iniciativa iniciada” por Otro³⁷.

Por último, y siempre según la concepción de Pareyson, la persona se manifiesta también como “participada y problemática”. “En todo acto humano confluyen siempre *al mismo tiempo* intentar y participar, carecer y tener, buscar y descubrir, inventar y encontrar”³⁸. La persona es, al mismo tiempo, casi nada y casi todo; de manera parecida al dios Eros, el hombre es hijo de Poros y de Penia, de la riqueza y de la pobreza. Por eso la persona

34 Cfr. *Esistenza e persona*, pp.175-178, pp. 186-192, pp. 197-201, pp. 213-214.

35 *Esistenza e persona*, pp. 152 y 167.

36 *Esistenza e persona*, p. 188; cfr. también pp. 184-185 y p. 189.

37 *Esistenza e persona*, pp. 181-184 y pp. 214-215.

38 *Esistenza e persona*, p. 215.

tiene tanto y carece de tanto: porque viene de Dios sin ser un dios, participa de Dios pero –a diferencia de Él– actúa de un modo problemático³⁹.

Esta grandeza y esta miseria nuestras llevan a que “el hombre no pueda actuar sino a base de intentos”, a que realice y participe de un quehacer sublime, gracias a que lo ha intentado prosaicamente una y otra vez. Aquí encontramos ya las nociones fundamentales de *intento* y *logro* (*tentativo e riuscita*). Por eso la persona logra: porque lo ha intentado; por eso tiene: porque, al carecer antes de ello, lo ha buscado; por eso inventa y halla: porque, después de mucho trabajo, ha dado con algo nuevo. La persona, aunque no sea omnipotente, es bastante capaz. Sin embargo, deberá obrar a base de intentos para descubrir e inventar lo que buscaba⁴⁰.

De modo que, la persona es el *principio antropológico* de toda la filosofía de Pareyson. Pero, a su vez, ésta tiene un *principio ontológico* en el ser y en la libertad, a la vez que un *principio teológico* en Dios. Así, nuestro autor establece en su filosofía un nivel antropológico (la persona, “el finito”), un nivel ontológico o metafísico (el ser, “lo inagotable”, inseparable de la libertad, de “la iniciativa”) y un nivel teológico (Dios, “el infinito”). Por todo esto, el profesor de Turín llamará “personalismo ontológico” a la cumbre de su “versión existencialista del personalismo”, en el que la persona y su libertad están firmemente arraigadas en el ser y en Dios. Nos encontramos, por tanto, ante una “antropología metafísica” y, en última instancia, teológica⁴¹.

5. LA “FILOSOFÍA DE LA FORMA”

Como hemos dicho, por aquellos años, Pareyson se adhería incondicionalmente a la filosofía de la existencia. “El existencialismo – afirma Vattimo– está eficazmente presente en el pensamiento estético del siglo XX, e inspira una visión del arte que se encuentra mucho más cerca de la concreta experiencia de las artes y de las poéticas militantes, que muchas de las estéticas filosóficas metódicas”. Esto explicará, en parte, la proximidad de la estética del filósofo de Turín a la experiencia concreta del arte, así como el que la antropología sea el punto de partida de su teoría

39 Cfr. *Esistenza e persona*.

40 Cfr. *Esistenza e persona*.

41 Cfr. *Esistenza e persona*, 14.

sobre el arte y el hacer humano en general. De la filosofía de la persona a la del formar, es decir, del ser humano al obrar humano, de *Existencia y persona* (1950) a la *Estética* (1954)⁴².

A partir de 1945, Pareyson empieza a impartir clases de estética en la Universidad de Turín, para convertirse pronto en el primer catedrático de esta disciplina en Italia. Al año siguiente, publica su primera obra de estética titulada *Analogía del arte*, en la que se confrontan las estéticas románticas con las poéticas contemporáneas, principalmente francesas. En 1947 publica el opúsculo *Vida, arte, filosofía*, en el que se ocupa de Hegel y de las estéticas italianas del momento; después vendrán los estudios sobre Vico y Aristóteles. Más tarde, en 1950, publica el primer y único tomo de *La estética del idealismo alemán* (Kant, Fichte y Schiller). En todos estos estudios históricos, “Pareyson no se entretendrá en repetir acríticamente la *communis opinio*, sino que volverá a estudiarlos desde el principio, afrontando las cuestiones más difíciles”, dice su maestro⁴³.

Por tanto, serán éstos los primeros pasos de Pareyson en la estética: partir de la historia, para llegar después a la *teoría*. Como hemos visto, 1950 fue un año muy productivo para nuestro joven profesor, y también en ese mismo año comenzó a publicar una serie de artículos en *Filosofia* –la revista de Guzzo– que dará lugar a su “mayor libro de estética”: la *Teoría de la formatividad* (1954). Sobre él escribió Pareyson años más tarde: “Todavía en la posguerra, la estética croceana era el único punto de referencia en Italia. Pero en aquel momento surgieron nuevas exigencias: sobre todo, la discusión de temas que la censura croceana había expulsado de Italia. Por otro lado, se hacía necesario salir al paso de las nuevas necesidades que surgían en aquel momento. Éste fue el punto de partida y el ambicioso proyecto de este libro”⁴⁴

Por tanto, para fundamentar la “filosofía de la persona”, Pareyson nos propone una “*metafísica de la forma*” que, a su vez, tendrá una gran

42 G. Vattimo, *L'esistenzialismo e l'estetica*, en M. Defrenne - D. Formaggio, *Trattato di estetica*, I, Mondadori, Milán, 1981, p. 332. *Estetica. Teoria della formatività* (1954), quinta edición, Bompiani, Milán, 1991. Sobre este particular podemos aconsejar nuestro libro *Hacer arte, interpretar el arte*, Eunsa, Pamplona, 1998.

43 Cfr. A. Guzzo, “Studi di storia dell'estetica”, *Archivio di filosofia*, 1950 (Filosofia e linguaggio), pp. 100-102; S. Givone, “Luigi Pareyson a un anno dalla scomparsa”, *Studi kantiani*, 1993(6), p. 68.

44 *Estetica*, p. 7.

importancia a la hora de desarrollar los conceptos de formación e interpretación que veremos más adelante: “en una filosofía de la persona, existen unos vínculos indestructibles que unen entre sí la estética de la formatividad, una gnoseología de la interpretación y una metafísica de la forma”⁴⁵. Se entiende, pues, que su filosofía es un saber unitario y progresivo: nuestro autor pasa de una antropología a una estética y a una gnoseología, en las que se encuentran las primeras líneas de su hermenéutica.

De este modo, el punto de partida de esta filosofía de la forma se encuentra en el personalismo de nuestro autor. “Forma” es –valga la redundancia– todo aquello que ha sido formado, es decir, cualquier obra: las personas y las cosas de la naturaleza, junto con todas las obras humanas (pensamientos y acciones, utensilios y obras de arte). El concepto de “*forma*” nacerá, pues, para poder explicar las relaciones de la persona con el mundo y con sus propias obras: por un lado, la persona vive entre formas: las conoce, las emplea, las hace; y por otro, toda forma tiene que ver con la persona que la ha formado. Por esto, también en este último sentido la persona es una forma que tiene su origen en un “primer Figurador”, es decir, en Dios. Es ésta la llamada “metafísica de la forma”⁴⁶.

Además, “el concepto de *forma* es esencial también para la estética, porque la belleza consiste precisamente en ser forma. Forma significa organismo que vive con una vida propia”. El profesor turinés define de este modo la forma: como una cosa natural o artificialmente bella que tiene vida propia, es decir, como un “ser vivo” dotado siempre de una cierta interioridad. A su vez, estas formas vivas y bellas serán “el logro de un proceso” de formación: han sido bien formadas y suponen todo un éxito, alcanzado tras una serie de intentos. Por tanto, íntimamente unido al concepto de forma, Pareyson propone el concepto de “*formatividad*” o formación, es decir, el proceso que da lugar a la forma⁴⁷.

Así, *la persona es una forma que se relaciona con formas y que hace formas*, y se puede afirmar que todo lo que hace una persona lo hace formando cosas, acciones e ideas, es decir, formas. La persona está íntimamente relacionada con las formas –naturales o artificiales– que le rodean: las puede conocer, utilizarlas e incluso re-formarlas, formarlas de

45 *Estetica*, pp. 217-218.

46 Cfr. *Esistenza e persona*, pp. 216-218.

47 *Esistenza e persona*, p. 222. Todo esto se ve con más detalle en el capítulo I.

nuevo. El hombre puede dar lugar a nuevas formas, tanto materiales (objetos, acciones, palabras) como espirituales (imágenes, deseos, pensamientos). Y por todo ello será también capaz de crear obras de arte, como seguiremos viendo⁴⁸.

6. LA “FILOSOFÍA DE LA INTERPRETACIÓN”

Y de la *Estética* (1954) a *Verdad e interpretación* (1971): partiendo del proceso de formación, el profesor turinés se ocupará de la interpretación de la forma y, más en concreto, de la obra de arte. Al ser “cumbre de un proceso” cuyo resultado es la belleza, toda forma exigirá a su vez ser “interpretada”: conocida, contemplada y admirada por otros. La forma es el logro de un proceso que requiere ser contemplado. La forma puede ser interpretada porque antes ha sido formada; de hecho, interpretar es desvelar el proceso de formación de tal forma. Por tanto, *la interpretación es un proceso formativo*, al igual que lo son todas las actividades humanas; y la

48 Cfr. *Esistenza e persona*, p. 222. Además, “la formatividad es una unión inseparable de *invención y producción*: formar significa hacer, pero un hacer que, mientras hace, inventa el modo de hacer”. Por ejemplo, cuando hablamos, formamos palabras a la vez que, en cierto sentido, inventamos lo que decimos: el hablar es un hacer productivo e inventivo a la vez: formamos frases –las pronunciamos y las inventamos– sirviéndonos de las palabras, que son a su vez formas ya existentes. Este hacer que inventa al mismo tiempo que va produciendo lo que hace –este hacer “creativo”– se encuentra en todas las actividades verdaderamente humanas: en la ética, en el pensamiento, en las actividades técnicas o artesanales y, por supuesto, en el arte. Por tanto, a la vez que las distintas actividades humanas mantienen su distinción, se establece igualmente una solidaridad entre todas ellas (Cfr. *Esistenza e persona*, p. 222).

Pero sólo en el arte la formatividad se encuentra en estado puro: *el arte es “pura formatividad”*. Todas las actividades humanas pueden convertirse en auténticas artes, sin dejar de ser lo que eran (ética, técnica, pensamiento); pero sólo el arte es arte, “formar por formar”. Todas las actividades pueden ser estéticas si logran la forma buscada (una idea bonita, una bella acción, un jarrón precioso); pero sólo el arte puede lograr formas artísticas, “obras de arte” en sentido estricto. Una palabra o una frase son formas, pero una poesía –una obra de arte– surge sólo cuando se hace un uso intencionalmente estético y específicamente artístico de esas palabras. Es entonces cuando se alcanzan la belleza y la perfección buscadas afanosamente (cfr. *Esistenza e persona*, pp. 222-223).

forma es interpretable porque es un “movimiento acabado”, el resultado – ahora inmóvil– de una dinámica actividad formativa⁴⁹.

En efecto, nuestro filósofo define la interpretación como un “conocimiento de cosas por parte de personas”. *La persona y la forma* vuelven a hacer aparición aquí: “sólo la forma puede ser interpretada –es más, exige ser interpretada– y sólo la persona puede interpretarla”⁵⁰. Lógicamente serán también válidos aquí los caracteres expuestos en la “filosofía de la persona”, aplicados ahora al acto interpretativo. Como consecuencia, la persona está abierta a las formas y, de hecho, es el único “órgano de penetración” capaz de conocerlas.

¿Cómo se desarrolla entonces esta interpretación? Como ocurre en toda actividad humana, la interpretación será también a la vez *activa y receptiva*: al mismo tiempo que la persona acoge las sugerencias que le hace llegar la forma, esta se mostrará activísima e intentará comprender a fondo dicha forma. Además, en segundo lugar, el intérprete procederá a base de *intentos*: “la persona propone poco a poco figuras destinadas a revelar la forma, es decir, [sugiere] esquemas de interpretación que serán abandonados, sustituidos, corregidos, integrados, mejorados, aceptados en el curso de un proceso de verificación”⁵¹. En efecto, el intérprete propone soluciones e imágenes que intentan revelar la forma; y si el resultado no es totalmente satisfactorio, vuelve a intentarlo. La dinámica de actividad y receptividad, de intento y logro vuelve a ser esencial aquí.

De este modo, entramos ahora en la “gnoseología de la interpretación”, elaborada en la estética y que después se convertirá en una hermenéutica universal, válida también en otras ciencias y disciplinas humanas. Pareyson aplica esta hermenéutica no sólo a las formas y a la obra de arte en especial, sino a *todo conocimiento*, incluido al de la verdad. Así, podremos interpretar tanto las formas de la naturaleza, como las de la sociedad y de la historia: tan sólo se trata de ver estas formas como el resultado de un proceso, de apreciar que han sido formadas por alguien. Interpretar quiere decir, en este sentido, ver formas y personas detrás de todas las cosas: tanto si tienen su origen en la naturaleza como en el hombre⁵².

49 Cfr. *Esistenza e persona*, p. 218.

50 *Esistenza e persona*, p. 218.

51 *Esistenza e persona*, p. 219.

52 Cfr. *Esistenza e persona*, p. 222.

La hermenéutica universal de Pareyson –como sabemos– fue elaborada en los años 60 y culmina con *Verdad e interpretación*. 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 esta, 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 resultar”⁵³.

Vemos pues aquí de nuevo los vínculos que existen entre el “personalismo ontológico”, la “metafísica de la forma” y esta “gnoseología de la interpretación”; y casi sin darnos cuenta, hemos pasado del concepto de “formatividad” al de “interpretación”⁵⁴. Como hemos señalado, dicha gnoseología será expuesta en su libro *Verdad e interpretación*, en el que Pareyson pasa del concepto de “forma” a los de “verdad” y “ser” y, por tanto, de una “gnoseología de la interpretación” de la forma a una “ontología de lo inagotable”, es decir, de la verdad y del ser. Según algunos autores, esta obra es el punto de partida y de llegada de todo su pensamiento, “la obra cumbre de Pareyson”, “un clásico de la hermenéutica”, “una obra teórica de primer orden”⁵⁵.

53 “Interpretazione e libertà”, p. 4; cfr. también p. 5.

54 Cfr. *Esistenza e persona*, pp. 221-222.

55 S. Giametta, “Ricordo di Luigi Pareyson”, *Informazione filosofica*, 1991 (4), p. 6; X. Tilliette, “Prefazione” a M. Gensabella Furnari, en *I sentieri sulla libertà*, p. 13; G. Penzo, “Luigi Pareyson e il problema dell’interpretazione”, *Aquinas*, 1972, p. 437.

Es también cierto que esta noción de interpretación se encuentra también en los estudios históricos de Pareyson, de los que deducir los principios de la historicidad de la filosofía, que figura en el artículo “Unidad de la filosofía” (1952, que después quedaría titular significativamente como “Filosofía y verdad”). Como hemos visto, Pareyson propone a la vez la personalidad e historicidad de la filosofía, junto con la irrenunciable vocación de esta a buscar y a encontrar la verdad. En realidad, el concepto de interpretación aplicado a la filosofía y a la obra de arte son dos caminos paralelos en nuestro autor, tanto cronológica como especulativamente. Por eso Ravera habla de un “único camino especulativo”: en estos escritos anteriores a *Verdad e interpretación* se encontraba una filosofía de la interpretación *in nuce* (cfr. Karl Jaspers, XXIX; *Fichte. Il sistema della libertà* (1950), segunda edición, Il Melangolo, Géno-

“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 universal⁵⁶.

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 de las ciencias experimentales. Como consecuencia, Pareyson habla 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 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”⁵⁷.

va, 1985, pp. 6-7; *L'estetica di Kant* (1950), tercera edición, Mursia, Milán, 1984, p. 6; M. Ravera, “Premessa del curatore”, en *L. Pareyson, Filosofia dell'interpretazione*, Rossenberg & Sellier, Turín, 1988, pp. 8 y 10).

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

57 *Verità e interpretazione*, pp. 69 y 70; cfr. también pp. 81 y 239; V. Verra, “Esistenzialismo, fenomenologia, ermeneutica, nichilismo”, en *La cultura filosofica in Italia dal 1945 a 1980*, Laterza, Roma / Bari, 1985, p. 409; M. Ferraris, “Un'estetica senza opere”, *Rivista di estetica*, 1993 (2), p. 96; S. Givone, “Complessità, interpretazione e pensiero tragico”, *Rivista di estetica*, 1993 (2), p. 75; “Luigi Pareyson a un anno dalla scomparsa”, p. 70.

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 relativa y plural a la vez; también en la música la obra es accesible solamente a tra-

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 este 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 relación con el mismo infinito”⁵⁸.

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 “originariedad”. 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 estas [páginas] son el resultado de una 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 entender”⁵⁹. Así, aquí tan sólo se podrán esbozar a modo de apunte algunas ideas sobre esta hermenéutica.

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

vés 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*, p. 68; véanse también pp. 56, 60-61, 64, 66, 68-71 y 81-83). 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” (“Filosofia e verità”, p. 176).

58 A. Rizzi, *Infinito e persona*, p. 132.

59 *Esistenza e persona*, p. 71.

revés”⁶⁰. 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 encuentran 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”⁶¹.

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 ser⁶². Una vez más, persona y forma, persona y verdad y ser resultan inseparables. La hermenéutica del arte y la 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 verdad⁶³.

Sin embargo, el espíritu de ambas hermenéuticas será siempre el mismo: libertad y fidelidad, verdad e interpretación personal. 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 esta [=a (Sugerimos: es) la interpretación]; o bien la verdad se entrega totalmente a la interpretación, disolviéndose en el acto mismo de esta. 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.

60 *Esistenza e persona*, p. 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. p. 71-73).

61 *Verità e interpretazione*, p. 55.

62 Cfr. *Verità e interpretazione*, pp. 93 y 99.

63 Cfr. *Verità e interpretazione*, p. 17.

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 igualmente claro que en el segundo caso la indistinción entre verdad y error asegura un rápido y cómodo recorrido⁶⁴. En efecto, en el primer caso nos encontramos ante un pluralismo interpretativo –según los parámetros del riesgo y la libertad–, mientras en el segundo nos hallamos ante un relativismo, que al final resulta poco tolerante con la misma verdad.

La hermenéutica que Pareyson propone intenta 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. Santinello 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 que se accede gracias a la interpretación. Así, si Ravera hablaba de la “fuerte tensión ética de la estética de Pareyson”, Giametta se referirá a la hermenéutica de nuestro autor como una “gran celebración entusiasta de la verdad”. El compromiso ético, estético y ontológico de la hermenéutica de Pareyson quedan fuera de dudas⁶⁵.

64 “Interpretazione e libertà”, pp. 7-8.

65 Cfr. G. Cenacchi, *Storia della filosofia dell'esistenza nel pensiero italiano contemporaneo*, Libreria Editrice Vaticana, Ciudad del Vaticano 1990, p. 158; G. Santinello, *Immagini e idea dell'uomo*, Maggioli, Rimini 1984, p. 187; A. Rosso, *Ermeneutica come ontologia della libertà. Studio sulla teoria dell'interpretazione in Luigi Pareyson*, Vita e pensiero, Milán 1980, pp. 97 y 108-111; L. Bottani, “Estetica, interpretazione e soggettività. H. G. Gadamer e L. Pareyson”, *Theoria*, 1982 (1), p. 109; M. Ravera, “Premessa del curatore”, p. 73; S. Giametta, “Ricordo di Luigi Pareyson”, p. 6

7. LA “FILOSOFÍA DE LA LIBERTAD”

Pareyson completó su filosofía de la persona con una filosofía de la forma y de la interpretación: elaboró así una detallada estética y una rica hermenéutica, antes incluso de que lo hicieran Gadamer y Ricoeur. Mientras tanto el profesor de Turín seguirá dando sus clases. Sin embargo, y a pesar de su pasión por la enseñanza y por la vida académica, Pareyson tendrá que dejar de dar clases en 1984 por motivos de salud. Tal vez a causa de este retiro forzoso en Rapallo –en la costa de Liguria, cerca de Génova–, junto a que no le gustaba aparecer en los medios de comunicación y a su condición de cristiano convencido, nuestro filósofo quedará un poco en la sombra durante los últimos años de su vida. Sin embargo, mientras los médicos se lo permiten, escribe, sigue publicando y prepara nuevas ediciones de sus obras.

En Rapallo había pasado una temporada también Nietzsche. Allí Pareyson “tenía sus costumbres. Para desayunar y después de comer se acercaba a la terraza del Café [...], leía los periódicos, tomaba alguna nota [...]. Contemplaba el mar, tan vivo y tan cercano en esa orilla sin playa. De vez en cuando, cada vez menos, viajaba: iba a Roma a la Academia de los *Lincei*, a Génova, a algún congreso: Nápoles, Palermo, Urbino...; volvía alguna vez a Milán, donde estaba su familia, y a Turín, esa gran ciudad noble y severa”. Así, no se aísla del todo de la vida familiar y académica: desde su obligado retiro, recibe noticias de la enfermedad de su hija Emmanuela y sigue ejercitando un discreto y eficaz magisterio entre sus discípulos. Después, más todavía que por su grave enfermedad de diabetes y la afección renal que le obligaban a llevar una dieta muy rigurosa, sufrirá por la muerte prematura de esta hija. Será entonces cuando se forja su “*ontología de la libertad*”, que después fue publicado en 1995 de modo incompleto y con este mismo título⁶⁶.

Como su propio nombre indica, con esta “ontología” Pareyson quiere situar la libertad a un nivel metafísico, y no sólo ético: *la libertad y el ser* serán ahora, de un modo más claro, los fundamentos metafísicos de la persona. Así, el filósofo turinés afirma que sigue siendo fiel a su formación

66 Nos referimos a la citada *Ontologia della libertà. La sofferenza e il male*. Véase también X. Tilliette, “Encomio per Pareyson”, en *Atti dell’Accademia delle Scienze di Torino*, 1994 (128/2), p. 48; cfr. también su “Luigi Pareyson. En hommage pour son 60 anniversaire”, *Archives de philosophie*, 1978 (41), p. 676; “Prefazione” a M. Gensabella Furnari, *I sentieri sulla libertà*, pp. 11-14.

existencialista mientras elaboraba su última “ontología de la libertad”; desea centrarse en “la herencia que el existencialismo ha dejado en el pensamiento actual: la inseparabilidad entre ser y libertad. El existencialismo es efectivamente una “ontología de la libertad” y, en este sentido, se sitúa –con una originalidad robusta, no agotada todavía– dentro del gran surco de la filosofía moderna, cuya esencia es precisamente el ser una ‘filosofía de la libertad’”⁶⁷. Ser y libertad están siempre inseparablemente unidos en la persona, y nuestro ser es un ser libre, un ser-en-libertad. Así, según Pareyson, recibir la libertad y ejercerla confluyen en el ser de la persona.

Junto al ser, “el bien mayor de la persona es, pues, siempre la libertad”⁶⁸. En efecto, la persona posee también una libertad que es simultáneamente *receptiva* y *activa*, algo recibido y algo que actúa: “por un lado, yo he sido originado, en el sentido de que ejercitar la libertad es –sobre todo– recibir esta misma libertad; por otro lado, yo empiezo a ser con un acto de consentimiento en que consiste precisamente mi ser”⁶⁹. Así, esta libertad nos ha sido también dada para ser ejercitada y puesta en juego, y por esto la libertad es activa y receptiva al mismo tiempo. “Así como *tengo* una situación, un estado, algo dado [= (Sugerimos: es) el ser], *tengo* igualmente el poder de la libertad y la facultad de juzgar; este tener no me lo he dado a mí mismo, sino que lo he recibido: posesión aceptada, naturaleza recibida, pasividad del yo”. De este modo, en el hombre se identifican en un mismo acto el aceptar y el ejercer la libertad⁷⁰.

Por tanto, “la libertad –afirma rotundamente Pareyson– tiene un valor absoluto”, aunque también ésta se deba compaginar con el “respeto a la persona”. Persona y libertad no tienen un valor formal o instrumental, sino

67 *Esistenza e persona*, pp. 266-267; cfr. también M. Ravera, “Luigi Pareyson (1918-1991)”, *Bailamme*, 1991 (10), p. 196; G. Riconda - G. Vattimo, “Prefazione” a L. Pareyson, en *Ontologia della libertà*, X-XI; M. Gensabella Furnari, *I sentieri della libertà*, pp. 32-33 y 94.

68 *Esistenza e persona*, p. 193.

69 *Esistenza e persona*, p. 215; cfr. también pp. 193-195.

70 *Esistenza e persona*, p. 198; cfr. también p. 26, y G. Modica, “Sul senso di un rapporto tra essere e libertà. Riflessioni sul pensiero di Luigi Pareyson”, *Giornale di metafisica*, 1981 (3), nuova serie, pp. 373-385; F. Russo, *Esistenza e libertà*, pp. 89 y 93-94; A. Rizzi, *Infinito e persona. Ermeneutiche cristiane di fronte alla crisi di senso*, Iannua, Roma 1984, pp. 153-157; M. Gensabella Furnari, *I sentieri della libertà*, pp. 221-225.

absoluto. Por eso, la libertad será siempre el “fundamento”, “*il cuore della realtà*” –el centro de todo lo real– y el “amanecer del mundo”⁷¹. De este modo, hablará de la libertad como “ilimitada”, pero no arbitraria; como “abismo” y “sima del mundo”, como *Abgrund*, y no sólo como *Grund*: como “fundamento”⁷².

Por otro lado, continuará diciendo, *la libertad será ambigua*: es a la vez “energía benéfica y creadora” o “fuerza letal y destructiva”, “fresco y luminoso ímpetu de vida” o “triste y funesto impulso de muerte”⁷³. Al estar igualmente expuesta al bien y al mal, produce una cierta angustia y desesperación, a la vez que una intensa maravilla. La libertad es ambigua, pero a veces da la impresión de que Pareyson la ve desde su lado más oscuro. Nace entonces un sentimiento de angustia porque la libertad se presenta sola, sin caminos ni ayudas; y la persona se sentirá desconcertada, sin saber qué hacer⁷⁴.

Es éste el centro del “pensamiento trágico” de Pareyson: la libertad se encuentra tambaleando entre el ser y la nada, el bien y el mal. Entonces nuestro autor aborda sobre todo las consecuencias negativas de la libertad –*el mal y el dolor*–, ignoradas por la filosofía precedente pero que “la religión mantiene en toda su urgencia”. Es aquí donde empieza su “hermenéutica de la experiencia religiosa”⁷⁵ que exponemos a continuación.

Pareyson pretende unir la libertad a la nada, y no sólo al ser: *In principium erant libertas et nihil*, parece afirmar nuestro autor. “La libertad es el comienzo, el puro inicio”; antes de ésta, sólo existía la nada. La libertad sólo limitaba con la nada y, sin la nada, aquélla no existía. Aquí Pareyson desarrolla una teodicea para explicar su “cristianismo trágico” y para intentar comprender cómo el origen de todo se encuentra en la libertad de Dios y en la elección que Él hizo al principio. Como última consecuencia, Pareyson concluye que “toda la realidad no es otra cosa que

71 Cfr. *Esistenza e persona*, pp. 29-30, 194 y 27.

72 Cfr. *Esistenza e persona*, pp. 29-30.

73 *Ontologia della libertà*, p. 471.

74 Cfr. *Esistenza e persona*, p. 32; “Pensiero ermeneutico e pensiero tragico”, pp. 137-140; “Interpretazione e libertà” (entrevista con Sergio Givone), en G. Vattimo (ed.), *Filosofia '91*, Laterza, Roma-Bari, 1992 (6-7); F. Russo, *Esistenza e libertà*, pp. 83-85.

75 Cfr. *Ontologia della libertà*, pp. 465-469; véase también “Ermeneutica e libertà”, pp. 6-7, y G. Modica, *Sul senso di un rapporto tra essere e libertà*, pp. 380-384.

un acto de libertad [...]. Todo se resume a esto: libertad pura”. Tal vez olvidándose del resto de la filosofía de su maestro, Vattimo ve esta última etapa de Pareyson como una “secularización o debilitación del ser”; mientras Russo sostiene que se mantiene el trágico equilibrio entre ser y libertad que se presenta en toda la filosofía precedente de nuestro autor⁷⁶.

Nos parece que esta última etapa de la filosofía de Pareyson refleja – como buen pensamiento existencialista que es– los últimos momentos de la vida de nuestro filósofo, cuando estaba enfermo y solo en Rapallo. Evidentemente, su filosofía no es un simple reflejo de su estado de salud o de su situación existencial; pero un paralelismo entre ambas instancias podría darnos alguna luz. Por otra parte, en el principio de toda filosofía – decía Pareyson– hay una elección, y nuestro autor escoge la lucha contra la nada, el dolor y la angustia, en vez de lo que a él le parecería una ingenua y descomprometida opción por el ser, la alegría y la esperanza. Su rechazo del nihilismo le lleva al “cristianismo trágico”. El título de uno de sus últimos escritos sobre la melancolía nos parece que expresa muy bien su estado interior: *En la órbita del sol negro*⁷⁷.

Para hacer frente a esta situación, Pareyson propone un “cristianismo trágico”, un “cristianismo áspero y duro, difícil y comprometido”, no el tierno y sentimental propio de las “almas cándidas” (*anime belle*). En nuestra opinión, el filósofo de Rapallo cae en un cierto pesimismo al olvidarse de la vertiente positiva del mensaje cristiano: se concentra más en el Calvario, dejando en la sombra el resto de la vida de Cristo. Después del Viernes Santo llega el Domingo de Resurrección: tras el dolor y la muerte, viene la vida y la alegría. Es cierto que la tragedia humana puede seguir existiendo indefinidamente, al resultar el ser traicionado y la libertad destruida; pero también esta tragedia se podría convertir en comedia humana, cuando se afirma el ser y se realiza la libertad. Por tanto, esta última filosofía del profesor de Turín hay que leerla teniendo en cuenta que

76 *Ontologia della libertà*, pp. 470 y 22; G. Vattimo, “Ermeneutica e secolarizzazione. A proposito di L. Pareyson”, (1986), en *Etica dell'interpretazione*, Rosenberg & Sellier, Turín 1989 (62); cfr. F. Russo, “La libertà, il male, Dio. Gli ultimi scritti di Luigi Pareyson”, *Acta Philosophica* 1996 (5), pp. 93-94; también *Esistenza e libertà*, pp. 83-87.

77 Cfr. *Il giornale*, 6.9.1988 (3).

es fragmentaria y que constituye una sinfonía inacabada, a la vez que no nos debe llevar a olvidar el resto de su pensamiento⁷⁸.

* * *

Pareyson murió en Milán en septiembre de 1991, cuando estaba sumido en los más profundos pensamientos sobre la “ontología de la libertad”. Gabriel Marcel dijo de nuestro profesor que era “un Italien serieux”, mientras uno de sus amigos lo recuerda como un profesor “delgado y de aspecto severo”, como un pesimista y un irónico, a la vez que como alguien profundamente generoso. A su muerte, se despedía de él así: “Adiós, querido profesor Pareyson, [...] amigo leal, incómodo y generoso, sombrío y discreto, irascible y ¡bueno!”⁷⁹.

78 Cf. “Nichilismo e cristianesimo” (entrevista con Federico Vercellone), *Anuario filosofico* 1991 (7), p. 23. Un buen análisis de esta última etapa del pensamiento de Pareyson se encuentra en F. Russo, *La libertà, il male, Dio*, pp. 77-94.

79 X. Tilliette, “Luigi Pareyson (1918-1991)”, p. 292.

I PREMISAS

La estética de Pareyson intenta estudiar el arte tanto desde el punto de vista del artista como desde la perspectiva del lector: para nuestro autor existe una continuidad entre la producción de la obra de arte y su interpretación. ‘Leer arte’ se aproxima bastante al ‘hacer arte’. Así, según él, “esta división de conceptos no significa una ruptura entre dos elementos heterogéneos”. Existe una unidad indisoluble entre ambos aspectos en la “estética de la formatividad”, lo cual da lugar a distintos puntos de vista entre sus comentadores¹. Escuchemos, por tanto, una primera recomendación de nuestro autor: “Al que se dispone a analizar la interpretación de la obra de arte, se le presentan algunas contradicciones evidentes, tanto más importantes en cuanto que desvelan las características fundamentales del espíritu humano y [en cuanto que] interesan a la vez a la crítica, a la estética y a la filosofía en general”. De modo que nos encontramos ante un problema complejo, que además puede ser abordado

1 L. Pareyson -G. Vattimo, “Il problema estetico”, en AA. VV., *Studio ed insegnamento della filosofia*, AVE-UCIIM, Roma 1966 (I), p. 259; cfr. A. Rosso, *Ermeneutica come ontologia della libertà. Studio sulla teoria dell’interpretazione*, Vita e Pensiero, Milán 1980, p. 81; D’Angelo, “L’opera d’arte come ricerca e come riuscita. La considerazione dinamica del processo artistico in tre estetiche poscrociane”, *Rivista di estetica* 1983(23), p. 69; U. Eco, *La definizione dell’arte* (1968), Garzanti, Milán 1984, p. 18; G. Vattimo, “Pareyson: dall’estetica all’ontologia”, *Rivista di estetica*, 1993(2), p. 8; M. Ferraris, “Un’estetica senza opere”, p. 98; A. Negri, “Luigi Pareyson esistenzialista ed ermeneuta”, en S. Coppolino, *Estetica ed ermeneutica in Luigi Pareyson*, Cadmo, Roma 1976, p. 8; véanse también G. Morpurgo-Taglibue, *L’esthétique contemporaine: une enquête*, Marzorati, Milán 1960, pp. 544-545; S. Coppolino, *Estetica ed ermeneutica di Luigi Pareyson*, p. 33; y A. Rizzi, *Infinito e persona. Ermeneutiche cristiane di fronte alla crisi di senso*, Ianaa, Roma 1984, pp. 128-129.

desde distintas vertientes de la filosofía y de la crítica de arte, sea cual sea la perspectiva desde la que se aborde².

1. ARTE Y COMUNICACIÓN

Si bien es cierto que el artista está presente en la obra de arte, ésta se ha separado de su autor y vive su propia vida: la obra es trascendente respecto al artista y ‘está allí’, más allá de su autor. “Este nexo de mutua trascendencia y recíproca dependencia explica que el autor esté por encima de la obra de arte, a la vez que se encuentra presente en ella; y [da razón de] que la obra de arte sea –a la vez– independiente y dependiente de su autor”. Así, persona y obra de arte son distintas, “pero se encuentran también ligadas por una ‘relación dinámica’” que da origen a la obra de arte³.

Por eso, al mismo tiempo que se insiste en esta relación personas-obra de arte, hemos de tener en cuenta que *la obra de arte existe realmente y vive por su cuenta*. Por eso, una vez creada por el artista, ésta podrá poner en contacto a distintas personas, sin dejar de ser ella misma. En el origen, el artista es anterior a la obra; pero después será la obra de arte la que posibilitará que artista y público entren en contacto. Es más, sin la ‘cosa artística’ –menos precedera que su autor– no hubiera sido posible que perdurara el recuerdo de éste: hubiera desaparecido sin dejar rastro. “Así, el mundo del arte no es otro que el de la obra de arte, y ésta existe de modo concreto tanto en el proceso de producción como en el de lectura o interpretación”. La presencia y existencia de la obra de arte será algo decididamente prioritario⁴.

La obra de arte se constituye, pues, en un vínculo real y existente entre el artista y el público. Esta ‘cosa de arte’ es “abierta y comunicativa”, y por eso se convierte en una *cosa entre personas*: gracias a ella, el autor se

2 *L'estetica e i suoi problemi*, Marzorati, Milán 1961, p. 256. Cfr. también S. Coppolino, *Estetica ed ermeneutica di Pareyson*, p. 64; F. Russo, *Esistenza e libertà*, pp. 137-140; R. Barilli, *Per un'estetica mondana*, Il Mulino, Bolonia 1964, p. 358.

3 *Prospettive di filosofia contemporanea*, Mursia, Milán 1993, pp. 301 y 300; la expresión es de Luigi Stefanini.

4 L. Pareyson - G. Vattimo, “Il problema estetico”, p. 259. Cf. también *Estetica* (1954), Bompiani, Milán 1991, pp. 98 y 251; E. Pera Genzone, “L'estetica di Luigi Pareyson”, *Edizioni di Filosofia*, Cúneo 1963, (8).

encuentra con su público. Como consecuencia, el arte es eminentemente social, a la vez que personal: “el arte es fundador de sociabilidad, ya que la obra –con su sola presencia– crea su propio público. El arte no puede prescindir de su público: [...] lo exige, lo suscita, lo arrastra”. Sin embargo, este público no será nunca para nuestro autor ni una masa amorfa, ni un ‘superhombre de masas’; sino un conjunto de personas, cada una con su propia personalidad. Porque “la obra de arte habla a todo el mundo, pero habla a cada uno a su modo”; “lo esencial no es la impersonalidad o la despersonalización [del público], sino –por el contrario– la realidad insustituible de la persona”⁵.

Por eso, la comunicación artística no consistirá en una simple ‘comunicación de masas’, sino en una verdadera *comunicación entre personas*: entre un artista que forma la obra de arte y un público que la recibe activamente y participa de ella. Si toda forma puede ser captada y entendida, “¡cuánto más la obra de arte, que es pura formatividad!”. En efecto, la obra de arte “es –por su misma naturaleza– plenamente interpretable y abierta, comunicativa, e invita a ser interpretada y conocida”. Así, la causa de ser medio de comunicación será siempre su condición de forma: “el arte es comunicativo porque la forma –precisamente como resultado de un proceso de formación– es el estímulo de un proceso de interpretación”. Por eso, “se podría decir que ésta [= (Sugerimos: es) la obra de arte] encarna la quintaesencia de la comunicabilidad”⁶.

Cuando el público establece contacto con la obra, se dialoga también con *la espiritualidad de su autor*, a la vez que se la contempla como forma perfecta, como algo que posee belleza. Entonces, “en el encuentro que se ha realizado entre la singularidad del lector y la de la obra, ha habido una comunicación en sentido propio”, que ha sido realmente eficaz: el público ha sabido escuchar lo que el autor le ha querido decir por medio de la obra de arte⁷.

Sin embargo, el arte constituirá un tipo de *comunicación muy especial*: “una idea que sepa abrirse camino a través del arte multiplica su capacidad de atraer y de difundir [...]. Es más, el arte realiza la forma más difícil de comunicación social, porque habla a todos, pero a cada uno a su modo”.

5 *Estética*, p. 240; “La obra de arte y su público”, en *Conversaciones de estética* (1963), Visor, Madrid 1988, p. 51; cfr. también p. 53.

6 *Estética*, pp. 240 y 281.

7 *Estética*, p. 242; cfr. también pp. 208-209.

Una idea bien expresada en una verdadera obra de arte resulta especialmente persuasiva, pues ha adquirido una mayor fuerza al poder decir a cada uno lo que quiere y puede oír. “No es extraño, pues, que el arte [...] consiga despertar tanto interés y consiga un lugar tan conspicuo en la vida espiritual”⁸.

En efecto, el ‘mensaje’ del artista está potenciado por el ‘medio’, por el arte. “La comunicación artística tiene la inestimable ventaja de ser *inmediata y personal*: el mensaje de la obra de arte se transmite sin intermediarios”. El arte es una comunicación especialmente íntima, y por eso ejerce sobre las personas un gran poder y un inmenso atractivo⁹. Por tanto, “el arte no sólo comunica ideas o sentimientos [...], sino que se dirige al centro mismo de la espiritualidad: allí donde encuentran unidos indivisiblemente razón y sentido, inteligencia y sentimiento, mente y pasión, consciencia e inconsciencia, lo individual y lo colectivo”. El arte habla a toda la persona y a todas las personas. “Todo lo comunicado por el arte golpea la personalidad del lector, tocando directamente todo el conjunto de sus facultades, suscitando a su vez ideas y sentimientos, sueños e ideales [...], abriendo el conocimiento a los abismos del corazón humano en general y del propio corazón en particular”¹⁰.

2. ARTE Y CONOCIMIENTO

Para el profesor de Turín –quien siempre ha tendido a tener una visión integradora en todo lo que está radicado en la persona– *conocimiento*, *sensación* y *sentimiento* constituyen algo distinto pero a la vez inseparable. “No es posible conocer sensiblemente sin experimentar una reacción sentimental”, pues “el sentimiento es un estado de ánimo que tiñe [*colora*] y acompaña a una sensación”. “Si bien es cierto que no puedo ponerme en contacto con el mundo sino a través de las emociones que encuentro en éste, también es verdad que sólo tendré [estas] emociones cuando me ponga en contacto con el mundo. Sentir tiene siempre la doble significación de tener

8 *L'estetica e i suoi problemi*, p. 90; *Estetica*, p. 282; cfr. también *Teoria dell'arte. Saggi di estetica*, Marzorati, Milán 1965, pp. 184-190.

9 *Teoria dell'arte*, pp. 186 y 189; cfr. también *L'estetica e i suoi problemi*, p. 261.

10 *Teoria dell'arte*, p. 186; cf. también *L'estetica e i suoi problemi*, pp.90-91.

una sensación y de experimentar un sentimiento”; conocer el mundo requiere percibirlo por los sentidos y captarlo con el sentimiento¹¹.

La sensación y el sentimiento no son “dos momentos o dos movimientos distintos, sino un único acto [*atteggiamento*] en el que la sensación se presenta como el origen y la ocasión de una emoción, y el sentimiento aparece como la pasión suscitada por un dato sensible”. Si primero no se tiene una sensación, después no se puede tener un sentimiento; y viceversa: todo sentimiento necesita antes de una sensación. “Es siempre doble la referencia: alguien se expresa, algo es conocido; pero único es el acto: conocer expresando y expresar conociendo”¹².

