

LA EXPERIENCIA DE LA *FORMA* ARTÍSTICA COMO CONOCIMIENTO DE SÍ

Una aproximación desde la *Teoría de la formatividad*

de Luigi Pareyson

CRISTINA GONZALO CANAVOSO

UNIVERSIDAD NACIONAL DE VILLA MARÍA

“La esencia más específica del arte no es el lenguaje: como se ha visto, el arte es ante todo un hacer, un producir, un realizar”

Luigi Pareyson (1954)

Introducción

En la primera mitad del siglo XX el neo-idealismo italiano en las figuras de Benedetto Croce y Giovanni Gentile ocupaba un espacio de preferencia en el espacio de la cultura italiana.

En el neo-idealismo de Benedetto Croce se entendía que el momento estético era sólo uno de los cuatro momentos dialécticos del Espíritu absoluto, de allí que la multiplicidad de autores y de obras de una época fuese diluida en esa dialéctica teleológica del Espíritu.

El filósofo turinés Luigi Pareyson reaccionará frente a esta supremacía gnoseológica del Espíritu absoluto introduciendo la noción de *persona* como un núcleo central de su *Teoría de la formatividad*.

A diferencia de una dialéctica total, al modo hegeliano, la demanda existencialista presente en Luigi Pareyson lo conducirá a pensar la persona en toda su singularidad, en una dialéctica concreta –y paradójal– de términos opuestos en constante tensión y sin resolución especulativa: actividad-pasividad, limitación-infinitud, iniciativa y situación.

En la *Teoría de la formatividad*, el arte para ser tal, deberá especificarse emergiendo de esa totalidad formativa que es la *vida singular*, asumiendo características propias que resultan de una mutua constitución entre la concentración de todas las actividades y una dirección especificante, posible sólo por esa *unitotalidad* que es la persona y por su *iniciativa*.

Más aún, si la obra resulta del artista pero es distinta de él, se podrá considerar a la obra, en tanto realización, como un *existente*, una cosa entre cosas que vive con vida propia y que no depende de nada que le sea externo.

De este modo *hacer arte e interpretar el arte* serán los dos polos existenciales de una unidad formal –la obra como existente– que sólo podrá ser interpretada porque antes ha sido formada. Para el filósofo turinés la interpretación es siempre *“conocimiento de las formas por parte de las personas”* (Pareyson 1954, p. 18).

La actividad del artista como operación intencional, involucra toda su vida espiritual; su pensar y su obrar están dirigidos a la especificidad de su elección: *hacer arte*. Para ello se articulan, en la persona, en un movimiento tensional la *libertad* y la *sumisión* frente a la obra por hacer. Si como se señaló, en la *Teoría de la Formatividad* la persona es fundamento de todos los ulteriores desarrollos, resultará imprescindible despejar la noción de *persona*, luego la de formatividad y, finalmente, el concepto de arte que de ellas se desprende.

La *interpretación* será considerada en dos momentos atendiendo al tipo de *experiencia* que inhiere a cada una de ellas: a) como la *ejecución* de la obra de un compositor por parte de un músico y b) desde el lugar del *receptor* que se dispone a comunicarse con la obra musical. Estos tipos de experiencia son el resultado de un contacto con la obra cuyo ámbito de resolución se halla en la dimensión del sentimiento. Se incluyen aquí las reflexiones del filósofo francés Paul Ricoeur sobre el sentimiento como el lugar de la estructura paradójica humana donde se conjugan pensamiento y vivencia.

La interpretación de la obra musical aunada al sentimiento como soporte de la experiencia del arte se revela como instancia re-figuradora de la persona en su apertura al mundo. En este sentido se podrá decir que el conocimiento afectivo de las *formas* en el arte es el modo particular que, en la experiencia artística, la persona se expresa y, en esa expresión, expresa el mundo.

Persona, formatividad, arte

La teoría estética del filósofo italiano Luigi Pareyson tiene como núcleo de su pensamiento a la *persona*. Señala el filósofo turinés: “*La persona puede ser exhaustivamente definida cuando se la considera como existencia, como tarea, como obra y como yo*” (Pareyson 1949 p. 1079). Nótese que, a diferencia de un idealismo total cuya síntesis del conocimiento es el espíritu absoluto y su movimiento dialéctico en la historia, Pareyson decide comprender el carácter formativo de la vida a partir de la singularidad de la existencia humana:

“La persona es, pues, al mismo tiempo existencia, es decir historia concreta de la iniciativa que se encarna; tarea, es decir coincidencia de ideal y deber de una vocación que es la coherencia de que la vida entera es búsqueda; obra, es decir, forma viviente e irrepitable, dotada de validez absoluta y originalidad ejemplar; yo, es decir substancia histórica calificada por una responsabilidad esencial y ejercicio personal de la razón universal” (Pareyson 1949, p. 1083)

Para abordar la especificidad de la materia *arte* es preciso señalar que en la hermenéutica del filósofo turinés, la vida en su conjunto, es decir, el complejo de actividades humanas, tiene carácter estético y artístico. De este modo lo expresa: “*Estética es la totalidad de la vida espiritual en todas sus manifestaciones, mientras que el término ‘artístico’ es un atributo que conviene solamente al arte propiamente dicho*” (Pareyson 1954, p. 20).

En toda actividad humana se realiza un ejercicio de ‘formatividad’ y cada una de ellas tiene el carácter común de formar; en palabras del filósofo:

“en todas las operaciones humanas se trata de ‘hacer’ inventando al mismo tiempo el ‘modo de hacer’: alcanza a hacer una obra sólo quien ‘ha sabido’ hacerla. En toda la vida espiritual se trata de producir, ejecutar, realizar; pero no se llega a hacerlo sino a través de búsquedas y de intentos [...] No hay actividad humana que no tienda a realizar obras” (Pareyson 1954, p.28-29)

El arte como actividad específica y operación determinada tiene fin en sí mismo. En el arte el formar será *formatividad pura*, configurar, ya no para dar forma a un pensamiento o a una acción, sino formar por formar. Cuando la persona elige como actividad específica el hacer arte, la *formatividad* “*asume una tendencia, una dirección, una intencionalidad completamente suya*” (Pareyson 1954, p. 35); el artista se dedica libre e intencionalmente a formar obras en sí mismas para sí mismas.

Referir a la persona del artista implica, por una parte, hablar en términos de apertura y comunicabilidad de alguien que ha decidido producir arte como punto de encuentro con la *alteridad* y, por otra parte, implica situar en ella el origen de la obra y, a partir de allí, considerar las obras de arte en su singularidad y novedad.

La persona del artista –aunque responda a cánones, programas o poéticas determinadas– en su carácter de *existente único e irrepitable* concretará obras con rasgos singulares ya que su propia existencia desborda toda pretensión de sistema. Cada una de sus obras rebasará también todo esquematismo fijo heredando el misterio que habita en cada existencia y promoviendo la apertura de un horizonte epifánico en el hacer propio del artista.

El hacer del artista, entonces, consiste en producir obras que sean formas formadas pero también formas formantes [*forma formans*]:

“la obra, entonces, actúa antes de existir, es formada y formante conjuntamente y no alcanza a ser formada si no ha sido formante” (Pareyson 1954, p. 55)

Desde la *Teoría de la formatividad* de Luigi Pareyson, la obra es el resultado de la producción del artista pero es distinta de él; por esta razón se podrá considerar a la obra en cuanto realización como un *existente*, una cosa entre cosas que vive con vida propia y que no depende de nada que le sea externo.

Las obras de arte pasan a ser existencias entre las cosas del mundo, con autonomía e identidad propia. Si bien no puede negarse que en su misma constitución intervino la espiritualidad del artista que la formó, la obra, una vez hecha, es independiente del artista.

En su misma existencia sensible se aúnan espiritualidad y fisicidad, presencia misteriosa y patente a la vez.

La obra como existente es un objeto sensible y material, ya sea éste físicamente palpable como en la plástica o evanescente como en la música o en la recitación de un poema. En palabras de Pareyson:

“La manifestación física es, entonces, un aspecto necesario constitutivo e insustituible del arte [...] el artista sabe bien que luchar con la obra que quiere hacer significa hacerla existir como objeto físico y material; que sólo alguna cosa real física y materialmente existente puede esperar ser forma pura, que no sea otra cosa que forma, es decir obra de arte” (Pareyson 1954, p. 50) .

Si se considera a la obra de arte como un existente resultado de una creación libre y personal la misma deberá entonces ser valorada *“desde el punto de vista de su singularidad y la autonomía de su valía”* (Pareyson 1966, p.45). Esta consideración es fundamental ya que propone una hermenéutica de la obra de arte que acoge la diversidad de poéticas que el mundo del arte ofrece.

Interpretar el arte

a. Ejecución: interpretación musical

En la *Estética de la Formatividad* de Luigi Pareyson existe una unidad indisoluble entre el polo del *hacer* arte y el polo del *interpretar* el arte. Sólo la forma puede ser interpretada si antes ha sido formada.