Ésta es la pregunta que nos hace Pareyson: al ver un paisaje o una obra de arte, ¿puedo separar lo que veo de lo que siento? ¿No sería un error pensar en una percepción aséptica –fría y sin sentimiento, ‘objetiva’– de una forma? La pasión o el sentimiento matizan nuestro mirar, sin por ello cegarnos necesariamente. No es que no se puedan distinguir teóricamente estas facetas del conocimiento, sino que estos distintos conceptos (sensación, sentimiento, conocimiento) se presentan unidos en el sujeto que conoce. Por eso, *conocer* y *expresar* son igualmente inseparables: “como no hay sensación sin sentimiento –y viceversa–, tampoco hay conocer sin expresar, y al revés. La representación no es tal sino como expresión, y la expresión no es tal sino como representación. [...] La representación que no fuese más que representación, no sería nada más que reproducción y copia; y la expresión que no fuera más que expresión sería un simple sueño”. Es decir, “no hay conocer sin expresar, ni expresar sin conocer: no conozco sino expresando, y expresando conozco”¹³.

Ahora bien, ¿cuál será entonces el papel de *la inteligencia* al ver el arte? “La lectura de la obra de arte está caracterizada [también] por la inseparabilidad de sensibilidad y pensamiento”. Al enfrentarnos a una obra de arte, actúan no sólo los sentidos, sino también el sentimiento y el pensamiento. En este aspecto Pareyson se separa de los románticos que se oponían a la presencia de la razón en el arte, o de Croce, quien distanciaba radicalmente el sentir del pensar. Por el contrario, Pareyson tiende siempre a

11 *L'estetica e i suoi problemi*, p. 277; cfr. también L. Bagetto, “Pareyson: la realizzazione della libertà”, *Rivista di estetica*, 1993(2), p. 233.

12 *L'estetica e i suoi problemi*, pp. 277 y 280, donde nuestro autor remite a su maestro, Augusto Guzzo.

13 *L'estetica e i suoi problemi*, p. 279.

la unidad y a la integración: “el hombre puramente estético, filosófico o práctico es un mito, pues cada momento de la vida espiritual es –a la vez– teórico, práctico y estético, cada función no puede desempeñarse sin las otras, y en cada instante de su historia el hombre es indivisiblemente fantasía, inteligencia y voluntad”: también en el arte, claro está. Razón y corazón, sentidos, sentimiento y pensamiento se combinan en el arte de un modo inseparable¹⁴.

Por tanto, escribía Pareyson en 1950 que las semejanzas y diferencias que existen entre *arte* y *conocimiento* son “dos motivos que encierran en sí el sentido de los problemas actuales en torno al concepto de arte”. Así, teniendo en cuenta los mencionados antecedentes históricos, nuestro autor propone los principios simultáneos de la “esteticidad del conocimiento” y de la “trascendencia del arte respecto al conocimiento”: por un lado, el primer conocimiento es también una operación estética en la que intervienen sentidos y sentimiento; por otro lado, el arte es distinto del conocimiento, pues se trata de una operación artística que es estéticamente pura: “pura formatividad”¹⁵.

“Es interesante advertir que los principios de la esteticidad del conocimiento y de la trascendencia del arte, son perfectamente compatibles, más aún, coesenciales. De esta constatación surge el problema de distinguir la esfera propiamente artística de la más genéricamente estética”. Hemos de *diferenciar* conocimiento y arte desde un punto de vista formativo: uno es pensamiento que forma y el otro es formatividad pura. Por tanto, se puede concluir que el conocimiento tiene una dimensión estética –no artística–, a

14 *Conversazioni di estetica*, Mursia, Milán, 1966, p. 46; *Prospettive di filosofia contemporanea*, p. 137; cfr. también pp. 133-134; A. Guzzo, “Parva æsthetica”, *Edizioni di Filosofia*, Cúneo 1962, p. 111; G. Vattimo, *Poesia e ontologia* (1968), Mursia, Milán 1985, pp. 49-50 y 86; U. Eco, *La definizione dell’arte*, pp. 11-12; V. Sainati, “Discorso critico sulla teoria della formatività”, *Giornale critico della filosofia italiana*, 1961(3), p. 342; L. Bagetto, “Pareyson: la realizzazione della libertà”, p. 142; R. Barilli, *Per un’estetica mondana*, p. 359; A. Plebe, *L’estetica italiana dopo Croce*, Radar, Padua 1968, pp. 29-30; F. Piemontese, “La teoria della formatività”, *Humanitas*, 1955 (6), p. 554; aunque según este último autor la relación entre sensibilidad e inteligencia está “precisada de un modo incorrecto”.

15 *L’estetica e i suoi problemi*, p. 274.

la vez que se afirma que el arte se distingue de dicho conocimiento por su finalidad predominantemente formal, por ser “formatividad pura”¹⁶.

De este modo y para evitar confusiones, Pareyson explica que “el conocimiento es siempre estético y, por tanto, expresivo; pero es sólo conocer, y no crear. De tal manera que decir esteticidad del conocimiento no significa afirmar el carácter creativo –y, por tanto, artístico– de la intuición”. No se puede establecer un abismo entre arte y conocimiento, a la vez que tampoco se pueden confundir estos dos ámbitos. Se tratará de encontrar, pues, el nexo que une y las diferencias que separan la esteticidad del primer conocimiento –y de cualquier operación espiritual– de la productividad específica y característica del arte¹⁷.

16 *L'estetica e i suoi problemi*, p. 274.

17 *L'estetica e i suoi problemi*, p. 280; cfr. también pp. 272-274 y 285.

II FUNDAMENTOS

Hemos visto que el arte es también comunicación, “una humana comunión, en la que persona y formas se exigen recíprocamente en un mutuo e inagotable diálogo”¹. Esto es, el arte puede ser también visto como una animada y profunda conversación de persona a persona, y es fácil imaginar que dicho diálogo entre personas se da precisamente porque todos ellos tienen unos fundamentos comunes: la forma y la persona. Veamos pues ahora la descripción que hace Pareyson del proceso interpretativo, en función de sus elementos esenciales. Comienza aquí su detenida hermenéutica, que aborda todos los aspectos con un rigor y un método fenomenológicos. Una vez establecidos de un modo claro los fundamentos de la lectura e interpretación del arte, será más sencillo entrar a una caracterización y una descripción minuciosa de esta.

1. FORMA E INTERPRETACIÓN

¿En qué consiste exactamente la “interpretación”? Nuestro autor la define del siguiente modo: “Si se tuviese que dar una definición de interpretación, no encontraría ninguna mejor que la siguiente: interpretar es un tipo de conocimiento en el que, por un lado, la receptividad y la actividad son inseparables y, por otro, lo conocido es una forma y el que conoce es una persona”. De este modo, se trata de un modo de *conocer*, en el que las nociones de *persona* y de *forma* son sus elementos fundamentales de esta definición, al mismo tiempo que se proponen a la *actividad* y a la *receptividad* como las operaciones básicas de todo quehacer interpretativo.

1 *Estética*, p. 290.

Así, encontramos un claro paralelismo entre esta definición y las nociones de “intuición” y de “formatividad” anteriormente expuestas².

En primer lugar, “la interpretación es siempre de algo a la vez que de alguien”: siempre hay un *alguien* que interpreta una forma, un *algo*, y ambos términos deben ser respetados: la persona y la forma. De este modo, la interpretación no es una operación en la que un sujeto aferra y agota un objeto, sino un conocimiento por la que una persona se pone en relación con una forma, una cosa, un organismo formal. “En la interpretación, es siempre una persona la que ve y mira [...]; y, por otro lado, es siempre una forma la que es vista y mirada”. Esto significa que “tanto el objeto de la interpretación como el sujeto deben ser seres existentes singularísimos, completos [*conclusi*] en sí mismos, dotados de vida propia, independientes, irrepetibles e inconfundibles”³. Por tanto, la interpretación será una coincidencia entre formas finitas que contienen un infinito. Será Vattimo quien señala las raíces existencialistas de esta concepción de la forma y de la persona como seres finitos, esto es, como formados e “iniciados” por otro; pero no por esto deberemos olvidar que dichas formas contienen también un infinito⁴.

En este mismo contexto, Pareyson utilizará también la palabra “encuentro” entre personas y formas para definir la interpretación; ésta denota un respeto mutuo y una delicada relación entre ambas. “La interpretación es tal que siempre se mantiene un equilibrio entre el objeto respetado y amado por el fiel intérprete y la actividad que el intérprete hace. En ésta, la cosa que se interpreta no se impone jamás, rígida en un impenetrable endurecimiento; sino que será siempre una propuesta, una llamada, un reclamo que se ofrece y entrega a la apertura del intérprete. [Por otro lado,] el alguien que interpreta no se superpone jamás, cubriendo y eclipsando lo que le ha sido entregado; sino que construye desarrollando y desentrañando [*svolgendo*]: es decir, preguntando, desvelando, abriendo y revelando lo interpretado”. Se entiende entonces que esta relación entre forma y persona es un equilibrio posible pero difícil, dinámico y lleno de riesgos. Es algo más sutil: no una simple conquista, sino “un encuentro,

2 *Estetica*, p. 180.

3 *Estetica*, pp. 187 y 186.

4 Cfr. G. Vattimo, “Pareyson: dall’estetica all’ontologia”, pp. 5-6.

como entre personas que ‘se conocen’; interpretar es preguntar: no sólo saber hablar o escuchar, sino también saber hacer hablar”⁵.

Veamos pues, en primer lugar, la *forma*. Así, “la forma es interpretable por sí misma y no existe interpretación sino de formas: es más, ésta exige y reclama una interpretación; es necesariamente un estímulo del proceso de interpretación, porque es esencialmente el resultado de un proceso de formación”, afirma nuestro filósofo. Las dos cosas van unidas: su capacidad de reclamar y sugerir movimientos interpretativos por parte de la persona se fundamenta precisamente en ser conclusión de un proceso formativo. De este modo, la forma y la persona están íntimamente unidas pues ambas son resultado de un proceso de formación (han sido formadas), y por eso la una remite a la otra⁶.

Como consecuencia, la forma será *interpretable* –”abierta y comunicativa”, habíamos dicho– porque antes ha sido formada y, por tanto, presenta una relación de semejanza con la persona del intérprete⁷. Sobre esta apertura de la forma ha hablado por extenso Eco: “Ninguna obra de arte es [totalmente] ‘cerrada’, sino que contiene –por su acabado externo– infinidad de lecturas posibles”, afirma. “En el fondo, la forma es estéticamente válida en la medida en que puede ser vista y comprendida según múltiples perspectivas, manifestando la riqueza de aspectos y resonancias, sin dejar de ser nunca ella misma. (Por el contrario, una señal de tráfico tiene que ser vista inequívocamente de una sola manera [...].) En este sentido, una obra de arte –forma completa y *cerrada* en su perfección de organismo perfectamente medido– está también *abierta*: [tiene] la posibilidad de ser interpretada de mil modos distintos, sin que por ello resulte alterada su irreproducible singularidad”⁸.

La forma es algo vivo, dotado de sentido y con su propia coherencia interior; algo perfecto y tan bien hecho que mueve inmediatamente a su espectador a conocerla y a contemplarla. Como consecuencia, es algo no insignificante, sino significativo. El artista forma una obra y la misma presencia de ésta *reclama* ya una interpretación por parte de la persona. La obra –una vez formada– presenta infinidad de matices y aspectos, que

5 *Estetica*, p. 183; cfr. también *L'estetica e i suoi problemi*, pp. 161-162 y 187.

6 *L'estetica e i suoi problemi*, p. 259.

7 Cfr. *Teoria dell'arte*, p. 126.

8 U. Eco, *Opera aperta*, Bompiani, Milán 1962, pp. 57 y 28.

deberán ser comprendidos después por los distintos intérpretes. Un buen cuadro invita a ser mirado, y un buen libro a ser leído. Una obra no interpretada es una obra dormida; sin interpretación, la obra de arte queda sola, aletargada, aunque esté completa en sí misma. Como consecuencia, “la forma es la ley del proceso que la inventa y produce y –a la vez– del proceso que la interpreta y la ejecuta; es tanto estímulo del segundo [= (Sugerimos: es) interpretación] como resultado del primero [= (Sugerimos: es) producción...]: sólo es interpretable [*eseguibile*] lo que ha sido formado”⁹.

Formación e interpretación son totalmente complementarias y se identifican en su objeto: la obra de arte. Así, podemos afirmar que la obra de arte resulta ser el punto de partida y llegada de toda interpretación: ésta se *identifica* con la interpretación, a la vez que la *trasciende*. Por un lado, “obra e interpretación [*esecuzione*] coinciden hasta el punto de convertirse en idénticas, y la realidad de una es la realidad de la otra”; pero por otro, la obra trasciende toda interpretación posible, “porque mientras la estimula, también la regula y la dirige” desde fuera, tal como habíamos mencionado¹⁰.

La obra de arte está *en* la interpretación, a la vez que también está *más allá* de la interpretación. “Decir que una obra exige una interpretación [*esecuzione*] significa que ésta quiere ser interpretada, pero [implica] también que pide cuentas sobre el modo en que ha sido interpretada: [...] entre la obra de arte y su interpretación existe al mismo tiempo identidad y trascendencia: la interpretación *es* la misma obra y, al mismo tiempo, no es más que *una* interpretación; y la obra *es* esta interpretación suya, pero a la vez es juez y norma de tal interpretación”¹¹. De este modo quedan afirmadas tanto la identidad de la obra de arte como la personalidad del intérprete, a la vez que dicha obra estará en la interpretación, sin por ello agotarse en ésta. Rosso y Carchia señalarán que Pareyson mantiene a la vez los principios de la íntima relación entre el intérprete y la obra de arte, a la vez que permite a la obra de arte mantener su trascendencia¹².

9 *Estetica*, p. 260; cfr. también p. 186.

10 Cfr. *L'estetica e i suoi problemi*, pp. 258-259.

11 *L'estetica e i suoi problemi*, pp. 154-155.

12 Cfr. *Conversazioni di estetica*, p. 107; “Esecuzione dell’opera d’arte”, *Humanitas* 1959 (12), pp. 883 y 885-886; y A. Rosso, *Ermeneutica come ontologia della libertà*, p. 108-111; G. Carchia, “Esperienza e metafisica dell’arte”, p. 83.

En definitiva, será el intérprete quien ponga de manifiesto *la vida que tiene toda obra de arte*, sin que esto quiera decir nada contra la “realidad” (*determinatezza*) y la “independencia” de ésta: “la obra es el término fijo de los infinitos intentos de penetrarla y de conferirle la realidad que *solum* es suya”. La obra de arte es el elemento común y estable de las infinitas interpretaciones, y por ello Bagetto afirma que la obra de arte es el centro de la estética y de la hermenéutica de Pareyson, lo cual contrasta –a nuestro modo de ver– con la calificación de la estética de nuestro autor como una “estética sin obras” concretas¹³.

Como consecuencia, la interpretación de la obra de arte impone una sola condición: ella misma; hace falta “ver que la obra entera vive en cada una de sus partes”, y por eso es necesario percibir la obra de arte tal como ella es. Si contemplamos tan sólo unos aspectos parciales de ésta, no podremos interpretarla toda; como es lógico, para interpretarla como tal unidad, el camino más seguro es “revivir el proceso de producción”, ya que es éste el momento en el que se le confirió tal unidad e identidad. Por tanto, nuestra interpretación será más auténtica cuanto más se acerque a la *ley* que siguió el artista al hacer tal obra: “lo que tiene que ser norma de la interpretación por parte del lector es precisamente aquello que ha sido ley para el artista mientras formaba la obra”. Así como hemos visto que la forma está presente tanto durante el proceso productivo (forma formante) como después de éste (forma formada), ésta también hará aparición al principio del proceso interpretativo, convirtiéndose en lo que podemos llamar la ‘forma interpretante’: la forma formante vista y descubierta por el intérprete, a partir de la forma formada¹⁴.

Decíamos que “la obra, por tanto, es ley tanto para quien la hace, como para quien la lee, y en cada caso es ley de la propia interpretación [*esecuzione*]; porque, en cuanto formante, es guía del artista que la inventa al ejecutarla y del lector que la ejecuta al interpretarla”¹⁵. Por tanto, la *forma formante* –que ha sido la guía segura para el artista que hace la obra de arte– será también ahora la ‘forma interpretante’. “El secreto de la obra es [...] el ‘cómo’ ha sido hecha y ha podido ser hecha. Saber interpretarla [*eseguir*] significa apropiarse de este ‘cómo’”. Y este ‘cómo’ es la forma formante:

13 *L'estetica e i suoi problemi*, p. 236. Cfr. L. Bagetto, “Luigi Pareyson: la realizzazione della libertà”, p. 137; M. Ferraris, “Un'estetica senza opere”, *passim*.

14 *Estetica*, pp. 108 y 250.

15 *Estetica*, p. 251; cfr. también pp. 248-249; *Teoria dell'arte*, pp. 128-129 y 138.

interpretar correctamente es entender cómo se ha formado la obra de arte y cómo ésta ha sido formada por el artista¹⁶.

2. FORMACIÓN E INTERPRETACIÓN

Como veíamos, el elemento común entre la producción y la interpretación es que ambos son procesos formativos –activos y receptivos a la vez– y que, por otro lado, todo lo interpretado ha sido formado previamente¹⁷. Pero nuestro autor no sólo establece una continuidad entre producción e interpretación del arte, sino que además define la misma interpretación como una *actividad formativa*. “La interpretación tiene precisamente este carácter productivo y formativo”. Si formativa es toda la vida espiritual, formativo tendrá que ser de igual modo el conocimiento, en particular el sensible. Además, como hemos visto, Pareyson fundamentaba su teoría de la interpretación en la “metafísica de la forma”, y “la posibilidad de una gnoseología de la interpretación está ligada a la concepción de un poder formante de la naturaleza: es la misma naturaleza la que produce las cosas como formas, y sólo porque las formas *son* formas, éstas pueden ser conocidas por medio de las imágenes, que son a su vez [otras] formas”¹⁸.

Esto quiere decir que la interpretación tiene que dar lugar a formas, que el intérprete hace e inventa *una imagen* de la obra de arte, una forma espiritual de la forma física que es una obra de arte: “Interpretar significa sobre todo proponer figuras que intenten revelar el objeto, y saber reconocer aquella imagen que consigue revelarlo, hasta el punto de que no basta decir que ésta [= (Sugerimos: es) imagen] lo representa [= (Sugerimos: es) al objeto], sino que hace falta decir que ésta lo es”¹⁹. La interpretación será, pues, un conocimiento que progresa a base de formar imágenes, que al final se identifican con la forma interpretada.

La interpretación es formadora de imágenes; pero de unas imágenes que se identifican con las cosas, no de unas imágenes fantasiosas o irreales. Por

16 *Estetica*, p. 249; cfr. también L. Pareyson - G. Vattimo, “Il problema estetico”, p. 264.

17 Cfr. *Estetica*, p. 179.

18 *Estetica*, p. 179; cfr. también p. 180; *Conversazioni di estetica*, p. 116.

19 *Teoria dell'arte*, p. 125

eso, dentro de la interpretación se dará una *adecuación entre la cosa y la imagen*. Cuando comienzo la interpretación y ésta entra en su movimiento inicial, “cosa e imagen no están todavía identificadas, pero se buscan la una a la otra hasta adecuarse” entre sí. En este momento, la cosa es todavía “una propuesta, una sugerencia [*spunto*], un reclamo”, y la imagen es tan sólo “una hipótesis, una figura apenas esbozada, un esquema”²⁰. La imagen no es todavía *su* imagen, la imagen de la cosa; por tanto, el intérprete tiene que trabajar todavía muy en serio hasta llegar a la identificación entre cosa e imagen, entre la obra de arte y su interpretación.

Sólo cuando se alcance *la imagen que revela la obra de arte*, se detendrá esta interpretación; se realiza tal *compeneración* entre imagen y cosa que casi se puede hablar de adecuación, de identidad formal. “Imagen y cosa, pues, se adecúan en cuanto que verdaderamente coinciden, porque no hay distinción y dualidad entre la cosa interpretada y la interpretación que se hace de ésta: la cosa *es* lo que se ve ahí [...], y la imagen de la cosa la expresa, la declara, la *es*”²¹. Por consiguiente, cuando interpretamos una obra de arte, no es que tan sólo nos intentemos acercar a ella lo más posible; sino que la alcanzamos y la poseemos realmente (eso sí, respetándola y nunca de un modo exclusivo).

La interpretación es verdaderamente *de* la obra de arte. Por tanto, la obra de arte será una condición (si se alcanza la obra, hay interpretación) más que una consecuencia (no siempre que haya una interpretación, se tendrá que haber alcanzado de hecho la obra de arte). Así, de la “dualidad entre motivo y esquema” que se da al principio de la interpretación, se pasa a la “coincidencia entre cosa e imagen” que se alcanza al final de dicha evolución: “El proceso de interpretación va, por tanto, *desde una dualidad inicial* (en la que se intenta tener bien clara ante uno mismo la obra en su inviolable independencia, para así poder fijar la mirada hasta el fondo) *a una identidad final*, en la que la obra se entrega plenamente a la imagen que ha sabido revelar”²².

“Ahora bien, estas figuras [= (Sugerimos: son) las imágenes...] han sido inventadas y propuestas por el mismo intérprete, con un esfuerzo en el que la voluntad de acoger la revelación se asocia con la productividad figuradora”. *Actividad y receptividad*, invención y revelación, hacer y

20 *Estetica*, p. 192.

21 *Estetica*, p. 193.

22 *L'estetica e i suoi problemi*, p. 158. Cfr. *Estetica*, pp. 193-194.

acoger vuelven a presentarse en la operación del intérprete, de un modo análogo a como se presentaban en el quehacer del artista²³. Por tanto, será doble la respuesta al interrogante: cuando hablamos de la interpretación de una obra de arte, ¿quién es el que toma la iniciativa: el intérprete o la obra de arte?, ¿descubrimos nosotros la obra de arte, o es ésta la que se nos manifiesta a nosotros? Ambos aspectos (activo y receptivo, descubrimiento y revelación de la obra de arte) serán necesarios para que se dé la interpretación. En efecto, “la interpretación es esto mismo: mutua implicación de receptividad y actividad. [...] La interpretación, por un lado, es resonancia del objeto en mí, es decir, receptividad que se prolonga en actividad [...]; por otro, es sintonización de un objeto: un hacer que se dispone a recibir, un hacer hablar para escuchar, actividad en espera de receptividad”²⁴.

El intérprete debe estar dispuesto tanto a ‘hacer’ como a ‘dejar hacer’, tanto a hablar y a hacer hablar como a escuchar y a contemplar en silencio la obra de arte. Se presentan “dos aspectos, por tanto, en la interpretación: por un lado un movimiento, experto en todos los peligros que aparecen en una búsqueda que está expuesta al error y al fracaso [...], y por otro una pausa”, en la que la interpretación “se ha detenido para gozar del hallazgo y para descansar después de la espera. [...] La interpretación bien busca, intenta, se mueve, bien encuentra, logra, descansa”. Activa y receptiva, la interpretación *se mueve y reposa* por momentos, y sigue avanzando siempre poco a poco. “La receptividad se afina por medio de la actividad, y la actividad se dirige a la receptividad: la una y la otra se entrelazan, se alimentan, se sostienen, se reclaman, se implican mutuamente”²⁵.

Por otro lado, concluye Pareyson que “la única forma de conocimiento que puede alcanzar [la persona] es precisamente la interpretación, entendida como una forma de conocimiento que es necesaria y constitutivamente [...] tentativa y profundizable, nunca inmediata”²⁶. En efecto, recordemos que otra de las características de la actividad formativa es que ésta procede a base de *intentos*. Por tanto, también dicha interpretación contendrá una actividad del intérprete, por la que éste intenta comprender la obra de arte a base de buscarla, intentando dar con ella una y otra vez.

23 *Teoria dell'arte*, p. 125; cfr. también pp. 126 y 128-129.

24 *Estetica*, p. 183; cfr. también p. 190.

25 *Estetica*, pp. 191 y 183.

26 *Estetica*, p. 186.

El intérprete está activo y obra a base de intentos: crea una y otra vez imágenes, y ve si éstas se adecúan con la obra de arte. Si no es así, vuelve a intentarlo, sin dejar en ningún momento de estar activo. Así, el intento es tan necesario en la interpretación de una obra de arte como en su producción. “Interpretar quiere decir afinar la vista para ver la forma en su unitotalidad, comprobar continuamente sobre el texto la validez de las interpretaciones que se han ido haciendo poco a poco: rechazándolas de vez en cuando, corrigiéndolas, completándolas o profundizando en ellas”. Esta insistencia en el carácter tentativo tanto de la producción como de la interpretación de la obra de arte, pone también de manifiesto –como han señalado varios autores– el existencialismo de Pareyson²⁷.

De esta forma, la dinámica existencialista de intento y logro vuelve a aparecer aquí. De hecho, Russo pone en relación la “búsqueda” y el “hallazgo” presentes en toda interpretación, con el “intento” y el “logro” que veíamos en la formación de la obra de arte²⁸. Por tanto, el gozoso y receptivo final de la interpretación no será otra cosa que *la recompensa* a una búsqueda azarosa y difícil, a un ascenso pausado y no exento de peligros. “Lograr conocer las cosas (es decir, no esbozar figuras improvisadas [*labili*] y evanescentes, sino formar imágenes revelativas y adecuadas) es la recompensa de un viaje peligroso y difícil, al final del cual se captan las cosas como formas y, por tanto, se consigue contemplar la belleza”. El difícil cometido existencial de buscar la forma recibe también su merecido premio al conseguir interpretar y contemplar la obra de arte²⁹.

3. PERSONA E INTERPRETACIÓN

Hemos visto que el proceso de interpretación “no significa abandonarse al efecto de la obra recibéndolo pasivamente, sino adueñarse de la obra misma convirtiéndola en presente y viva, esto es, haciendo que ella misma

27 *L'estetica e i suoi problemi*, p. 187. Cfr. también *Teoria dell'arte*, p. 125, y G. Vattimo, “Pareyson: dall'estetica all'ontologia”, pp. 11 y 13; S. Marzano, *Il sublime nell'ermeneutica di Luigi Pareyson*, Rosenberg & Sellier, Turín 1994, p. 122; A. Rosso, *Ermeneutica come ontologia della libertà*, pp. 80-81.

28 *Teoria dell'arte*, p. 134; cfr. F. Russo, “Contemplazione e interpretazione. L'estetica kantiana nell'analisi di Luigi Pareyson”, *Acta Philosophica*, 1995 (4), p. 108.

29 *Teoria dell'arte*, p. 124.

obre el efecto”. La obra de arte exige y reclama, por tanto, la actividad de *la persona*, para después revelarse al intérprete. Sin embargo, la persona debe proceder del modo adecuado, pues “la obra de arte se deja reconocer como tal sólo al que la hace vivir con su propia vida, es decir, a quien la interpreta”³⁰. Si bien es cierto que la obra de arte existe sin necesidad del intérprete, también es verdad que ésta no tiene sentido sin alguien que la interprete: sin lector o espectador, la obra de teatro pierde su razón de ser, aunque ésta exista como objeto, como forma, como libro. Intérprete y obra de arte –persona y forma– se requieren mutuamente³¹.

“La contemplación estética [...] es una clara prueba de la necesaria referencia del arte a la persona”. Tanto la producción como la interpretación de la obra de arte nos remiten a la persona: ésta es la conclusión a la que ha llegado Pareyson, partiendo de la mencionada crítica a la estética croceana en *Arte y persona* (1946). “Este valor personal del arte –que da el retrato de la persona y que revela un sentido personal del mundo– justifica el compromiso que uno asume cuando crea o contempla una obra bella”. Así, cuando uno ve o hace arte, pone en juego *toda su persona* en la obra o en la interpretación que hace³².

Como consecuencia, la interpretación de una obra de arte no anula la presencia de la persona, pues ésta “ha fijado y reflejado a la persona”; en dicha interpretación se contiene “toda la vida de la persona, que todavía vibra con pensamientos, deseos y afectos”. La recepción del arte es de igual modo un *acto intensamente personal*, perfectamente comparable al de la producción de una obra de arte: si el artista deja en la obra toda su persona, de igual modo el lector dejará toda su interioridad en esa lectura que hace. No cabe neutralidad en ninguno de los dos casos³³.

30 *Estetica*, pp. 222-223; cfr. también *L'estetica e i suoi problemi*, pp. 315, 323, y *Conversazioni di estetica*, pp. 112-113.

31 Eco ve en el Tomás de Aquino la misma complementariedad entre la obra de arte y el intérprete: “La cosa está ontológicamente constituida de modo que puede ser juzgada como bella; pero para ser llamada tal, necesita una mirada humana que la aprecie [...]: sólo entonces el sujeto puede aislar el objeto y contemplarlo en su estructura formal”. La cognoscibilidad será plena “en relación con el ojo contemplante”. Por tanto, cosa e interpretación se requieren mutuamente (U. Eco, *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino* (1956), Bompiani, Milán 1970, pp. 149-150).

32 *L'estetica e i suoi problemi*, pp. 303 y 302.

33 Cfr. *L'estetica e i suoi problemi*, pp. 300 y 302.

Así, del mismo modo que Pareyson veía la necesidad de que una persona hiciera la obra de arte, también aquí se destaca el vínculo que existe entre el arte y *la persona del intérprete*: “Si el arte merece ser el rumbo de una vida, vocación de una persona o misión de un hombre, [...] y el espectador se emociona con la contemplación de una obra de arte, [...] esto se debe a la necesaria relación que existe entre arte y persona”. De modo que también la lectura, la interpretación o la contemplación de una obra de arte exigen la presencia de una persona y de su personalidad. Porque tal interpretación del arte “es siempre un acto de la persona y, por tanto, una afirmación de su vida: es la persona la que se contempla a sí misma, la que se separa de sí misma y la que se eleva por encima de sí misma” para contemplar la obra de arte³⁴.

Como consecuencia, el conocimiento que obtendremos en la interpretación de la obra de arte no será “impersonal, universal, trascendental”; sino que, a la vez que verdadero, profundamente *personal*. La interpretación será, pues, no sólo la forma de conocimiento “conforme a la situación del hombre, a la vez singular y social, recogido en sí mismo y abierto a los demás”; sino también la “única forma de conocimiento con la que el hombre puede entrar en contacto con otros hombres y con otras obras humanas”. De este modo, “la obra de arte se abre a un conocimiento que, lejos de exigir la supresión de la persona, reclama más bien su análisis profundo, lo cual aumenta el atractivo del arte”³⁵.

Por eso, la interpretación será siempre un conocimiento en el que el carácter personal queda más acentuado. De hecho, será la única forma de conocer a fondo una obra de arte. Vemos, pues, que el intérprete es siempre una persona, con sus *límites* y sus *posibilidades*. Límites porque no tiene un conocimiento total y omnisciente de la obra de arte; pero a la vez la interpretación nos ofrece también la enorme posibilidad de entender una obra de arte desde distintas perspectivas y diferentes puntos de vista. La persona será un observador móvil, no una perspectiva fija: “La persona del intérprete [*esecutore*] no es una prisión en la que se encuentra encerrado [el mismo intérprete...]. A pesar de estar recogida en todo momento en una determinada totalidad, la persona está en continuo movimiento; porque su sustancia histórica está sometida a una iniciativa libre e innovadora”. De

34 *L'estetica e i suoi problemi*, pp. 300-301.

35 *Conversazioni di estetica*, p. 45; véase también F. Russo, *Esistenza e libertà*, pp. 142-143 y 151-154.

este modo, la persona será el ‘intérprete privilegiado’ del arte, pues ésta podrá cambiar de ‘puesto de observación’³⁶.

Por tanto, la persona del intérprete tendrá en Pareyson siempre un *sentido positivo*: será un “faro revelador” que ilumina la obra de arte, “una antena sensible a sus mensajes”, “un receptor capaz de sintonizar los aspectos más reveladores y elocuentes” del arte. Como consecuencia, “la personalidad no es un obstáculo, sino vía de acceso [...]. La interpretación digna de tal nombre revela la obra en sí misma, no la esconde al interponerse el sujeto, ni la disuelve en el acto creativo del intérprete; sino que la hace presente en su misma realidad. Y todo esto es posible gracias a su personalidad, ya que el intérprete convierte la propia persona en instrumento de penetración y en órgano de revelación” de la obra de arte. Es más, la persona y la personalidad del intérprete serán el “medio más eficiente, fiel y revelador” para conocer una obra de arte³⁷.

4. PERSONALIDAD E INTERPRETACIÓN

Así como no es posible hacer arte sin comprometer la propia personalidad, tampoco se podrá interpretarlo o contemplarlo sin ponerla igualmente en juego, sin interesarse total y vitalmente por la obra de arte³⁸. Veámos cómo la interpretación es un tipo de conocimiento profundamente personal, en el sentido pareysoniano del término persona: un conocimiento con nombre y apellidos, pero no por esto falso o meramente subjetivo. La interpretación no es un conocimiento frío, aséptico, “objetivo”, absolutamente imparcial; sino uno en el que el intérprete despliega toda *su iniciativa y su personalidad*, alcanzando a la vez un verdadero conocimiento de la obra de arte³⁹.

Quedaba igualmente claro que la personalidad tenía también un *sentido positivo*: “La personalidad de la interpretación no es defecto, sino condición;

36 *Estetica*, p. 227.

37 *Teoria dell’arte*, p. 174; cfr. también pp. 174-188; *Conversazioni di estetica*, p. 44; *L’estetica e i suoi problemi*, pp. 163 y 188-189.

38 Cfr. *Estetica*, p. 289.

39 Cfr. *L’estetica e i suoi problemi*, pp. 188-189.

no un añadido, sino vía de acceso; no lente deformadora, sino conquista”⁴⁰. La personalidad del intérprete se alía con la obra de arte y, de hecho, la “interpretación existe sólo si la intención del intérprete es que *él mismo* quiera interpretar *la obra en sí* [...]: sólo así su interpretación será –a la vez– interpretación [*esecuzione*] de la obra y nueva interpretación personal”⁴¹, una *nueva* interpretación personal de la obra de arte *de siempre*.

Por tanto, “interpretación personal” quiere decir *mi, tu, su...* interpretación *de* una obra de arte. En la frase ‘yo interpreto una obra de arte’, el sujeto puede cambiar (yo, tú, él...), mientras el complemento del verbo (obra de arte) es invariable y continúa siempre siendo el mismo. Ambos coexisten pacíficamente. Este respetuoso encuentro entre persona y forma permite que ambas puedan mantener la propia identidad, y así el intérprete y la obra de arte entran en íntima relación: “la persona que interpreta no renuncia a sí misma [...], y la forma interpretada continúa viviendo su propia vida”. De este modo, el intérprete no sólo *no* pierde su personalidad, sino que quedará plasmada toda ella en su interpretación⁴².

Así, el intérprete *conoce* realmente la obra de arte, a la vez que *se realiza* y *se expresa* como persona. Es más, en determinadas condiciones, “el lector consigue interpretar [*eseguire*] la obra de arte sólo cuando consigue profundizar en su propia personalidad”. Así como en la producción de la obra de arte el “estilo” era algo ineludible, en la interpretación la personalidad del intérprete tendrá también un papel decisivo. Sin embargo, de un modo análogo a como el artista no quería imponer a toda costa su originalidad sin respetar la misma obra, también el intérprete rechazará “esas presuntas interpretaciones que no hacen otra cosa más que superponer la [propia] persona a la obra, sin entenderla ni captarla”, y no aceptará esas falsas interpretaciones que se interponen entre la obra de arte y su espectador, esa voz molesta que no deja oír lo que dice la misma obra⁴³.

Pareyson pretende superar de este modo el falso dilema entre una abstracta y única objetividad absoluta, así como la arbitrariedad total de cada interpretación; en este dilema “cambia la relación entre objetividad y personalidad, [...] que, si bien se mira, se encuentran en una relación [de

40 *L'estetica e i suoi problemi*, p. 260; cfr. también pp. 162, 165, 316 y 323; *Estetica*, pp. 182, 189, 231 y 233; y *Conversazioni di estetica*, pp. 112-113.

41 *Estetica*, p. 229.

42 *Estetica*, p. 189.

43 *Teoria dell'arte*, p. 137.

proporción] no inversa, sino directa”: persona y obra de arte no se anulan, sino que se potencian recíprocamente. Una interpretación, para ser verdadera, no necesita ni ser totalmente objetiva y aséptica, ni tampoco absolutamente subjetiva, ‘débil’ o vaporosa. Obra de arte y personalidad no son términos antitéticos, sino complementarios, como complementarias son la persona y la forma⁴⁴.

Como consecuencia, podríamos decir que, si cada persona nos ofrece una perspectiva y cada intérprete nos dará su personal visión de la obra de arte, la interpretación será también *expresiva* a la vez que *formativa*: “En cuanto personal, el obrar humano forma y expresa: es decir, tiende a acabar [su obra] en formas y a expresar a la persona que obra. Y así como estas características se encuentran en todo obrar humano, también se encontrará en el conocimiento: en cuanto expresa a la persona y está dirigido a formas, el conocimiento es precisamente interpretación”⁴⁵.

Sin embargo, no debemos olvidar que la interpretación será también *revelativa*, pues nos da a conocer la misma obra de arte, a la vez que la persona del intérprete se expresa (de un modo análogo al artista que hace la obra de arte y se expresa por medio de ella). En efecto, “la personalidad del arte implica y reclama la personalidad de la interpretación: así como en el proceso de producción la persona no sólo es iniciativa, sino también contenido [...]; así también –en la interpretación– la persona, además de ser iniciativa, es órgano” que revela la obra de arte. El intérprete forma una imagen de la obra de arte con la que expresa su persona y su personalidad, a la vez que revela verdaderamente la obra de arte⁴⁶.

5. LIBERTAD E INTERPRETACIÓN

Ocúpemonos ahora, en primer lugar, de ver cuáles son las relaciones entre *la libertad* y la interpretación; es decir, veamos en qué consiste la ‘libertad interpretativa’ del lector, oyente o espectador de una obra de arte. Como es lógico, la libertad del intérprete se fundamenta también en que “el hombre es plástico y dúctil”, en que éste “puede adoptar –poco a poco– distintos puntos de vista”. En efecto, como hemos mencionado ya, “la

44 *L'estetica e i suoi problemi*, p. 163.

45 *Estetica*, p. 185.

46 *L'estetica e i suoi problemi*, p. 262.

personalidad de un intérprete no es nunca prisión”, y por eso la persona será “libre, plástica e inventiva”. Ésta no está coaccionada por la forma, sino que puede situarse en la perspectiva que le parezca más adecuada para captarla y conocerla. De aquí proviene la libertad del intérprete, que es un principio irrenunciable de toda persona⁴⁷.

Por otro lado, ya hemos aludido a cómo Pareyson insiste en el hecho de que el intérprete tiene la posibilidad de acertar o de equivocarse, de dar con la obra de arte o con algo distinto de ésta; y por eso existe también *el riesgo de la interpretación*. Es cierto que sólo la persona, a través de su libertad y su personalidad, puede conocer la obra de arte; pero también es verdad que esto conlleva unos riesgos que deben ser asumidos por el intérprete. Por tanto, si la persona no intenta este acercamiento a la forma –si no apuesta y arriesga–, no podrá darse este conocimiento de la obra de arte. Este riesgo es inherente al “carácter incierto y aventurado del conocimiento y de la invención”, y por ello es una condición previa a toda verdadera interpretación: a ésta se llega sólo a través de decisiones, intentos y logros⁴⁸.

“Este *riesgo permanente de la incomprensión* es esencial y constitutivo de la interpretación, la cual no se logra sino como victoria consciente y superación activa de la continua amenaza del fracaso, que acompaña [*sovrasta*] el desarrollo de su costoso proceso”. De aquí se deriva la dramaticidad y “tragicidad” presentes en la interpretación en particular y en la existencia humana en general. Toda interpretación exige asumir un riesgo y poner en juego la propia libertad; todo intérprete ‘apuesta’ por su interpretación, intenta alcanzar la obra de arte y, si supera el riesgo del error y la incomprensión, logrará conocerla de verdad⁴⁹.

Sólo al ejercer la libertad y al ‘aventurarse’ –al embarcarse– en una interpretación, se puede llegar a comprender una obra de arte. Interpretar es arriesgar... y acertar. Sin un acto libre que afronte y supere este riesgo del error, la persona jamás podrá dar con la forma viva de una obra de arte. Vattimo ha insistido en el origen *existencialista* de este concepto de “riesgo” en la interpretación: Pareyson se inclinaría por el riesgo y el compromiso, alcanzando de este modo una hermenéutica concreta y trágica. También Givone insiste en este aspecto e indica que, “si la interpretación corre el

47 *Estetica*, p. 243; *Esistenza e persona*, p. 319. Cfr. también *Teoria dell’arte*, p. 180, y F. Russo, *Esistenza e libertà*, pp. 144-145.

48 *Estetica*, p. 230; cfr. también pp. 226-228.

49 *L’estetica e i suoi problemi*, p. 158.

riesgo de fracasar, con ella [puede fracasar] también el intérprete quien, al interpretar la obra, ‘pone en juego’ tanto a sí mismo como la obra”⁵⁰.

Libertad, aventura, riesgo y *compromiso* estarán inevitablemente presentes en la interpretación. “Se trata, es cierto, de un esfuerzo difícil y aventurado, que debe formar no puntos de vista abstractos e impersonales, sino miradas de personas concretas y vivientes: [...el intérprete] *busca e inventa y produce* los puntos de vista más reveladores”. El éxito de tal interpretación depende de esta combinación entre la libertad del intérprete y la fidelidad a la “perennidad definitiva de la obra”, para intentar hallar los mejores puntos de vista⁵¹.

Pero por otra parte, “la obra es siempre aquella, única e idéntica consigo misma; y el esfuerzo de fidelidad es querido explícitamente para mantenerla en su identidad e independencia”⁵². Luego el criterio que rige y gobierna la libertad del intérprete es la obra de arte: no un criterio externo (los sentimientos o la biografía del autor, las circunstancias históricas o sociales, etc.), sino interno e íntimo al arte: *la fidelidad a la misma obra de arte*, que excluye toda posible arbitrariedad, al mismo tiempo que no suprime la propia personalidad y la libre iniciativa. “Fidelidad y libertad van de la mano y son inseparables”⁵³.

Así como el artista ha de conjugar la “libertad” con la “ley de la obra de arte”, *el intérprete debe compatibilizar la “libertad” con la “fidelidad”*: “Así como el artista –una vez empezado el proceso de formación– no puede hacer lo que quiere, sino sólo lo que le exige la misma obra que está inventando; así el lector –para interpretar [*eseguire*] la obra de arte– tampoco podrá hacer lo que le venga en gana, sino que deberá mirarla como ésta misma exige ser mirada”. El intérprete debe intentar ser fiel a sí mismo, a la vez que a la obra de arte⁵⁴.

50 Cfr. también *Estetica*, pp. 240-241; G. Vattimo, “Pareyson: dall’estetica all’ontologia”, pp. 5-8; S. Givone, “Luigi Pareyson a un anno della scomparsa”, *Studi kantiani*, 1993 (6), p. 69; G. Riconda, “La philosophie de l’interpretacion de Luigi Pareyson”, *Archives de Philosophie*, 1980 (43), p. 192.

51 *Estetica*, pp. 244-245. Cfr. *Conversazioni di estetica*, p. 24.

52 *Estetica*, pp. 131-132.

53 *L’estetica e i suoi problemi*, p. 313; cfr. también pp. 314, 316-317, 322-323, y *Teoria dell’arte*, p. 136.

54 *Estetica*, p. 250; cfr. también p. 150, y *Teoria dell’arte*, pp. 136-138.

Por tanto, la fidelidad será un “ejercicio libre y activo de la persona que disfruta e inventa los modos más dispares de entrar en la intimidad de la obra de arte”. El intérprete debe entender la obra de arte según su personalidad y, simultáneamente, ceñirse a lo que ésta es y dice: tiene que asimilarla personalmente, y no ‘sobreinterpretarla’ (decir más de lo que la obra quiere decir) o ‘malinterpretarla’ (decir lo que ésta no quiere decir). Así, Pareyson afirma rotundamente: “la interpretación existe sólo si se afirman *a la vez* fidelidad y libertad”⁵⁵.

“Las recomendaciones de fidelidad dirigidas al intérprete no pueden tener otro significado que éste: haz de ti mismo (de tu personalidad y espiritualidad, de tu modo de pensar, sentir y vivir) un órgano de penetración, una condición de acceso, un instrumento de revelación de la obra de arte; [...] y recuerda que *tú* –en persona– tienes que interpretar *la obra*: que ella sea de verdad aquella obra que tú tienes que interpretar, a la vez que seas verdaderamente tú el que la interpreta”, concluye nuestro autor. No es que el intérprete libre y fiel ‘nos cuente su vida’, sino que nos habla de la vida de la obra de arte que ha injertado y vivificado en su vida personal. De modo que el vínculo que existe entre la obra de arte y su interpretación se hace más evidente: interpretar una obra de arte es reconocerla como tal, y por eso ésta impone al intérprete un *deber de fidelidad* –de comprensión, en definitiva–, a la vez que éste permanece como persona que es, como ser libre. (Además, recordemos que es más difícil ser fiel y original al mismo tiempo, que ser sólo una de las dos cosas)⁵⁶.

Por tanto, se trata “de hacer realidad y de hacer vivir la verdad *artística* de la obra [...], aunque para esto el intérprete puede permitirse ciertas libertades, invocando a la forma formante de la obra”. He aquí de nuevo la clave interpretativa de la obra de arte, que nos garantiza la fidelidad a ésta: *la forma formante*, convertida ahora en ‘forma interpretante’. De este modo, la fidelidad a la obra de arte se concretará en la fidelidad a la forma formante de ésta, lo cual dará al intérprete una gran seguridad a la vez que le permitirá ciertas libertades. Así, “la fidelidad no se debe a un texto inmóvil,

55 *Estetica*, pp. 231 y 230. Cfr. también pp. 229-231 y 267; *Teoria dell’arte*, pp. 136-138; *L’estetica e i suoi problemi*, p. 313; A. Rosso, *Ermeneutica come ontologia della libertà*, pp. 105-106 y 113.

56 *Estetica*, p. 231.

sino a la forma en cuanto formante”⁵⁷. “Se trata, en efecto, de volver a tomar [...] un concepto profundo de fidelidad más verdadero y seguro, aunque también arduo y difícil: la fidelidad a la obra como ella quiere ser. Lo cual implica meterse en su dinamismo interior y adueñarse de su diseño creativo”. Se trata, pues, de llegar a ese íntimo secreto de la obra de arte y de aliarse con él⁵⁸.

6. ÉTICA, SINTONÍA E INTERPRETACIÓN

Sin embargo, no bastará con la libertad del intérprete y su fidelidad a la obra de arte: el encuentro entre la forma y la persona –dirá Pareyson– tendrá lugar sólo cuando existe una relación adecuada de “*sintonía*” (*congenialità*) o simpatía entre ambas. “La comprensión [de la obra de arte] nace sólo de un encuentro, y el objeto [artístico] se ofrece sólo a los que han sabido hacerlo hablar, y –para abrirse– éste espera ser interrogado de una cierta manera”⁵⁹.

“Para lograr la interpretación hace falta que el lector ‘sintonice’ la obra, y que sepa mirarla por el lado por el que ella quiere ser mirada: hace falta que se dé entre el intérprete y la obra esa afinidad y sintonía que sólo ella puede hacer la mirada penetrante y revelativa”. Sin esta sintonía entre intérprete y obra de arte, no puede darse la interpretación. Así, esto explicaría las variaciones de gustos y sensibilidades en las distintas épocas: unas han sido capaces sintonizar con una obra de arte, y otras no. Sólo si encontramos esta familiaridad, este algo en común, se alcanzará la comprensión de la obra de

57 *Estetica*, p. 266.

58 *Conversazioni di estetica*, p.39.

59 *Teoria dell’arte*, p. 125. Traducimos el término *congenialità* por “sintonía” (que viene de *sym-tonós* ‘con el mismo tono, acento’), porque en el diccionario sólo hemos encontrado el adjetivo *congenial* y no su sustantivo abstracto, poco usado por otra parte. Aquí la etimología puede sernos útil: *congenial* (‘con un mismo genio’) se puede relacionar con *congeniar* ‘compenetrarse, llevarse bien’, que procede a su vez de ‘tener un mismo origen’, y sería casi sinónimo de *connatural* ‘que comparte una naturaleza común’. Además, *simpatía* viene de *sym-pathein* ‘sentir con’.

arte. La sintonía es, por tanto, el requisito, la *conditio sine qua non* de la interpretación⁶⁰.

Así, de “la sintonía surgen –*al mismo tiempo*– fidelidad y originalidad”. Sólo una interpretación congenial puede ser fiel a la obra de arte a la vez que personal y original. Por eso, lejos de anular la personalidad del intérprete, la sintonía la confirma y enriquece, cuando dicho intérprete quiere acercarse respetuosamente a tal obra de arte. En efecto, “es éste el aventurado y difícil coloquio que presupone la interpretación: la obra habla al que sabe interrogarla mejor, y al que se pone en condiciones de saber escuchar la voz” de la obra de arte. Existirá para el intérprete el *deber de sintonizar*, a la vez que tal sintonía será el “criterio” y la “única garantía de verdad y la condición para penetrar” en la obra de arte⁶¹.

Sólo confabulándose y estableciendo esta plena complicidad con la obra de arte, el intérprete alcanzará este misterioso equilibrio entre la persona y la obra de arte, entre fidelidad y originalidad: “cuando se alcanza la sintonía, no hay órgano de conocimiento más agudo, penetrante e infalible que la persona”: quien mejor puede conocer la obra de arte es la persona que ha sido capaz de simpatizar con esa obra, concreta ahora Pareyson. Por tanto, esta predisposición positiva hacia la obra de arte se convierte ahora en una *obligación* para todo el que se acerque a ella: el intérprete debe ir más allá de su propia personalidad y alcanzar esta sintonía, congeniar con la obra de arte y entrar de lleno en ella, para poderle ser plenamente fiel. Para interpretar, hay que saber mirar y tener una mirada congenial, connatural: “es cierto que la belleza tiene un esplendor que la hace visible y la evidencia, pero se revela y se ofrece [sólo] a los que saben afrontarla y mirarla”, a los que alcanzan esa sintonía⁶².

“Si el intérprete no dispone de otra vía de acceso a la obra que no sea la de la propia persona, le toca a él hacer [de ésta] un adecuado instrumento de penetración para lograr sintonizar con la obra”⁶³. Junto al deber de sintonizar y de fidelidad, encontramos el *deber de libertad y personalidad*. En efecto, “la objetividad de la interpretación se alcanza no por medio de la impersonalidad, sino por la sintonía: es decir, no a través de la supresión,

60 *Estetica*, pp. 241-242. Cfr. L. Pareyson - G. Vattimo, “Il problema estetico”, pp. 272-273.

61 *Teoria dell'arte*, p. 124.

62 *Teoria dell'arte*, p. 174; *L'estetica e i suoi problemi*, p. 165.

63 *L'estetica e i suoi problemi*, p. 260.

sino gracias a la profundización en la persona”. Interpretar es profundizar en la propia personalidad, para alcanzar libremente la sintonía y poder así ser fiel también a la obra de arte⁶⁴.

Así, la sintonía “no es la expresión inmediata de preferencias personales, sino un difícil ejercicio de alteridad y una constante voluntad de comunicación”⁶⁵. Para que se establezca esta sintonía entre el intérprete y la obra de arte, será necesario que antes se despierte un cierto *interés y respeto* hacia ésta: “Es sólo el interés el que sabe dirigir la mirada hasta hacerla preguntar del modo adecuado, y es sólo el respeto el que sabe dirigir la mirada hasta hacerla penetrante”. Si no se cuenta con éstos, nunca se podrá conocer la obra de arte. Aquí Pareyson es tajante: “No hay posibilidad de diálogo y de comunicación con las cosas [...] sin este reconocimiento de los caracteres esenciales de la forma”, sin ese interés y ese respeto que nos permiten acercarnos a ésta⁶⁶.

O se reconoce la forma –la obra de arte– tal como ella es, o se puede caer en la *incomprensión*, debido tal vez a que nuestra personalidad haya tomado un excesivo protagonismo y no haya querido escuchar lo que ésta nos estaba diciendo. Le hemos quitado a la obra su vida propia y hemos intentado darle otra. Se podría dar incluso una “incapacidad de dialogar” con las obras de arte, debido a los descuidos y a la falta de atención o interés, a los prejuicios de todo tipo y a la superficialidad, a las precipitaciones o simplemente por no haber sabido afrontar o interrogar la obra de arte. Entonces ésta se cierra en “un silencio sin sentido”. “La falta de atención es –en el fondo– falta de interés, y la atención mal dirigida es falta de respeto: y éstos son los mayores obstáculos a una interpretación que desea conocer y contemplar”⁶⁷.

Como consecuencia y de modo análogo a lo visto respecto al artista, el cometido del intérprete será todo un reto que exige de él todo su *esfuerzo y dedicación*: “la visión y el aprecio de la naturaleza [y del arte] presupone un esfuerzo de interpretación, disciplina de atención, concentración de la mirada, ejercicio de fidelidad, educación del modo de ver: para poder llegar a esa visión profunda y contemplativa”. También la interpretación es un trabajo serio y esforzado, en el que vienen llamadas en causa una serie de

64 *Teoria dell'arte*, p. 174.

65 *Conversazioni di estetica*, p. 31.

66 *Estetica*, p. 211.

67 *Estetica*, p. 209; cf. también p. 212 y *L'estetica e i suoi problemi*, p. 164.

implicaciones éticas. El intérprete debe hacer “un esfuerzo en el que se unen el deseo de revelar la obra de arte con la productividad figuradora”, el ansia por descubrir la obra de arte con el trabajo de crear las imágenes que la revelen. Luego esta decisión del intérprete lleva necesariamente a formar imágenes, a trabajarlas y a intentar que éstas revelen de verdad la obra de arte⁶⁸.

En efecto, “lo que quiere alcanzar el intérprete no es una copia o un sucedáneo de la obra de arte, sino la misma obra [...]: su *deseo* de estar en el buen camino no es otra cosa que su *compromiso* de profundizar [*scavare*] y entrar en la obra para hacerle vivir –sólo a ella– la vida que ella quiere vivir”. Libertad y compromiso se alían para acercarse respetuosamente a la obra de arte y conocer su verdadera vida, convirtiéndose en respeto y fidelidad: “Es cierto que la fidelidad es un deber para el intérprete [...], quien debe preocuparse de quitar los obstáculos, ha de dejarse inspirar por el respeto y realizar un esfuerzo de profundización atento y devoto”. De este modo, el intérprete conoce la obra de arte tal como ella es, y no como él quiere que ésta sea. Respeto, compromiso, fidelidad llevan al intérprete a puerto seguro⁶⁹.

De este modo, como hemos visto, la interpretación será un ejercicio de toda la persona, en el que entran en juego todas y cada una de las facetas y dimensiones de ésta: su cultura, su educación, su sensibilidad, su ética. Todo ello está involucrado en esa acción interpretativa. Por tanto, este trabajo del intérprete no es sólo un cometido intelectual, sino también una verdadera *tarea ética*. Por un lado, la interpretación exigía una dedicación exclusiva, un esfuerzo de atención y un interés incondicionado; pero además, cada intérprete deberá conocer sus propios límites y admitir toda verdadera interpretación distinta de la suya: se podrá y se deberá establecer un diálogo enriquecedor entre las distintas interpretaciones que hayan alcanzado de verdad la obra de arte.

Así, se impone también aquí una *ética del diálogo*, gracias a la cual las personalísimas interpretaciones “se entrelazan entre sí, formando un entramado de matizaciones y sugerencias”. Sin embargo, esta afirmación del diálogo entre las distintas interpretaciones rechaza tanto el relativismo como el escepticismo, verdaderas plagas que destruyen toda posible interpretación de la obra de arte; pues ni el uno ni el otro “tienen suficiente confianza en la

68 *Estetica*, p. 212; *Teoria dell'arte*, p. 125.

69 *Estetica*, p. 230; cfr. también pp. 231-232.

razón para evitar esas incesantes y mutuas discusiones y protestas, que resultan inútiles y vanas”⁷⁰.

Por el contrario, se tratará más bien de un *personalismo* y de un *pluralismo*: “Para el intérprete, este reconocimiento [del valor de las demás interpretaciones] no significa otra cosa que la personalidad de la interpretación [...]: en el momento en que él manifiesta su propia interpretación, reconoce que otro puede interpretar [la obra de arte] mejor que él; de modo que tiene la obligación de mejorar la propia interpretación [*esecuzione*], e incluso –si fuera necesario– de abandonarla y sustituirla por otra que ha sido estimada como mejor y más penetrante”⁷¹.

Por eso el intérprete tendrá también la obligación de *revisar la propia interpretación*, y de cotejarla continuamente con la obra de arte interpretada. “En definitiva, hace falta que la necesaria conciencia del valor de la propia interpretación no se endurezca en la presunción de [pensar] que [la nuestra] es la única acertada [...]; así como que la necesaria conciencia de la diversidad de interpretaciones [...] se convierta en el deber de profundizar cada vez más en la obra, para hacerla vivir cada vez mejor” en nuestra interpretación. Así, se tiene a la vez “la idea clara de poseer con seguridad [la obra de arte], a la vez que se ve la necesidad de tener que buscar más todavía”. Poseer y buscar: audacia y humildad se compatibilizan también en esta ética de la interpretación⁷².

Por último, Pareyson afirma también que el intérprete no sólo puede juzgar si la obra de arte está lograda y bien hecha, sino que ésta es también susceptible de una *valoración ética*, debido a la ya mencionada “unitotalidad” de la persona, en este caso del intérprete: “La obra de arte no habla sólo a un aspecto de personalidad, dirigiéndose –como en el caso de la ciencia– sólo a la razón, sino que ésta habla a todo el hombre”. Arte y vida, razón y corazón, ética y estética se encontrarán también unidas cuando el intérprete se acerca a una obra de arte. Así, según Pareyson, se podrá emitir un juicio estético y moral a la vez: “en la aprobación dada por el simple lector [*ingenuo*] al tema, al argumento, a la lección moral o a lo que sea,

70 *Estetica*, pp. 246-247.

71 *Estetica*, p. 233.

72 *L'estetica e i suoi problemi*, pp. 317 y 160.

está también contenida la valoración estética [...], y aquel entusiasmo es también una prueba indirecta del valor artístico de la obra”⁷³.

Una prueba de la unidad que existe entre valoración ética e interpretación estética es que ambas se apoyan y se respaldan mutuamente: “mientras se intenta captar la obra como pura forma, se invita a la mirada a hacerse contemplativa, con lo que el alma [*animo*] se recoge sobre sí misma: la preserva de toda distracción, la acostumbra a la interpretación, crea en ella unos intereses, la dispone al valor y la abre a las cumbres de la vida espiritual”. La unidad en el arte justifica esta simultaneidad de valoración en distintos ámbitos, y así no podremos quedarnos indiferentes ante algo que no es indiferente⁷⁴: quien “aisla el valor y el intento artístico de todos los demás, deja que se le escape la realidad viviente de la obra de arte”. De este modo, vemos propuesta una *interpretación total*, ética y estética a la vez⁷⁵.

Por tanto, será inevitable que el intérprete o lector ponga en juego toda su vida y toda su persona –incluidas sus propias *ideas morales*– a la hora de interpretar una obra de arte. De hecho, “está claro que, en la práctica, nuestras convicciones morales delimitarán de algún modo el ámbito de las obras de arte que nos son accesibles”⁷⁶. Por ejemplo, en las canciones que nos gustan, buscaremos no sólo una melodía bonita, sino también una buena letra acorde con nuestras ideas. Así, aunque es importante que no confundamos el ámbito artístico con el ético, queda siempre al intérprete la posibilidad de afrontar libre y críticamente una obra de arte. La ética de cada intérprete es un principio irrenunciable, y negarla sería caer en un teórico e inexistente neutralismo. Si no hay arte amoral –sin ideas éticas–, tampoco habrá una interpretación ajena a la moral. Sólo de este modo se evitan los escollos del moralismo y del esteticismo.

73 L. Pareyson - G. Vattimo, “Il problema estetico”, p. 277; *L'estetica e i suoi problemi*, p. 89.

74 *Estetica*, p. 299.

75 *L'estetica e i suoi problemi*, p. 146.

76 L. Pareyson - G. Vattimo, “Il problema estetico”, p. 278.

III CARACTERÍSTICAS

Además de las ya mencionadas características de la interpretación (formativa y personal, congenial, libre y fiel a la obra de arte), veremos ahora cómo Pareyson sigue con este detenido análisis de las principales notas que definen este tipo de conocimiento. De este modo, la “estética de la formatividad” consigue delimitar y caracterizar con bastante detalle lo que es la interpretación de la obra de arte. Veremos en este apartado que la interpretación debe ser dinámica y también total e infinita, provisional y definitiva a la vez. Por tanto, proseguimos con esta fenomenología de la interpretación. Con toda esta caracterización, la lectura o interpretación de la obra de arte quedará no solo definida, sino descrita con un rigor y una finura poco frecuentes.

1. LA INTERPRETACIÓN ES DINÁMICA

Como hemos afirmado anteriormente, ver las formas en su realidad es verlas en movimiento, en cuanto forma formante. Debido al carácter dinámico de la forma, la interpretación será igualmente un proceso *dinámico*, pues ésta “debe desentrañar el movimiento de su formación [de la obra de arte], hasta el punto de comprender que éste no podía ni debía acabarse más que en ese momento”. Interpretar es formar imágenes, hasta dar con cómo ha sido formada la obra de arte¹.

De este modo, con nuestra interpretación hemos de llegar a la clave de la obra de arte: a su *forma formante*; interpretarla correctamente es llegar a comprender la misma unidad que adquirió la obra de arte mientras era formada, verla como forma formante que se convierte en forma formada,

1 *Teoria dell'arte*, p. 133.

llegar a esa síntesis formativa que repite fielmente el proceso de producción. D'Angelo ha señalado que este entender la obra de arte como un proceso –y no sólo como un producto– ya aparecía en algunas estéticas italianas de los años treinta (Brandi, Contini); sin embargo, en el caso de Pareyson, esta idea adquiere una dimensión teórica y filosófica que uniforma toda su estética. Así, la insistencia en el carácter procesual, dinámico y tentativo de la obra de arte se debe, sobre todo, a que se quiere ver a ésta desde el punto de vista del artista y de la forma formante, que vendrían a ser dos de los presupuestos filosóficos de la “estética de la formatividad”².

En el primer capítulo veíamos también que Pareyson propone una “consideración dinámica de la obra de arte”, que implica “captar la obra como ésta misma quiso ser hecha y como quiere existir todavía”; es decir, considerar no sólo lo que ha tenido que hacer el artista para llegar a formar la obra de arte, sino también los pasos que había de dar la misma obra de arte para alcanzar su forma definitiva y perfecta. A la hora de interpretar esa misma obra de arte, se tratará, pues, de ver la obra de arte en movimiento, y no como algo estático y sin vida. “La obra de arte manifiesta su ser sólo si se la saca de su aparente inmovilidad, para verla actuar antes de existir”, para verla surgir en movimiento³.

La *esencia íntima* de la obra de arte se encuentra ya en el momento de formarse. Como consecuencia, la ley que debe seguir el intérprete es “la obra misma que hay que ejecutar, vista en su aspecto formante, dinámico, operativo”; interpretar es reproducir con la mayor fidelidad posible el nacimiento de una obra de arte, verla en movimiento, considerarla dinámicamente⁴.

La “consideración dinámica de la obra de arte” consiste, pues, en verla precisamente en el mismo movimiento de formación, cuando el artista la forma. El intérprete tiene que “estar en condiciones de captar la vida íntima de la obra de arte, para ver cómo [ésta] actúa antes de que exista, entrar en el secreto taller [*fucina*] del artista y entender desde el principio la ley de perfección de su obra”, habíamos visto⁵. Luego la interpretación correcta es aquella que reproduce fielmente los primeros momentos de la obra de arte:

2 Cfr. “L’opera d’arte come ricerca e come riuscita”, pp. 52-53, 65 y 73.

3 *Teoria dell’arte*, p. 133.

4 *Estetica*, p. 267.

5 *Teoria dell’arte*, p. 177.

su gestación, su *formación*, su nacimiento. Resumiendo lo anterior, Pareyson concluye: el intérprete “debe ver actuar a la obra todavía como ley de organización”: ver lo mismo que vio su autor dentro de la obra de arte, mientras la formaba y la veía crecer en sus manos. En definitiva y una vez más: “tanto el artista como el lector consideran la obra como formante, y la ven en su carácter dinámico y operativo: el primero para hacerla al mismo tiempo que la inventa, el segundo para poderla interpretar”⁶.

“Así como para el artista la belleza no es un modelo estático que tiene que realizar, sino el resultado de un proceso que culmina en un logro; así también la valoración que reconoce como bella una obra de arte, no puede pensarse como una estática percepción de algo como la belleza, sino como el resultado de un proceso”⁷. Si *la belleza es dinámica*, dinámicamente tiene que ser considerada e interpretada. El motivo resulta entonces claro: “si la consideración de una obra tiene que ser dinámica, esto es precisamente porque es también dinámica su perfección”⁸. En definitiva, “considerar dinámicamente la obra de arte significa volver a encontrar todas las tensiones en las que descomponía el complicado proceso de su formación, y sorprender la espiritualidad del artista en el acto de formarla”: *ver cómo nace la obra de arte y cómo el artista la hace y le confiere toda su personalidad en ella*. Vuelve a aparecer entonces el “personalismo operativo” del que hablaba Morpurgo-Taglibue⁹.

2. TOTAL E INFINITA

Cuando leemos, vemos u oímos una obra de arte, cuando la sentimos y entendemos por primera vez, la apreciamos enseguida, notamos su presencia como algo *evidente* y su belleza nos atrae. En efecto, “la obra de arte es, sin ninguna duda, la cosa más comprensible de todas: no necesita intermediarios para manifestarse”, se presenta directamente ella misma:

6 *Estetica*, p. 249; cfr. también pp. 254-255; L. Pareyson - G. Vattimo, “Il problema estetico”, p. 269, y D’Angelo, “L’opera d’arte come ricerca e come riuscita”, p. 65.

7 L. Pareyson - G. Vattimo, “Il problema estetico”, p. 269.

8 *Teoria dell’arte*, p. 133. Cfr. también D’Angelo, “L’opera d’arte come ricerca e come riuscita”, p. 61-62 y 65.

9 *Estetica*, p. 255; cfr. también *Teoria dell’arte*, pp. 133-134; G. Morpurgo-Taglibue, *L’esthétique contemporaine: une enquête*, p. 542.

“con su misma presencia se da completamente”¹⁰. Con su presencia física, nos ofrece su significado; con su cuerpo, nos da su alma y su interior; se nos presenta toda ella de un modo evidente –sin velos ni máscaras– por medio de su apariencia física y de su materia.

Sin embargo, el hecho de que sea evidente no quiere decir que sea fácil entenderla a fondo, ya que la obra de arte es también un *misterio* cognoscible e inagotable a la vez. “Precisamente por esto la obra de arte es, por otro lado, la cosa más difícil de conocer; pues se trata de [...] saber considerar su misma presencia física *como* significado, su mismo cuerpo *como* espíritu”. Como veíamos, en la obra de arte “no hay nada físico que no *sea* significado espiritual, ni nada espiritual que no sea presencia física. Así, esta coincidencia de fisicidad y espiritualidad se debe al hecho de que la obra de arte [no sólo] es indudablemente una cosa, un objeto producido, el resultado de un hacer; sino que a la vez es también un mundo, la espiritualidad de un hombre, un sentido personal de las cosas”¹¹. La interpretación debe reconocer que toda obra de arte es una forma física y un mundo interior. “Como forma, la obra de arte tiene todo lo que tiene que tener: es perfecta, está acabada, claramente definida. Sin embargo [a la vez] es un mundo, es decir, un personalísimo modo de interpretar *el* mundo. He aquí un doble infinito: el del universo y el de la persona. Esto explica mejor aún la evidencia de la obra de arte, a la vez que su condición de misterio”¹².

En definitiva, la obra de arte se muestra claramente al intérprete; pero a la vez ésta contiene algo más de lo que se ve a simple vista. Por eso, la interpretación debe ser total también en este sentido: se debe interpretar *la materia y el contenido*, lo físico y lo espiritual de una obra de arte, el hacer y el decir del artista: “Así como hacer arte significa convertir [*volgere*] el decir y el expresar en el hacer, de igual modo leer una obra de arte significa hacer que su rostro físico hable. De la misma manera que un expresar que no se presenta *como* un hacer no es artístico, [así tampoco] pertenece a la obra de arte un significado que no *sea* signo físico”¹³.

Lo que es *inseparable* en la obra de arte –materia y estilo, cuerpo y alma, evidencia y misterio– es inseparable en la interpretación. Interpretar una

10 Cfr. *L'estetica e i suoi problemi*, p. 256; véase también G. Carchia, *Esperienza e metafisica dell'arte*, p. 82.

11 *L'estetica e i suoi problemi*, p. 256.

12 *Estetica*, p. 257.

13 *L'estetica e i suoi problemi*, p. 183; cfr. también p. 50.

obra de arte es entenderla como forma y como mundo: como materia formada y como estilo que se convierte en el contenido de la obra de arte. Por eso, la interpretación no sólo consiste en hacerse cargo de las ideas y sentimientos que aparecen plasmados en la materia; sino también de esa misma materia que se ha convertido en esas ideas y sentimientos, en un estilo que expresa todo un infinito: la personalidad y la espiritualidad del artista.

Es éste un presupuesto irrenunciable de toda interpretación. “En efecto, se trata de reconstruir la obra en la plenitud de su *realidad sensible*, de tal manera que ésta revele al mismo tiempo su *significado espiritual* y su *valor artístico*, y se ofrezca de este modo a sí misma en un acto de contemplación y disfrute”. A través de su materia, llegaremos a su significado espiritual, como ha señalado también Carchia: “La exégesis de la obra no supone jamás desmaterialización: toda la multiplicidad de las interpretaciones están dentro de su cuerpo”. De este modo, encontramos otro paralelismo entre formación e interpretación en lo que a la importancia de la materia se refiere¹⁴.

Por otra parte, afirmará Pareyson que “*la interpretación es infinita en su número y en su proceso*”: existen infinitas interpretaciones que pueden acceder igualmente a la obra de arte, a la vez que cada una de ellas debe profundizar infinitamente en su propia interpretación. “Por un lado, no existe una interpretación definitiva ni un proceso de interpretación que pueda decirse completo en algún momento [...]. Por otro lado, las interpretaciones son muchas: tantas como las personas que acceden a la obra de arte”¹⁵.

Por un lado, la interpretación es *infinita en su proceso*, y dicha infinitud “ha de ser considerada más bien como una inagotable riqueza, que como el reino de la imprecisión y de la arbitrariedad”¹⁶. La obra de arte es inagotable (lo cual no tiene nada que ver con que cada uno diga de ella lo que quiera): inagotablemente, la obra de arte sigue siendo el criterio firme y estable de toda interpretación. Si la obra de arte es accesible e inagotable, “se puede entonces comparar la interpretación con un diálogo entre personas hecho de preguntas y respuestas, el cual consiste no sólo en saber escuchar, sino

14 *L'estetica e i suoi problemi*, p. 144; G. Carchia, *Esperienza e metafisica dell'arte*, p. 83.

15 *L'estetica e i suoi problemi*, p. 156.

16 *Teoria dell'arte*, p. 172.

también en saber hacer hablar [...]. Pretender haber comprendido definitivamente una obra de arte es como pretender abarcarla toda de un sólo vistazo: la obra de arte, así como sólo se ofrece al que conquista su acceso, se cierra igualmente al que quiere monopolizarla y poseerla de modo exclusivo”¹⁷.

“La interpretación es infinita en su número y en su proceso”, decíamos; *infinita también en su número*, porque son casi infinitas las personas y los puntos de vista que pueden acceder a la misma obra de arte. De modo que el intérprete ha de ser consciente de que la suya no es la única, y de que ésta será siempre mejorable y profundizable. El fundamento de esta multiplicidad de interpretaciones será, pues, no sólo “las infinitas facetas de una obra de arte”, sino también “los infinitos puntos de vista de los intérpretes”, derivados de la personalidad de toda interpretación¹⁸.

Sin embargo, para que se dé la interpretación tiene que darse previamente la condición ineludible de la que ya hemos hablado: la sintonía entre el intérprete y la obra. Pues bien, también el fundamento de esta sintonía será –por un lado– la gran variedad de caras o *facetas* que presenta la obra de arte y, por otro, la diversidad de *puntos de vista* que adopta el intérprete: siempre puede haber un determinado punto de vista que sintonice con una faceta de la obra de arte. De este modo, a través de lo finito se accede al infinito, sin poseerlo ni agotarlo: “Así como la finitud de la forma contiene un infinito (con lo que cada uno de sus infinitos aspectos la contiene entera, aunque sin agotarla), así también cada uno de los infinitos puntos de vista en los que [el intérprete] sabe situarse la contiene entera, aunque tampoco agote todas las facetas” de la obra de arte¹⁹.

La sintonía posibilita el encuentro entre ambos infinitos de la forma y la persona: “Los infinitos puntos de vista de los intérpretes y los infinitos aspectos de la obra de arte se corresponden, se encuentran y se implican mutuamente, de tal modo que un determinado punto de vista puede revelar la obra entera”²⁰. Si tanto la persona como la obra de arte son *infinitos*, para que ambos se encuentren hace falta un punto de encuentro en común, que sólo se alcanza a través de la sintonía y de la coincidencia entre una faceta

17 *L'estetica e i suoi problemi*, p. 159.

18 *L'estetica e i suoi problemi*, p. 156; *Estetica*, p. 227; cfr. *Teoria dell'arte*, p. 178.

19 *L'estetica e i suoi problemi*, p. 261. Cfr. también G. Vattimo, “Pareyson: dall'estetica all'ontologia”, p. 8.

20 *Estetica*, p. 227.

de la obra de arte y el punto de vista del intérprete. “La interpretación tiene lugar cuando se establece una simpatía, una sintonía, una connaturalidad, un encuentro entre uno de los infinitos aspectos de la forma con uno de los infinitos puntos de vista de la persona: interpretar significa sintonizar con toda la realidad de una forma, por medio de la feliz adecuación entre uno de sus aspectos [de la forma] y la perspectiva personal desde la que se mira”²¹.

La condición de infinitud de la forma y de la persona llevan, pues, a la necesaria *multiplicidad* de la interpretación. Por esto, “lo primero que salta a la vista en el fenómeno de la interpretación es precisamente su pluralidad esencial y constitutiva”. Cada uno de nosotros puede alcanzar esa sintonía y apreciar la obra de arte de un modo distinto o, dicho en forma negativa: “una interpretación –precisamente por ser singular y personal– no pretende ser la única acertada, ni universalizarse hasta el punto de ser conocida como la [única] auténtica, ni mantener un monopolio exclusivo sobre la obra de arte”²². Por tanto, el pluralismo resulta ser aquí una necesidad tan fuerte como el rechazo del relativismo; no puede haber monopolios interpretativos ni arbitrariedad absoluta a la hora de acceder a una obra de arte.

No existe entonces una sola interpretación ‘verdadera’ y canónica, mientras que todas las demás son falsas: existen varias –no todas– *interpretaciones verdaderas*, que revelan la obra de arte a la vez que expresan a la persona y a su tiempo. Esta multiplicidad –y he aquí una advertencia importante– no hay que confundirla “con una arbitrariedad en la que se disolvería la obra: la multiplicidad es de la interpretación y no de la obra”. Puede haber muchas interpretaciones de una única obra de arte, porque “el concepto de interpretación puede salvar a la vez la identidad de la obra y la diversidad de sus interpretaciones [*esecuzioni*]”²³.

Por tanto, “hace falta afirmar que la interpretación *debe* ser múltiple, personal y siempre nueva y distinta, sin que por esto se caiga en una afirmación de subjetivismo o de relativismo”. Según nuestro filósofo, no supone ninguna contradicción afirmar que la obra existe en sí misma y que, a la vez, ésta es conocida y revelada por cada verdadero intérprete, pues vive en cada una de estas interpretaciones²⁴. Lejos de excluirse, existe una

21 *L'estetica e i suoi problemi*, p. 157; cfr. *Teoria dell'arte*, pp. 172-173.

22 *L'estetica e i suoi problemi*, pp. 168 y 179; cfr. también *L'estetica e i suoi problemi*, pp. 161-162.

23 *Estetica*, pp. 232 y 231.

24 *Teoria dell'arte*, p. 174; cfr. p. 137 y *Estetica*, p. 186.

mutua correspondencia entre la multiplicidad de la interpretación y la unicidad de la obra de arte. Éstos son los dos extremos que, según el filósofo de origen valdostano, exigen ser mantenidos en la filosofía de la interpretación: la *multiplicidad* de personas e interpretaciones y la *unicidad* e identidad de la obra de arte, como seguiremos viendo en el próximo apartado. Vattimo insiste en las raíces existencialistas de este concepto de la infinitud de interpretaciones posibles, al que nosotros añadiríamos el ontológico de la existencia concreta de la obra de arte, igualmente propuesto por algunos existencialistas y por nuestro autor²⁵.

3. PROVISIONAL Y DEFINITIVA

Veámos igualmente que el intérprete posee la obra de arte pero no la agota, y por esto la interpretación es *provisional*. Además, la interpretación era verdaderamente *de* la obra de arte, y en este sentido se puede afirmar que ésta es *definitiva*. “Esta doble conciencia de poseer la obra de arte y de tener que profundizar siempre en ella [...] es esencial al intérprete, quien deja de ser tal si se olvida de alguno de los dos aspectos en favor del otro”²⁶.

Esto se debe al principio de la infinitud de la obra de arte, del que se ha hablado en el apartado anterior: “si cada uno de los aspectos de la obra la contiene entera [por la unitotalidad de ésta], basta dar con uno de estos [aspectos] para hacerse con toda la obra; y si bien ninguno de ellos puede agotar la infinitud de la obra, ésta promete nuevas revelaciones y exige futuras profundizaciones”. Infinita en su número y en su proceso, la interpretación será también una “*posesión real*” y definitiva de la obra de arte, a la vez que supone una “*tarea infinita*” y provisional de profundización. “Por un lado, el intérprete está seguro de poseer la obra [...]. Por otro, el intérprete no pretende en absoluto tener un monopolio exclusivo” sobre tal obra²⁷.

Así, “en cuanto definitivas, las interpretaciones son paralelas, de manera que cada una excluye a las demás sin negarlas”; cada interpretación tiene su

25 Cfr. *L'estetica e i suoi problemi*, pp. 259-260. Cf. G. Vattimo, “Pareyson: dall'estetica all'ontologia”, pp. 5-6; cfr. también F. Russo, *Esistenza e libertà*, p. 146.

26 *L'estetica e i suoi problemi*, p. 160.

27 *L'estetica e i suoi problemi*, p. 160.

propia entidad e identidad, sin por esto tener que rechazar las demás interpretaciones. “En cuanto provisionales, las interpretaciones dialogan entre sí: se mejoran, se corrigen, se complementan mutuamente”; todas las interpretaciones convergen en la obra de arte, y en torno a ésta se desarrolla una animada conversación, un diálogo enriquecedor. En efecto, es verdad que se conoce la misma obra de arte, y éste no será un conocimiento incierto, aproximativo, poco seguro. “Pero esta seguridad se volvería rígida si se cayera en la absurda presunción de [pensar] que se la posee definitivamente”²⁸.

Por tanto, cada intérprete –si ha procurado y conseguido ser en todo momento fiel– debe considerar su propia interpretación como acertada y respetable (definitiva), a la vez que se dará cuenta que no es la única, y que debe prestar atención a otras interpretaciones igualmente acertadas que pueden ayudarle a profundizar en su propia interpretación (provisional). Esto permite la coexistencia de una obra de arte junto a múltiples interpretaciones, pero este *diálogo* será posible gracias a que existe siempre un punto estable en el que confluyen todas las perspectivas: la obra de arte. El intérprete debe atender y escuchar las interpretaciones de los demás, al mismo tiempo que no pierde nunca de vista la obra de arte y profundiza en la propia interpretación: busca continuamente la adecuación entre ésta y la obra interpretada, y exige para su propia interpretación el mismo respeto que él intenta tener hacia las demás.

Al ser provisional, toda interpretación tendrá que volver sobre sí misma y verificar su adecuación con la obra de arte. “No se puede comprender una obra de arte sin ser conscientes de que hace falta una interpretación posterior. Esta convicción no va en contra de la posesión actual de la obra de arte, sino que la confirma desde la inteligente apertura que le es esencial”²⁹. Viene entonces aquí la necesaria matización: cada interpretación “*es definitiva sólo respecto a las otras y provisional sólo respecto a sí misma*”; es decir, no sólo necesita integrarse o completarse con otras interpretaciones, sino profundizar más en la obra de arte y ver qué nuevas facetas de ésta ofrecen las demás interpretaciones³⁰. “Así se explica cómo se puede poseer realmente una cosa que se debe conocer siempre más y más, y cómo se puede y se debe profundizar en algo que ya se posee. Sobre esta

28 *Estetica*, p. 233; *L'estetica e i suoi problemi*, p. 258.

29 *Estetica*, p. 258.

30 *Estetica*, p. 233; cfr. también pp. 244-245.

base, posesión y búsqueda son muy compatibles y suponen los puntos de apoyo de la actividad del intérprete”³¹.

¿Supone esta postura un término medio entre el relativismo y el dogmatismo? Nuestro autor ha rechazado siempre esta acusación: “Se trata de un concepto de definitividad que no tiene nada que ver con la unicidad absoluta y exclusiva; y de un concepto de provisionalidad que no tiene nada en común con la equivalencia relativista”³². Pareyson, a la vez que rechaza la “unicidad absoluta y exclusiva” de la interpretación –un dogmatismo en materia estética–, se opondrá decididamente al relativismo de poder decir lo que se quiera sobre tal obra de arte. *La interpretación será definitiva, pero no exclusiva; provisional, pero no arbitraria*, aproximativa o inexacta. Pluralismo sí, relativismo no; personalismo sí, dogmatismo no: sería ésta la fórmula de nuestro filósofo³³. La interpretación mantendrá, pues, ese difícil y arriesgado equilibrio entre la persona y la forma, el intérprete y la obra de arte, e intentará evitar los peligros y “escollos” de ambos extremos.

31 *L'estetica e i suoi problemi*, p. 160.

32 *Estetica*, pp. 233-234.

33 Cfr. *L'estetica e i suoi problemi*, p. 258; M. Ravera, “Premessa del curatore”, en *L. Pareyson, Filosofia dell'interpretazione*, Rosenberg y Sellier, Turín 1988, p. 12.

IV TIPOS

Una vez caracterizada la interpretación, pasemos a ver los distintos *tipos* que ésta presenta, y su concomitancia con el juicio estético y la contemplación de la obra de arte. En efecto, una obra exige ser vista, oída, leída, interpretada. Sin embargo, si intentamos captar lo que hay en el fondo de estas actividades, nos daremos cuenta que todas ellas tienen algo en común, a la vez que presentan una serie de rasgos distintivos. Pareyson establece entonces una tipología de estos distintos modos de acceder a una obra de arte, buscando lo común y lo diferencial que hay entre todos ellos. El resultado – a nuestro juicio– es una matizada descripción de lo que es la interpretación artística que, según Bottani, caracteriza de un modo completo la experiencia hermenéutica e interpretativa. Así, según Vattimo, esta descripción fenomenológica no aparece en otros autores, como el historicista Wilhelm Dilthey (1833-1911) o el hermeneuta Hans Georg Gadamer (1900-2002)¹. Como ya habíamos anunciado, a partir de ahora nos referiremos sobre todo a la interpretación *de* la obra de arte: tanto a la que hace un ‘intermediario’ (un músico o un actor) como a la que realiza el público (el lector, el oyente, el espectador). Así, en este apartado, seguiremos este mismo orden: empezaremos por la “ejecución”, continuaremos con otras formas de interpretación (lectura y crítica) y llegar así a la llamada ‘estética de la recepción’: la visión, audición y lectura de la obra de arte. Al final veremos la relación de todos estos conceptos con el juicio y la interpretación de una obra de arte.

1 L. Bottani, “Estetica, interpretazione e soggettività. H. G. Gadamer e L. Pareyson”, *Teoria*, 1982 (1), p. 89; G. Vattimo, “Pareyson: dall’estetica all’ontologia”, p. 7; G. D’Acunto, “Il problema dell’interpretazione en Luigi Pareyson”, *Il cannocchiale*, 1985 (3), p. 75.