La interpretación es posible en el encuentro de afinidades, la del intérprete y la de la obra. Este encuentro implica una disposición activa y al mismo tiempo una actitud de receptividad que permita *“recoger el principio de la unidad de la obra”* (Pareyson 1954, p. 17). Del momento que quien interpreta una obra musical es siempre una *persona* se puede afirmar que es imposible reducir la interpretación de esa obra musical a un canon interpretativo único. Con esta observación no se pretende caer en un subjetivismo radical, pero sí es preciso tener en cuenta que la persona es un singular punto de vista abierto a nuevas perspectivas y que la obra de arte es una obra acabada pero que *“por un a priori de falta de plenitud”* es susceptible de múltiples interpretaciones.

Cuando se alude a la interpretación musical es imperioso distinguir la experiencia artística del *intérprete-ejecutante* de la experiencia artística del *intérprete-oyente*, siendo ambas imprescindibles en la vida de la obra.

La obra de arte declara su ser forma cuando sale de su inmovilidad, cuando es ejecutada, es decir cuando alguien puede *“hacerla hablar según su lenguaje, hacerla vivir como ella misma quiere, volverla presente en toda su realidad a la vez espiritual y física, relevarla de su inmovilidad para darle vida”* (Pareyson 1954, p. 75). Cuando un músico *“ejecuta”* una partitura de la autoría de otro músico, no es ni más ni menos que otra persona frente a la misma obra, esto es, alguien que colabora estrechamente con el autor y alguien en el cual se juega la *libertad* y la *fidelidad*. El ejecutante es una persona singular e irreplicable que se involucra con la obra, la comprende a fondo hasta hacerla totalmente suya sin dejar de ser fiel a las normativas del autor. Esta situación coloca al intérprete frente a

un riesgo permanente, un desafío donde empeña su personalidad toda y el respeto por la obra a interpretar.

Sobre la relevancia del intérprete refiere Pareyson “*en la música la obra es accesible solamente a través de su ejecución; [...] en la música la ejecución no es copia o reflejo, sino vida y posesión de la obra*” (Blanco Sarto 2002, p. 777).

Hemos considerado oportuno introducir un ejemplo que ilustre la cualidad de unidad y multiplicidad que caracteriza a toda obra musical. La unidad de la obra es análoga a la multiplicidad de sus ejecuciones. Resulta claro el caso de la obra *BWV 1004 “Chaconne”* de Johann Sebastian Bach, donde es posible advertir la coloratura personal en ejecuciones destacadas como las de Henryk Szering, Itzhak Perlman, Arthur Grumiaux, Josef Suk, Nathan Milstein, Uto Ughi, Hillary Hann, Salvatore Accardo y Joseph Szigetti al tiempo que la unidad de la obra del compositor alemán se preserva.

La particularidad de este ejemplo radica, tal como lo señala el violinista Valvasori¹ en el hecho de que Bach no escribió ninguna normativa específica para la ejecución de la obra. A partir de esta situación, es posible advertir como cada ejecutante “*armó sus versión*” sin romper la unidad de la obra; por ello se puede decir que estas diferencias no son otra cosa que la puesta en acto de una originalidad radical de la personalidad del ejecutante. Esto nos lleva a afirmar que la interpretación del arte de mayor autoridad es la que se realiza al interior del mismo arte, o en palabras de Steiner “*las mejores lecturas del arte son arte*” (Steiner 2002, p. 29).

b. El receptor de la obra musical: el intérprete-oyente

Para abordar esta problemática el retorno a la noción de persona es, nuevamente, ineludible. Si la persona es única e indivisible y, a su vez, abierta y comunicativa, la obra como existente será para el oyente una tarea a realizar, donde “*la interpretación es, al mismo tiempo, una posesión real y una tarea infinita*” (Pareyson 1954, p. 105).

Cuando se interpreta como oyente una obra musical se estrecha una relación única con la misma, se genera un vínculo que, si bien es un punto de vista, una perspectiva, de todos modos es captación total aunque no definitiva. Esta perspectiva de la comprensión se va descubriendo y mostrando en la frecuentación de la obra. Es así que, ante una pieza musical que ha cautivado nuestra atención, se vuelve una y otra vez y, en cada escucha atenta y receptiva, se advierten matices nuevos revelados ante cada nuevo encuentro.