1. INTERPRETACIÓN Y “EJECUCIÓN”

Pues bien, al empezar a hablar de “ejecución”, se hace necesaria una matización previa. En castellano, cuando hablamos de ‘ejecutar una obra de arte’, pensamos casi automáticamente en una obra musical: un intérprete ‘ejecuta’ una determinada pieza musical con un cierto instrumento, sirviéndose muchas veces de una partitura en donde está escrita tal obra. Esto es lo que Pareyson llama “*ejecución pública*” de una obra de arte: “La ejecución pública es una lectura en la que se acentúa el aspecto de la interpretación, y en la que el intento de ejecución se ha orientado a presentar la obra ante un público; de tal manera que el ejecutante se hace intermediario entre la obra y el oyente o espectador”. Allí, el intérprete nos ofrece una obra musical siempre impregnada con su propia personalidad. (Basta pensar en cómo un cantante o un instrumentista interpretan ‘a su modo’ una determinada canción: le imprimen su propio estilo y personalidad, la ‘empapan’ con su propio sentimiento)².

Por tanto, en su acepción más común y como ya hemos visto, se aplica la palabra ‘ejecución’ o ‘interpretación’ a las artes del espectáculo, a aquellas que requieren un intermediario entre el autor y el público: cine, teatro, música, danza... Sin embargo, Pareyson quiere dar a la ejecución una acepción más amplia, y así ésta se extendería a *todas las artes*, y no sólo a aquellas que requieren de un intermediario. De este modo, todo intérprete (el músico y el actor, el lector, el oyente y el espectador) ejecuta la obra de arte, cada uno a su manera y a su nivel. “No se debe pensar que la ejecución sea un trabajo que competa sólo a los intermediarios entre la obra y el oyente o espectador”; “toda obra de arte requiere la ejecución por parte de cualquier lector”. En efecto, “no puedo leer una poesía sin escucharla o declamarla interiormente del modo que creo que ésta exige ser leída; ni leer un drama sin representarlo en un escenario ideal, tal como me parece que hay que representarlo”³.

Por otro lado, la ejecución sería algo así como poner la obra de arte en movimiento, *despertarla a la vida* que ella ya tiene por sí misma. “La

2 *Estetica*, p. 261. Cfr. también “Esecuzione e interpretazione”, “Lettura e esecuzione” y “Esecuzione pubblica e critica” en *Estetica*, pp. 228-247; 221-225 y 261-272; “L’interpretazione dell’opera d’arte” (1957) en *L’estetica e i suoi problemi*, pp. 256-262; “Esecuzione dell’opera d’arte” en *Humanitas* 1959 (12), pp. 877-888.

3 *Estetica*, p. 222; cfr. también “Esecuzione dell’opera d’arte”, pp. 878-883, y *L’estetica e i suoi problemi*, p. 309.

palabra poética impresa en el libro, la nota musical escrita en la partitura no son la realidad sensible de la obra; sino que lo son –en un caso– la palabra pronunciada y, en el otro, el sonido [...]. De este modo, el movimiento que la obra requiere en su realidad sensible plena, procede únicamente de aquél que le imprimen los ‘intérpretes’: actores, concertistas, recitadores de poemas, etc.”⁴. Con esto nuestro autor quiere imprimir un cierto dinamismo a esta recepción de la obra de arte, y así poder dar mayores competencias al lector, al oyente, al espectador. Por tanto, toda obra de arte requerirá un movimiento interpretativo por parte del lector; no habrá acceso a la obra de arte mientras el lector no se acerque y la ejecute de un modo personal. “La realidad sensible no es aquello que me viene ‘dado’: no es ni el edificio antes de que yo me mueva alrededor o dentro de él, ni la misma sinfonía ejecutada antes de que yo –en vez de abandonarme al refluir de los sonidos– la recorra, activamente, en cada una de sus partes y movimientos, bajo la guía de los ‘intérpretes’: descubriendo, yo, la unidad que mantiene unidas las partes y que rige la sucesión de frases y tiempos”⁵.

Por otro lado, Pareyson afirma que no hemos de olvidar que “*la obra exige una ejecución porque nace ejecutada*”. Así, una música o una poesía pueden ser leídas y escuchadas, porque su autor, cuando las formó, les dio la vida a la que puede acceder cualquier intérprete. Por eso toda obra exige una ejecución, una interpretación: “La ejecución es, en definitiva, algo congénito, originario, innato y esencial” a la obra de arte: una partitura o un guión teatral mudos son, en cierto sentido, obras dormidas a las que le falta algo, aunque estén vivas y completas⁶.

Por tanto, la obra de arte está *completa y acabada*, a la vez que *exige una interpretación*, como habíamos mencionado ya. El hecho de que necesite tal ejecución “no es señal de que no esté acabada o de que sea imperfecta, como si ésta se presentara como fragmentaria o inorgánica antes de ser ejecutada. Delante de un montón de ladrillos nadie se siente estimulado a hacer una ejecución”⁷; sólo un conjunto de ladrillos bien organizados –una

4 L. Pareyson - G. Vattimo, “Il problema estetico”, p. 269. Cfr. también M. Roncoroni, “L’eseecuzione e la fruizione dell’arte (in memoria de M. Apollonio e L. Pareyson)”, *Per la filosofia*, 1992 (24/IX), pp. 78-80.

5 L. Pareyson - G. Vattimo, “Il problema estetico”, p. 270.

6 *L’estetica e i suoi problemi*, p. 152; cfr. también p. 150; *Estetica*, p. 223; y *Conversazioni di estetica*, p. 42.

7 L. Pareyson - G. Vattimo, “Il problema estetico”, p. 270.

obra de arquitectura lograda— estimula una interpretación. “Se trata entonces de afirmar, *a la vez*, el que la obra de arte está acabada [*compiutezza*] y que el intérprete es original, porque en esto está la clave del concepto de ejecución”⁸.

Pareyson insiste, pues, en que la obra de arte no es “una realidad inerte, un cuerpo inanimado, un cadáver sin vida, al que hay que dar una nueva e infundir un nuevo espíritu”: no hace falta resucitarla o hacerla nacer; la verdadera ejecución pretende participar de la misma vida de la obra de arte, y sólo de ésta. Es precisamente la plenitud de la obra de arte la que exige que el intérprete se ponga ‘manos a la obra’, e intente sacarle toda su belleza y sus brillos. Así, “la ejecución es un aspecto necesario o constitutivo de la lectura de una obra de arte, en cuanto que es un aspecto connatural e inherente a la misma formación” de ésta⁹, y “*obra y ejecución coinciden hasta el punto de identificarse*: la realidad y la vida de una no es sino la realidad y la vida de la otra”; ejecución y obra de arte se identifican y trascienden a la vez, tal como hemos visto¹⁰.

También se recordarán aquí los principios de *la libertad del intérprete y de la fidelidad a la obra de arte*, aplicado a este problema de la ejecución. “Fidelidad y libertad van pues de la mano y son inseparables, y la *unidad* de la obra no va nunca separada de la *multiplicidad* de sus ejecuciones: *el drama vive de vez en cuando en las representaciones que le siguen*”. Ejecutar una obra de arte quiere decir “llamar al texto a su propia vida y poner en acto su realidad originaria”, la forma que le dio origen. Tan reales y originales son la obra de arte como la ejecución en la que vive esta obra¹¹.

Ahora bien, ¿existirá una ley que rija y dirija tal ejecución?, ¿el intérprete cuenta con alguna orientación en su trabajo? Pareyson responde tal y como podíamos esperar: “la ley de la ejecución es la obra misma que hay que ejecutar: así como ésta ha sido la ley del artista mientras la formaba, así también es ley del ejecutante mientras la hace realidad y le da la vida”. Lo

8 *Conversazioni di estetica*, p. 107; sobre este aspecto, véase “Compiutezza ed esecuzione” (1966), en *Conversazioni di estetica*, pp. 107-108; cfr. también *L'estetica e i suoi problemi*, p. 310.

9 *L'estetica e i suoi problemi*, p. 152; *Conversazioni di estetica*, p. 107.

10 “Esecuzione dell’opera d’arte”, p. 886; cfr. también *L'estetica e i suoi problemi*, p. 308.

11 *L'estetica e i suoi problemi*, p. 314; cfr. “Esecuzione dell’opera d’arte”, pp. 885-887.

que gobierna la ejecución del intérprete no es sólo la voluntad artística de su autor, sino sobre todo la forma formante, las leyes internas que han guiado la formación de la obra de arte; así, “*la fidelidad se debe más a la obra en cuanto formante, que a la obra en cuanto formada*”¹². La forma formante será, por tanto, el criterio objetivo que tendrá que compatibilizarse con la libertad interpretativa, que incluso podría dar lugar a los casos de correcciones que ya hemos mencionado¹³.

2. LECTURA Y CRÍTICA

En primer lugar, hemos de advertir aquí que Pareyson define genéricamente la “lectura” como la comprensión de la obra de arte en general, pertenezca ésta al arte que pertenezca (de modo análogo a lo que ocurría con la ejecución). Por tanto, se refiere no sólo a la literatura, sino a cualquier arte: pintura, escultura, música...; se ‘lee’ también un cuadro, una película o una escultura. Por lo demás, esta terminología está ampliamente difundida en el ámbito hermenéutico¹⁴. En segundo lugar y como en toda interpretación, la lectura será siempre una *lectura total* en la que intervienen distintos aspectos de la actividad interpretativa: “se trata, en definitiva, de *ejecutar, interpretar y valorar* la obra para lograr contemplarla y gozarla”¹⁵.

Así, veíamos también cómo un lector se muestra tan *activo* como lo es un intérprete musical o teatral: “Leer no significa abandonarse al efecto de la obra, limitándose a recibirla pasivamente; sino [que exige] adueñarse de la misma obra, haciéndola presente y viva [...]. Se trata de oír y ver la obra tal y como ésta ha querido que la cantase o la figurase su autor”¹⁶. Comienza

12 “Esecuzione dell’opera d’arte”, pp. 888; *L’estetica e i suoi problemi*, p. 134; cfr. también *Teoria dell’arte*, p. 136.

13 Cfr. *L’estetica e i suoi problemi*, pp. 136-139.

14 Un ejemplo emblemático de esto sería la obra de H. Blumenberg, *La leggibilità del mondo*, Il Mulino, Bolonia, 1989.

15 *L’estetica e i suoi problemi*, p. 144; cfr. también p. 187. Para este apartado, se pueden consultar los capítulos “Lettura e esecuzione” y “Esecuzione pubblica e critica” en *Estetica*, pp. 221-225 y 261-272; “Lettura dell’opera d’arte” (1958-1962) en *L’estetica e i suoi problemi*, pp. 142-172; y el artículo: “Critica e lettura” (1957) en *Conversazioni di estetica*, pp. 41-47; aquí “dialoga” con M. Fubini, *Critica e poesia* (1950), Laterza, Bari 1956.

16 *Teoria dell’arte*, p. 134; *Estetica*, pp. 222-223.

entonces lo que se ha llamado ‘la hora del lector’: “La mirada no se limita a registrar[la] pasivamente, sino que realmente ‘ejecuta’, es decir, reconoce la actividad viviente de la obra: multiplicando las perspectivas y escogiendo [distintos] puntos de vista, dando mayor relieve a ciertos aspectos sobre otros, sugiriendo tonos y relaciones y contrastes y relieves y sombras y luces. En definitiva, dirigiendo, regulando y actuando sobre la visión”¹⁷.

También aquí se insiste en el aspecto activo y ejecutivo como un primer paso necesario para que se dé la lectura: “entre los muchos sentidos de este término, hay uno que presupone e implica a todos: leer significa ‘ejecutar’. Y es cierto que la obra de arte se muestra como tal al que la lee sólo si sabe ejecutarla”¹⁸. Y si toda lectura es ya una ejecución, ésta será siempre una *lectura activa*, que va más allá de una comprensión superficial de la obra de arte. “Se trata de una operación parecida a la que hace el que interpreta un texto musical o dramático: llamar al texto a [tener] su propia vida y actualizar en él la realidad originaria; conseguir que aquel conjunto de sonidos, de voces, de gestos que el intérprete realiza, *sea* la misma obra en su plena y completa realidad”¹⁹.

El lector es tan activo como el intérprete, aunque no en el sentido que le sea permitido reelaborar o rehacer la obra, o deformarla con una serie de extravagancias personales. Gracias a la figura intermedia del intérprete, *el artista y el lector* se acercan y ven la obra de arte con ojos parecidos. “Existe entonces un punto en el que la actividad del artista y la del lector coinciden más allá de sus diferencias: tanto el autor como el lector ven la obra en su aspecto dinámico y operativo”²⁰. “Por un lado, el lector es un poco artista y, por otro, es juez [...]. Precisamente en el acto en el que el lector encuentra la norma de la propia ejecución, y consigue conocer el modo en el que la obra tiene que ser leída; en este mismo acto, él encuentra un criterio para juzgar la obra de arte, y posee el principio que le permite valorarla”²¹.

17 *L'estetica e i suoi problemi*, pp. 149-150.

18 *Estetica*, p. 221.

19 *L'estetica e i suoi problemi*, p. 148. Cfr. pp. 144 y 311, y *Estetica*, pp. 221-223 y 251-252.

20 *Conversazioni di estetica*, p. 72; cfr. también *Estetica*, pp. 248-249, y *L'estetica e i suoi problemi*, p. 168.

21 *Estetica*, p. 252.

Además, el filósofo turinés sostiene que *la lectura y la crítica* son accesos análogos a la obra de arte, ya que tienen una común raíz interpretativa. Tanto la lectura como la crítica tendrán también un aspecto firme y ‘objetivo’, junto a otro variable y personal. Lo que diferencia al lector del crítico no es la mayor proximidad a la obra de arte por parte de éste último, sino el hecho de servirse de un método diverso. Ambos personajes –según nuestro autor– se encuentran más cerca de lo que pudiera parecer en un primer momento. Es decir, “lector y crítico buscan, a través de un proceso indivisible y continuo [...], la íntima y plena posesión de la obra y su ejecución más viva y elocuente”. “En este sentido, el paso de la lectura a la crítica no es un salto, sino un perfeccionamiento”²².

Por eso Pareyson sostiene respecto a la *crítica* que su “cometido es siempre el [mismo que el] de la lectura: es decir, la ejecución de la obra de arte, según su doble aspecto interpretativo y valorativo”. De hecho, la crítica “surge de la misma lectura, sin ser una molesta reflexión añadida”. Por tanto, “en la crítica, interpretación y juicio van juntos” y “el resultado de la crítica [...] es más bien el juicio *de la obra en la* lectura y ejecución que se hace de ella”. La crítica se presenta, pues, con su identidad y su independencia; pero estará también íntimamente unida a la lectura, a la ejecución y al juicio²³.

Así, el crítico “*valora la obra* en el acto mismo que *justifica la interpretación*” que ha hecho de ésta; el crítico lee, goza, ejecuta, interpreta, valora y juzga en una sola operación. De hecho, como hemos visto, el resultado de la crítica es el mismo que el de la lectura, aunque aquélla esté dotada de un mayor rigor metodológico. Lectura y crítica son semejantes y análogas, porque ambas tienen implícitos una interpretación y un juicio, un modo de ver y entender la obra de arte junto con una valoración universal de ésta²⁴.

Leer, interpretar, ejecutar, criticar son palabras que denotan los distintos matices de una común actividad interpretativa. Éstas se muestran siempre entrelazadas: el crítico no puede dejar de ser lector, todo intérprete es un ejecutante, y así sucesivamente. Aparte de un simple lector, “el crítico es, *en cierto sentido*, artista y filósofo a la vez: es un poco artista en cuanto que asume como ley de su ejecución la misma que el artista siguió en su

22 *Conversazioni di estetica*, pp. 47 y 46; cfr. también p. 44.

23 *Estetica*, p. 269; cfr. pp. 260 y 270, y *Conversazioni di estetica*, p. 42.

24 Cfr. *Estetica*, p. 270; y *Conversazioni di estetica*, p. 45.

formación; y es un poco filósofo en el sentido de que tiene la conciencia refleja de las propias operaciones, de que conoce racionalmente todo lo que está ocurriendo”. De modo parecido a cualquier lector, el crítico es artista y filósofo a la vez: entiende la obra de arte, a la vez que razona sobre ella²⁵.

Por tanto, “la crítica es la lectura en su perfección y plenitud, y ambas miran a la posesión de la obra”, a hacerse verdaderamente con ella. Lo que existe entre la lectura y la crítica no es un salto, sino un perfeccionamiento gradual; entre el lector y el crítico hay un *plano inclinado*, no un abismo. Las razones de esta postura se presentan claras: relacionar crítica y lectura no significa ignorar que la reflexión interviene en la crítica (es decir, que uno renuncie al juicio y se limite a gozar sensiblemente de la obra de arte); sino todo lo contrario: significa reivindicar el pensamiento en la misma lectura. Placer, sentimiento y pensamiento se encuentran tanto en la lectura como en la crítica²⁶.

Por otra parte, tanto el lector como el crítico se atenderán a la forma de la obra de arte: es éste el criterio más objetivo con el que ambos deben contar. Existen muchos modos de hacer crítica; pero, según Pareyson, “lo esencial es que la obra de arte sea vista como tal”. Al igual que para el artista y el intérprete, también para el lector y el crítico la norma será la *forma formante*. Encontramos aquí de nuevo un punto de referencia estable, a la vez que se mantiene la variable de las distintas perspectivas e interpretaciones personales: “el crítico cumple con su deber cuando, al *valorar* la obra de arte, no se olvida de que su juicio no puede tener otro criterio que la misma obra [...]; [e igualmente se atiene a sus obligaciones] cuando, al *interpretar* la obra de arte, no olvida que la interpretación tiene la característica de no ser única y definitiva”²⁷.

Además, todo lo que se dijo sobre la personalidad de la interpretación, valdrá igualmente para el lector y el crítico: toda lectura y toda crítica serán *personales* y, por tanto, estarán profundamente marcadas por la propia personalidad. Tanto en la lectura como en la crítica intervienen el gusto y la sensibilidad de cada persona, su cultura y sus expectativas: su personalidad y su espiritualidad, en definitiva; de modo que la perspectiva y los gustos personales inciden no sólo en la lectura, sino también en la crítica²⁸. “El

25 *Estetica*, p. 268.

26 *Conversazioni di estetica*, p. 46; cfr. *L'estetica e i suoi problemi*, pp. 165-167.

27 *L'estetica e i suoi problemi*, p. 220.

28 Cfr. *Estetica*, pp. 268 y 271-272.

sentido de la crítica es precisamente éste: por medio de la variabilidad del gusto y de la diversidad de interpretaciones, y a pesar de todas las incomprensiones y desacuerdos, se llega poco a poco a un acuerdo cada vez más unánime sobre el valor de determinadas obras: es decir, que impone la universalidad, la objetividad del juicio”. Veamos, pues, en qué consiste dicho juicio sobre la obra de arte, donde nos parece que se encuentra en parte el ‘meollo de la cuestión’²⁹.

3. GUSTO Y JUICIO

A veces se considera el gusto como un peligroso escollo que impide alcanzar la verdadera interpretación de una obra de arte. Según esta difundida opinión que podríamos calificar como un relativismo en materia estética, ‘para gustos están los colores’, ‘sobre gustos no hay nada escrito’, *de gustibus non est disputandum...*, dicen. De este modo, el gusto sería el principal reducto de la arbitrariedad, pues en él no existen reglas: conocer en serio una obra de arte sería algo casi imposible; cada uno la ve a su modo, según le guste más o menos³⁰.

Sin embargo, para nuestro filósofo no será así: *el gusto*, tan constitutivo de la personalidad del individuo, es “una vía de acceso y un órgano de penetración a una obra de arte”. No es un obstáculo, sino un conducto: el único conducto para conocer e interpretarla; también aquí el gusto será entendido en un sentido positivo³¹. Cada intérprete –es innegable– tendrá su gusto personal, que lógicamente es distinto en cada caso: “el gusto tiene su origen en la particular naturaleza de una espiritualidad concreta y determinada”³². Si todo obrar humano es personal, dejaremos impresa nuestra personalidad en cada una de las acciones que hacemos, y todo lo que hacemos e interpretamos estará marcado por nuestro gusto.

29 *L'estetica e i suoi problemi*, p. 172.

30 Seguiremos principalmente en este apartado: “Esecuzione e giudizio” en *Estetica*, pp. 248-260; “Gusto e giudizio” (1960) en *Teoria dell'arte*, pp. 167-183; “Giudizio e interpretazione” (1959) en *Conversazioni di estetica*, pp. 71-78.

31 Cfr. *Estetica*, p. 257; cfr. también *L'estetica e i suoi problemi*, pp. 147 y 170; *Teoria dell'arte*, p. 168.

32 *Estetica*, p. 32.

Como consecuencia, los posibles gustos con los que nos podemos encontrar serán *infinitos*: “el gusto es variable, porque es personal e histórico: porque es la espiritualidad misma de una persona o de una época que se ha transformado en preferencia artística y en expectativa sobre el arte”³³. El gusto varía según las épocas, los lugares y las personas. “La personalidad del gusto significa, en definitiva, que se puede acceder a la obra de arte por infinitos caminos, cada uno de los cuales es un modo personal de ver la obra, y que corresponde a uno de los infinitos aspectos de ésta”³⁴.

Así, también es cierto que “un gusto personal tiene en el fondo una naturaleza normativa, porque tiende a manifestarse en elecciones y preferencias”; de manera que del gusto puede derivarse una poética personal, un programa de arte o un manifiesto: es decir, *lo opinable en el arte*. Como bien sabemos y comprobamos todos los días, cada persona y cada época tienen sus gustos y sus preferencias. Esto es un hecho innegable³⁵.

A su vez –decíamos– también se da la circunstancia de que sólo se puede acceder a la obra de arte a través del propio gusto y de la interpretación personal, para así llegar al final a *lo estable y seguro*: a la forma, a la obra de arte, a su belleza. Que los gustos sean variados y las interpretaciones distintas no supone un obstáculo para poder entrar en una obra de arte, pues personal no es sinónimo de arbitrario. Por eso, el gusto es también imprescindible para establecer un dictamen definitivo sobre la obra de arte, a un *juicio* al que jamás se llegará si antes no se ha gustado e interpretado ésta: “El que no ha sabido interpretar y gustar la obra, tampoco está en condiciones de juzgarla, porque no capta su valor. El valor de las obras es ciertamente objetivo y real, pero para apreciarlo hace falta verlo con una perspectiva que sea congenial”, que tan sólo se alcanza a través del gusto³⁶.

La unión entre gusto y juicio es tan íntima que “la universalidad del juicio sólo puede ser alcanzada a través de la mutabilidad del gusto. Por eso no siempre se alcanza el juicio: porque el valor artístico de una obra se

33 *Teoria dell'arte*, p. 167; cfr. también *L'estetica e i suoi problemi*, p. 169, y *Estetica*, p. 185.

34 L. Pareyson - G. Vattimo, “Il problema estetico”, p. 274.

35 *Estetica*, p. 257; cfr. también *Teoria dell'arte*, pp. 180-181, y *Conversazioni di estetica*, pp. 77-78.

36 *Teoria dell'arte*, p. 180. Cfr. también *L'estetica e i suoi problemi*, p. 169.

presenta sólo al que lo sabe ver”³⁷. Una cosa es que exista la posibilidad teórica de poder juzgar una obra de arte, y otra muy distinta que se juzgue de hecho con acierto, pues la belleza “es una cualidad del objeto, que se revela sólo a aquéllos que la saben ver”. Sin *sintonía* ni gusto por una determinada obra de arte, no puede haber acceso a dicha obra, ni mucho menos un juicio crítico sobre ésta; porque “un juicio que afirma el valor artístico de una obra, no dice nada al que no ha encontrado su personal vía de acceso a la obra misma”³⁸.

Entonces, el problema es el siguiente: ¿podrá existir dicho *juicio único* que esté por encima de todos los gustos e interpretaciones personales? Para nuestro filósofo, el ejercicio placentero, gustoso y personal de la visión artística no es incompatible con un juicio “universal, objetivo, comprometido” sobre la obra de arte. Es decir, “la presencia necesaria de esta condición [de pluralidad y personalidad del gusto] no impide para nada la objetividad y universalidad del juicio; porque el juicio es el punto en el que se establece un acuerdo entre todos los intérpretes por medio de la mutabilidad del gusto histórico”. Gusto y juicio son complementarios e igualmente necesarios; el binomio gusto-juicio “pide que la aparente contradicción de los términos sea integrada [*composta*] y resuelta”³⁹.

Se trata, pues, de un binomio que mira más a la unidad que al antagonismo y a la oposición; no habrá que insistir innecesariamente en distinciones, sino que se intentará buscar siempre el elemento común que los una. “El valor de las obras es objetivo y real, pero para verlo hace falta saberlo mirar a través de una mirada congenial [...]. He aquí la razón por la que se suele decir que el que no tiene gusto no sabe juzgar; he aquí la razón por la que la capacidad de emitir juicios universalizables depende de una continua educación del gusto y un continuo ejercicio de sintonía”. De este modo, poco a poco, el gusto llega a adquirir esta capacidad de matiz y esa amplitud de miras que caracteriza al juicio, y entonces se convierte en el “*buen gusto*”: “la precisión del juicio se alcanza sólo a través de la ampliación del gusto”. Después de ver y valorar mucho arte, se adquiere la capacidad de discernimiento necesaria para distinguir el arte de otras cosas⁴⁰.

37 *Teoria dell'arte*, p. 181; *Conversazioni di estetica*, p. 74; cfr. también p. 75.

38 *Ibid.*, p. 77.

39 *Conversazioni di estetica*, p. 77; *Teoria dell'arte*, p. 167; cfr. p. 181.

40 *Ibid.*, p. 182.

Como consecuencia, “el gusto personal e histórico no puede convertirse en criterio de valoración, confundiendo las [propias] preferencias y simpatías con juicios de valor definitivos y universales. Nada más legítimo que manifestar las propias preferencias, pero [también] nada más ilegítimo que presentarlas como juicios”⁴¹. Gusto y juicio permanecen relacionados y *distintos*: el gusto es personal e intransferible, el juicio es universal y relativamente comunicable. “El hecho es que, por un lado, el gusto se refiere no a la valoración, sino a la interpretación de la obra de arte; y por otro lado, el juicio, para alcanzar la universalidad, no tiene en absoluto necesidad de tener que remitirse a una categoría vacía y abstracta, sino que le basta la concreción y la singular individualidad de la obra”. Así, en la obra de arte se concilian “universalidad e historicidad, conciencia axiológica y conciencia histórica”⁴².

Según Pareyson, confundir los respectivos ámbitos del gusto y del juicio es uno de los mayores errores que se pueden dar en el conocimiento de una obra de arte. Así, “*gusto personal e histórico y juicio único y universal* [...] son más bien dos aspectos imprescindibles de la lectura y de la crítica artística”⁴³. Cada uno tiene su propio ámbito, aunque intenten mantenerse en continuo contacto; pero ninguno de los dos debe salir de su propio campo ni perder su identidad: “Una interpretación –precisamente porque es singular y personal– no puede pretender ser la única acertada [...] o mantener un monopolio exclusivo sobre la obra de arte [...]. Por su parte, el juicio –precisamente por ser único y universal– no puede disolverse en una multiplicidad siempre nueva y diversa de valoraciones”⁴⁴.

Se presentan, pues, ambas operaciones como *distintas* y *complementarias*: “La multiplicidad de experiencias estéticas es compatible con la distinción entre bonito y feo”; es más, “el juicio sobre lo lograda que está [la obra de arte] se encuentra más allá de todas las posibles interpretaciones o, mejor dicho, en el fondo de ellas”⁴⁵. Cada uno mantiene igualmente su función: “De tal manera que gusto y juicio se reparten sus respectivos cometidos: el gusto indica que las obras son infinitamente

41 *Ibid.*, p. 180.

42 *Conversazioni di estetica*, p. 73; *L'estetica e i suoi problemi*, pp. 169-170.

43 *Ibid.*, p. 169.

44 *Teoria dell'arte*, p. 179.

45 L. Pareyson / G. Vattimo, “Il problema estetico”, p. 274; *Conversazioni di estetica*, p. 75; cfr. también pp. 73-74 y 76; y *L'estetica e i suoi problemi*, p. 171.

inagotables, lo cual se manifiesta en la siempre nueva diversidad de interpretaciones; mientras el juicio indica el valor objetivo y universal de las obras, y lo confirma con declaraciones definitivas e incontestables”⁴⁶.

Aparece también aquí un nuevo rechazo de los extremismos: “Así como imponer la unicidad en el gusto y en la interpretación sería un acto de dogmatismo (que absolutiza ilegítimamente lo que de por sí es múltiple y distinto), imponer la multiplicidad del juicio sería relativismo, pues banaliza lo que de por sí es único y definitivo”: lo lograda que está una obra de arte. Aunque no sea fácil, resulta necesario “conciliar la multiplicidad de la interpretación con la unicidad del juicio”, distinguiendo los diversos niveles⁴⁷.

“Multiplicar un juicio significa eliminar la distinción entre arte y no arte, así como la equiparación de todas las artes, haciéndolas caer en la más absoluta [*piatta*] equivalencia e indiferencia”, lo cual supondría caer en el fácil ‘vale todo’, en el relativismo; de modo que “el juicio *no es, no puede, no debe ser* múltiple, y en esto es absolutamente contrario a la interpretación”, y en esto consiste la “distribución de cometidos” entre juicio e interpretación, que no excluye una “solidaridad” y una “colaboración”⁴⁸.

“Esto significa que la intervención del gusto en la lectura y en la crítica se refiere sólo al aspecto interpretativo y no al valorativo: éste [= (Sugerimos: es) el gusto] contribuye a la comprensión de la obra de arte *sólo como órgano de penetración, y no como órgano de valoración*. La interpretación *debe* ser múltiple, el gusto *debe* ser variable, ya que ambos forman parte del carácter personal de la lectura. Sin embargo, esto no quiere decir que el juicio sobre la obra de arte tenga que ser múltiple y variable”: éste *debe* ser único⁴⁹.

Además se afirma tajantemente que se puede llegar en la práctica al juicio estético: si se han puesto todos los medios posibles, el intérprete acierta y da con la anhelada forma de la obra de arte, pudiendo formular entonces un juicio definitivo sobre ella. Por tanto, *el juicio sobre la obra de*

46 *Teoria dell'arte*, p. 181; cfr. también *Conversazioni di estetica*, pp. 76-77.

47 *Teoria dell'arte*, pp. 170-171.

48 *Teoria dell'arte*, pp. 170-171; cfr. también *L'estetica e i suoi problemi*, p. 170; G. D'Acunto, “Il problema dell'interpretazione en Luigi Pareyson”, p. 80.

49 *Teoria dell'arte*, p. 170.

arte es posible. “Es éste el más animante final de la historia: a través de la histórica mutabilidad del gusto y de la multiplicidad siempre nueva de interpretaciones, y a pesar de todas las equivocaciones reales y posibles, se llega a un acuerdo cada vez más unánime sobre el valor de ciertas obras: es decir, a la universalidad, a la objetividad, a la unicidad del juicio”. Por tanto, la ‘ética de la interpretación’ que establecía nuestro filósofo será inseparable de la *ética del juicio* que nos propone ahora; es más, la ética de la interpretación sólo será válida para quienes han dado de verdad con la obra de arte, y alcanzan el único juicio que cabe sobre ella. Quienes no han podido dar todavía con la obra de arte, tendrán que aplicarse primero esta ética del juicio y, una vez que la hayan alcanzado, podrán entrar en el infinito diálogo con esa obra y con todas las demás interpretaciones⁵⁰.

Así, se puede deducir que “*la interpretación es una disciplina inagotable* [...], mientras que, por el contrario, *el juicio es un discurso breve*, que se reduce a la adecuación de la obra consigo misma, al ‘está bien’ con el que el creador resume su obra; éste no tiene otro contenido en el fondo que el reconocimiento del valor artístico, y se expresa del todo con fórmulas tan breves como las siguientes: es bonito, está logrado, es una forma, es una obra de arte”⁵¹.

Entonces, ¿cuál será el criterio objetivo con que deberá dar el juicio? La *forma* –la obra de arte– es la norma, una vez más. “Hace falta reconocer que este juicio es el más objetivo y universal que se pueda imaginar, ya que nace con la obra de arte: [...] es el juicio con el que la obra se juzga a sí misma”. Es decir, “juzgarla no significa otra cosa que considerarla en su misma realidad de arte; esto es, obligarla a que ella misma pronuncie *su* juicio sobre sí misma, que es precisamente *el* juicio que nosotros debemos emitir sobre ésta”⁵².

“Es éste el único y más universal juicio que se puede formular pues, mientras se respeta la irrepetible singularidad de la obra, se pone en evidencia su validez universal”: el descubrir la forma tal como ella es⁵³. En otras palabras: “juzgar [una obra de arte] no significa ni ajusticiar ni

50 *Teoria dell'arte*, p. 183; cfr. también *L'estetica e i suoi problemi*, pp. 171-172; *Conversazioni di estetica*, p. 178.

51 *L'estetica e i suoi problemi*, p. 171; cfr. también p. 168.

52 *Teoria dell'arte*, p. 177; cfr. también *Estetica*, pp. 249-261; *L'estetica e i suoi problemi*, p. 170; y *Conversazioni di estetica*, pp. 72-73.

53 *L'estetica e i suoi problemi*, p. 170.

justificar: ni valorarla en función de un criterio externo, ni identificar el criterio [que cada uno puede tener] con la obra”; juzgar una obra de arte es meterse dentro de ella y descubrir su vida y su movimiento, a la vez que nos ponemos en el lugar del artista mientras la hace⁵⁴.

El ‘juez’ que emite un juicio sobre una obra de arte tiene que adecuarse a ésta, y no al revés. Del mismo modo que existe una *ley* para el artista al hacer una obra, habrá también una ley objetiva para el que la valora. “Basándose en la interpretación, el juicio que se formula acerca de la obra (bella –es decir, lograda– o no) no tiene nada de fluctuante o de relativo. La obra tiene dentro de sí la propia ley (la forma formante) y, basándose en ella, se deja juzgar claramente por el que la sepa entender. Esta ley no es ambigua en absoluto”. Por esto el juicio es “único”, “universal”, “objetivo”: porque se refiere a una obra de arte y a su ley, las cuales son igualmente únicas, universales y objetivas. “Universalidad del juicio quiere decir precisamente que, se interprete como se interprete, la obra se revela como lograda o no, y el juicio que reconoce tal logro vale universalmente para cualquier interpretación”⁵⁵.

En definitiva, se trata de volver a la idea de la “consideración dinámica de la obra de arte”. “El juicio estético consiste precisamente en la consideración dinámica con la que el lector capta el valor artístico de la obra: consideración fundamental para *gozar* de una obra de arte y, a la vez, para ejecutarla”⁵⁶. En esto consiste el juicio: en conocer la vida de la forma, en ver cómo crece, en cómo su forma formante se convierte en la obra de arte acabada. Quien alcance esto, según Pareyson, ha llegado al juicio, a la verdad sobre la obra de arte⁵⁷.

Como conclusión, podemos decir que existen ciertos puntos –pocos pero firmes– en los que Pareyson insiste, pues los considera absolutamente necesarios. Uno de ellos sería la multiplicidad de la interpretación y la simultánea unicidad de la obra de arte y del juicio. Será el juicio a garantizar la universalidad y objetividad de la estética, de las que ésta tiene absoluta

54 *Teoria dell'arte*, p. 178. Cfr. *Conversazioni di estetica*, p. 72; cfr. también V. Stella, “Persona e arte nella teoria della formatività”, *Giornale di metafisica*, 1957 (1), p. 98.

55 L. Pareyson - G. Vattimo, “Il problema estetico”, p. 274; cfr. *Teoria dell'arte*, p. 177.

56 *Conversazioni di estetica*, p. 72. Cfr. *Teoria dell'arte*, p. 176.

57 Cfr. *Conversazioni di estetica*, p. 154.

necesidad al ser ésta un saber filosófico. También en la estética –y no sólo en el pensamiento o en la ética–, hace falta diferenciar lo opinable (la mayoría de lo que se habla sobre el arte) de lo seguro (un pequeño núcleo incontestable). El ‘todo vale’ en arte se debe entender sólo como ‘todo tiene su valor artístico’, pero no como ‘todo vale lo mismo’⁵⁸.

4. INTERPRETACIÓN Y CONTEMPLACIÓN

“La lectura –como ejecución– es interpretación y juicio a la vez: la contemplación de la obra de arte”⁵⁹. Encontramos aquí varios de los términos estudiados puestos juntos en una sola definición: lectura y ejecución, interpretación, juicio y contemplación. ¿Falta acaso un criterio de discernimiento en esta estética? Es cierto que Pareyson tiende a la integración de conceptos, pues –tras un pormenorizado análisis– busca la unidad que se presenta en la experiencia artística.

En efecto, para él *la unidad* no implica necesariamente falta de claridad, como se aprecia en la siguiente descripción: en el proceso de interpretación, “desde una primera lectura inmediata [se pasa] a lecturas cada vez más intensas y profundas: avanza estimulado por el placer y espoleado por el juicio. En cada momento es –a la vez– sensibilidad y pensamiento, placer y apreciación [intelectual], pausa de contemplación y acto de valoración”⁶⁰.

Por un lado, hemos visto ya que toda lectura es una ejecución –un despertar– de una obra de arte, que toda lectura e interpretación pueden llevar a un juicio crítico, así como que éstas culminan en *la contemplación*. Por otra parte, hemos insistido también en cómo todo quehacer formativo –y, por tanto, toda interpretación– tendrá un aspecto activo y otro receptivo, uno trabajoso y otro placentero; y que el uno llevará al otro: “la lectura como sensibilidad, gusto, contemplación y gozo [...] es el resultado de complejas operaciones interpretativas”. Así, la lectura nunca podrá ser ni totalmente racional y crítica, ni absolutamente placentera y gustosa; toda

58 Cfr. *Conversazioni di estetica*, p. 13.

59 *Estetica*, p. 259.

60 *L'estetica e i suoi problemi*, p. 167. Sobre este particular puede verse: “Contemplazione del bello e produzione delle forme” (1955) en *Teoria dell'arte*, pp. 123-138; “La contemplazione della forma” (1962) en *Conversazioni di estetica*, pp. 15-24; y el capítulo “Interpretazione e contemplazione”, en *Estetica*, pp. 177-218.

lectura –decíamos– es inteligente y activa, a la vez que contemplativa, gozosa y receptiva. La lectura es trabajo y placer, moverse y esperar, hablar y escuchar, actividad y receptividad⁶¹.

Gracias al proceso productivo de la interpretación, se obtiene como resultado “tranquilidad y éxtasis: es la tranquilidad del hallazgo y del éxito, es el éxtasis de la posesión y de la satisfacción. Es ésta la cumbre de la interpretación, el momento en el que ésta pueda decir: ‘he aquí el sentido, el verdadero sentido de la cosa’”⁶². Se unen, por tanto, los distintos momentos de la actividad del intérprete: interpretación y contemplación, *trabajo y descanso*, búsqueda y hallazgo, pelea y placer. “La interpretación como movimiento es deseo de conocer y esfuerzo de atención y, por tanto, mirada vigilante y atenta [...]. El placer de la contemplación consiste, sobre todo, en esta calma conquistada por medio del esfuerzo y confirmada por la seguridad de la posesión”. El descanso tras el esfuerzo, la calma después de la agitación, el hallazgo al final de la búsqueda: esto es la contemplación⁶³.

Por tanto, “no hay por qué pensar que la contemplación sea un estado de pasividad y olvido de sí. Es cierto que ésta es un estado de calma y quietud [...]; pero esta tranquilidad no tiene nada que ver con la pasividad y con la inercia, porque más bien supone la culminación de una actividad intensa y eficaz”. Nunca pasividad o inercia totales: calma, descanso, *quietud después de un movimiento* que se prepara a su vez para otro nuevo movimiento interpretativo⁶⁴.

“La contemplación es gozo porque acaba este esfuerzo con la posesión”: no es un alivio porque haya cesado un dolor, sino la alegría de la conquista, el gozo del que ha alcanzado su anhelado fin. Así, no podemos olvidar este *placer* de la contemplación, como tampoco podemos hacer caso omiso del trabajo interpretativo. “A la contemplación considerada como conclusión del proceso de interpretación, va unido necesariamente un placer” que nace de la visión de la forma⁶⁵.

La contemplación es *catarsis*, olvido del ruido y de la acción precedente para entregarse a lo contemplado, pues “en esta contemplación el ojo no está

61 *Estetica*, p. 268; cfr. también p. 190, y *Conversazioni di estetica*, p. 72.

62 *Estetica*, p. 191.

63 *Conversazioni di estetica*, pp. 16-17.

64 *Conversazioni di estetica*, p. 15.

65 *Conversazioni di estetica*, p. 16; cfr. también pp. 17-18; *Estetica*, p. 195.

inmóvil, porque –al haber descubierto y revelado la obra de arte en su naturaleza de forma– la recorre en su armonía y perfección”. Más que la supresión del movimiento propio de la interpretación, es su “sublimación”, su cumbre y su meta. “Naturalmente, la movilidad de su mirada no es aquella que la precede, sino más bien la que sigue al descubrimiento”⁶⁶.

Así pues, estos dos momentos de llamada y escucha, de interpretación activa y contemplación receptiva de la obra de arte son inseparables: el uno no se da sin el otro. A su vez, ambos tienen que estar relacionados con la previa *producción* de la obra de arte por parte del artista. Por un lado, ni siquiera el artista se muestra ajeno a la interpretación y contemplación de su obra; es más, éste se convertirá en el primer “espectador” de su obra, para poder así mejorarla, perfeccionarla y, sobre todo, recibir una primera recompensa por su trabajo⁶⁷. Por otro lado, también el intérprete debe acercarse a esta primera visión del artista: una vez más, “la verdadera contemplación es aquella que es a la vez figuración y, por tanto, producción; de tal manera que la contemplabilidad se da sólo dentro de un proceso de producción [...]. Lo cual nos lleva [a su vez] al concepto de forma: en efecto, la forma es contemplable en tanto en cuanto la contemplación se hace producción y figuración”⁶⁸.

La contemplación no será pues sólo catarsis, sino también *visión* que “no puede ser otra cosa que la visión de la forma, es decir, la visión de lo contemplable por antonomasia. En este sentido, la mirada del que contempla goza al ver la forma como tal, y la visión de la forma sacia –con 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, tanto si es natural como si se trata de una obra humana, artística o no”⁶⁹.

Así, al buscar el fundamento de esta unidad entre interpretación y contemplación, volvemos a encontrarnos con *la forma*, porque ésta no sólo es interpretable, sino que –según lo dicho– también se muestra “capaz de ser contemplada y gozada”. Hay algo en la forma que nos permite gozarla, y no sólo conocerla; y su belleza “se ofrece a la mirada que sabe hacerse vidente [*veggente*] y contemplativa”⁷⁰. Se tratará, pues, de “apreciar su armonía,

66 *Conversazioni di estetica*, p. 16.

67 Cfr. *Estetica*, pp. 194 y 197; y *La obra de arte y su público*, p. 52.

68 *L'estetica e i suoi problemi*, p. 176; cfr. también p. 179.

69 *Conversazioni di estetica*, p. 17.

70 *Estetica*, pp. 195 y 196; cfr. también pp. 204-205; *Teoria dell'arte*, p. 124.

porque sus partes viven gracias a la vida del todo”, es decir, de captar la “ley de coherencia que gobierna dicha forma”: de verla en movimiento⁷¹.

Una vez más, en la contemplación “coinciden en una sola cosa la forma formante y la forma formada: porque la cosa que tiene que ser interpretada se presenta como tal, sólo cuando la imagen –en que culmina el proceso figurativo de la interpretación– alcanza a ser forma”⁷². En esto consiste la contemplación: se trata de “captar la obra en el acto en el que ésta llega a ser lo que quería ser, es decir, comparar la obra hecha con la obra que se tenía que hacer”. De nuevo se podría decir que nos encontramos con la dinámica que se da entre *forma formante* y *forma formada*, y se podría decir que dicha forma formante será también ‘forma interpretante’ y ‘forma contemplante’: la misma forma que guía la interpretación y la contemplación⁷³.

Por otro lado, como ya ocurría con la interpretación, la contemplación tiende a identificarse con la obra de arte. Esta *identificación entre imagen y cosa* es el resultado de todo el proceso formativo e interpretativo previos. “No tiene sentido, pues, preguntarse si el objeto de la contemplación es la forma interpretada o la imagen que se ha producido de ésta, porque en la contemplación se ha hecho coincidir a ambas”⁷⁴. El resultado final de la interpretación “es precisamente esta adecuación, esta coincidencia y unidad de formas, en la que la imagen (no ya un pobre esquema que se opone a un simple motivo inicial) *es* –por así decirlo– la cosa misma”. Por tanto, vemos concretado y aplicado a la contemplación lo que antes se refería a la interpretación en general⁷⁵.

Como consecuencia, se puede decir que “contemplar un objeto, apreciar la belleza de éste y realizar su interpretación son expresiones sinónimas”⁷⁶. La interpretación será también una mirada profunda en la obra de arte, y contemplar e interpretar estarían profundamente relacionadas. Con esta unión entre interpretación y contemplación, *Pareyson consigue rechazar*

71 Cfr. *Estetica*, p. 195; *L'estetica e i suoi problemi*, p. 148.

72 *L'estetica e i suoi problemi*, p. 184.

73 *Conversazioni di estetica*, pp. 17-18.

74 *Estetica*, p. 199; cfr. p. 198, y *Teoria dell'arte*, pp. 124-125.

75 *L'estetica e i suoi problemi*, p. 184; cfr. G. D'Acunto, “Il problema dell'interpretazione en Luigi Pareyson”, p. 72.

76 *Teoria dell'arte*, pp. 123-124. Cfr. *Conversazioni di estetica*, pp. 16-17; *Estetica*, p. 204.

también un cierto ‘consumismo estético’ que buscaría tan sólo el placer inmediato que proporciona la obra de arte, al reducirla a un objeto de placer, un simple medio de comunicación o un mero producto destinado a un destructivo ‘usar y tirar’. Para nuestro autor, la contemplación es un componente esencial de la recepción del arte, y la obra pide ser interpretada y contemplada, y no sólo ‘consumida’⁷⁷.

77 Quien también le dará este sentido de “visión” será Croce, pues sostiene que “contemplar significa, en segundo lugar [y además de su acepción como “catarsis”], mirar a fondo y, por tanto, ver, en el sentido profundo del término ‘visión vidente’. Esta entra en lo contemplado, y saca de ello sentidos misteriosos y oscuros, que traduce en imágenes claras y luminosas, en figuras vivas y plásticas” (*L’estetica e i suoi problemi*, p. 302; la cita es de Plotino, *Enn.* V, I, 5).

V FINES

Veamos pues ahora, en este capítulo, las implicaciones metafísicas que trae consigo la estética de nuestro autor; esto nos permitirá llegar al fondo de la cuestión, a la vez que acceder a un desarrollo filosófico más amplio: el de la hermenéutica. Con el paso del concepto de “forma” a los de “verdad” y “ser”, podremos extraer algunas conclusiones de la presente estética al ámbito hermenéutico. Si bien ya hemos sostenido que se da una unidad en toda la filosofía de Pareyson, 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”¹. Abordemos pues ahora, brevemente y en primer lugar, la fundamentación metafísica de la estética de Pareyson. 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 “fenomenología del arte”, llegará a una “ontología del arte” que, sin embargo, tan sólo esbozará².

-
- 1 Cfr. A. Rosso, *Ermeneutica come ontologia della libertà*, pp. 134 y 139; L. Bottani, “Estetica, interpretazione e soggettività. H. G. Gadamer e L. Pareyson”, p. 87; G. Riconda, “La philosophie de l’interprétation de Luigi Pareyson”, p. 184; M. Gensabella Furnari, *I sentieri della libertà*, Guerini, Milán 1994, p. 118.
 - 2 Cfr. *Estetica*, p. 9. Para este apartado, pueden verse “Portata metafisica dell’arte” en *Estetica*, pp. 277-278 y “Estetica e metafisica” (1950), en *L’estetica e i suoi problemi*, pp. 175-179; P. Blanco Sarto, “Arte, verdad e interpretación en Luigi Pareyson”, *Anuario filosófico* 2002 (XXXV/3), pp. 753-788.

1. ARTE Y BELLEZA

Por otra parte, es evidente que, en la “estética de la formatividad” de Pareyson, 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”³. 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, porque “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”⁴.

A la vez, la belleza es una *característica esencial de la forma*; esta –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 de la forma”. Una cosa es bella porque ha sido bien formada; luego toda forma –natural o artística– en cuanto forma es necesariamente bella⁵.

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*; “ésta 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 logro⁶. 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

3 Cfr. U. Eco, “Le sporcizie della forma”, p. 19.

4 *L'estetica e i suoi problemi*, p. 192.

5 *Teoria dell'arte*, p. 126.

6 *Teoria dell'arte*, p. 128.

hecho, bien acabado””. El punto de vista dinámico y operativo de nuestro autor aparece también a la hora de afrontar el problema de la belleza⁷.

“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’”⁸. Sin embargo, y precisamente porque la contemplación tiene un componente activo y productivo, nuestro filósofo define también la 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 belleza⁹.

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 forma¹⁰.

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 orgánica¹¹. 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; es ésta 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

7 *Teoria dell'arte*, p. 123; cfr. *Estetica*, p. 192. Puede verse también “Contemplazione del bello e produzione di forme” (1955), en *Teoria dell'arte*, pp. 123-138; y *Estetica*, pp. 194-196.

8 *L'esperienza artistica*, p. 168; la cita es de un amigo de Goethe llamado Moritz, *Sobre la imitación formadora de la belleza* (1788).

9 *L'estetica e i suoi problemi*, p. 180.

10 *Estetica*, pp. 195-196.

11 *L'estetica e i suoi problemi*, p. 183.

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 bella¹².

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 que está completo y vivo tiene la fuerza suficiente para poder exigir una interpretación”¹³. Luego podríamos decir ahora que lo que mueve a la interpretación y a la contemplación es precisamente la belleza. Ahora bien, no todo proceso formativo produce una belleza artística, ya que existen bellezas no artísticas (como una acción, un pensamiento o un objeto no artístico, aunque éstos estén logrados y bien hechos).

Así pues, ¿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*, tal como hemos mencionado ya. “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”. Aparece aquí, por tanto, el ‘materialismo artístico’ de Pareyson¹⁴.

2. 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

12 *L'estetica e i suoi problemi*, p. 178.

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

14 *L'estetica e i suoi problemi*, p. 111.

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”. 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 filosófico de la fenomenología del arte, como –y sobre todo– para su fundación ontológica”¹⁵.

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”¹⁶.

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”¹⁷. 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

15 Cfr. L. Bottani, “Estetica, interpretazione e soggettività. H. G. Gadamer e L. Pareyson”, p. 107; V. Verra, recensión a la *Estética* en *Rivista di estetica*, 1956 (I), p. 148; G. Beschin, *L'estetica dal 1945 ad oggi*, Marzorati, Milán 1978 (XXX), p. 652; G. Vattimo, *L'esistenzialismo e l'estetica*, en M. Defrenne - D. Formaggio, *Trattato di estetica*, Mondadori, Milán, 1981 (I), p. 341, y *Poesia e ontologia*, pp. 83-84; M. Ferraris, “Un'estetica senza opere”, pp. 98 y 100.

16 G. Vattimo, *Poesia e ontologia*, p. 83, y “Pareyson: dall'estetica all'ontologia”, p. 8; G. D'Acunto, “Il problema dell'interpretazione en Luigi Pareyson”, pp. 80-81, donde remite a “Tradizione e innovazione” (1965), en *Conversazioni di estetica*, pp. 25-32.

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

contenidos humanos de la experiencia empírica, abre también el camino a un trascender las apariencias, esto es, a un encuentro entre el arte y la verdad”. La ontología del arte, pues, no excluye –subraya Ferraris– una morfología y una fenomenología de la actividad artística¹⁸.

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”, 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 propone, pues, una ‘metafísica antropológica’¹⁹.

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 del ser mediata e indirecta*, 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, 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”, de cómo las formas son formadas²⁰.

18 G. Carchia, “Esperienza e metafisica dell’arte”, p. 86; cfr. también pp. 78 y 84-85; M. Ferraris, “Un’estetica senza opere”, p. 107.

19 *Esistenza e persona*, p. 18; cfr. también *Verità e interpretazione*, pp. 43, 101, 158-159 y 186; *Estetica*, pp. 277-278; y F. Russo, *Luigi Pareyson e l’ermeneutica della verità*, p. 70.

20 *L’estetica e i suoi problemi*, p. 185; cfr. también pp. 75-179, y *Teoria dell’arte*, p. 71; U. Eco, *La definizione dell’arte*, p. 24; V. Verra, “Costanti e parabole nella filosofia italiana contemporanea”, en AA. VV., *La cultura filosofia in Italia dal 1945 al*

Pero la pregunta sigue en pie: ¿y la “ontología del arte”? 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”²¹.

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 verdad²². 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 originario²³.

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”²⁴. 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

1980, Guida, Nápoles 1980, p. 73; L. Bagetto, *Il pensiero della possibilità. La filosofia torinese come storia della filosofia*, Paravia, Turín 1995, pp. 126 y 148.

21 *Verità e interpretazione*, Mursia, Milán 1991, p. 105.

22 “Nichilismo e cristianesimo” (entrevista con Federico Vercellone), *Annuario filosofico*, 1991(7), p. 33; cfr. L. Pareyson - G. Vattimo, “Il problema estetico”, p. 279.

23 Cfr. S. Givone, *Storia dell'estetica*, Laterza, Roma-Bari 1988, p. 156.

24 “La obra de arte y su público”, pp. 54-55.

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 particular²⁵.

Así, da la impresión ahora de que Pareyson abandona el principio forma formante, y se vaya acercando cada vez más a 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 arte²⁶. 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”²⁷.

Por tanto, la obra de arte existe y se relaciona con el ser, revela la verdad, expresa a un autor y a un 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’”²⁸.

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, signifique 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–

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

26 Cfr. *Verità e interpretazione*, pp. 80-81.

27 “La obra de arte y su público”, p. 58; cfr. también pp. 54-55.

28 “La obra de arte y su público”, p. 58.

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 tiene, en última instancia, un fundamento divino²⁹.

3. ARTE, VERDAD E INTERPRETACIÓN

Y junto a la ontología, una hermenéutica de mayor alcance. “Así, desde finales de los años cincuenta 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 universal³⁰.

La hermenéutica de Pareyson –como sabemos– fue elaborada en los años sesenta y culminará con el libro *Verdad e interpretación* (1971). “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”³¹. Lógicamente, nos fijaremos ahora sobre todo en lo que se refiere a la hermenéutica del arte, aunque la teoría expuesta en dicha obra se podría

29 G. Vattimo, *Poesía e ontología*, p. 93; cfr. también pp. 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.

30 G. Vattimo, *L'esistenzialismo e l'estetica*, pp. 341 y 340; una exposición más pormenorizada en P. Blanco, “Arte, verdad e interpretación en Luigi Pareyson”, *Anuario filosófico*, 2002(XXV/3), pp. 753-788.

31 *Verità e interpretazione*, pp. 239-240.

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 cuarenta y cincuenta 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”³².

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*³³.

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 hablaba 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 obra de arte– mantienen su propia 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

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

33 *Verità e interpretazione*, p. 68.

[también] en el verdadero arte y en el mito”, la cual sería no una postura irracional, sino “la más racional de todas las posturas”³⁴.

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”³⁵.

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 “originariedad”. 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 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 entender”³⁶. 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

34 *Verità e interpretazione*, pp. 69 y 70; cfr. también pp. 81 y 239; V. Verra, “Esistenzialismo, fenomenologia, ermeneutica, nichilismo”, en AA. VV., *La filosofia italiana dal dopoguerra a oggi*, Laterza, Roma-Bari 1985, p. 409; M. Ferraris, “Un’estetica senza opere”, p. 96; S. Givone, “Complessità, interpretazione e pensiero tragico”, p. 75; id., “Luigi Pareyson a un anno dalla scomparsa”, p. 70.

35 A. Rizzi, *Infinito e persona*, p. 132.

36 *Verità e interpretazione*, p. 71.

revés”³⁷. 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”³⁸.

Persona y verdad se encuentran presentes en toda interpretación, conviviendo de modo continuo en un difícil equilibrio que ha de alcanzar a todo intérprete. Como consecuencia, la interpretación hará posible que un particular punto de vista alcance la verdad y el ser³⁹. 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 verdad⁴⁰.

Sin embargo, el espíritu de ambas hermenéuticas será siempre el mismo: libertad y fidelidad. Se trata de una declaración ya citada, pero sin embargo muy significativa: “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

37 *Verità e interpretazione*, p. 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. pp. 71-73).

38 *Verità e interpretazione*, p. 55.

39 Cfr. *Verità e interpretazione*, pp. 93 y 99.

40 Cfr. *Verità e interpretazione*, p. 17.

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 igualmente claro que en el segundo caso la indistinción entre verdad y error asegura un rápido y cómodo recorrido”⁴¹.

La hermenéutica que Pareyson propone –decíamos– intenta 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”, Giametta 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 ésta 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 que se accede gracias a la interpretación⁴².

4. 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

41 “Interpretazione e libertà”, pp. 7-8.

42 Cfr. M. Ravera, “Premessa del curatore”, p. 73; S. Giametta, “Ricordo di Luigi Pareyson”, *Informazione filosofica*, 1991 (4), p. 6; G. Cenacchi, *Storia della filosofia dell’esistenza nel pensiero italiano contemporaneo*, Libreria Editrice Vaticana, Ciudad del Vaticano 1990, p. 158; G. Santinello, *Immagini e idea dell’uomo*, Maggioli, Rimini 1984, p. 187; A. Rosso, *Ermeneutica come ontologia della libertà*, pp. 97 y 108-111; L. Bottani, “Estetica, interpretazione e soggettività. H. G. Gadamer e L. Pareyson”, p. 109.

aquella forma de conocimiento que es *a la vez* e inseparablemente veritativa e histórica, ontológica y personal, revelativa y expresiva⁴³. 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”⁴⁴. 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”⁴⁵.

Como resulta esperable, en su hermenéutica Pareyson se refería 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 opimirla, 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 libertad⁴⁶.

43 *Verità e interpretazione*, p. 53.

44 *Verità e interpretazione*, p. 10; cfr. F. Russo, *Esistenza e libertà*, pp. 12-14. Puede verse el artículo “Originarietà dell’interpretazione” (1970), en *Verità e interpretazione*, pp. 53-90.

45 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*, pp. 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” (pp. 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 (cfr. p. 58).

46 *Verità e interpretazione*, p. 229; cfr. también pp. 50 y 106.

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”⁴⁷. 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 riesgo⁴⁸.

Por tanto, la persona no puede eludir lo que Pareyson llamaba –de un modo muy existencialista– la “angustia de la interpretación”⁴⁹. “La interpretación es un tipo de conocimiento que está siempre expuesta al fracaso”⁵⁰. De hecho, nuestro autor no dejará de hacer aquí de nuevo 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”⁵¹.

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 titanismo [*elefantismo*] de la propia personalidad”. Además, nuestro autor remitirá a las raíces metafísicas de la interpretación, pues los distintos relativismos “han olvidado aquella relación

47 *Verità e interpretazione*, p. 31.

48 Cfr. M. Ravera, “Premessa del curatore”, pp. 13-15; G. Riconda, “La philosophie de l’interprétation de Luigi Pareyson”, pp. 185-186.

49 *Verità e interpretazione*, p. 50. Cfr. también pp. 84 y 100; “Interpretazione e libertà”, pp. 7-8.

50 *Verità e interpretazione*, p. 84.

51 S. Givone, “Complessità, interpretazione e pensiero tragico”, p. 71

ontológica, que sólo puede enseñar con fruto una postura tan difícil como la humildad”⁵².

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”⁵³. 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”⁵⁴.

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 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 ser⁵⁵.

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

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

53 *Verità e interpretazione*, p. 51.

54 *Verità e interpretazione*, p. 171.

55 *Verità e interpretazione*, p. 30; M. Ferraris, *Storia dell'ermeneutica*, p. 285; R. Longo, *Esistere e interpretare. Itinerari speculativi di Luigi Pareyson*, CUECM, Catania, 1993, pp. 91-92.

contemporánea será capaz de encontrar un camino que la liberará de las tranquilizantes tautologías de una enésima ‘filosofía de la cultura’”⁵⁶.

56 G. Mura, *Ermeneutica e verità: storia e problemi della filosofia dell'interpretazione*, Città Nuova, Roma 1990, p. 325; G. Vattimo, “Pareyson: dall'estetica all'ontologia”, p. 16.

VI UN EJEMPLO*

Una vez que hemos analizado lo que nuestro autor ha dicho sobre la interpretación del arte y de la verdad, veamos esto mismo aplicado a un caso concreto. Pareyson ha escrito también varios estudios sobre Goethe y Valéry. Sin embargo, nos parece que dichos análisis van más bien dirigidos a conocer las ideas estéticas de estos autores, que a profundizar en su obra artística. Por eso, hemos decidido acudir a su libro sobre Dostoievski, quien resulta ser un autor especialmente congenial a nuestro filósofo, de un modo particular en los últimos años de su vida. “Las novelas de Dostoievski son pura filosofía”, declaraba decididamente Luigi Pareyson, quien definía a Dostoievski como “maestro y compañero de toda la vida”. Escribió algunos artículos sobre su lectura personal del novelista ruso. Xavier Tilliette considera estas páginas dostoiévskianas como las mejores de Pareyson, al menos en cuanto al estilo. Podemos también apreciar aquí ese cambio que se manifiesta de forma más evidente en sus últimos escritos sobre la libertad: las frases se acortan y las ideas se condensan más en estas páginas sobre el escritor ruso. Además, en estos ensayos sobre Dostoievski se concentra todo el pensamiento de nuestro autor: arte y filosofía, ética y religión, existencialismo y hermenéutica, “personalismo ontológico” y “ontología de la libertad”. Acerquémonos, pues, a la interpretación que nuestro autor hace de la obra dostoiévskiana¹.

* Publicado como “Los Karamazov discuten. Dios y el mal en Dostoievski”, *Espíritu*, 2004 (LIII), pp. 77-85.

1 Cfr. *Ontologia della libertà. Il male e la sofferenza*, Einaudi, Turín 1995, p. 167; X. Tilliette, “Prefazione” a M. Gensabella Furnari, *I sentieri della libertà*, p. 13. Son varios los ensayos que se contienen en un libro de Pareyson de publicación póstuma, titulado *Dostoevskij. Filosofia, romanzo e esperienza religiosa*, Einaudi, Turín 1993. Éstos son: “Il pensiero etico di Dostoevskij”, 1967; “L’esperienza della libertà in Dostoevskij”, 1978; “L’ambiguità dell’uomo in Dostoevskij”, 1980; “La

1. DOSTOIEVSKI, NOVELISTA Y FILÓSOFO

Sin embargo, “la posibilidad de interpretar las novelas de Dostoievski como filosofía no les quita nada de su valor artístico, pues más bien la filosofía depende de éste”, de este ser obra de arte². Es más, sus novelas, “precisamente por su valor artístico, son verdadera y pura filosofía, pues sus personajes tienen la doble y, sin embargo, única función de ser figuras de arte e ideas filosóficas, hasta el punto de que se puede decir que él filosofaba “por medio del” arte o que, haciendo arte, en el fondo hacía filosofía”. Dostoievski será considerado por Pareyson “uno de las cumbres de la filosofía contemporánea y un obligado punto de referencia en el debate especulativo actual; no es sólo un gran “psicólogo”, sino todo un “antropólogo”³.

sofferenza inutile in Dostoevskij”, 1982; “Dimitrij confuta Ivan”, 1991. También hemos examinado algunos artículos publicados en *il Giornale nuovo* durante los años 80, pero no ofrecen elementos suficientes para un estudio. Existe una edición en castellano (*Dostoievski. Filosofía, novela y experiencia religiosa*, Ediciones Encuentro, col. “Ensayos”, Madrid 2007 (328)), que sin embargo no hemos empleado aquí.

2 *L'estetica e i suoi problemi*, pp. 32 y 37.

3 *L'estetica e i suoi problemi*, p. 31; *Dostoevskij*, p. 156; hay una referencia a N. Berdiaev, *La concezione di Dostoevskij*, Einaudi, Turín 1945, p. 46. A partir de ahora, debido a la multitud de referencias al *Dostoevskij* pareysoniano y para evitar repeticiones, en algunos lugares lo citaremos sólo mencionando la página. Evidentemente, no se tratará de una filosofía sistemática, sino en una serie de intuiciones sobre el ser humano que aparecerán dispersas a lo largo de sus obras (*Dostoevskij*, p. 214; cfr. también pp. 17 y 21, y *Ontologia della libertà*, pp. 200-201). Además, el Dostoievski de Pareyson es el llamado ‘segundo Dostoievski’: el Dostoievski más filosófico y trágico que sentimental; el de *Crimen y castigo* (1866) y *El idiota* (1864), el de *Los demonios* (1873) y, sobre todo, *Los hermanos Karamazov* (1880). Será éste el Dostoievski de cuando “la tragedia entra en su existencia” después de “la espantosa experiencia del patíbulo” –al haber sido condenado a muerte y haber simulado su ejecución–, y el de la “dolorosa odisea de la deportación” en Siberia que sufrió después. Nos encontramos entonces con un *Dostoievski trágico y existencialista*, posterior a su conversión al cristianismo, no ante el sentimental autor de *Pobre gente* (1846): cfr. *Dostoevskij*, pp. 7-10, 27, 147 y 217.

Respecto a los contenidos de la filosofía dostoiévkiana, afirma con claridad el existencialista turinés: “Su pensamiento es –sin lugar a dudas– profundamente cristiano, y en este sentido tiene una importancia vital a la hora de recuperar el cristianismo: nadie puede ser cristiano hoy en día sin tener en cuenta a Dostoiévski y a Kierkegaard”⁴. A su vez, *Dios* será un tema central del pensamiento del escritor ruso: “el problema de la existencia de Dios no es sólo un problema teórico, sino que es sobre todo un problema vital”; pero este Dios de Dostoiévski será un Dios misterioso: siendo amor, hace morir a su Hijo; un Dios que se revela y se esconde, que se humilla y se engrandece, que muere y resucita⁵.

“Ningún autor moderno ha sabido presentar como Dostoiévski el problema de Dios”, en el que la divinidad será “el punto de referencia” obligado⁶. Por tanto, si *el hombre* acepta el problema de Dios, se elevará y ennoblecerá; si lo rechaza, se destruirá. Los ateos e indiferentes “pretenden afirmarse a sí mismos negando a Dios, para convertirse en *superhombres* o en *hombres-Dios*. Sin embargo, dado que no se puede cambiar la medida del hombre, en realidad éstos no hacen otra cosa que degradar a los demás y degradarse a sí mismos convirtiéndose en *subhombres*”⁷ (valga como ejemplo de esto último el caso del viejo Karamazov).

Ahora bien, la presencia de Dios en la vida de las personas no será una presencia “consoladora”, sino una vez más “trágica”: “Dios espera al hombre en un rincón de la vida, dispuesto a sorprenderlo en el momento más inesperado”⁸. Según Pareyson, el Dios de Dostoiévski es un padre más exigente que comprensivo. Así, a partir de esta visión atormentada y atónica de Dios, Dostoiévski –“a través de la realidad visible y cotidiana”– nos hablará del “hombre escondido” e interior, de aquél que es menos visible, de los “dramas humanos y las secretas tragedias del hombre”⁹.

En efecto, la clave de la existencia de cada persona es Dios; pero a su vez el drama de su vida será su propia *libertad*. La libertad nos presenta sus dos

4 *Dostoevskij*, p. 217; cfr. también *Esistenza e persona* (1950), Il Melangolo, Génova 1992, p. 258, y *Ontologia della libertà*, p. 204.

5 *Dostoevskij*, p. 117; cfr. pp. 78, 169, 190-191 y 214-215.

6 *Dostoevskij*, pp. 135 y 139.

7 *Dostoevskij*, p. 134.

8 *Dostoevskij*, p. 141.

9 Cfr. *Dostoevskij*, pp. 11, 14 y 25.

caras, y de aquí nace la “tragedia” del hombre: “Por un lado, la libertad es *obediencia* al ser, servicio humilde prestado a la verdad, homenaje ofrecido a la realidad y a la verdad preexistente. Por otro lado, la libertad es *rebelión*: rebelión contra Dios, lucha contra la eternidad, traición a la verdad”¹⁰. Es decir, nos encontramos el “*la verdad os hará libres*” (Jn 8, 33) de Cristo, del Dios-hombre contra el “*seréis como dioses*” (Gn 3, 4) del Anticristo, del hombre-Dios: el cristianismo contra el titanismo, el hombre contra el superhombre que después se transformará inevitablemente en subhombre. Pero, además, el cristiano debe alcanzar una afirmación de Dios que incluye en sí el haber superado la negación, el ateísmo, el nihilismo: “sin el “abismo de la duda” no se llega al “abismo de la fe””¹¹.

Por tanto, junto con esa experiencia de Dios, el núcleo más importante del pensamiento de Dostoievski es –para nuestro autor– la *libertad*. “Y por libertad hay que entender la libertad primaria: es decir, la libertad para escoger entre el bien y el mal, entre la rebelión y la obediencia; la libertad de rechazar o reconocer el principio del ser y del bien”. Así, no es una libertad *en* el bien o *en* el mal, sino una libertad anterior a ambos extremos: situación previa a toda elección, una especie de perenne indecisión¹². ¿Por qué propone Pareyson esta noción de libertad? Porque cree que “la verdad acogida por imposición o por simple tradición, sin que intervenga la libertad, no es tal”¹³.

Así como la fe supone la superación de la duda, la libertad exige superar la esclavitud del bien impuesto o del mal elegido¹⁴. Por eso esta experiencia fundamental “originaria y profunda” es una “libertad ilimitada” en el sentido de que no admite violencias ni constricciones, que excluye también una “libertad arbitraria”, pues llevaría a la destrucción también de sí misma¹⁵. Por tanto, “la libertad primaria es una prueba de que el hombre sale victo-

10 *Dostoevskij*, p. 24; cfr. p. 128.

11 *Dostoevskij*, p. 142; cfr. también pp. 24-25, 115, 135-137, 142-143, 165-166, 169 y 201-203, y *Nihilismo e cristianesimo*, p. 32.

12 *Dostoevskij*, p. 118; cfr. también pp. 119 y 132.

13 *Dostoevskij*, p. 120; cfr. también p. 119 y *Ontologia della libertà*, p. 468.

14 Cfr. *Dostoevskij*, pp. 119-120 y 133.

15 Cfr. *Dostoevskij*, pp. 128 y 133-134, y *Ontologia della libertà*, p. 467. Sobre el problema de esta libertad bifronte, Pareyson escribió “L’esperienza della libertà in Dostoevskij” (1978), en *Dostoevskij*, pp. 125-143.

rioso hacia el bien y la verdad, sólo si ha superado la tentación”¹⁶. Se trata de una libertad que no es un refugio sólido y estable; sino algo que está en continuo riesgo, un equilibrio inestable que se encuentra siempre al borde del error y del abismo.

Sin embargo, debemos recordar que “ni siquiera la experiencia de la libertad –tan fundamental en Dostoievski– es la experiencia originaria: existe para él una experiencia más originaria y profunda todavía, que es *la experiencia de Dios*: la más alta, aquella que contiene e ilumina todas las demás y que, por tanto, es verdaderamente decisiva para el destino del hombre”. Esto es, la propuesta de Dostoievski es –según nuestro filósofo– “ni Dios sin la libertad, ni la libertad sin Dios”¹⁷. Por lo demás, otro de los problemas cruciales en Dostoievski es el problema del *mal*. ¿Por qué el mal?, ¿cuál es el sentido de lo negativo en nuestras vidas?, se preguntan los personajes de sus novelas.

Contra la ingenua visión del hombre como un ser inocente y angelical por naturaleza, Dostoievski nos presenta al ser humano en toda su capacidad de destruir y de hacer el mal. Nos encontramos continuamente con este mal que es hijo del diablo y de nuestra libertad¹⁸. El pensador ruso no es un maniqueo; pero tampoco un ingenuo negador de la realidad del mal: existe y será definitivamente vencido por el bien, pero no por esto el problema queda suprimido o minimizado. Entre el bien y el mal se da una lucha terrible: “*Satanás lucha contra Dios, y el campo de batalla se da en el corazón de los hombres*”. (Así, un ejemplo palpable de esta presencia del mal son las vidas y las muertes del viejo Karamazov y de Smerdiakov)¹⁹.

Por eso nuestro filósofo habla de la “ambigüedad del hombre”: humildad y soberbia, amor y crueldad resultan a veces muy difíciles de diferenciar en los personajes de Dostoievski²⁰. Así, toda la realidad será ambigua: el mal puede llevar a la condenación o a la salvación, a la desesperación o a la expiación; las ideas pueden ser divinas o diabólicas; “*la belleza es un enigma*” porque puede perder o salvar; el amor se debate entre el éxtasis y

16 *Dostoevskij*, p. 121.

17 *Dostoevskij*, pp. 134-135 y 137.

18 Cfr. *Dostoevskij*, pp. 26-30.

19 *Dostoevskij*, p. 59-60 y 65; la cita es de *Los hermanos Karamazov*, I, 3, 3.

20 Cfr. “L’ambiguità dell’uomo in Dostoevskij” (1980), en *Dostoevskij*, pp. 144-169; véase también p. 112.

la pasión; la libertad puede llevar a un bien liberador o a un mal que esclaviza; y el mismo Dios se oculta y se revela, y muere y resucita. Por tanto, la realidad es ambigua, dual, enigmática, antes del definitivo triunfo del bien²¹.

Dostoievski reniega así de la visión de la persona como “alma cándida” (tal como pretenden un ingenuo optimismo antropológico o un idealismo moralista), y propone como modelo de persona al “santo pecador”, quien está en continua tensión entre el bien y el mal. Después, cada “santo pecador” escogerá entre Cristo o Satanás, entre el Dios-hombre o el hombre-Dios, entre el cristianismo o el titanismo, entre la libertad verdaderamente ilimitada y la libertad aparentemente ilimitada del “todo está permitido”²². Como consecuencia, se tratará de seguir la “dialéctica de la libertad” que lleva a la salvación o, por el contrario, de someterse a la “dialéctica de la necesidad”, que no diferencia entre el bien y el mal: es decir, “la libertad de la decisión y de la obediencia” o la de “la rebelión y de la arbitrariedad”, que acaban respectivamente en “la libertad más exaltante” y en “la esclavitud más degradante”²³.

2. LOS HERMANOS KARAMAZOV (1878-1880)

Una vez que hemos visto los principales aspectos de la interpretación que Pareyson hace de Dostoievski, veámos cuál es la lectura que nuestro filósofo realiza de la última obra del escritor ruso. Hemos elegido *Los hermanos Karamazov* no sólo porque contiene de forma más completa las ideas del novelista-filósofo, sino porque el mismo Pareyson se fue concentrando cada vez más en esta obra. De hecho, cuando le sorprendió la muerte, estaba trabajando en un artículo sobre esta novela²⁴.

21 Cfr. *Dostoevskij*, pp. 112-113, 132, 155-156 y 169; la cita es de *El idiota*, I, 7.

22 Cfr. *Dostoevskij*, pp. 131, 144-147, 158 y 164-166; la expresión ‘santo pecador’ procede de la *Hagiografía de un santo pecador*, última serie de novelas que Dostoievski no acabó y de la que forma parte *Los hermanos Karamazov*. El ‘todo está permitido’ es una máxima que repite Iván Karamazov a lo largo de esta novela.

23 Cfr. *Dostoevskij*, pp. 118, 168-169.

24 Después Francesco Tomatis ha publicado póstumamente el borrador de dicho escrito en un artículo titulado “Dimitrij confuta a Ivan” (1991), en *Dostoevskij*, pp. 221-237.

En primer lugar, debemos advertir que no se trata de una lectura inmediata, sino que nuestro autor conoce y cita a otros intérpretes de la obra dostoiévskiana²⁵. Sin embargo, la mayoría de las citas y referencias serán de los textos originales de las distintas novelas. Además, hemos de advertir también que se trata de una “*lectura filosófica*”, y no de una crítica literaria: “no limitaremos nuestra valoración a apreciaciones o consideraciones de carácter artístico”, afirma de modo claro Pareyson²⁶.

Es más, precisamente por esta atención a las ideas, Pareyson elige *Los hermanos Karamazov*: “Desde un punto de vista exclusivamente artístico, la obra maestra [de Dostoiévski] es *Crimen y castigo* por su unidad, por su concisión, por su coherencia, por la perfecta unión de elementos dramáticos y doctrinales. Pero *Los hermanos Karamazov* –tan desordenados, desiguales, prolijos– tienen una grandeza de concepción, una fuerza de penetración, una forma de pensamiento [...] que hacen de ella la obra maestra en absoluto”²⁷. Sin embargo, esto no quiere decir que se caiga en el filosofismo o en el contentutismo a la hora de leer una obra, ya que Pareyson tratará de “hacer brotar el contenido de la complejidad de su arte”²⁸.

25 Por ejemplo, Ivanov, Sestov, Berdiaev, Evdokimov, Stepun, Thurneysen, etc. Cfr. *Dostoevskij*, (VIII-IX), pp. 8 y 12.

26 *Dostoevskij*, p. 12.

27 *Dostoevskij*, p. 12.

28 *Dostoevskij*, p. 13; cfr. también p. 17. Tal vez sea éste el momento de recordar el argumento de la novela. En una ciudad provinciana, se desarrolla la trágica relación entre el viejo libertino Fedor y sus hijos Dimitri, Iván, Aliocha y Smerdiakov, el bastardo que trabaja como sirviente en la casa de los Karamazov. Los hijos tienen dentro de sí la misma violencia y sensualidad que su padre. Sin embargo, Aliocha – el hijo menor– se ha ido al monasterio a seguir las enseñanzas del *starets* Zósimo. Será precisamente en este lugar sagrado donde los protagonistas se presentan como son –lujuriosos y violentos–, y donde el santón presagia el trágico final de la historia.

Otro de los hermanos, el teniente Dimitri Karamazov está prometido con Katerina, la hija de uno de sus superiores. Sin embargo, se enamora perdidamente de la concubina de su padre, Gruchegnka. A su vez, Iván –el hermano intelectual– se enamora de Katerina. En medio de esta tensa situación, Dimitri amenazaré y golpeará a su padre, por haberles retenido la herencia de su difunta madre.

Poco después, el padre muere asesinado, el epiléptico Smerdiakov se suicida y Dimitri es acusado de parricidio. Tras un largo juicio y a pesar de que confiesa su inocencia, el teniente Karamazov será condenado a trabajos forzados en Siberia,

Ahora bien, en la lectura de esta obra que hace nuestro autor, ¿dónde acaba Dostoievski y dónde empieza Pareyson? Nuestro autor responde a esta pregunta de un modo apasionado: “Entiendo muy bien que esto preocupe mucho a críticos y literatos, los cuales en general no saben que – en filosofía– no se puede acceder a un pensador sin dialogar con él. Pero a mí estas preocupaciones me parecen francamente exageradas. Dejando aparte la eterna distinción entre exposición e interpretación que aparece en cualquier estudio sobre un autor, me pregunto: ¿es posible exponer e interpretar a Dostoievski sin conversar con él, hablar *de* él sin hablar *con* él? Es éste el tipo de fidelidad que Dostoievski requiere: no se puede hablar de él sin convertirse de alguna manera en alguno de sus personajes”. Así, el lector Pareyson cerrará de pronto el libro y, sin perder esa sintonía que tenía con el novelista ruso, continuará esa conversación que ha entablado con él. Nos encontramos, pues, ante un *Dostoievski-Pareyson* o un ‘Pareyson sobre Dostoievski’²⁹.

Esta ‘lectura filosófica’ de Dostoievski no se entretendrá, pues, en la lengua y el estilo, en la estructura narrativa o en las fuentes de la novela; sino que, después de hacer un breve análisis del espacio y el tiempo, pasará a hablar de los personajes. Esto es, va directamente a las ideas, sin detenerse en las palabras. De hecho, según nuestro autor, también para Dostoievski los personajes, el espacio y el tiempo narrativos significan *ideas*: los personajes dostoiévskianos encarnan pensamientos y posturas existenciales, “pero hace falta que la idea se convierta en acción, y que ésta última se desarrolle”; “los espacios son íntimos, espirituales, humanos, símbolos de la angustia” de sus habitantes; el tiempo es frenético, exageradamente acelerado: todas las infinitas peripecias de nuestra novela se desarrollan en ¡siete días!”³⁰.

De este modo, para hablarnos del alma y de las ideas de sus *personajes*, Dostoievski nos describirá detalladamente su indumentaria, o les obligará a hacer pocas cosas y a hablar mucho. Sólo de este modo las ideas se encarnan en los personajes. Tan es así que a veces da la impresión que las

castigo que aceptará como expiación de otras culpas. Es precisamente en ese momento cuando Gruchengka le declara su amor, mientras Iván –el intelectual ateo– enloquece después de descubrir que ha sido él quien ha inducido a Smerdiakov a matar a su padre. Aliocha se dedica entonces a difundir por el mundo las enseñanzas de amor del *starets* Zósimo, ya muerto.

29 *Dostoevskij*, p. 143.

30 Cfr. *L'estetica e i suoi problemi*, p. 39; *Dostoevskij*, pp. 15-16.

novelas de Dostoievski dejan de serlo, para convertirse en tragedias: la acción y los personajes se convierten en ideas vivas y en dramas humanos, pasando la narración a un segundo plano. “Los héroes de Dostoievski son ‘ideas personificadas’, [...] figuras en las que se une tiempo y eternidad”³¹. La acción y los personajes, el espacio y el tiempo se diluyen para que las ideas pasen a un primer plano. Concretamente en *Los hermanos Karamazov*, “la luz de los ángeles y la oscuridad diabólica luchan entre sí dentro del alma de los cuatro hermanos, sin concretarse en ninguno de ellos de modo exclusivo”³². Por eso, los cuatro hermanos son “un símbolo de toda la humanidad”, pues en sus corazones luchan el mal y el bien³³.

Veamos, pues, qué dice Pareyson de cada uno de los personajes de esta novela. Por ejemplo, del *viejo Karamazov* afirma que es un “bufón” sensual y ridículo, que tiene una morbosa tendencia a denigrarse a sí mismo de un modo cínico. Es ésta “la criatura más innoble que Dostoievski ha creado”: esclavo de su sensualidad, borracho y prendado de sus propias palabras; avaro, envidioso, vengativo; causante de todos los males de la familia, se convierte en “el eje en torno al que gira el drama, a la vez que está monstruosamente vacío”³⁴. *Smerdiakov* “lleva dentro de sí dos almas opuestas: sumiso hasta el servilismo, pero rebelde hasta la arrogancia; interesado en sutiles disputas teológicas, pero capaz de organizar con astucia y meticulosidad el asesinato de su padre”³⁵. Pertenece a la categoría de los destructores, porque mata a su padre y después se suicida; es un “personaje centralísimo”. Será también quien lleve hasta las últimas consecuencias la doctrina atea e inmoral de su hermano Iván: “Smerdiakov encarna la peor parte de Iván”³⁶.

El *starets Zósimo* es un “hombre espiritual”, una encarnación del bien; tan es así, que más que un personaje será un punto de referencia que se mantiene siempre en un discreto segundo plano. Zósimo da una respuesta al ateísmo de Iván: el amor que lleva a la alegría, más allá del dolor y del sufrimiento. El santón supone la “refutación religiosa” y silenciosa a Iván, y por eso no le dice nada cuando se encuentra con éste en el monasterio. Sin

31 *Dostoevskij*, pp. 18-19; cfr. pp. 13-14, 16-20.

32 *Dostoevskij*, p. 20.

33 Cfr. *Dostoevskij*, p. 29.

34 Cfr. *Dostoevskij*, pp. 39 y 52-53.

35 *Dostoevskij*, p. 42; cfr. también pp. 224-225.

36 Cfr. *Dostoevskij*, pp. 42-43, 55, 222 y 224.

embargo, hará una reverencia ante Dimitri, presagiando el noble final que tendrá el hermano mayor³⁷. Iván calificará a su hermano menor *Aliocha* como “*un ángel*”, a pesar de que también en él hay un Karamazov. Frente a Iván, Aliocha es inculto e ingenuo, un “sentimental”; aunque será su mismo hermano ateo quien reconocerá que Aliocha tiene una persuasión silenciosa, parecida a la de Zósimo. Así, frente a la incertidumbre de Iván ante el dolor, Aliocha le habla del Cristo con la cruz a cuestas: le presenta “el escándalo del redentor, es decir, del Dios que sufre y muere”³⁸.

Centrémonos sin embargo ahora en los que, según Pareyson, serían los personajes centrales de la novela: *Iván* y *Dimitri*. “Iván –hombre culto, intelectual– puede profesar que todo está permitido, pero a la hora de la verdad no actúa”³⁹. ¿Será Smerdiakov –el hijo bastardo– quien matará al viejo libertino, siguiendo las ideas de su hermano? El ateísmo de Iván es consecuencia de no poder aceptar el sufrimiento de los niños inocentes: no puede existir un Dios que lo permita. Por tanto, tampoco existe el mal: si Dios no existe, “todo está permitido”, repite. Smerdiakov lleva sus ideas a la práctica e Iván, al ver las consecuencias, no puede soportarlo y enloquece: el mal ha destruido su personalidad y declara: “he llegado a la negación de mí mismo”⁴⁰.

Así, Iván busca el mal y el dolor sin Dios, y acaba cayendo en la locura; simboliza *el ateísmo* y *el nihilismo* con todas sus absurdas y trágicas consecuencias. Pero será éste un ateísmo refinado y difícil, un “nihilismo cotidiano y tranquilo [...], una negación tan universal y total que se identifica con la realidad”. Iván Karamazov será un nihilista anterior a Nietzsche, que acabará igualmente loco; y simbolizaría entonces la “dialéctica de la necesidad” –no la de la libertad– de la que habla Pareyson⁴¹.

“Pero el personaje en el que [...] se realiza con más evidencia la trágica situación del hombre como sede de la lucha entre el bien y el mal, es Dimitri Karamazov”⁴². Síntesis de pecado y fe, culpa y redención, *Dimitri* es

37 Cfr. *Dostoevskij*, pp. 159-160, 204-207, 222 y 228.

38 Cfr. *Dostoevskij*, pp. 75-76, 86-88, 91, 160, 208-211, 223 y 229-231.

39 *Dostoevskij*, p. 42.

40 Cfr. *Dostoevskij*, pp. 48, 55-57, 71, 86, 106, 126, 138, 159-160, 188, 191 y 235-236.

41 Cfr. *Dostoevskij*, pp. 179, 194-196, 202 y 223-227.

42 *Dostoevskij*, p. 76.

colérico y brutal, al mismo tiempo tiene un sentido innato de la nobleza y la generosidad, como su enamorada Gruchengka. Así, será un personaje ambiguo: “cae en el abismo del mal y de la lujuria como su padre, pero es capaz de la elevación intelectual de Iván y de la [altura] mística de Aliocha”. De este modo, se pregunta nuestro autor: ¿será Dimitri el “santo pecador” del que hablaba Dostoievski?⁴³

Según Pareyson, más que Aliocha o el *starets* Zósimo, será Dimitri el verdadero antagonista de Iván, quien refuta de veras el ateísmo y el nihilismo de su hermano. Iván y Dimitri pertenecen al mismo mundo y tienen la misma preocupación por el sufrimiento de los niños; sin embargo, será el segundo quien dará una respuesta real a este problema: Dimitri afrontará “el problema de Iván, pero con la luz”, cuando acepta su injusta condena para redimir a los demás del sufrimiento. Se convierte entonces en un “hombre nuevo”, y encuentra de este modo la alegría, el amor, la vida, la plenitud⁴⁴. Dimitri concluye, pues, su razonamiento con un acto de fe en Dios: “No ha fracasado la creación [como sostenía Iván], porque Dios existe y da la alegría, aunque sea en el dolor. No ha fracasado la redención porque [...] el sufrimiento de cada uno es útil al sufrimiento de todos”. Afrontando el sufrimiento y el dolor, Dimitri alcanza la “dialéctica de la libertad” poco antes de partir hacia Siberia⁴⁵.

* * *

Como hemos visto, nuestro autor pensaba que su cometido no era hacer de crítico literario, sino dar directamente con las cuestiones filosóficas que contiene la obra de Dostoievski: el eterno misterio del ser y de la libertad. Por tanto, no nos parece éste un ejemplo del descubrimiento de la “forma formante” en *Los hermanos Karamazov*, aunque sí una buena ‘lectura filosófica’ de esta novela. Pareyson es un filósofo, no un crítico literario. La complementariedad de ambas lecturas e interpretaciones queda fuera de duda, aunque también es cierto que nuestro filósofo sólo nos ofrece una de ellas. ¿Será a esto a lo que se refería Ferraris al decir que Pareyson era más un lector que un crítico? ¿O tal vez se trata sin más del paso de una estética

43 *Dostoievskij*, p. 228.

44 Cfr. *Dostoievskij*, pp. 76-77, 79-83, 102-103, 226-228, 232-233 y 235-237.

45 *Dostoievskij*, p. 226; cfr. pp. 226 y 235.

naturalista y personalista, a otra más ontológica y hermenéutica, de una estética de la recepción a una hermenéutica del arte? Una última pregunta: ¿ha leído Pareyson fielmente la obra de Dostoievski?⁴⁶.

46 Cfr. M. Ferraris, *Un'estetica senza opere*, p. 93.

CRONOLOGIA*

PERIODO DE ENTREGUERRAS (1918-1939)

1918 Termina la I Guerra Mundial.

Luigi Pareyson nace el 4 de febrero en Piasco (Cúneo).

1919 Karl Barth publica su *Comentario a la Epístola a los Romanos*.

1920 Augusto Guzzo publica en Nápoles su tesis sobre *Los primeros escritos de Kant*; Paul Valéry publica *Cuaderno de poeta. Poesía pura*.

1924 Antonio Gramsci funda el periódico *L'Unità*, órgano de expresión del partido comunista italiano. Augusto Guzzo obtiene la cátedra de filosofía de la Facultad de Magisterio de Turín; dos años después, obtendrá también la de ética.

1927 Martin Heidegger publica *Ser y tiempo*.

1928 Benedetto Croce publica en la *Encyclopædia Britannica* la "Æsthetica in nuce".

Luigi asiste al Gimnasio y al Liceo clásico Cavour de Turín.

1929 Se firma el concordato entre la Santa Sede y el Estado italiano; el ministro Gentile reconoce la Universidad Católica de Milán, fundada por Agostino Gemelli.

Gramsci empieza a escribir los *Cuadernos*. Heidegger publica *¿Qué es la metafísica?*

1931 Giovanni Gentile publica *Filosofía del arte*.

1932 Koiré funda la revista existencialista "Investigaciones filosóficas", mientras Luigi Stefanini publica su *Idealismo cristiano*.

1933 Alfred Whitehead publica *Las aventuras de las ideas*.

* Datos actualizados con F. Tomatis, *Bibliografía pareysoniana*, Trauben, Turín, 1998; id., *Pareyson. Vita, filosofía, bibliografía*, Morcelliana, Brescia, 2003.

1934 John Dewey publica *El arte como experiencia*. Lavelle y La Senne fundan la colección “La filosofía del espíritu”.

1935 Aparece la traducción francesa del *Temor y temblor* de Kierkegaard. Gabriel Marcel publica *Ser y tener*; Karl Jaspers, *Razón y existencia*. Heidegger pronuncia en Friburgo la conferencia titulada “El origen de la obra de arte”.

Pareyson ingresa en la Facultad de Letras de Turín, donde conoce personalmente a Augusto Guzzo y decide seguir su magisterio durante cuatro años.

1936 Heidegger pronuncia en Roma una conferencia titulada “Hölderlin y la esencia de la poesía”; Augusto Guzzo publica *Idealismo y cristianismo*; Croce, *La poesía*; Nikolai Berdiaev, *Cinco meditaciones sobre la existencia*; Franco Lombardi, *Kierkegaard y Feuerbach*, mientras Armando Carlini traduce el *¿Qué es la metafísica?* de Heidegger.

Comienza la estancia de Pareyson en Alemania en dos sucesivos veranos; allí lee el *Römerbrief* de Barth, *Razón y existencia* de Jaspers y *¿Qué es la metafísica?* de Heidegger, además de Kierkegaard; después conoce personalmente a Heidegger (21-9-1937) y Jaspers, con quien coincidirá en Heidelberg y mantendrá varias conversaciones.

1938 Pareyson publica su primer artículo: “Esistenziale e esistitivo in M. Heidegger e K. Jaspers”. Enseña en el Instituto social de Turín. Viaja a París y Marsella, donde conoce a Gabriel Marcel, Louis Lavelle y René Le Senne.

1939 Empieza la II Guerra Mundial.

Augusto Guzzo inaugura la Sección Piamontesa de estudios filosóficos, en donde obtiene la plaza de filosofía teórica.

Pareyson obtiene la licenciatura en filosofía en la Universidad de Turín, con una tesis sobre Jaspers. Conoce a Norberto Bobbio.

Publicaciones de Pareyson: “La ricerca filosofica”, “L’esistenzialismo di Karl Barth” y “Sören Kierkegaard e l’esistenzialismo”.

¿ESPIRITUALISMO O EXISTENCIALISMO? (1940-1946)

1940 Henri Focillon publica *La vida de las formas*.

El Congreso Nacional de Filosofía en Italia será sobre el existencialismo.

Mientras enseña en el Liceo de bachillerato de Cúneo, Pareyson participará en la Resistencia contra la ocupación nazi, junto a Pietro Chiodi, filósofo existencialista y traductor de Heidegger. Amistad con Enzo Paci.

Publicaciones de Pareyson: “Karl Jaspers” y “Esistenzialismo 1939”.

1941 Karl Löwith publica *De Hegel a Nietzsche*.

Publicaciones de Pareyson: “L’esistenzialismo soddisfa l’esigenza spiritualistica?”, “Idealismo ed esistenzialismo”, “Esistenzialismo 1941”, “Preesistenzialismo di Armando Carlini”.

1942 Igor Stravinski publica la *Poética de la música*.

Publicaciones de Pareyson: “La dialettica della risi in Karl Barth”.

1943 Jean Paul Sartre publica *El ser y la nada*; Cornelio Fabro, *Introducción al existencialismo*.

“Primato” publica una encuesta sobre el existencialismo.

Pareyson obtiene la plaza de *libero docente* de filosofía teórica en Turín. Colabora en los periódicos clandestinos del *Partito d’Azione* de resistencia contra el fascismo.

Publicaciones de Pareyson: *Studi sull’esistenzialismo*, “Tempo ed eternità”.

1944 Paul Valéry publica el quinto y último tomo de *Varieté*, donde se incluyen ensayos filosóficos y de tema artístico.

Pareyson es retirado de su puesto de profesor y después detenido por las autoridades fascistas. Una vez liberado, vaga por las montañas alrededor del Cúneo. Es nombrado jefe de la oficina de mando de *Giustizia e Libertà* de su localidad natal. Conoce a Pietro Chiodi. Se traslada a Turín.

PROFESOR DE ESTÉTICA EN TURÍN (1945-1964)

LA DECISIÓN POR EL EXISTENCIALISMO (1946-1952)

1945 El 25 de abril tiene lugar la “Liberación del fascismo” y termina la II Guerra Mundial. Según algunos autores, es éste el año del cambio del idealismo a las nuevas corrientes de la filosofía. Se crea el “Centro de Estudios cristianos” de Gallarate.

Pareyson es nombrado profesor de Estética en la Universidad de Turín, y dicta el curso *Imitación y creación*.

Publicaciones de Pareyson: Traducción, comentario e introducción a G.A. Fichte, *Rivendicazione della libertà di pensiero* y *Sul rispetto dello Stato per la verità*.

1946 Norberto Bobbio presenta una antología de textos de Jaspers titulada *Mi filosofía* en Einaudi, la editorial antifascista. Tiene lugar en Roma un congreso sobre el existencialismo y el marxismo, organizado por el Instituto de Estudios Filosóficos.

Pareyson dicta un curso sobre *Vida, arte, filosofía*.

Publicaciones de Pareyson: “La dissoluzione dell’hegelianismo e l’esistenzialismo”, “Arte e persona”; recensión a Tommaso Campanella, “Poetica”; traducción e introducción a G.A. Fichte, “Prima introducción alla dottrina della scienza”.

1947 Pietro Chiodi publica *El existencialismo de Heidegger*.

Publicaciones de Pareyson: *Vita, arte, filosofía*, “La situazione religiosa attuale”, “Il compito della filosofia oggi”, “La dissoluzione della dialettica: Ugo Spirito e Galvano della Volpe”.

1948 La democracia cristiana obtiene la mayoría absoluta en el parlamento italiano.

Enrico Castelli publica *Existencialismo teológico*.

Durante este año y el próximo, Pareyson viaja a Argentina como profesor visitante, donde dará el curso *Poética y crítica*; allí participará en la organización del congreso de Mendoza en donde difundirá sus ideas existencialistas y coincidirá con Hans Georg Gadamer.

Publicaciones de Pareyson: “Il punto di partenza dell’indagine filosofica”, “Il problema filosofico del marxismo”, “Il pensiero più recente di Gabriel Marcel”, “Persona e società”, “Esistenzialismo e cristianesimo”; introducción y comentario a J. Locke, *Due trattati sul governo e altri scritti politici* y a R. Filmer, *Il patriarca*.

1949 Publicaciones de Pareyson: “La filosofia italiana contemporanea”, “La dottrina vichiana dell’ingegno”, “Attualità dell’esistenzialismo”, “Possibilità di un esistenzialismo cristiano”, “La filosofia alla fine degli anni 40”, “La verità”, “Il pensiero di Abbagnano e i suoi sviluppi”.

1950 Augusto Guzzo funda la revista *Filosofía*, en la que también colaborará activamente Pareyson.

Publicaciones de Pareyson: *Esistenza e persona*, *L'estetica dell'idealismo tedesco*, *Fichte*, “Due possibilità: Kierkegaard e Feuerbach”, “Esistenzialismo 1946”, “L'esistenzialismo e l'idealismo italiano”; “Fichte, Schelling e un soneto di Petrarca”; “I caratteri della persona, Il verosimile nella *Poetica* di Aristotele”, “Arte e conoscenza”, “Estetica e metafisica”; “Stile, contenuto e materia dell'arte”; “Compiutezza dell'opera d'arte”, “Esemplarità dell'opera d'arte”; “Lettura, interpretazione e critica dell'opera d'arte”; “L'arte nella vita spirituale”, “Contributo a una discussione”, “Profilo di Karl Jaspers”, “L'estetica di Antonio Aliotta e l'idealismo”, “Il Congresso di Mendoza”; traducción e introducción a G. A. Fichte, “La seconda dottrina della scienza” (1798).

1951 Se casa con Rosetta Schlesinger, de origen austrohúngaro; como testigos de boda actúan Augusto Guzzo, Nicola Abbagnano, Norberto Bobbio y el músico Massimo Bruni. Pareyson es nombrado titular de historia de la filosofía en la Universidad de Pavía, donde enseña durante un año y dicta la conferencia *Unidad de la filosofía*.

Se publica la primera edición italiana de *El arte como experiencia* de John Dewey.

Publicaciones de Pareyson: “Sui fondamenti dell'estetica”; recensión de A. Aliotta, *L'estetica di Kant e degli idealisti romantici*.

1952 Muere Benedetto Croce.

En Turín de nuevo, Pareyson es nombrado profesor titular de Estética y dicta dos cursos sobre *Arte y crítica* y *Formación de la obra de arte*.

Publicaciones de Pareyson: “Unità della filosofia”, “Libertà e peccato nell'esistenzialismo”, “Formazione dell'opera d'arte”.

1953 Pareyson dicta el curso titulado *Lectura de la obra de arte*. Dirige la sección de filosofía moderna y contemporánea de la *Enciclopedia filosofica*. Colabora con Valerio Verra y Gianni Vattimo. Nace su hija Emanuela.

Publicaciones de Pareyson: “Arte e vita”, “La mia prospettiva estetica”, “Struttura della formatività”, “Il concetto di interpretazione nell'estetica crociana”, “La conoscenza degli altri”; prefacio y conclusión a G.W.F. Hegel, *Introduzione alla storia della filosofia*.

1954 Pareyson obtiene la recién creada cátedra de estética en la Universidad de Turín, y dicta los cursos *Arte y comunicación* y *Arte y realización*. Dirige la tesis de Umberto Eco titulada *El problema*

estético en Tomás de Aquino. Miembro del consejo directivo de la sección turinesa de la Società filosofica italiana.

Publicaciones de Pareyson: *Estetica. Teoria della formatività*, “Arte e conoscenza”, “Compiutezza ed esecuzione”.

1955 Emilio Betti publica la *Teoría general de la interpretación*; Abbagnano abandona el existencialismo con *Muerte o transformación del existencialismo*.

Pareyson dicta un curso sobre *La estética de Goethe*.

Publicaciones de Pareyson: “Contemplation du beau et production de formes”.

1956 Pareyson comienza a dirigir la *Rivista di estetica* que había cofundado el año anterior con el recién fallecido Luigi Stefanini, cargo que ocupará hasta 1984; organiza y participa en el III Congreso Internacional de Estética en Venecia; dicta sendos cursos sobre *La estética de Goethe en el primo ventenio en Weimar* y *La persona*.

Publicaciones de Pareyson: *L'estetica giovanile di Goethe*, “L'interpretazione dell'opera d'arte”, “Il III Congresso Internazionale di Estetica”, “L'etica di Augusto Guzzo”, “Commemorazione di Luigi Stefanini”.

1957 Giovanni Gentile funda la *Enciclopedia filosofica*.

Pareyson dicta también sendos cursos sobre *La estética preclásica de Goethe* y *El Emilio de Rousseau*. Socio honorario de la *American Society for Aesthetics*.

Publicaciones de Pareyson: *L'estetica preclassica di Goethe*, “La materia dell'arte”, “Critica e lettura”, “Prime poesie goethiane sull'arte”; recensiones de J.P. Eckermann, *Colloqui con il Goethe*, de G. Sichardt, *Das Weimarer Liebhabertheater unter Goethes Leitung*, y de P. Menzer, *Goethes Aestetik*.

1958 Pareyson organiza en Venecia un debate sobre “El juicio estético” en el XII Congreso Internacional de Filosofía, y dicta dos cursos sobre *La estética de Valéry* y *El concepto de hábito*. Entra a formar parte de la Academia de las Ciencias de Turín como miembro correspondiente.

Publicaciones de Pareyson: “Filosofia della persona”, “Metrica e poesia”; “Forma, organismo, astrazione”; *Il concetto di abitudine*, “Contenuto e forma”.

1959 En Padua tiene lugar un congreso sobre existencialismo y fenomenología.

Pareyson dicta tres cursos sobre *La formación de la obra de arte*, *Goethe y su viaje a Italia* y *El concepto de educación de la humanidad de la ilustración al romanticismo*. Nace su hijo Davide. Dirige la tesina de Gianni Vattimo titulada *El concepto de hacer en Aristóteles*.

Publicaciones de Pareyson: *L'estetica di Paul Valéry*, "Esecuzione dell'opera d'arte", "Giudizio e interpretazione", "Arte e storia", "Personalità e socialità nell'arte"; recensiones de P. Bayle, *Spinoza* y de J.W. Goethe, *Teoria della natura*.

1960 Hans Georg Gadamer publica *Verdad y método*.

Pareyson dicta tres cursos sobre *Valoración de la obra de arte y La estética de Novalis* y *Nexos entre filosofía de la historia, filosofía de la educación, filosofía del derecho y filosofía de la religión en el periodo de transición de la ilustración al romanticismo*.

Publicaciones de Pareyson: *L'estetica di Goethe e il suo viaggio in Italia*, "Gusto e giudizio".

1961 Tiene lugar en Atenas el IV Congreso internacional de Estética. Se publican las clases heideggerianas sobre Nietzsche.

Pareyson dicta cuatro cursos sobre *¿Qué es el arte?: estética, poética, crítica, técnica*; *La estética de Schiller*, *La relación entre maestro y discípulo como relación interpersonal* y *Pedagogía de Dewey*.

Publicaciones de Pareyson: "I problemi attuali dell'estetica", *L'estetica e i suoi problemi*, *L'estetica di Novalis*, "La materia artistica", "Il processo artistico", "Lettura dell'opera d'arte", "Il Quarto Congresso Internazionale di Estetica di Atene".

Gianni Vattimo publica su tesis *El concepto de hacer en Aristóteles*, dirigida por Pareyson.

1962 Pareyson dicta cuatro cursos sobre *Poder y responsabilidad del artista*, *La estética clásica de Goethe (1788-1795)*, *Pascal* y *Kerschsteiner*. Dirige la colección *Filosofí moderni*, de la editorial Zanichelli de Bolonia. Miembro de la *Internationale Hegel-Vereinigung* y de la *Société Académique St. Anselme d'Aosta*.

Publicaciones de Pareyson: *L'estetica di Schiller*, "La contemplazione della forma", "Le regole secondo Valéry".

1963 Castelli organiza en Roma el congreso titulado “Humanismo y hermenéutica”.

Pareyson dicta cuatro cursos sobre *El problema de la crítica*, *La estética de Schelling*, *La formación del hombre en la filosofía de la historia de Hegel* y *Problemas de pedagogía gentiliana*.

Publicaciones de Pareyson: “La prima estetica classica di Goethe”, “Die Wahl der Philosophie nach Fichte”, “Potere e responsabilità dell’artista”, “I teorici dell’*Ersatz*”, “Situazione e libertà”.

1964 Tiene lugar en Amsterdam el V Congreso internacional de Estética y expone *Situación y libertad* en el XIII Congreso internacional de filosofía en Ciudad de México. Comienza una prolongada amistad con Giuseppe Riconda.

Pareyson obtiene la cátedra de filosofía teórica de Turín, sustituyendo en el cargo a Augusto Guzzo; dicta además cuatro cursos sobre *Pensamiento expresivo y pensamiento revelativo*, *El problema de la autofundación en la primera Doctrina de la ciencia de Fichte*, *Situación y libertad* y *La ética de Kierkegaard en la primera fase de su pensamiento*.

Publicaciones de Pareyson: *L’estetica di Schelling*; “I problemi dell’estetica, oggi”; “Tradizione e innovazione”.

PROFESOR DE ÉTICA Y FILOSOFÍA TEÓRICA EN TURÍN (1964-1984)

1965 Paul Ricoeur publica *Sobre la interpretación*.

Pareyson dicta cuatro cursos sobre *Schelling*, *Heidegger: il concetto heideggeriano de metafísica*, *El concepto de iniciativa* y *La ética de Pascal*. Dirige con Luciano Anceschi la colección *Saggi di estetica e poetica*, en la editorial Mursia de Milán.

Publicaciones de Pareyson: *Teoria dell’arte*, *Due massime goethiane sull’arte*, *Kierkegaard e la poesia d’occasione*, “Situazione e libertà”, *Pensiero espressivo e pensiero rivelativo*, *L’etica di Kierkegaard nella prima fase del suo pensiero*.

1966 Pareyson recibe el premio de filosofía del Ministerio de la Instrucción Pública, es nombrado director del Instituto de filosofía, pedagogía y psicología de la Universidad de Turín, funda el *Istituto di*

studi sul pensiero tedesco y dicta cuatro cursos sobre *La ideología, Wittgenstein, El concepto de libertad, El pensamiento ético de Dostoievski*. Comienza su amistad con Xavier Tilliette.

Publicaciones de Pareyson: *Conversazioni di estetica, L'etica di Pascal*, “Il problema estetico” (con Gianni Vattimo), “Suono e senso secondo Valéry”, “Nel centenario di Croce”, “Il pensiero di Giacomo Soleri”; “Traduzione, riduzione, trascrizione”; “Significato d’una teoria famosa”, “Abolizione dell’estetica?”, “Tre punti fondamentali”, “Il bello naturale”, “Itinerario estetico goethiano”, “Tre gradi di godimento estetico secondo Goethe”, “Un binomio goethiano: grandezza e verità”, “Un problema schellinghiano: arte e filosofia”, “Cattolicesimo e poesia secondo Schelling”.

1967 Pareyson –junto con Verra y Vattimo– colabora en la segunda edición de la *Enciclopedia filosofica* de Gallarate, y dicta un curso sobre *Los límites de la libertad* (suspendido por el cierre de la Facultad). Pronuncia las conferencias *Elogio de la filosofía* y *Sentido común y filosofía*.

Publicaciones de Pareyson: *L'esperienza artistica*, “Filosofia e ideología”, “Destino dell’ideología”, “Necessità della filosofia”, “Il pensiero etico di Dostoevskij”.

1968 Muere Karl Barth.

Pareyson dicta cuatro cursos sobre *Schelling* (junto con Xavier Tilliette), *Fichte, Fenomenología de la iniciativa y ontología de la libertad. La iniciativa moral, Ética y estética en Schiller*. Dirige las colecciones *Biblioteca di filosofia* y *Studi di filosofia* en la editorial milanese Mursia.

Publicaciones de Pareyson: *L'estetica di Kant*, “Filosofia e senso comune”.

1969 Muere Karl Jaspers. Ricoeur publica *El conflicto de las interpretaciones. Ensayo de hermenéutica*.

Pareyson dicta un curso sobre *Ser y libertad*. Nombrado miembro correspondiente de la *Accademia Nazionale dei Lincei* en Roma.

Publicaciones de Pareyson: *L'iniziativa morale, Etica ed estetica en Schiller*, “Valori permanenti e processo storico”, “Ultimi sviluppi dell’esistenzialismo”.

1970 Pareyson obtiene la Medalla de oro por el servicio a la Escuela, la Cultura y el Arte; dicta un curso sobre *La ética de Kierkegaard en la*

Apostilla. Funda y dirige en Turín el Centro de estudios filosófico-religiosos Piero Martinetti. Vicepresidente de la *Società filosofica italiana*.

Publicaciones de Pareyson: *Essere e libertà*, “Recenti edizioni di Fichte”, “Originarietà dell’interpretazione”, “Ultimi sviluppi dell’esistenzialismo”, “Valori permanenti nel divenire storico”.

1971 Pareyson dicta tres cursos sobre *Dialéctica de la imagen y de la interpretación*, *La elección moral* y *La ética de Dostoievski*. Ingresa en el hospital para realizarse algunos análisis y le viene diagnosticada una cirrosis hepática. Este hecho influirá en su vida académica y en la orientación de la filosofía.

Publicaciones de Pareyson: *Verità e interpretazione*, “L’etica di Kierkegaard nella Postilla”, “Giovanni Amedeo Fichte”, “Federico Guglielmo Giuseppe Schelling”.

1972 Pareyson vive solo, aquejado de una grave afección renal, mientras su mujer atiende en Milán a su hija, también gravemente enferma. A pesar de todo, dicta tres cursos sobre *Verdad y libertad*, *Arte y moral* y *La ética de Kierkegaard en la primera fase de su pensamiento*. Pronuncia también en Venecia la conferencia *Las dimensiones de la libertad en Dostoievski* y se ocupa de la edición de las obras de Martinetti. Pasan los veranos en Rapallo, en la costa de Liguria.

Publicaciones de Pareyson: “Il mondo dell’arte”, “L’oeuvre d’art et son public”, “Il poeta e la morte en Novalis”, “Breve storia d’un concetto perenne”, “Gioele Solari e l’idealismo tedesco”; introducción a Piero Martinetti, *Funzione religiosa della filosofia*, a *Ragione e fede* y a *Saggi filosofici e religiosi*; respuesta a la encuesta *Parlano i filosofi italiani*.

1973 Pareyson dicta cuatro cursos sobre *Tradición e innovación*, *La Introducción a la metafísica de Heidegger*, *La iniciativa moral* y *La ética de Kierkegaard en la segunda fase de su pensamiento*. Dirige la colección *Philosophica varia inedita vel rariora*, en la editorial turinesa *La Bottega di Erasmo*.

Publicaciones de Pareyson: “Attualità di Martinetti”.

1974 Pareyson dicta un curso sobre *Fundamentos de una teoría de la interpretación*; es nombrado *socio nazionale* de la Academia de Ciencias de Turín. La familia se traslada a Milán, mientras el profesor Pareyson pasa temporadas en Rapallo, por motivos de salud. Allí

nacerá su filosofía de la libertad. Es nombrado socio nacional residente de la *Accademia delle Scienze* de Turín.

Publicaciones de Pareyson: “Storicità e normatività della morale”; introducción a F.W.J. Schelling, *Scritti sulla filosofia, la religione, la libertà*.

1975 Pareyson dicta dos cursos sobre *Verdad y diálogo* y *El concepto de sistema en Hegel*. Amistad con Carlo Arata y Alberto Caracciolo. Miembro de la comisión editora de las obras de Schelling de la *Bayerische Akademie der Wissenschaften* de Múnich.

Publicaciones de Pareyson: *Schelling*, “Rettifiche sull’esistenzialismo”, “Minima schellingiana”.

1976 Muere Martin Heidegger.

Pareyson dicta dos cursos sobre *Ambigüedad y contradicción* y *El primer Fichte*.

Publicaciones de Pareyson: “Socialità della filosofia”, “Un inedito distico latino di Schelling”, “Una poesia infantile di Schelling”, “L’ultimo Sciacca”.

1977 Pareyson dicta dos cursos sobre *El concepto de persona* y *Teoría y práctica en Fichte*.

Publicaciones de Pareyson: “Filosofia e verità” (entrevista), *Schellingiana rariora*, “L’estetica musicale di Schelling”, “Un’occasione mancata”.

1978 Pareyson dicta dos cursos sobre *El problema de la conciencia* y *La estética de Kant*. Miembro del comité científico del *Istituto italiano per gli studi filosofici* de Nápoles.

Publicaciones de Pareyson: “L’esperienza della libertà in Dostoevskij”.

1979 Pareyson dicta sendos cursos sobre *La ontología de lo inagotable* y *La estética de Fichte*. Amistad con Carlo Laurenzi.

Publicaciones de Pareyson: “Problemi di un rapporto e indicazioni sistematiche”, “La nuova edizione storico-critica di Schelling”, “Antonio Maddalena e la filosofia”, “Stupore della ragione e angoscia di fronte all’essere”, “Inizi e caratteri del pensiero di Santino Caramella”.

1980 Pareyson da una clase sobre *Hermenéutica y ontología*. En marzo es ingresado en el hospital por un desprendimiento de retina y entra en coma, pero se recupera de un modo sorprendente. Recomienza con nuevos bríos su búsqueda filosófica.

Publicaciones de Pareyson: “L’ambiguità dell’uomo en Dostoevskij”.

1981 Pareyson dicta un curso sobre *Ontología de la libertad: realidad de lo negativo (el mal y el dolor)*. Con Valerio Verra y Claudio Cesa dirige la colección *La filosofía clásica tedesca*, en la editorial Prismi de Nápoles.

1982 Pronuncia la conferencia *La superación del ateísmo en Dostoevski*.

Publicaciones de Pareyson: “La sofferenza inutile in Dostoevskij”.

1983 Pareyson dicta cuatro cursos sobre *Ser y libertad: el principio de la dialéctica*.

ÚLTIMOS AÑOS (1984-1991)

1984 Pareyson se jubila como profesor, aunque seguirá desarrollando su labor docente hasta su muerte.

Publicaciones de Pareyson: “Dal personalismo esistenziale all’ontologia della libertà”.

1985 Pareyson funda y dirige el *Anuario filosófico* con dos de sus discípulos, Valerio Verra y Giuseppe Riconda. Lo visita en Rapallo Reinhard Lauth.

Publicaciones de Pareyson: “L’esperienza religiosa e la filosofia”, “La filosofia e il problema del male”, “Tre lettere inedite di Schelling”.

1986 Muere Augusto Guzzo. Presentación de la nueva edición de *Esistenza e persona* con la participación de Hans Georg Gadamer, Giuseppe Riconda, Umberto Eco y Gianni Vattimo. Presenta la relación “Pensiero ermeneutico e pensiero trágico”.

Gianni Vattimo publica *El pensamiento débil*.

Publicaciones de Pareyson: “La filosofía e il problema del male”, “Pensiero ermeneutico e pensiero tragico” (entrevista); “Reinhard Lauth”, “Frammenti sull’escatologia” (1986-1991).

1987 El 17 de octubre Pareyson recibe en Palermo el premio Nietzsche, y el 9 de mayo ingresa en la *Accademia Nazionale dei Lincei* de Roma, donde pronuncia un discurso sobre su maestro, publicado después con el título “Commemorazione di Augusto Guzzo”.

1988 El 27 de octubre Pareyson pronuncia en el *Istituto italiano per gli studi filosofici* de Nápoles una lección magistral, titulada “Filosofía de

la libertad”; dará también un curso homónimo en la Universidad de Nápoles, en el mes de abril. Comienza a publicar una serie de artículos en el periódico de Milán *il Giornale nuovo*. Recibe el premio Nietzsche de filosofía. Profesor emérito de la Universidad de Turín.

Publicaciones de Pareyson: *Filosofia dell’interpretazione* (antología), “Filosofo nel mistero del male” (entrevista), “Un ‘discorso temerario’: il male en Dio”, “Prefazione” a la cuarta edición de la *Estética*, “Il cammino verso la libertà”.

1989 El 11 de abril tiene en Turín su última clase titulada “Filosofía de la libertad”.

Publicaciones de Pareyson: “Filosofia della libertà”, “Se muore il Dio della filosofia” (entrevista), “Le *Lecture dai Vangeli* di Antonio Maddalena. Il nulla e la libertà come inizio”.

1990 Miembro correspondiente de la *Bayerische Akademie der Wissenschaften* de Múnich. Su hija Emmanuela muere de cáncer.

Publicaciones de Pareyson: “Io, filosofo della libertà” (entrevista), “Nichilismo e cristianesimo” (entrevista).

1991 Nace su nieta Arianna. Pareyson muere en Milán el 8 de septiembre, después de una larga enfermedad. Es enterrado en Piasco y, en el discurso de despedida, Gianni Vattimo habla de la fortaleza y la delicadeza que unía en su personalidad.

Publicaciones de Pareyson: “Dimitrij confuta Ivan”.

POST MORTEM (1991-2016)

1992 La Academia de Bellas Artes de *San Pietro in Montorio* de Roma organiza una jornada de estudio de la estética de Pareyson (30 de noviembre).

Publicaciones de Pareyson: “Interpretazione e libertà” (entrevista), “La ‘domanda fondamentale’: ‘Perchè l’essere piuttosto che il nulla?’”.

1993 La Academia de Ciencias de Turín celebra el 25 de marzo un acto conmemorativo en honor de Pareyson.

Publicaciones de Pareyson: *Dostoevskij, Prospettive di filosofia contemporanea*.

1995 El 18 de noviembre tiene lugar en Turín una Jornada pareysoniana sobre su “ontología de la libertad”.

Publicaciones de Pareyson: *Ontologia della libertà*, “Un vuoto chiamato inferno”.

1999 El 27 de febrero tiene lugar en Turín un congreso titulado “El pensamiento de Luigi Pareyson en la filosofía contemporánea. Recientes interpretaciones”.

2001 Tiene lugar en la Universidad de Turín un congreso titulado “Ser y libertad. Congreso internacional en memoria de Luigi Pareyson”.

2011 Tiene lugar durante los días 3 y 4 de noviembre en Turín el congreso titulado “Luigi Pareyson. Pensador de la libertad”, con motivo de los veinte años por su muerte. Los días 5 y 6 de diciembre, otro sobre “Luigi Pareyson y la estética”.

BIBLIOGRAFÍA

1. OBRAS PUBLICADAS

“La ricerca filosofica. Significato, presupposti, limiti. Il significato della ricerca filosofica e l'esistenzialismo”, *Archivio di filosofia*, 1939 (4), pp. 293-300. Se trata de la transcripción de un debate en el que intervienen junto con Pareyson Guzzo, Bobbio, Mazzantini, Carlini, etc.

La filosofia dell'esistenza e Carlo Jaspers, Loffredo, Nápoles, 1940; seconda edición: *Karl Jaspers* (Marietti, Casale Monferrato 1983), que contiene también “La verità” (1948; t.o.: “Nuovi sviluppi del pensiero di Jaspers”).

“L'esistenzialismo soddisfa l'esigenza spiritualistica?”, en *Atti del XIV Congresso Nazionale di filosofia promosso dal Istituto di studi filosofici*, Roma, 1941. Publicado en la edición de *Studi* de 1943, pero no en la de 1950.

Studi sull'esistenzialismo, Sansoni, Florencia, 1943; segunda edición corregida de 1950; tercera de 1971. La segunda y definitiva contiene:

1. Panorama dell'esistenzialismo: “Esistenzialismo 1939” (1940; t.o.: “Tre concetti esistenzialistici, Genesi e significato dell'esistenzialismo” y “Pensamiento filosófico contemporáneo”), “Esistenzialismo 1941” (1941; t.o.: “Panorama del esistenzialismo” y “La frattura e la centralità dell'esistenza”) y “Esistenzialismo 1946” (1950).

2. L'esistenzialismo tedesco: “La dissoluzione dell'hegelianismo e l'esistenzialismo” (1946), “Sören Kierkegaard e l'esistenzialismo” (1939; t.o.: “Nota kierkegaardiana”), “L'esistenzialismo di Karl Barth” (1939), “Esistenziale ed esistentivo nel pensiero di M. Heidegger e di K. Jaspers” (1938; t.o.: “Note sulla filosofia del esistenza”) y “La dialettica della crisi in Karl Barth” (1942; t.o.: “La dialettica della crisi nell'esistenzialismo”).

3. Esistenzialismo e spiritualismo: “Idealismo ed esistenzialismo” (1941), “Preesistenzialismo di Armando Carlini” (1941) y “L'esistenzialismo e l'idealismo italiano” (1950).

Traducción, introducción y comentario a G.A. Fichte, *Rivendicazione della libertà di pensiero e Sul rispetto dello Stato per la verità*, Chiantore, Turín, 1945.

Recensión de Tommaso Campanella, “Poetica”, *Rivista di Filosofia*, 1946 (3-4), pp. 214-219.

Traducción e introducción a G.A. Fichte, “Prima introducción alla dottrina della scienza”, *Rivista di filosofia*, 1946 (3-4), pp. 175-203.

Vita, arte, filosofia, Istituto di Filosofia della Facoltà di Lettere dell’Università di Torino, Turín, 1947. Contiene estudios sobre las estéticas de Hegel, Croce, Spirito e Della Volpe.

Traducción, introducción y comentario a J. Locke, *Due trattati sul governo e altri scritti politici* y a R. Filmer, *Il patriarca*, Unione Tipografico-Editrice, Turín, 1948; tercera edición aumentada: 1982.

“Esistenzialismo e cristianesimo”, en *Atti del Congresso Internazionale di filosofia promosso dall’Istituto di studi filosofici: L’esistenzialismo*, Milán, 1948 (II), pp. 395-198.

“Contributo a una discussione”, en *Il Primo Convegno del Centro di Studi filosofici cristiani (Gallarate, ottobre 1945 (22/24))*, Liviana, Padua 1950, pp. 17-19, 25-26, 35-36, 50-71, 53-74.

“Il Congresso di Mendoza”, *Filosofia*, 1950 (3), pp 455-461.

Esistenza e persona, Taylor, Turín, 1950; cuarta y quinta ediciones: Il Melangolo, Génova, 1985 y 1992. Éstas últimas contienen:

1. Introduzione: “Dal personalismo esistenziale all’ontologia della libertà” (1984).

2. Parte prima: “Due possibilità: Kierkegaard e Feuerbach” (1950; “Esistenzialismo e umanesimo” de 1948 y “La dissoluzione dell’esistenzialismo e il hegelismo” de 1950 son resúmenes de este artículo), “Attualità dell’esistenzialismo” (1950; t.o.: “El existencialismo, espejo de la conciencia contemporánea”, 1948), “Il problema filosofico del marxismo” (1948), “La situazione religiosa attuale” (1949), “Possibilità d’un esistenzialismo cristiano” (1949).

3. Parte seconda: “Il compito della filosofia oggi” (1947 y 1950; “La tarea actual de la filosofía” e “Il punto de partenza dell’indagine filosofica” de 1948), “Tempo ed eternità” (1943), “Persona e società” (1948; t.o.: “Affermazione cristiana del concetto di persona”), “I caratteri della persona”

(1950; t.o.: “Sobre el concepto de persona” y “Per una filosofia della persona”).

4. Parte terza: “La conoscenza degli altri” (1953; t.o.: “La connaissance d’autrui”), “Filosofia della persona” (1958), “Situazione e libertà” (1963; t.o.: “Situación y libertad” y “Limiti della libertà”).

5. Conclusione: “Rettifiche sull’esistenzialismo” (1975).

L’estetica dell’idealismo tedesco, I. Kant, II. Schiller, Publicaciones de *Filosofia*, Turín, 1949; hay una segunda edición de 1950 en un solo volumen, donde se incluyen Kant, Schiller y Fichte. Pareyson tenía pensado publicar un segundo tomo sobre Goethe y Schelling, y un tercero sobre Hegel y Schopenhauer; pero no lo llevó a cabo.

Traducción e introducción a G.A. Fichte, “La seconda dottrina della scienza” (1798), *Rivista di filosofia*, 1950 (3), pp. 191-202.

Fichte. Il sistema della libertà, Publicaciones de *Filosofia*, Turín, 1950; existe una segunda edición (Il Melangolo, Génova, 1985) que contiene también “La deduzione del finito nella prima dottrina della scienza di Fichte” (1950) y “Schelling e Fichte” (1950).

“Unità della filosofia”, *Filosofia*, 1952 (1), pp. 83-96. Traducción inglesa: “The unity of philosophy”, *The Cross Currents* IV, Fall 1953 (1).

“Prefazione” y “Conclusione” a G.W.F. Hegel, *Introduzione alla storia della filosofia*, Laterza, Bari, 1953; quinta edición: Laterza, Roma-Bari, 1982.

Estetica. Teoria della formatività, Edizioni di «Filosofia», Turín, 1954; segunda edición: Zanichelli, Bolonia, 1960; tercera: Sansoni, Florencia, 1974; cuarta y quinta: Tascabili Bompiani, Milán, 1988 y 1991, con una *Prefazione* en 7-12. Traducción rumana: Universidad de Bucarest, 1977; edición brasileña: Petrópolis, Vozes, 1993; traducción española: *Estética. Teoría de la formatividad*, Xorki, Madrid, 2014.

En la primera edición contenía: “Arte e conoscenza. Intuizione e interpretazione” (1950, posteriormente suprimido), “Contemplazione e bellezza” (1950, después será reproducido parcialmente en posteriores ediciones en otro capítulo titulado “Interpretazione e contemplazione”, mientras otra parte será publicada aparte con el título “Estetica e metafisica”); “Stile, contenuto e materia dell’arte” (1953); “Formazione dell’opera d’arte” (1953; reelaborado, contiene a su vez “Aspetti del processo artistico”, 1954), “Compiutezza dell’opera d’arte” (1954),

“Esemplarità dell’opera d’arte” (1954); “Lettura, interpretazione e critica dell’opera d’arte” (1953); “L’arte nella vita spirituale” (1954).

“Il III Congresso Internazionale di Estetica”, *Rivista di estetica*, 1956 (3), pp. 120-132.

L’estetica giovanile di Goethe, Viretto, Turín, 1957 (apuntes para el curso académico 1956/57).

L’estetica preclassica di Goethe, Viretto, Turín 1958 (apuntes para el curso académico 1957/58).

Recensión: J. P. Eckermann, *Colloqui con il Goethe*, G. Sichardt, *Das Weimarer Liebhabertheater unter Goethes Leitung* y P. Menzer, *Goethes Aestetik*, en *Rivista di estetica*, 1958 (1), pp. 130-134.

Il concetto di abitudine, Viretto, Turín, 1959 (apuntes para el curso académico 1958-59).

“Esecuzione dell’opera d’arte”, *Humanitas* (Morcelliana, Brescia), 1959 (12), pp. 877-888.

L’estetica di Paul Valéry, Viretto, Turín, 1959 (apuntes para el curso académico 1958-59).

Recensiones: P. Bayle, *Spinoza* y a J.W. Goethe, *Teoria della natura*, en *Rivista di estetica* 1959 (2), pp. 294-296.

L’estetica di Goethe e il suo viaggio in Italia, Viretto, Turín, 1960 (apuntes para el curso académico 1959-60).

“Il Quarto Congresso Internazionale di Estetica di Atene”, *Rivista di estetica*, 1961 (1), pp. 134-140.

L’estetica e i suoi problemi, Marzorati, Milán, 1961. Contiene:

1. “I problemi attuali dell’estetica” (1958-1962). Este último artículo será publicado –total o parcialmente– como un volumen aparte con los títulos “I problemi attuali dell’estetica” (1961) e “I problemi dell’estetica, oggi” (1966). Contiene a su vez: “Natura, limiti e compito dell’estetica” (1960; t.o.: “Compiti dell’estetica” e “Abolizione dell’estetica?”); “Definizione dell’arte”, “Autonomia e funzioni dell’arte”, “Contenuto e forma”, “Considerazioni sul contenuto dell’arte” (1958), “Personalità e socialità dell’arte” (1959), “Arte e storia” (1959), “La materia artistica”, “Il processo artistico”, “Lettura dell’opera d’arte”.

2. Lineamenti: “Arte e persona” (1946), “Arte e conoscenza” (1950; t.o.: “Intuizione e interpretazione”), “Estetica e metafisica” (1950), “Sui fondamenti dell’estetica” (1951), “Arte e vita” (1953), “La mia prospettiva

estética” (1953), “L’interpretazione dell’opera d’arte” (1956), “La materia dell’arte” (1957).

3. Sviluppi: “Contemplation du beau et production de formes” (1955).

4. Discussioni: “Il concetto di interpretazione nell’estetica crociana” (1953)

5. Ricerche: “La dottrina vichiana dell’ingegno” (1949), “Il verosimile nella *Poetica* di Aristotele” (1950) y “Prime poesie goethiane sull’arte” (1957).

L’estetica di Novalis, Viretto, Turín, 1961 (apuntes para el curso académico 1960-61).

L’estetica di Schiller, Viretto, Turín, 1962 (apuntes para el curso académico 1961-62).

“Die Wahl der Philosophie nach Fichte”, en *Epimeleia: Die Sorge der Philosophie um den Menschen (Festschrift für Helmut Kuhn)*, Pustet, Munich, 1963, pp. 30-60.

L’estetica di Schelling, Giappichelli, Turín, 1964 (apuntes para el curso académico 1963-64).

“I problemi dell’estetica, oggi”, en Piero Nardi (ed.), *Arte e cultura contemporanea*, Sansoni, Florencia, 1964, pp. 623-639.

Teoria dell’arte. Saggi di estetica, Marzorati, Milán, 1965. Contiene:

1. Discussioni: “Arte e persona” (1946), “Estetica e metafisica” (1950) y “Arte e conoscenza” (1954).

2. Lineamenti: “Sui fondamenti dell’estetica” (1952), “Arte e vita” (1953), “Struttura della formatività” (1953) y “La mia prospettiva estetica” (1953).

3. Sviluppi: “Contemplazione del bello e produzione di forme” (1955; t.o.: “Contemplation du beau et production de formes”), “L’interpretazione dell’opera di arte” (1956), “La materia dell’arte” (1957), “Gusto e giudizio” (1960) y “Potere e responsabilità dell’artista” (1963).

L’etica di Kierkegaard nella prima fase del suo pensiero, Giappichelli, Turín, 1965 (apuntes para el curso académico 1964-65).

I problemi dell’estetica, Marzorati, Milán, 1966 (segunda edición revisada y con algunos artículos menos de *L’estetica e i suoi problemi*). Edición brasileña: Sao Paolo, Martins Fontes, 1984.

Con Gianni Vattimo, “Il problema estetico”, en AA.VV., *Studio ed insegnamento della filosofia*, AVE-UCIIM, Roma, 1966 (I), pp. 251-280.

Conversazioni di estetica, Mursia, Milán, 1966. Traducción española: *Conversaciones de estética*, Visor, Madrid, 1985 y 1988, en la que no aparece “Un’estetica spiritualistica”, mientras se recogen además –por indicación del mismo Pareyson– otros dos artículos: “La obra de arte y su público” (1972) y “Breve historia de un concepto perenne” (1972), en pp. 45-58 y 217-232. Traducción francesa: Gallimard, París, 1992.

Contiene: “Critica e lettura”, (1957, respuesta a M. Fubini, *Critica e poesia*, segunda ed., 1956), “Metrica e poesia” (1958, comentario a G. Getto y E. Sanguineti –eds.–, *Il sonetto*, 1957), “Forma, organismo, astrazione” (1958, comentario a E. Gilson, *Peinture et réalité*, 1958), “Un’estetica spiritualistica” (1956; t.o.: *Caratteri originali della estetica di Stefanini*), “Due massime goethiane sull’arte” (1965), “Kierkegaard e la poesia d’occasione” (1965), “I teorici dell’Ersatz” (1963); “Fichte, Schelling e un sonetto di Petrarca” (1950); “La contemplazione della forma” (1962; t.o.: “La contemplation de la forme”), “Tradizione e innovazione” (1964; t.o.: “Tradition et Innovation”), “Giudizio e interpretazione” (1959; t.o.: “Jugement et interprétation”, respuesta a las posturas de Gilson, Gadamer, Micheli e Ingarden en el debate de Venecia sobre “El juicio estético” de 1958), “Traduzione, riduzione, trascrizione, Significato d’una teoria famosa” (sobre la estética de Croce), “Abolizione dell’estetica?”, “Compiutezza ed esecuzione” (respuesta a F. Carnelutti, *Tempo perso*, 1959), “Tre punti fondamentali”, “Il bello naturale”, “Itinerario estetico goethiano”, “Tre gradi di godimento estetico secondo Goethe”, “Un binomio goethiano: grandezza e verità”, “Un problema schellinghiano: arte e filosofia”, “Cattolicesimo e poesia secondo Schelling”.

L’etica di Pascal, Giappichelli, Turín, 1966 (apuntes para el curso académico 1965-66).

L’esperienza artistica. Saggi di storia dell’estetica, Marzorati, Milán, 1967; segunda edición: Milán, 1974. Contiene: “La dottrina vichiana dell’ingegno” (1950), “Il verosimile nella *Poetica* di Aristotele” (1950), “Il concetto di interpretazione nell’estetica crociana” (1953), “Prime poesie goethiane sull’arte” (1957), “La prima estetica classica di Goethe” (1963-1971), “Le regole secondo Valéry” (1962) y “Suono e senso secondo Valéry” (1966).

L'estetica di Kant, Mursia, Milán, 1968; tercera edición de 1984. Se trata de la reedición de la primera parte de *L'estetica dell'idealismo tedesco* (1950).

L'iniziativa morale, Giappichelli, Turín, 1969.

Etica ed estetica en Schiller, Giappichelli, Turín, 1969; segunda edición: Mursia, Milán, 1983.

“Recenti edizioni di Fichte”, *Cultura e scuola*, 1970 (35), pp. 109-120.

Essere e libertà, Giappichelli, Turín, 1970 (apuntes para el curso académico 1969-70).

L'etica di Kierkegaard nella "Postilla", Giappichelli, Turín, 1971 (apuntes para el curso académico 1970-1971).

“Giovanni Amadeo Fichte”, en *Grande Antologia Filosofica*, Marzorati, Milán, 1971 (XVII), pp. 847-902.

Verità e interpretazione, Mursia, Milán, 1971; tercera edición: Mursia, Milán, 1982; traducción española: *Verdad e interpretación*, Encuentro, Madrid, 2014. Contiene:

1. Introduzione: “Pensiero espressivo e pensiero rivelativo” (1965).

2. Verità e storia: “Valori permanenti e processo storico” (1969; t.o.: “Valori permanenti e storia”) y “Originarietà dell'interpretazione” (1970).

3. Verità e ideologia: “Filosofia e ideologia” (1967) y “Destino dell'ideologia” (1967).

4. Verità e filosofia: “Necessità della filosofia” (1967; t.o.: “Elogio della filosofía”) y “Filosofia e senso comune” (1968; t.o.: “Senso comune e filosofía”, “Vita sociale e senso comune” y “Ancora sul rapporto vita sociale e senso comune”).

“Il mondo dell'arte”, en AA. VV., *L'opera e l'eredità di Hegel*, Laterza, Bari, 1972, pp. 33-48.

“L'oeuvre d'art et son public”, en *Proceedings of the VI International Congress of Aesthetics (Uppsala, 1968)*, Upsala, 1972, pp. 37-43. Traducción española en *Conversaciones de estética*, Visor, Madrid, 1987, pp. 45-58.

“Breve storia d'un concetto perenne”, en *In memoriam Panayotis A. Michelis*, Editions de la Société hellénique d'hesthétique, Atenas, 1972, pp. 408-419. Traducción española en *Conversaciones de estética*, Visor, Madrid, 1987, pp. 217-232.

Respuesta a la encuesta *Parlano i filosofi italiani* (1972), ahora en V. Verra, *La filosofia dal '45 ad oggi*, Nuova ERI, segunda edición, Turín, 1976, pp. 493-497.

“Il poeta e la morte in Novalis”, *Rivista di estetica*, 1972 (2), pp. 145-161.

“Introduzione” a F.W.J. Schelling, *Scritti sulla filosofia, la religione, la libertà*, Mursia, Milán, 1974. Introducción y traducción de algunos escritos schellingianos.

“Storicità e normatività della morale”, en AA. VV., *Miscellanea di scritti filosofici in memoria di Santino Caramella* (Atti della Accademia di scienze, lettere e arti di Palermo), Palermo, 1974 (Suplemento n. 7), pp. 239-250.

“Schelling. Presentazione e antología”, Marietti, Turín, 1975. Se trata de una segunda edición, que supone una revisión de “Federico Guglielmo Giuseppe Schelling”, en *Grande Antologia Filosofica*, Marzorati, Milán 1971 (XVIII), pp. 65-78.

“Minima schellingiana”, *Kant-Studien*, 1975 (2), pp. 231-241.

“Socialità della filosofia”, en AA. VV., *Scritti en onore di Cleto Carbonara*, Giannini, Nápoles, 1976, pp. 684-691.

“Un inedito distico latino di Schelling”, *Filosofia*, 1976 (1), pp. 47-54.

“Una poesia infantile di Schelling”, en *Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino*, 1976-1977 (III), pp. 323-329.

Schellingiana rariora (herausgegeben und eingeleitet von Luigi Pareyson), Bottega d'Erasmus, Turín, 1977.

“Filosofia e verità” (entrevista con Marisa Serra), *Studi cattolici*, 1977 (193), pp. 171-179.

“L'estetica musicale di Schelling”, en AA. VV., *Scritti en onore di Salvatore Pugliatti*, V, Giuffrè, Milán, 1977, pp. 727-756.

“Un'occasione mancata” (recensión a A. Rizzacasa, *L'esistenza delle filosofie esistenziali*, Città Nuova, Roma, 1976), *Filosofia*, 1977 (28), pp. 618-619.

“Problemi di un rapporto e indicazioni sistematiche”, en AA. VV., *Persuasione e libertà nel mondo contemporaneo* (Actas del IV Congreso de las Settimane mediterranee), Manfredi, Palermo 1979 (I), pp. 121-122.

“La nuova edizione storico-critica di Schelling”, *Filosofia*, 1979 (1), pp. 45-90.

“Tre lettere inedite di Schelling”, *Annuario filosofico*, 1985 (1), pp. 273-287.

“Pensiero ermeneutico e pensiero tragico”, en J. Jacobelli (ed.), *Dove va la filosofia italiana?*, Laterza, Roma-Bari, 1986, pp. 134-141.

Filosofia dell'interpretazione (antología de textos, edición de M. Ravera), Rosenberg & Sellier, Turín, 1988.

“Filosofo nel mistero del male” (entrevista con Sergio Quinzio), *La Stampa*, 26-10-1988, p. 3.

Artículos publicados en *Il Giornale Nuovo*: “La tortura della rosa. Da Borges a Heidegger” (13-4-1988, p. 3), “Nell’orbita del sole nero. La malinconia da Zenone a Schelling” (6-9-1988, p. 3), “Libertà paradossale. A proposito di un racconto di Singer”, (13-12-1988, p. 3), “La pipa e il pendolo. Tempo ed eternità in filosofia e letteratura” (29-1-1989, p. 3), “Dio è morto, fatevi Dei. Un filosofo ai confini della teologia Wilhelm Weischedel e il post-nichilismo” (12-2-1989, p. 1), “Di libero arbitrio non di servo encomio. Erasmo e il dilemma tra Papa e Lutero” (26-2-1989, p. 1), “Così a parlò Zarathustra. La cultura italiana e Nietzsche: il silenzio di Gentile, il distacco di Croce, l’interesse di Rensi” (9-4-1989, p. 1), “La tragedia della libertà. Il saggio di Rozanov su Dostoevskij” (1-6-1989, p. 3), “La divina impotenza. A proposito di un saggio di Hans Jonas” (25-7-1989, p. 3), “Dio esiste io l’ho pensato. La vita e la filosofia di Sant’Anselmo” (3-9-1989, p. 1), “Aspettando l’ultimo Dio. Nel centenario di Martin Heidegger pubblicato in Germania il fondamentale *Sull’evento*” (8-10-1989, p. 1), “L’abisso della libertà. L’ultima lezione di Pareyson” (16-10-1989, p. 3), “La felicità nel malessere. Un romanzo di Walker Percy” (8-2-1990, p. 3), “Un momento di vera svolta. Martin Heidegger continuamente riproposto da nuove traduzioni e da saggi sul suo pensiero” (25-3-1990, p. 1), “Paradossi di un inflessibile. Meister Eckhart teologo, predicatore e mistico” (27-5-1990, p. 3), “Schelling e il Dio scomparso. Tradotta la *Filosofia della mitologia*” (21-8-1990, p. 3).

“Se muore il Dio della filosofia” (entrevista con Ciro Sbailò), *Il Sabato*, 26-8-1989 (34), pp. 58-63.

“Io, filosofo della libertà” (entrevista con Roberto Righetto), *Avvenire* 28-2-1990, p. 15.

“Philosophie der Freiheit” (traducido por Reinhard Lauth), *Philosophisches Jahrbuch*, 1991 (98), pp. 1, 93-105.

“Interpretazione e libertà” (intervista con Sergio Givone), en G. Vattimo (ed.), *Filosofia '91*, Laterza, Roma-Bari, 1992, pp. 3-9.

“Nichilismo e cristianesimo” (intervista con Federico Vercellone), *Annuario filosofico*, 1991 (7), pp. 11-30.

“La natura tra estetica e ontologia” (edición de Francesco Tomatis), *Annuario filosofico*, 1993 (9), pp. 9-23.

Dostoevskij. Filosofia, romanzo ed esperienza religiosa, Einaudi, Turín, 1993. Contiene: “Il pensiero etico di Dostoevskij” (1967), “L’esperienza della libertà in Dostoevskij” (1978; t.o.: “Le dimensioni della libertà in Dostoevskij”), “L’ambiguità dell’uomo en Dostoevskij” (1980), “La sofferenza inutile in Dostoevskij” (1982), “Dimitrij confuta Ivan” (1991). Traducción española: *Dostoievski. Filosofía, novela y experiencia religiosa*, Ediciones Encuentro, col. “Ensayos”, Madrid, 2007 (328).

Prospettive di filosofia contemporanea, Mursia, Milán, 1993. Contiene:

1. Filosofia dell’esistenza: “Profilo di Karl Jaspers” (1950), “Ultimi sviluppi dell’esistenzialismo” (1969), “Il pensiero più recente di Gabriel Marcel” (1948; t.o.: “Ultimi sviluppi di Gabriel Marcel”), “Libertà e peccato nell’esistenzialismo” (1952).

2. Idealismo: “Nel centenario di Croce” (1966), “Il concetto di interpretazione nell’estetica crociana” (1953), “Attualità di Martinetti” (1972); presentaciones de *Saggi filosofici e religiosi* (1972), *Saggi e discorsi* (1972) y *Ragione e fede* (1972) de P. Martinetti; “Gioele Solari e l’idealismo tedesco” (1972), “L’estetica di Antonio Aliotta e l’idealismo” (1951, t.o.: “L’estetica di Kant e degli idealisti romantici”), “L’etica di Augusto Guzzo” (1954), “Commemorazione di Augusto Guzzo” (1987), “Inizi e caratteri del pensiero di Santino Caramella” (inédito, leído en 1979), “La dissoluzione della dialettica: Ugo Spirito e Galvano della Volpe” (1950).

3. Esistenzialismo positivo e spiritualismo cristiano: “Il pensiero di Abbagnano e i suoi sviluppi recenti” (1950), “Commemorazione di Luigi Stefanini” (1956; t.o.: “Caratteri originali dell’estetica di Stefanini” y “Un’estetica spiritualistica”), “Preesistenzialismo di Armando Carlini” (1943), “L’ultimo Sciacca” (resumen de la presentación a M.F. Sciacca, *Il magnifico oggi*, 1976).

4. Dibattiti odierni: “Il pensiero di Giacomo Soleri” (inédito, leído en 1966), “Reinhard Lauth” (introducción a la traducción italiana de R. Lauth, *La filosofía trascendente de J.G. Fichte*, 1986), “Le Letture dai Vangeli di Antonio Maddalena” (1989), “Antonio Maddalena e la filosofia” (1980).

Appendice: “La filosofia alla fine degli anni 40” (1949; t.o.: “La filosofia italiana contemporanea”).

“Una nuova dialettica – Sul problema del male – Inferno”, *Paradosso*, 1993 (6), pp. 161-181.

“Essere e libertà. Il principio e la dialettica”, *Annuario filosofico*, 1994 (10), pp. 11-88. Se trata de cuatro clases pronunciadas en el curso 1982-1983.

Ontologia della libertà. Il male e la sofferenza, Einaudi, Turín, 1995. Contiene:

1. “Il cammino verso la libertà” (1988; contiene a su vez: “Libertà e situazione”, “Libertà e trascendenza”, “Libertà e negazione”, “Libertà e dialettica”).

2. La libertà originaria: “L’esperienza religiosa e la filosofia” (1985; t.o.: “Filosofia ed esperienza religiosa”), “La filosofia e il problema del male” (1986; resumen en “La ragione e il male”, 1988), “Un ‘discorso temerario’: il male en Dio” (1988), “Frammenti sull’escatologia” (1986-1991).

3. La libertà e il nulla: “La ‘domanda fondamentale’: ‘Perchè l’essere piuttosto che il nulla?’” (1992), “Stupore della ragione e angoscia di fronte all’essere” (1979; t.o.: “Lo stupore della ragione en Schelling”), “Il nulla e la libertà come inizio” (1989; t.o.: “Heidegger: la libertà e il nulla”), “Filosofia della libertà” (1989).

L. Pareyson-X. Tilliette, “Una corrispondenza filosofica”, en *Annuario filosofico*, 1993 (9), pp. 27-34.

“Un vuoto chiamato inferno” (diálogo imaginario con H. Urs von Balthasar), *Avvenire*, 17-11-1995, p. 19.

Glosse a Sein und Zeit di Martin Heidegger (ed. de M. L. Lamberto y U. Ugazio), Trauben, Turín, 2007.

2. OBRAS COMPLETAS (OPERE COMPLETE DI LUIGI PAREYSON)¹

Essere, libertà, ambiguità, F. Tomatis (ed.), vol. 19, Mursia, Milán, 1998.

Kierkegaard e Pascal, S. Givone (ed.), vol. 13, Mursia, Milán, 1999.

1 Puede consultarse en: <http://www.pareyson.unito.it/pubblicazioni.html#Collana>

Problemi di estetica. II. Storia, M. Ravera (ed.), vol. 11, Mursia, Milán, 2000.

Studi sull'esistenzialismo, C. Ciancio (ed.), vol. 2, Mursia, Milán, 2001.

Estetica dell'idealismo tedesco. III. Goethe e Schelling, M. Ravera (ed.), vol. 9, Mursia, Milán, 2003.

Estetica dell'idealismo tedesco. I. Kant e Schiller, U. Perone (ed.), vol. 7, Mursia, Milán, 2005.

Iniziativa e libertà, F. Tomatis (ed.), vol. 3, Mursia, Milán, 2005.

Verità e interpretazione, G. Riconda (ed.), vol. 14, Mursia, Milán, 2005.

Interpretazione e storia, A. De Maria (ed.), vol. 14, Mursia, Milán, 2007.

Problemi dell'estetica. I. Teoria, M. Ravera (ed.), vol. 10, Milano, Mursia, 2008.

Fichte. Il sistema della libertà, C. Ciancio (ed.), vol. 5, Milano, Mursia, 2011.

Estetica dell'idealismo tedesco. II. Fichte e Novalis, G. Garelli y F. Vercellone (ed.), vol. 8, Milano, Mursia, 2014.

3. OBRAS INÉDITAS²

Cuadernos

Q G I-XVI Notas para los cursos sobre Goethe (1956-1963).

Q C I-IX Notas para algunos cursos (1962-1977).

Q L I-X Notas de las lecturas de textos bíblicos y literarios (Dostoievski en particular) y un cuadernillo con lemas.

Q VS *Verità e storia* (1985: retoma fragmentos que se remontan a 1962).

Q M *Male*.

Q PM *Il problema del male* (1986).

Q O *Ontologia della libertà* (1984-87).

² Datos extraídos de F. Tomatis, *La libertà e il male*, pp. 177-179.

- Q OL *Ontologia della libertà. La libertà e il male* (contiene apuntes de los años 1980-1986, que podrían datarse en 1987).
- Q I-XXVII 27 cuadernos de los años 80 numerados y datados por el autor (ed. del vol. XXV por G. Riconda, en *Dostoevskij*, 221-237; y de los vols. XXIV e XXVII por A. Magris-F. Tomatis, en *Ontologia della libertà*, pp. 295-345).
- T 72-90 68 cuadernos de tamaños mediano y pequeño, fechados por el autor.

Carpetas

- C IS *Interpretazione e storia* (1972ss.).
- C AD *Adelphi* (se refiere a un libro de aforismos que estaba preparando para la editorial Adelphi; algunas partes están fechadas entre 1962 y 1986, otros podrían ser posteriores).
- C OL *Ontologia della libertà* (1972-87).
- C VA Vattimo (1980-1989).
- C AG89 Agenda 1989.
- C AR *Articoli* (borradores de artículos para “il Giornale Nuovo”).
- C PA Palermo (notas para el congreso “Goethe e la filosofia della natura”, Palermo, 15-17.10.1987; edición de F. Tomatis, en *La natura tra estetica e ontologia*, pp. 9-22).
- CNA Napoli [notas para el seminario titulado “Filosofia della libertà” y tenido en Nápoles del 26-30.4.1988; edición de algunos fragmentos y de la transcripción de las clases, confrontada con el manuscrito, a cargo de A. Magris y F. Tomatis y publicada en *Ontologia della libertà*, pp. 295-345 y 3-81].

Sobres

- B MS *Meditazione schellinghiana* (1978-1981).
- B IS *Interpretazione e storia* (1974-84).
- B N *Il negativo* (1981).
- B E *Errore* (1983).

B OL *Ontologia della libertà* (1980-84).

Manuscritos

- M ND *Una nuova dialettica* (edición a cargo de F. Tomatis en *Una nuova dialettica – Sul problema del male – Inferno*, pp. 165-167).
- M PM *Sul problema del male* (edición **en ibidem**, pp. 168-172).
- M IN *Inferno* (edición **en ibidem**, pp. 173-179).
- M DF *La domanda fondamentale* (edición a cargo de F. Tomatis en *Ontologia della libertà*, pp. 353-384).
- M FK Notas sueltas sobre Fichte, Kierkegaard, Nietzsche, Dostoievski y Dilthey.

4. BIBLOGRAFÍA SECUNDARIA

- AA.VV.: *Fenomenologia ed esistenzialismo en Italia*, Adriatica Editrice Salentina, Lecce, 1981.
- Angelico, Carlo: “Recensión de *Verità e interpretazione*”, *Proteus*, 1971 (5), pp. 212-218.
- Antiseri, Dario: *Gloria o miseria della metafisica cattolica italiana?*, Armando, Roma, 1987.
- Assunto, Rosario: “Artisticità e arte”, *Rassegna di filosofia*, 1952 (1, 2), pp. 110-111.
- Bagetto, Luca: Luigi Pareyson: “la realizzazione della libertà”, *Rivista di estetica* 1993 (2), pp. 117-143.
– *Il pensiero della possibilità. La filosofia torinese come storia della filosofia*, Paravia, Turín, 1995.
- Barilli, Renato: *Per un'estetica mondana*, Il Mulino, Bologna, 1964.
- Battaglia, Felice: *Il valore estetico*, Morcelliana, Brescia, 1963.
- Beschin, Giuseppe: “L'estetica dal 1945 ad oggi”, en *Grande Antologia Filosofica*, Marzorati, Milán, 1978 (30), pp. 648-670.
- Bianco, Franco: “L'ermeneutica en Italia dal 1945 ad oggi”, en AA.VV., *Filosofia italiana e filosofie straniere nel dopoguerra*, Il Mulino, Bologna, 1991, pp. 253-281.

– *Pensare l'interpretazione*, Editori Riuniti, Roma, 1991.

Blanco Sarto, Pablo: *Hacer arte, interpretar el arte. Estética y hermenéutica en Luigi Pareyson*, Eunsa, Pamplona, 1998.

– *Luigi Pareyson: vida, estética, filosofía*, Cátedra Félix Huarte, Pamplona, 2002.

– “Luigi Pareyson (1918-1991): un itinerario filosófico. Personalismo, estética, hermenéutica, ontología de la libertad”, *Espíritu*, 2002 (51, 126) pp. 241-257.

– “Arte, verdad e interpretación en Luigi Pareyson”, *Anuario filosófico*, 2002 (35, 3), pp. 753-788.

– “Los Karamazov discuten. Dios y el mal en Dostoievski”, *Espíritu*, 2004 (53), pp. 77-85. Versión revisada: “Los Karamazov discuten. Dostoievski vence a Nietzsche”, en J. Borobia – M. Lluch – J.I. Murillo – E. Terrassa: *Cristianismo en una cultura postsecular. V simposio internacional – Fe cristiana y cultura contemporánea*, Eunsa, Pamplona, 2006, pp. 421-434.

Bontadini, Gustavo: “La posizione della neoscolastica di fronte allo spiritualismo cristiano”, en AA.VV., *Studi di filosofia e storia della filosofia en onore di Francesco Olgiati*, Vita e Pensiero, Milán, 1962.

Bottani, Livio: “Estetica, interpretazione e soggettività. H. G. Gadamer e L. Pareyson”, *Teoria*, 1982 (1), pp. 87-113.

– “Pareyson e la polarità di orrore e stupore”, en *Stupore e orrore. Elementi per una meta-fisica ermeneutica*, Il Segnalibro, Turín, 1993.

Bredin, Hugh T.: “The Aesthetics of Luigi Pareyson”, *British Journal of Aesthetics*, 1966, pp. 193-202.

Cacciari, Massimo: “Pareyson e la domanda fondamentale”, *Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino*, 1994(128, 2), pp. 59-67.

Calogero, Guido: “Aesthetics en Italy. The Main Problems”, en R. Klibanski (ed.) *Philosophy in the Mid-Center. A Survey*, La Nuova Italia, Florencia, 1958, pp. 93-94.

Capuzzi, Monica: “Sulla natura e origine del male: Berdiaev e Pareyson”, *Per la filosofia*, 1993 (29), pp. 103-109.

Carchia, Gianni: “Esperienza e metafisica dell'arte. L'estetica di Luigi Pareyson”, *Rivista di estetica*, 1993 (2), pp. 76-86.

Caracciolo, Alberto: “Recensión”, *Giornale di metafisica*, 1955 (10, 6), pp. 946-949.

- Caramel, Giacomo: capítulo III: “Teoria della formatività secondo Luigi Pareyson”, en *Arte come creazione di forme nuove*, Giardini, Pisa, 1980, pp. 107-134.
- Carnelutti, Francesco: “Recensión a *Lettura, interpretazione, esecuzione*” (1953), *Filosofia*, 1954 (5, 1), pp. 112-114.
- Catalano, Nunzia: “La persona tra storicità e trascendenza en Luigi Pareyson”, *Antonianum*, 1980 (55), pp. 215-257.
- Cenacchi, Giuseppe: *Storia della filosofia dell'esistenza nel pensiero italiano contemporaneo*, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano, 1990.
- Ciancio, Claudio: “Esistenza e comprensione della trascendenza”, en AA.VV., *In lotta con l'angelo. La filosofia degli ultimi due secoli di fronte al Cristianesimo*, SEI, Torino, 1989, pp. 313-342 y 339-341.
 – “In memoria di Luigi Pareyson”, *Filosofia*, 1992 (43), pp. 3-13.
 – “Intervención en la *Giornata pareysoniana*”, *Annuario filosofico*, 1996 (12), pp. 9-13.
- Ciglia, Francesco Paolo: “La divina tragedia della libertà. Sulla riflessione filosofico-religiosa di Luigi Pareyson”, *Archivio di Filosofia*, 1988 (56, 1-3), pp. 163-190.
 – “A confronto con la filosofia dell'esistenza. Gli esordi filosofici di Luigi Pareyson (1938-1946)”, *Archivio di Filosofia*, 1991 (59, 1-3), pp. 351-401.
- Coda, Piero: “Eschaton e storia. Gli interrogativi sul futuro alla luce dell'abbandonato risorto”, *Nuova Umanità*, 1994 (16, 4-5), pp. 21-35, 335.
 – “Presentazione” a F. Tomatis, *Ontologia del male. L'ermeneutica di Pareyson*, Città Nuova, Roma, 1995.
- Colonello, Pio: “Recensión de la edición de 1985 de *Esistenza e persona*”, *Filosofi oggi*, 1987 (10, enero-marzo), pp. 111-113.
- Coppolino, Santo: *Estetica ed ermeneutica di Luigi Pareyson*, Cadmo, Roma, 1976.
- Cotta, Sergio: *La sfida tecnologica*, Il Mulino, Bologna, 1968.
- Cuffari, Grazia, “Luigi Pareyson e il senso di un esercizio ermeneutico”, *Divus Thomas*, 1981 (84), pp. 113-120.

- Curi, Fausto: “Per una fenomenologia della critica”, en AA.VV., *Arte, critica e filosofia*, Patron, Bologna, 1965, pp. 127-169, concretamente las pp. 130-137.
- D’Acunto, Giuseppe : “Lo Jaspers di Pareyson”, *Il cannocchiale*, 1983 (3), pp. 161-164.
- “Il problema dell’interpretazione in Luigi Pareyson”, *Il cannocchiale*, 1985 (3), pp. 71-93.
- D’Angelo, Paolo: “L’opera d’arte come ricerca e come riuscita. La considerazione dinamica del processo artistico in tre estetiche postcrociate”, *Rivista di estetica*, 1983 (23), pp. 69-94.
- D’Alessandro, Vittorio: “Attualità dell’esistenzialismo dell’ultimo Pareyson”, en AA.VV., *Fenomenologia ed esistenzialismo en Italia*, Adriatica ed. Salentina, Lecce, 1981, en concreto las pp. 223-225.
- Da Re, Antonio: “De l’herméneutique à l’éthique: note sur la pensée morale de Gadamer, Ricoeur et Pareyson”, *Notes et documents* (Institut International Jacques Maritain), 1986 (nueva serie, 14, abril-junio), pp. 110-125.
- Della Volpe, Galvano: *Crisi critica dell’estetica romantica*, D’Anna, Messina, 1941.
- *Discorso sull’ineguaglianza, con due saggi sull’etica dell’esistenzialismo*, Ciuni, Roma, 1943, p. 60.
- Del Noce, Augusto: *Riforma cattolica e filosofia moderna*, v. I: *Cartesio*, Il Mulino, Bologna, 1965, pp. 670-676.
- “Torino, primi anni trenta”, *Archivio di Filosofia*, 1989 (57), pp. 83-86.
- De Paoli, Marco: “Recensión de la edición de 1985 de *Esistenza e persona*”, *Paradigmi*, 1987 (5, 13, enero-abril), pp. 215-218.
- Di Chiara, Alessandro: “Note sull’escatologia di Luigi Pareyson”, *Filosofia*, 1996 (47, 3), pp. 413-418.
- Di Natale, Antonio: *L. Pareyson e l’alternativa dell’esistenzialismo*, Superstampa, Montesilvano, 1981.
- Diodato, Roberto, “Ermeneutica della libertà, Dostoevskij e l’ultimo Pareyson”, *Per la filosofia*, 1994 (31), pp. 62-74.
- Eco, Umberto: *La definizione dell’arte* (1968), cuarta edición, Garzanti, Milán, 1984. Especialmente: “L’estetica della formatività e il concetto di interpretazione” (1955-1958) e “Il problema della definizione generale dell’arte” (1963) en pp. 9-31 y 129-159.

- *Lector in fabula*, Bompiani, Milán, 1979.
 - “Le sporcizie della forma”, *Rivista di estetica*, 1993 (2), pp. 17-23.
 - *I limiti dell’interpretazione*, Bompiani, Milán, 1990.
- Fabro, Cornelio: “Rassegna sull’esistenzialismo italiano”, *Divus Thomas*, 1943 (5-6), pp. 431-440.
- Ferraris, Maurizio: “Aspetti dell’ermeneutica del novecento”, en M. RAVERA (ed.), *Il pensiero ermeneutico*, Marietti, Turín, 1986, pp. 215-220.
- *Storia dell’ermeneutica*, segunda edición, Bompiani, Milán, 1989, pp. 292-296.
 - “Un’estetica senza opere”, *Rivista di estetica*, 1993 (2), pp. 87-109.
- Ferretti, Giovanni: “Quale filosofia? Quale rivelazione? Appunti per una “ermeneutica critica” della rivelazione”, *Archivio di filosofia*, 1994 (62, 1-3), pp. 633-652, 649-652.
- “Filosofia e teologia: alla ricerca di un nuovo rapporto”, en S. MURATORE (ed.), *Teologia e filosofia. Alla ricerca di un nuovo rapporto*, AVE, Roma, 1990, pp. 15-55 y 47-49.
- Ferretti, Giovanni (ed.): *Luigi Pareyson: filosofia ed esperienza religiosa*, Giardini, Pisa, 1995.
- Formaggio, Dino: “I limiti dell’estetica di Luigi Pareyson”, en *Studi di estetica*, Renon, Milán, 1962, pp. 125-143.
- Fornero, Giovanni: “Luigi Pareyson” en id. y otros (eds.), *Storia della filosofia fondata da Nicola Abbagnano*, UTET, Turín, 1984 (4, 1), pp. 561-567.
- Frigo, Gianfranco: “Schelling e l’esistenzialismo. Lo Schelling pensatore posthegeliano e postheideggeriano di Pareyson”, *Filosofia oggi* 1979 (2), pp. 469-489.
- Fubini, Mario: *Critica e poesia* (1950), segunda edición, Laterza, Bari, 1958.
- Gadamer, Hans Georg: *Verità e metodo* (1961), segunda edición, Bompiani, Milán, 1985.
- “Hermeneutik”, en R. Klibanski (ed.), *Contemporary Philosophy*, La Nuova Italia, Florencia, 1969 (3), p. 367.
- Gargano, Monica: “Cristianesimo tragico, cristianesimo ludico: i due volti della fedeltà al Dio dialettico”, *Filosofia*, 1991 (42), pp.61-83.

- Giametta, Sossio: “Ricordo di Luigi Pareyson”, *Informazione filosofica* 1991 (4), pp. 5-6.
- Giménez Salinas, C.: “Prólogo”, en L. Pareyson, *Dostoievski. Filosofía, novela y experiencia religiosa*, pp. 7-16.
- Garin, Eugenio: *Cronache di filosofia italiana*, Laterza, Bari, 1966 y 1997; especialmente la parte “Quindici anni dopo. 1945-1960” y las pp. 548-550.
 – *La filosofia italiana dal dopoguerra a oggi*, Laterza, Roma-Bari, 1985, pp. 3-29.
- Garulli, Enrico, “La modalit  “expressive” et “r v latrice” de la pensée selon Pareyson”, *Revue de métaphysique et de morale*, 1973, pp. 240-244.
- Gensabella Furnari, Marianna, “Il nuovo esistenzialismo di Luigi Pareyson”, *Segni e comprensiones*, 1988 (5), pp. 56-68.
 – *I sentieri della libert . Saggio su Luigi Pareyson*, Guerini, Milano, 1994.
- Giraldi, Giovanni: *L’estetica italiana nella prima met  del secolo XX*, Listri-Pischi, Roma, 1963.
- Givone, Sergio, *Ermeneutica e romanticismo*, Mursia, Milán, 1983, p. 24.
 – *Dostoevskij e la filosofia*, Laterza, Roma-Bari, 1984, en particular las pp. 72-76.
 – *Disincanto del mondo e pensiero tragico*, Il Saggiatore, Milán, 1987, especialmente el capítulo “Crucialit  dell’interpretazione”, pp. 149-156.
 – *Storia dell’estetica*, Laterza, Roma-Bari, 1988, pp. 153-157.
 – “Complessit , interpretazione e pensiero tragico”, *Rivista di estetica* 1993 (2), pp. 63-75.
 – “Luigi Pareyson a un anno dalla scomparsa”, *Studi kantiani*, 1993 (6), pp. 67-70.
 – *Storia del nulla*, Laterza, Roma-Bari, 1995, **XVI-XVIII**.
- Guerrero, Juan Luis: *Creación y ejecución de la obra de arte*, Losada, Buenos Aires, 1956.
- Guzzo, Augusto: “Studi di storia dell’estetica”, *Archivio di filosofia*, 1950 (*Filosofia e linguaggio*), pp. 100-102.
- Incardona, Nunzio: “Rivelativit  dell’irrelativo. Il tema della filosofia contemporanea, il penultimo Schelling ed *Esistenza e persona* di Luigi Pareyson”, *Giornale di Metafisica*, 1987 (nueva serie, 9), pp. 153-192.

- Lana, Italo: "Un pensiero per Pareyson", en *Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino*, 1994 (128, 2), pp. 45-46.
- Longo, Rosaria: "Persona, verità e storia nell'ermeneutica di Luigi Pareyson", en AA.VV., *Ermeneutica e filosofia pratica*, Marsilio, Venecia, 1990, pp. 169-174.
- *Esistere e interpretare. Itinerari speculativi di Luigi Pareyson*, CUECM, Catania, 1993.
- Luporini, Cesare: "Appunti di filosofia esistenziale", *Civiltà moderna*, 1941 (2-3), pp. 151-160.
- Mancini, Italo: *Teologia, Ideologia, Utopia*, Quereniana, Brescia, 1974.
- Marone, Gherardo: *Dignidad de la crítica*, Dante Alighieri, Buenos Aires, 1960.
- Marzano, Silvia: *Il sublime nell'ermeneutica di Luigi Pareyson*, Rosenberg & Sellier, Turín, 1994.
- Masullo, Aldo: *La filosofia cattolica nell'Italia democratica*, "Critica marxista", 1976 (5, 6), pp. 193-194 y 221.
- Matthieu, Vittorio: "Recensión de *L'estetica dell'idealismo tedesco*", *Archivio di filosofia*, 1955, pp. 230-234.
- Melchiorre, Virgilio: "Recensión de *Verità e interpretazione*", *Rivista di filosofia neoscolastica*, 1972 (2), pp. 355-358.
- Modica, Giuseppe: *Per una ontologia della libertà. Saggio sulla prospettiva filosofica di Luigi Pareyson*, Cadmo, Roma, 1980.
- "Sul senso di un rapporto tra essere e libertà. Riflessioni sul pensiero di Luigi Pareyson", *Giornale di metafisica*, 1981 (nuova serie, 3), pp. 373-385.
- "L'ermeneutica della sofferenza in Luigi Pareyson", *Per la filosofia*, 1996 (36), pp. 90-96.
- Montani, Pietro: *Estetica ed ermeneutica. Senso, contingenza, verità*, Laterza, Roma-Bari, 1996.
- Morpurgo-Taglibue, Guido: *L'esthétique contemporaine: une enquête*, Marzorati, Milán, 1960.
- "Problemi attuali dell'estetica", *Il Pensiero*, 1961 (3), pp. 322-325.
- Mura, Antonio: *La concezione estetica en Luigi Pareyson*, Universidad Gregoriana, Roma, 1967.

- Mura, Gaspare: *Ermeneutica e verità: storia e problemi della filosofia dell'interpretazione*, Città Nuova, Roma, 1990.
- Nanni, Luciano: *Per una nuova semiologia dell'arte*, Garzanti, Milán, 1980.
- Negri, Antimo: "Recensión de *Conversazioni di estetica*", *Giornale critico della filosofia italiana*, 1966, pp. 484-489.
- "Luigi Pareyson esistenzialista ed ermeneuta", en S. Coppolino, *Estetica ed ermeneutica di Luigi Pareyson*, Cadmo, Roma, 1976..
- Negri, Renzo: *Propedeutica letteraria*, Vita e Pensiero, Milán, 1968.
- Neves Abdo, Sandra: "Arte e historicidade na estética de Luigi Pareyson", *Síntese Nova Fase*, 1995-1996 (22), 'pp. 193-206
- "A autonomia da arte na estética da formatividade", en *Anais do Colóquio Nacional 'A morte da arte hoje'*, 1993.
 - "Arte e condicionamento histórico-social na estética da formatividade", VI Encontro Nacional de Filosofia-ANPOF, Sao Paulo, 1994.
- Nobile Ventura, Attilio, "L'estetica di Luigi Pareyson", *Idea*, 1964, pp. 159-161.
- "Recensión de *L'estetica e i suoi problemi di Luigi Pareyson*", *Rivista Rosminiana*, 1972, pp. 93-106.
- Pagano, Maurizio: "Storicità e novità dell'interpretazione", en *Atti del XIX Convegno di Gallarate*, Gregoriana, Padua, 1975, pp. 245-251.
- Paolozzi, Ernesto: *I problemi dell'estetica italiana*, Società Editrice Napoletana, Nápoles, 1985, pp. 86-114.
- Pastore, Annibale: "Variazioni sopra l'estetica della formatività", *Filosofia*, 1955 (3), pp. 508-513; publicado después en *Introduzione alla metafisica della poesia*, Milani, Padua, 1957, pp. 205-211.
- Penati, Giancarlo: "La teologia esistenziale di Luigi Pareyson: essere e libertà", *Studium*, 1990 (3), pp. 399-414.
- Pera Genzone, Elvira: *L'estetica di Luigi Pareyson*, Edizioni di "Filosofia", Cúneo, 1963.
- Perone, Ugo: "Intervención en la *Giornata pareysoniana*", *Annuario filosofico*, 1996 (12), pp. 45-50.
- Perniola, Mario: "Un'estetica dell'eccesso", *Rivista di estetica* 1993 (2), pp. 24-40.
- Pesce, Domenico: "Intorno al concetto della forma artistica", *Studia patavina* 1961 (2), pp. 321-324.

- *L'estetica dopo Croce*, Philosophia, Florencia, 1962.
- Penzo, Giorgio: “Luigi Pareyson e il problema dell'interpretazione”, *Aquinas*, 1972, pp. 437-441.
- Piemontese, Filippo: “La teoria della formatività”, *Humanitas*, 1955 (6), pp. 547-560.
 - “La teoria della formatività e il rinnovamento degli studi estetici in Italia” (1955), en *Problemi di filosofia dell'arte*, Bottega d'Erasmus, Turín, 1962, pp. 9-30.
- Pineri, Riccardo: “La philosophie italienne 1940-1960”, *Critique*, 1985 (452-453, 1), pp. 14-16.
 - “Une pensée de l'ouverture. Luigi Pareyson”, *Les Études Philosophiques*, 1994 (4), pp. 543-553.
- Plebe, Armando: *L'estetica italiana dopo Croce*, RADAR, Padua 1968.
 - “L'estetique in Italie”, en R. Klibanski, *Contemporary philosophy. A Survey*, La Nuova Italia, Florencia, 1971.
- Plazaola, Juan: *Introducción a la estética* (1973), segunda edición, Universidad de Deusto, Bilbao, 1991, pp. 196-197 y 547-549.
- Prini, Pietro: *Storia dell'esistenzialismo da Kierkegaard a oggi*, Studium, Roma, 1989.
 - *Filosofia cattolica del Novecento*, Laterza, Roma-Bari, 1996.
- Raffa, Piero: “Some Contemporary Italian Aestheticians”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1962, pp. 287-294.
- Ravera, Marco: “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, pp. 135-161.
 - “Premessa del curatore”, en L. Pareyson, *Filosofia dell'interpretazione*, Rosenberg & Sellier, Turín, 1988.
 - “Prefazione”, *Il pensiero ermeneutico*, Marietti, Turín, 1986, pp. 5-16.
 - “Luigi Pareyson et son école”, *Archives de philosophie* (París), 1994 (57/1), pp. 45-54.
 - “Luigi Pareyson (1918-1991)”, *Bailamme*, 1991 (10), pp. 167-196.
 - *Introduzione alla filosofia della religione*, UTET, Turín, 1995.
- Renati, Giancarlo: “Luigi Pareyson (1918-1991)”, *Rivista di filosofia neoscolastica*, 1993 (83/3), pp. 473-474.

- Restaino, Franco: *Storia dell'estetica moderna*, UTET, Turín, 1991.
- “Il dibattito filosofico in Italia (1925-1990)” en G. Fornero y otros (eds.), *Storia della filosofia fondata da Nicola Abbagnano*, (4, 2), UTET, Turín, 1984, pp. 724-726 y 674-676.
- Rey Altuna, Luis: “Análisis formal del objeto estético”, *Anuario filosófico*, 1978 (11, 2), pp. 98-99.
- Ricci Sindoni, Paola: “Sul concetto di ‘bellezza aderente’: Pareyson legge Kant” (1985) en *La tradizione kantiana in Italia*, II, Edizioni G.M.B., Messina, 1986, pp. 581-598.
- Riconda, Giuseppe: recensión de *Verità e interpretazione*, *Giornale critico della filosofia italiana*, 1973 (4), pp. 583-585.
- “La philosophie de l'interprétation de Luigi Pareyson”, *Archives de Philosophie*, 1980 (43), pp. 177-194.
 - “Pensiero tradizionale e pensiero moderno”, *Anuario filosofico*, 1987 (3), pp. 7-36.
 - “Ricordo di Luigi Pareyson”, *Velia*, 1991 (4), pp. 7-15.
 - “Filosofia, fenomenologia ed ermeneutica dell'esperienza religiosa”, en AA.VV., *Introduzione allo studio della religione*, UTET, Turín, 1992, pp. 48-104 y 83-101.
 - “Esistenzialismo, ermeneutica e pensiero tragico”, *Paradigmi*, 1992 (28), pp. 13-35.
 - “Prefazione” en: F. Russo, *Esistenza e libertà. Il pensiero di Luigi Pareyson*, Armando Editore, Roma, 1993, pp. 9-14.
 - “Intervención en la *Giornata pareysoniana*”, *Anuario filosofico*, 1996 (12), pp. 9-13.
- Riconda, Giuseppe - Vattimo, Gianni: “Prefazione” en L. Pareyson, *Dostoevskij. Filosofia, romanzo ed esperienza religiosa*, Einaudi, Turín, 1993, VII-XI.
- “Prefazione” en L. Pareyson, *Ontologia della libertà Il male e la sofferenza*, Einaudi, Turín, 1995, IX-XVI.
- Rigobello, Armando: “Luigi Pareyson e la filosofia come teoria della persona”, en *Studio e insegnamento della filosofia*, AVE-UCIIM, Roma, 1966 (2), pp. 187-190.
- “Osservazioni a una teoria dell'interpretazione” (recensión de *Verità e interpretazione*), *Proteus*, 1972 (8), pp. 177-184.

- *L'impegno ontologico*, Armando Editore, Roma, 1977.
- “Il problema della persona”, en Agazzi, Evandro (ed.), *Il pensiero cristiano nella filosofia italiana del Novecento*, Milella, Lecce, 1980, pp. 81-102: véanse específicamente las pp. 96-100.
- Rizzacasa, Aurelio: “L'esistenzialismo cristiano in Italia”, en AA.VV., *La filosofia cristiana nei secoli XIX e XX*, Città Nuova, Roma, 1995 (3), pp. 645-646 y 651-652.
- Rizzi, Armido: *Infinito e persona. Ermeneutiche cristiane di fronte alla crisi di senso*, IANUA, Roma, 1984.
- Roncoroni, Massimo: “L'esecuzione e la fruizione dell'arte (in memoria de M. Apollonio e L. Pareyson)”, *Per la filosofia*, 1992 (9, 24), pp. 77-84.
- Rossi, Dalmazio: “Ermeneutica e storia della filosofia en Luigi Pareyson”, *La Rosa*, 1985 (septiembre, 4), pp. 79-86.
- Rossi, Lino: *La situazione dell'estetica en Italia*, Paravia, Turín, 1976, en particular las **CXVIII-CXXXII** y pp. 77-94.
- Rossi, Oswaldo: “Il personalismo cristiano”, en AA.VV., *La filosofia cristiana nei secoli XIX e XX*, Città Nuova, Roma, 1995 (3), pp. 688-689.
- Rosso, Alberto: *Ermeneutica come ontologia della libertà. Studio sulla teoria dell'interpretazione di Luigi Pareyson*, Vita e Pensiero, Milán, 1980.
- Ruggenini, Mario: “Intervención en la *Giornata pareysoniana*”, *Annuario filosofico*, 1996 (12), pp. 15-23.
- Ruschioni, Ada, *Lineamenti di una storia della poetica e dell'estetica*, Marzorati, Milán, 1966, pp. 257-271.
- Russo, Francesco, “Pareyson: interpretazione e verità”, *Studi cattolici*, 1989 (343), pp. 588-591.
 - “Luigi Pareyson e l'ermeneutica della verità”, *Cultura e libri*, 1991 (68), pp. 69-78.
 - “Il richiamo al senso comune. Tra Vico e Pareyson”, *Sapienza*, 1992 (45), pp. 77-81.
 - “Ricordo di Luigi Pareyson”, *Acta Philosophica*, 1992 (1), pp. 117-118.
 - “Recensión de *Filosofia della libertà*”, *Acta Philosophica*, 1992 (1), pp. 137-138.

- *Esistenza e libertà. Il pensiero di Luigi Pareyson*, Armando, Roma, 1993.
 - “Contemplazione e interpretazione. L’estetica kantiana nell’analisi di Luigi Pareyson”, *Acta Philosophica*, 1995 (4), pp. 105-110.
 - “La libertà, il male, Dio. Gli ultimi scritti di Luigi Pareyson”, *Acta Philosophica*, 1996 (5), pp. 77-94.
- Sainati, Vittorio, “Discorso critico sulla teoria della formatività”, *Giornale critico della filosofia italiana*, 1961 (3), pp. 341-375.
- “Recensión de *Esistenza e persona*”, *Teoria*, 1987 (1), pp. 131-137.
- Salizzoni, Roberto, “Ivan e Alesa discutono di formatività”, *Rivista di estetica* 1993, (2), pp. 110-116.
- Santinello, Giovanni: *Estetica della forma*, Liviana editrice, Padua, 1962, pp. 67 y 74-76.
- “Recensión de *Teoria dell’arte y Conversazioni di estetica*”, *Giornale di metafisica*, 1966 (21), pp. 849-853.
 - *Immagini e idea dell’uomo*, Maggioli, Rímìni, 1984.
- Santucci, Antonio: *Esistenzialismo e filosofia italiana*, Il Mulino, segunda edición, Bologna, 1967.
- Sciacca, Michele Federico: *La filosofia oggi*, II, Marzorati, Milán, 1960.
- Severino, Emanuele: *Sortite. Piccoli scritti sui rimedi (e la gioia)*, Rizzoli, Milán, 1994.
- Simonini, Augusto: *Storia dei movimenti estetici nella cultura italiana*, Sansoni, Florencia, 1968.
- Stella, Vittorio, “Persona e arte nella teoria della formatività”, *Giornale di Metafisica*, 1957 (1), pp. 74-100.
- “Aspetti e tendenze dell’estetica italiana odierna”, *Giornale di Metafisica*, 1965, pp. 48-74.
- Stefanini, Luigi: “Estetica”, en *Atti del VII Convegno di studi filosofici cristiani*, Liviana, Padua, 1952, pp. 357-358.
- “Estetica e Teologia”, en *Estetica e cristianesimo*, Pro Civitate christiana, Asís, 1953, pp. 140-141.
- Tilliet, Xavier: “Bulletin del idéalisme allemand. 1: Etudes fichtéennes”, *Archives de Philosophie*, 1967, pp. 125-130.
- “Recensión de *Verità e interpretazione*”, *Archives de Philosophie*, 1972 (35, 1), pp. 171-173.

- “Luigi Pareyson. En hommage pour son 60 anniversaire”, *Archives de philosophie*, 1978 (41), pp. 675-679.
 - “Luigi Pareyson (1918-1991)”, *Archives de Philosophie*, 1992 (55), pp. 287-292.
 - “L’ultima filosofia di Luigi Pareyson”, en *Atti Accademia Peloritana dei Pericolanti*, 1992 (68), pp. 81-96.
 - “Cristologia e filosofia”, en I. Sanna (ed.), *Il sapere teologico e il suo metodo*, EDB, Bologna, 1993, pp. 93-102, 98-100.
 - “Encomio per Pareyson”, en *Atti dell’Accademia delle Scienze di Torino*, 1994 (128, 2), pp. 47-57.
 - “Prefazione” a M. Gensabella Furnari, *I sentieri sulla libertà. Saggio su Luigi Pareyson*, Guerini, Milano, 1994.
 - *La Semaine Sante des Philosophes*, Desclée, Paris, 1992; traducción italiana: *La Settimana Santa dei filosofi*, Morcelliana, Brescia, 1992.
 - *Il Cristo dei non-credenti e altri saggi di filosofia cristiana*, edición de G. Lorizio, AVE, Roma, 1994.
 - “Filosofia ed esperienza religiosa: a partire da Luigi Pareyson”, en G. Ferretti (ed.), *Atti del sesto colloquio su filosofia e religione*, Giardini editori, Pisa, 1995, pp. 75-88.
- Tomatis, Francesco, “Ontologia del male. L’ultima filosofia di Pareyson”, *Paradosso*, 1993 (4), pp. 103-119.
- *Ontologia del male. L’ermeneutica di Pareyson*, Città Nuova, Roma, 1995.
- Ugazio, Ugo M.: “Pareyson interprete di Heidegger”, *Archivio di filosofia*, 1989 (57, 1-3), pp. 93-102.
- Vattimo, Gianni, “L’esistenzialismo e l’estetica”, en M. Defrenne - D. Formaggio, *Trattato di estetica*, Mondadori, Milán, 1981 (1), pp. 331-342.
- “Introduzione” y “Postilla 1983” a H.G. Gadamer, *Verità e metodo*, segunda edición, Bompiani, Milán, 1985.
 - “Ermeneutica e secolarizzazione. A proposito di L. Pareyson” (1986), y “L’ermeneutica come koiné” (1983) en *Etica dell’interpretazione*, Rosenberg & Sellier, Turín, 1989, pp. 49-62 y 38-48.
 - “Pareyson: dall’estetica all’ontologia”, *Rivista di estetica*, 1993 (2), pp. 3-16.

- “Prefazione” a L. Bagetto, *Il pensiero della possibilità. La filosofia torinese come storia della filosofia*, Paravia, Turín, 1995.
- *Oltre l'interpretazione. Il significato dell'ermeneutica per la filosofia*, Laterza, Roma-Bari, 1994.
- Vecchi, Giovanni, “L'estetica della formatività di Luigi Pareyson”, *Rivista di Filosofia neoscolastica*, 1956 (4-6), pp. 352-363.
- “Recensión a *L'estetica dell'idealismo tedesco*”, *Rivista di filosofia neoscolastica*, 1950 (62, 6), pp. 486-490.
- Vellucci, Giuseppe: “Il ‘gusto’, la ‘tecnica’ e la ‘tradizione’”, en *Studi en onore di Vittorio Zaccaria*, Edizioni Unicopli, Milán, 1987, pp. 403-430.
- Verra, Valerio: “Recensión de la *Estética*”, *Rivista di estetica*, 1956 (1) pp. 147-150.
- Verra, Valerio – Vattimo, Gianni: “Luigi Pareyson”, en *Enciclopedia Filosofica*, Sansoni, Florencia, 1967 (4), pp. 1337-1339.
- Vicentini, Claudio: “Diderot, Coquelin, Salvini e la nascita di Stanivslaski”, *Rivista di estetica*, 1993 (2), pp. 41-62.
- Vigna, Carmelo: “Intervención en la *Giornata pareysoniana*”, *Annuario filosofico*, 1996 (12), pp. 33-44.
- Zander, Hartwig, “Aesthetische Universalität und künstlerische Autonomie. Eine Untersuchung der aesthetischen Grundbegriffe Luigi Pareysons”, *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1972 (2), pp. 232-261.
- Zecchi, Stefano - Franzini, Elio, *Storia dell'estetica. Antologia di testi*, Il Mulino, Bologna, 1995 (2), pp. 1033-1035.

CUADERNOS DE ANUARIO FILOSÓFICO SERIE UNIVERSITARIA

(Los números que no aparecen están agotados)

- 2 Ángel Luis González, *El absoluto como 'causa sui' en Spinoza* (1992), (1996, 2ª ed.), (2000, 3ª ed.)
- 3 Rafael Corazón, *Fundamentos y límites de la voluntad. El libre arbitrio frente a la voluntad absoluta* (1992), (1999, 2ª ed. corregida)
- 12 Blanca Castilla, *Las coordenadas de la estructuración del yo. Compromiso y fidelidad según Gabriel Marcel* (1994), (1999, 2ª ed.)
- 18 Rafael Corazón, *Las claves del pensamiento de Gassendi* (1995)
- 22 René Descartes, *Dios: su existencia*. Selección de textos, introducción, traducción y notas de José Luis Fernández-Rodríguez (2001, 2ª ed.)
- 27 Tomás de Aquino, *El bien*. Selección de textos, introducción, traducción y notas de Jesús García López (1996)
- 29 Alfredo Rodríguez Sedano, *El argumento ontológico en Fénelon* (1996)
- 34 Charles S. Peirce, *Un argumento olvidado en favor de la realidad de Dios*. Introducción, traducción y notas de Sara F. Barrera (1996); Versión on-line: www.unav.es/gep/Barrera/cua34.html
- 35 Descartes, *Dios. Su naturaleza*. Selección de textos, introducción, traducción y notas de José Luis Fernández Rodríguez (1996) (2001, 2ª ed.)
- 41 Alfredo Rodríguez, *La prueba de Dios por las ideas en Fénelon* (1997)
- 45 Gonzalo Génova, Charles S. Peirce: *La lógica del descubrimiento* (1997); Versión on-line: www.unav.es/gep/Genova/cua45.html
- 46 Fernando Haya, *La fenomenología metafísica de Edith Stein: una glosa a 'Ser finito y ser eterno'* (1997)
- 48 Ricardo Yepes, *La persona y su intimidad*, edición a cargo de Javier Aranguren (1997), (1998, 2ª ed.)
- 52 Ignasi Miralbell, *Duns Escoto: la concepción voluntarista de la subjetividad* (1998)
- 55 David Hume, *Dios*. Selección de textos, introducción, traducción y notas de José Luis Fernández-Rodríguez (1998) (2001, 2ª ed.)
- 58 Mercedes Rubio, *Los límites del conocimiento de Dios según Alberto Magno* (1998)
- 60 Leonardo Polo, *La voluntad y sus actos (II)* (1998)
- 64 Nicolás de Cusa, *Diálogos del idiota*. Introducción y traducción de Ángel Luis González (1998) (2000, 2ª ed.)
- 68 Tomás de Aquino, *Comentario al Libro VI de la Metafísica de Aristóteles. De qué manera la metafísica debe estudiar el ente*. Traducción y edición de Jorge Morán (1999)
- 69 Tomás de Aquino, *Comentario al Libro VII de la Metafísica de Aristóteles*. Prólogo, traducción y edición de Jorge Morán (1999)
- 70 Tomás de Aquino, *Comentario al Libro VIII de la Metafísica de Aristóteles. Los principios de las substancias sensibles*. Prólogo, traducción y edición de Jorge Morán (1999)
- 71 Ignacio Falgueras Salinas, *Perplejidad y Filosofía Trascendental en Kant* (1999)
- 75 Ana Marta González, *El Faktum de la razón. La solución kantiana al problema de la fundamentación de la moral* (1999)
- 79 George Berkeley, *Dios*. Introducción, selección de textos y traducción de José Luis Fernández-Rodríguez (1999)

- 82 Francisco Molina, *La sindéresis* (1999)
- 87 Tomás de Aquino, *De Veritate, cuestión 15. Acerca de la razón superior e inferior*. Introducción, traducción y notas de Ana Marta González (1999)
- 88 Jesús García López, *Fe y Razón* (1999)
- 91 Tomás de Aquino, *De Veritate, cuestión 19. Sobre el conocimiento del alma tras la muerte*. Introducción, traducción y notas de José Ignacio Murillo (1999)
- 92 Tomás de Aquino, *Comentario al Libro IV de la Metafísica de Aristóteles*. Prólogo, traducción y edición de Jorge Morán (1999)
- 94 Jesús García López, *Elementos de metodología de las ciencias* (1999)
- 95 M^a Elvira Martínez Acuña, *Teoría y práctica política en Kant. Una propuesta de encaminamiento hacia la paz y sus límites* (2000)
- 96 Tomás Melendo Granados, *Esbozo de una metafísica de la belleza* (2000)
- 97 Antonio Schlatter Navarro, *El liberalismo político de Charles Taylor* (2000)
- 98 Miguel Ángel Balibrea, *La realidad del máximo pensable. La crítica de Leonardo Polo al argumento de San Anselmo* (2000)
- 99 Nicolás de Cusa, *El don del Padre de las luces*. Introducción, traducción y notas de Miguel García González (2000)
- 100 Juan José Padial, *La antropología del tener según Leonardo Polo* (2000)
- 101 Juan Fernando Sellés, *Razón Teórica y Razón Práctica según Tomás de Aquino* (2000)
- 102 Miguel Acosta López, *Dimensiones del conocimiento afectivo. Una aproximación desde Tomás de Aquino* (2000)
- 103 Paloma Pérez Ilzarbe y Raquel Lázaro (eds.), *Verdad, Bien y Belleza. Cuando los filósofos hablan de valores* (2000)
- 104 Valle Labrada, *Funciones del Estado en el pensamiento iusnaturalista de Johannes Messner* (2000)
- 105 Patricia Moya, *La intencionalidad como elemento clave en la gnoseología del Aquinate* (2000)
- 106 Miguel Ángel Balibrea, *El argumento ontológico de Descartes. Análisis de la crítica de Leonardo Polo a la prueba cartesiana* (2000)
- 107 Eduardo Sánchez, *La esencia del hábito según Tomás de Aquino y Aristóteles* (2000)
- 108 Tomás de Aquino, *De Veritate, cuestión 2. La ciencia de Dios*. Traducción de Ángel Luis González (2000)
- 109 Rafael Mies Moreno, *La inteligibilidad de la acción en Peter F. Drucker* (2000)
- 110 Jorge Mittelmann, *Pensamiento y lenguaje. El Cours de Saussure y su recepción crítica en Jakobson y Derrida* (2000)
- 111 Tomás de Aquino, *De Veritate, cuestión 26. Las pasiones del alma*. Introducción, traducción y notas de Juan Fernando Sellés (2000)
- 112 Tomás de Aquino, *Comentario al Libro V de la Metafísica de Aristóteles*. Introducción, traducción y edición de Jorge Morán (2000)
- 113 María Elton, *La is-ought question. La crítica de T. Reid a la filosofía moral de D. Hume* (2000)
- 115 Tomás de Aquino, *Sobre la naturaleza de la materia y sus dimensiones indeterminadas*. Introducción, texto bilingüe y notas de Paulo Faitanin (2000)
- 116 Roberto J. Brie, *Vida, psicología comprensiva y hermenéutica. Una revisión de categorías diltheyanas* (2000)
- 117 Jaume Navarro Vives, *En contacto con la realidad. El realismo crítico en la filosofía de Karl Popper* (2000)
- 118 Juan Fernando Sellés, *Los hábitos adquiridos. Las virtudes de la inteligencia y la voluntad según Tomás de Aquino* (2000)
- 119 Tomás de Aquino, *De Veritate, cuestión 6. La predestinación*. Traducción de Ángel Luis González (2000)

- 120 Consuelo Martínez Priego, *Las formulaciones del argumento ontológico de Leibniz*. Recopilación, traducción, comentario y notas de Consuelo Martínez Priego (2000)
- 121 Tomás de Aquino, *De Veritate*, cuestión 25. *Acerca de la sensualidad*. Introducción, traducción y notas de Juan Fernando Sellés (2001)
- 122 Jorge Martínez Barrera, *La política en Aristóteles y Tomás de Aquino* (2001)
- 123 Héctor Velázquez Fernández, *El uno: sus modos y sentidos en la Metafísica de Aristóteles* (2001)
- 124 Tomás de Aquino, *De Potentia Dei*, cuestiones 1 y 2. *La potencia de Dios considerada en sí misma. La potencia generativa en la divinidad*. Introducción, traducción y notas de Enrique Moros y Luis Ballesteros (2001)
- 125 Juan Carlos Ossandón, *Felicidad y política. El fin último de la polis en Aristóteles* (2001)
- 126 Andrés Fuertes, *La contingencia en Leibniz* (2001)
- 127 Tomás de Aquino, *De Veritate*, cuestión 4. *Acerca del Verbo*. Introducción y traducción de M^a Jesús Soto Bruna (2001)
- 128 Tomás de Aquino, *De Potentia Dei*, cuestión 3. *La creación*. Introducción, traducción y notas de Ángel Luis González y Enrique Moros (2001)
- 129 Tomás de Aquino, *De Veritate*, cuestión 12. *Sobre la profecía*. Traducción y notas de Ezequiel Téllez (2001)
- 130 Paulo Faitanin, *Introducción al 'problema de la individuación' en Aristóteles* (2001)
- 131 Tomás de Aquino, *De Veritate*, cuestión 22. *El apetito del bien*. Introducción, traducción y notas de Juan Fernando Sellés (2000)
- 132 Héctor Velázquez Fernández, *Lo uno y lo mucho en la Metafísica de Aristóteles* (2001)
- 133 Luz Imelda Acedo Moreno, *La actividad divina immanente* (2001)
- 134 Luz González Umeres, *La experiencia del tiempo humano. De Bergson a Polo* (2001)
- 135 Paulo Faitanin, *Ontología de la materia en Tomás de Aquino* (2001)
- 136 Ricardo Oscar Díez, *¿Si hay Dios, quién es? Una cuestión planteada por San Anselmo de Cantorbery en el Proslogion* (2001)
- 137 Julia Urabayen, *Las sendas del pensamiento hacia el misterio del ser. La filosofía concreta de Gabriel Marcel* (2001)
- 138 Paulo Sergio Faitanin, *El individuo en Tomás de Aquino* (2001)
- 139 Genara Castillo, *La actividad vital humana temporal* (2001)
- 140 Juan A. García González, *Introducción a la filosofía de Emmanuel Levinas* (2001)
- 141 Rosario Athié, *El asentimiento en J. H. Newman* (2001)
- 142 Tomás de Aquino, *De Veritate*, cuestión 10. *La mente*. Traducción de Ángel Luis González (2001)
- 143 Francisca R. Quiroga, *La dimensión afectiva de la vida* (2001)
- 144 Eduardo Michelena Huarte, *El confín de la representación. El alcance del arte en A. Schopenhauer I* (2001)
- 145 Eduardo Michelena Huarte, *El mundo como representación artística. El alcance del arte en A. Schopenhauer II* (2001)
- 146 Raúl Madrid, *Sujeto, sociedad y derecho en la teoría de la cultura de Jean Baudrillard* (2001)
- 147 Tomás de Aquino, *De Veritate*, cuestión 14. *La fe*. Introducción, traducción y notas de Santiago Gelonch y Santiago Argüello (2001)
- 148 Tomás de Aquino, *De Veritate*, cuestión 23. *Sobre la voluntad de Dios*. Introducción, traducción y notas de M^a Socorro Fernández (2002)
- 149 Paula Lizarraga y Raquel Lázaro (eds.), *Nihilismo y pragmatismo. Claves para la comprensión de la sociedad actual* (2002)

- 150 Mauricio Beuchot, *Estudios sobre Peirce y la escolástica* (2002)
- 151 Andrés Fuertes, *Prometeo: de Hesíodo a Camus* (2002)
- 152 Héctor Zagal, *Horismós, syllogismós, asápheia. El problema de la obscuridad en Aristóteles* (2002)
- 153 Fernando Domínguez, *Naturaleza y libertad en Guillermo de Ockham* (2002)
- 154 Tomás de Aquino, *Comentario al Libro XI de la Metafísica de Aristóteles*. Traducción y notas de Jorge Morán (2002)
- 155 Sergio Sánchez-Migallón, *El conocimiento filosófico en Dietrich von Hildebrand* (2002)
- 156 Tomás de Aquino, *De Veritate, 7. El libro de la vida*. Traducción de Ángel Luis González (2002)
- 157 María Pía Chirinos, *Antropología y trabajos. Hacia una fundamentación filosófica de los trabajos manuales y domésticos* (2002)
- 158 Juan Fernando Sellés, Rafael Corazón y Carlos Ortiz de Landázuri, *Tres estudios sobre el pensamiento de San Josemaría Escrivá* (2003)
- 159 Tomás de Aquino, *De Veritate, 20. Acerca de la ciencia del alma de Cristo*. Introducción, traducción y notas de Lucas F. Mateo Seco (2003)
- 160 Carlos A. Casanova, *Una lectura platónica aristotélica de John Rawls* (2003)
- 161 Tomás de Aquino, *De Veritate, 8. El conocimiento de los ángeles*. Introducción, traducción y notas de Ángel Luis González y Juan Fernando Sellés (2003)
- 162 Santiago Collado, *El juicio veritativo en Tomás de Aquino* (2003)
- 163 Juan Fernando Sellés, *El conocer personal. Estudio del entendimiento agente según Leonardo Polo* (2003)
- 164 Paloma Pérez Ilzarbe y José Ignacio Murillo (eds.), *Ciencia, tecnología y sociedad. Un enfoque filosófico* (2003)
- 165 Tomás de Aquino. *De Veritate, 24. El libro albedrío*. Introducción, traducción y notas de Juan Fernando Sellés (2003)
- 166 Juan Fernando Sellés (ed.), *Modelos antropológicos del siglo XX* (2004)
- 167 Luis Romera Oñate, *Finitud y trascendencia* (2004)
- 168 Paloma Pérez-Ilzarbe / Raquel Lázaro (eds.), *Verdad y certeza. Los motivos del escepticismo* (2004)
- 169 Leonardo Polo, *El conocimiento racional de la realidad*. Presentación, estudio introductorio y notas de Juan Fernando Sellés (2004)
- 170 Leonardo Polo, *El yo*. Presentación, estudio introductorio y notas de Juan Fernando Sellés (2004)
- 171 Héctor Velázquez (ed.), *Orígenes y conocimiento del universo. Un acercamiento interdisciplinar* (2004)
- 172 Juan Andrés Mercado, *David Hume: las bases de la moral* (2004)
- 173 Jorge Mario Posada, *Voluntad de poder y poder de la voluntad. Una glosa a la propuesta antropológica de Leonardo Polo a la vista de la averiguación nietzscheana* (2004)
- 174 José María Torralba (ed.), *Doscientos años después. Retornos y relecturas de Kant. Two hundred years after. Returns and re-interpretations of Kant* (2005)
- 175 Leonardo Polo, *La crítica kantiana del conocimiento*. Edición preparada y presentada por Juan A. García González (2005)
- 176 Urbano Ferrer, *Adolf Reinach. Las ontologías regionales* (2005)
- 177 María J. Binetti, *La posibilidad necesaria de la libertad. Un análisis del pensamiento de Søren Kierkegaard* (2005)
- 178 Leonardo Polo, *La libertad trascendental*. Edición, prólogo y notas de Rafael Corazón (2005)
- 179 Leonardo Polo, *Lo radical y la libertad*. Edición, prólogo y notas de Rafael Corazón (2005)

- 180 Nicolás de Cusa, *El No-otro*. Traducción, introducción y notas de Ángel Luis González (2005)
- 181 Gloria Casanova, *El Entendimiento Absoluto en Leibniz* (2005)
- 182 Leonardo Polo, *El orden predicamental*. Edición y prólogo de Juan A. García González (2005)
- 183 David González Ginocchio, *El acto de conocer. Antecedentes aristotélicos de Leonardo Polo* (2005)
- 184 Tomás de Aquino, *De Potentia Dei, 5. La conservación*. Introducción, traducción y notas de Nicolás Prieto (2005)
- 185 Luz González Umeres, *Imaginación, memoria y tiempo. Contrastes entre Bergson y Polo*. (2005)
- 186 Tomás de Aquino, *De Veritate, 18. Sobre el conocimiento del primer hombre en el estado de inocencia*. Introducción, traducción y notas de José Ignacio Murillo (2006)
- 187 Spinoza, *El Dios de Spinoza*. Selección de textos, traducción e introducción de José Luis Fernández (2006)
- 188 Leonardo Polo, *La esencia humana*. Estudio introductorio y notas de Genara Castillo (2006)
- 189 Leonardo Polo, *El logos predicamental*. Edición, presentación y notas de Juan Fernando Sellés y Jorge Mario Posada (2006)
- 190 Tomás de Aquino, *De Veritate, 29. La gracia de Cristo*. Traducción, introducción y notas de Cruz González-Ayesta (2006)
- 191 Jorge Mario Posada, *Lo distintivo del amar. Glosa libre al planteamiento antropológico de Leonardo Polo* (2007)
- 192 Luis Placencia, *La ontología del espacio en Kant* (2007)
- 193 Luis Xavier López Farjeat y Vicente de Haro Romo, *Tras la crítica literaria. Hacia una filosofía de la comprensión literaria* (2007)
- 194 Héctor Velázquez, *Descifrando el mundo. Ensayos sobre filosofía de la naturaleza* (2007)
- 195 Felipe Schwember, *El giro kantiano del contractualismo* (2007)
- 196 Locke, *El Dios de Locke*. Introducción, selección de textos y traducción de José Luis Fernández (2007)
- 197 Jesús María Izaguirre y Enrique R. Moros, *La acción educativa según la antropología trascendental de Leonardo Polo* (2007)
- 198 Jorge Mario Posada, *La intencionalidad del inteligir como iluminación. Una glosa al planteamiento de Leonardo Polo* (2007)
- 199 Juan Duns Escoto, *Naturaleza y voluntad. Quaestiones super libros Metaphysicorum Aristotelis, IX, q. 15*. Introducción, traducción y notas de Cruz González Ayesta (2007)
- 200 Nicolás de Cusa, *El Berilo*. Introducción, traducción y notas de Ángel Luis González (2007)
- 201 Jesús García López, *El alma humana y otros escritos inéditos*. Presentación y edición de José Ángel García Cuadrado (2007)
- 202 Luz Imelda Acedo Moreno, *Richard Stanley Peters: una revolución en la filosofía de la educación. Actividad intelectual y praxis educativa* (2007)
- 203 Juan Cruz Cruz (ed.), *Ley natural y niveles antropológicos. Lecturas sobre Tomás de Aquino* (2008)
- 204 Óscar Jiménez Torres, *Definiciones y demostraciones en las obras zoológicas de Aristóteles. El acto y la potencia en el conocimiento demostrativo* (2008)
- 205 Nicolás González Vidal, *La pasión de la tristeza y su relación con la moralidad en Santo Tomás de Aquino* (2008)
- 206 María Alejandra Mancilla Drpic, *Espectador imparcial y desarrollo moral en la ética de Adam Smith* (2008)

- 207 Leonardo Polo, *El hombre en la historia*. Presentación y edición de Juan A. García González (2008)
- 208 Jorge Mario Posada, '*Primalidades*' de la amistad '*de amor*' (2008)
- 209 Daniel Mansuy Huerta, *Naturaleza y comunidad. Una aproximación a la recepción medieval de la Política: Tomás de Aquino y Nicolás Oresme* (2008)
- 210 José Manuel Núñez Pliego, *Abstracción y separación. Estudio sobre la metafísica de Tomás de Aquino* (2009)
- 211 Jorge Peña Vial, *El mal para Paul Ricoeur* (2009)
- 212 Mario Šilar / Felipe Schwember, *Racionalidad práctica. Intencionalidad, normatividad y reflexividad* (2009)
- 213 Agustín López Kindler, *¿Dioses o Cristo? Momentos claves del enfrentamiento pagano al cristianismo* (2009)
- 214 David González Ginocchio, *Metafísica y libertad. Comunicaciones presentadas en las XLVI Reuniones Filosóficas de la Universidad de Navarra* (2009)
- 215 Carlos Llano, *Análisis filosófico del concepto de motivación* (2009)
- 216 Juan Fernando Sellés, *Intuición y perplejidad en la antropología de Scheler*, Introducción, selección de textos y glosas (2009)
- 217 Leonardo Polo Barrena, *Introducción a Hegel*. Edición y presentación de Juan A. García González (2010)
- 218 Francisco O'Reilly, *Avicena y la propuesta de una antropología aristotélico-platónica. Introducción a los textos* (2010)
- 219 Ángel Pacheco Jiménez, *Potencia y oposición. Un acercamiento a las nociones de potencia racional, potencia de la contradicción y potencia de la contrariedad según los comentarios de Santo Tomás a la Metafísica de Aristóteles* (2010)
- 220 Maite Nicuesa, *La tristeza y su sujeto según Tomás de Aquino* (2010)
- 221 Luz González Umeres, *La creación artística. Una explicación filosófica* (2010)
- 222 Josep-Ignasi Saranyana, *Por qué sufren los buenos y triunfan los malos. Comentario literal de Tomás de Aquino al libro de Job (capítulos 1-3)*, Traducción, estudio preliminar y notas (2010)
- 223 Josu Ahedo, *El conocimiento de la naturaleza humana desde la sindéresis. Estudio de la propuesta de Leonardo Polo* (2010)
- 224 David González Ginocchio, *La metafísica de Avicena: La arquitectura de la ontología* (2010)
- 225 Gastón Robert Tocornal, *Armonía Preestablecida 'versus' Influxo Físico*. Un estudio acerca del problema de la interacción de las sustancias naturales en la filosofía temprana de Kant (1746-1756) (2010)
- 226 Eduardo Molina Cantó, *Husserl y la crítica de la razón lógica* (2010)
- 227 Juan Fernando Sellés, *Los filósofos y los sentimientos* (2010)
- 228 Hugo Costarelli Brandi, '*Pulchrum*', *Origen y originalidad del 'quae vista placent' en Santo Tomás de Aquino* (2010)
- 229 Lorenzo Vicente Burgoa, *La filosofía del juicio según Tomás de Aquino* (2010)
- 230 Rafael Tomás Caldera, *Entender es decir* (2011)
- 231 Emilio Vicuña Zauschkevich, *Para una fenomenología de la acción* (2011)
- 232 Ignacio A. Silva, *Indeterminismo en la Naturaleza y Mecánica Cuántica* (2011)
- 233 Stefano Straulino, *La 'Refutación del idealismo' en Kant* (2011)
- 234 Fernando Haya Segovia, *Tiempo y método en Max Scheler* (2011)
- 235 Nicolás de Cusa, *El Dios escondido*, Texto bilingüe, Introducción, traducción y notas de Ángel Luis González (2011)
- 236 Piotr Roszak, *El comentario de Santo Tomás de Aquino al Salmo 50(51)*. Traducción y estudios (2011)

- 237 Jorge Mario Posada, *Sobre el logos como unificación matemática de la dual inteligencia racional en la persona humana* (2011)
- 238 Mariona Villaro, *Naturaleza humana y libertad* (2011)
- 239 Juan Fernando Sellés, *Dietrich de Freiberg (Teodorico el Teutónico, 1250-1310/20). Claves filosóficas de un maestro olvidado* (2011)
- 240 Susana Christiansen, *La unidad dinámica de la acción humana, desde la teleología de Tomás de Aquino* (2011)
- 241 Ángel Luis González (ed.), *La intermediación de filosofía y teología. Santo Tomás de Aquino. San Buenaventura. Nicolás de Cusa. Francisco Suárez* (2011)
- 242 José Díez Deustua, *El concepto de deliberación en el comentario de Santo Tomás de Aquino al libro VI de la Ética a Nicómaco* (2012)
- 243 Mario Molina Maydl, *El surgimiento de la sensibilidad pura* (2012)
- 244 Ángel Luis González (ed.), *Metafísica modal en G. W. Leibniz* (2012)
- 245 Juan Fernando Sellés, *Claves metódicas a la obra de Søren Kierkegaard* (2012)
- 246 Agustín Echavarría / Juan F. Franck (eds), *La causalidad en la filosofía moderna. De Suárez al Kant precrítico* (2012)
- 247 David González Ginocchio / M^a Idoia Zorroza (eds.), *Estudios sobre la libertad en la filosofía de Leonardo Polo* (2012)
- 248 Enrique V. Muñoz Pérez, *Heidegger y Scheler: Estudios sobre una relación olvidada* (2013)
- 249 Rafael Tomás Caldera, *Misterio de lo real. Vocación al amor* (2013)
- 250 Sebastián Buzeta, *Sobre el conocimiento por connaturalidad* (2013)
- 251 Agustín Navarro González, *Arte y conocimiento. La estética de Wilhelm Dilthey* (2013)
- 252 Juan A. García González, *Presente y libertad. Exposición de la filosofía sobre el límite mental de Leonardo Polo* (2015)
- 253 Rafael Corazón, *El voluntarismo de Descartes* (2016)
- 254 José Ángel García Cuadrado, *Tomás de Aquino, hoy* (2016)
255. Pablo Blanco Sarto, *La lectura del arte. Estética y hermenéutica en Luigi Pareyson (1918-1991)* (2016)