La obra musical habla a todos y a cada uno de sus oyentes según su personalidad ya que, como afirma Pareyson, “*ésta es el único órgano de penetración de que dispone el lector [oyente] para acceder a la obra y captarla en su realidad.*” (Pareyson 1954, p. 109). El tipo de relación que se entabla con la obra musical resulta así el modo más difícil de sociabilidad y, podría agregarse, el de mayor riesgo y responsabilidad. Allí el *intérprete-oyente*, sin renunciar a su personalidad, se relaciona con el otro (la obra) por medio de una congenialidad inicial que, como sucede entre las personas, se prolonga mediante la escucha y la comprensión. Dicho de otra manera, la relación del *intérprete-oyente* con la obra es la de un encuentro entre singularidades, un diálogo entre existentes. Por lo tanto, en esta dialéctica entablada no hay nada de subjetivismo, ya que la obra es *en sí* del mismo modo que la persona del *intérprete-oyente* lo es y, a partir de estas dos existencias puestas a dialogar, tiene lugar el movimiento hermenéutico. Hay que tener presente que la obra está abierta a todas las interpretaciones, a todas contiene sin agotarse en ninguna ni declarar la primacía de una sobre las otras.

La obra de arte musical, igual que la persona, resulta una existencia *paradojal* ya que, siendo un finito, es decir, una existencia con límites físicos y materiales, contiene una multiplicidad de interpretaciones que ella misma en sus límites suscita y reclama.

¹Agradecemos al violinista y maestro Fabricio Valvasori quién con disposición y entusiasmo nos brindó el material musical y sus propias valoraciones sobre estas interpretaciones de la pieza musical *BWV 1004 “Chaconne”* de Johan Sebastian Bach.

La obra musical se presenta ante el *intérprete-oyente* como evidente y misteriosa a la vez. Evidente, ya que por su fisicidad se manifiesta; misteriosa porque logra un nivel de penetración que, sin ser irracional, es irreductible a la razón.

El caso de la música es paradigmático, ya que es allí, mejor que en ningún otro arte, donde la posibilidad de parafrasear, explicar aquello que la música suscita en el interior de quien la escucha, no puede traducirse en palabras, siendo esto indicativo de la sobre-abundancia contenida en el arte y la evidencia clara que no todo puede ser abordado y comprendido con categorías analíticas.

b.1. El músico: intérprete-oyente privilegiado

Cuando se plantearon los dos momentos de la interpretación se advirtió que no podía excluirse una situación especial: la del músico, ya no sólo como ejecutante de una pieza musical, sino en su carácter de *intérprete-oyente privilegiado* merced al conocimiento artístico que posee.

Podría decirse que este momento constituye un nexo entre las dos instancias interpretativas propuestas. La necesidad de esta inclusión surgió a partir de las observaciones expuestas por el músico consultado. En principio sus juicios se hallan sujetos a las normas del arte, luego ceden lugar a valoraciones personales que exceden el lenguaje técnico e intentan dar cuenta de la afectación que produce dicha interpretación.

Así, nuestro *intérprete-oyente privilegiado*, se refiere a la interpretación de la Chacona de Bach por Szering del siguiente modo: “*trata de respetar siempre que es posible, los valores que escribió Bach, destaca como ninguno las melodías de voz intermedia*”; “*agrega arcadas que no están escritas por Bach*”; luego, quizás para reforzar el logro interpretativo analizado técnicamente, concluye: “*Hay una pasión moderada, un carácter religioso. Nunca pierde la paz y cuando va al Forte o Fortísimo suena como un órgano, con pasión y grandeza, pero moderada por la pureza. Grandeza de ‘corazón’.*” Vemos así cómo sus palabras revelan la necesidad de recurrir a imágenes extra-musicales ya que el discurso directo no da cuenta de la inconmensurabilidad de dicha experiencia. En su decir se evidencia la inefabilidad de la música; las hondas repercusiones que la forma musical instala en su interioridad no pueden ser capturadas en una explicación ni reducidas al orden de lo estrictamente técnico; siempre queda un resto de realidad que resulta inasible mediante el lenguaje.

La experiencia de la forma artística como conocimiento de sí

a. El sentimiento

En relación al sentimiento el filósofo turinés afirma que “*en cualquier actividad humana está siempre presente el sentimiento que no es otro que el carácter de personalidad del mismo operar humano en cuanto tal*” (Pareyson 1954, p. 14).

Todo obrar humano tiene la impronta del sentimiento personal y es más evidente aún en el caso del *hacer e interpretar el arte* que refiere a un modo particular en que la persona interpreta el mundo y lo expresa.

Resulta de especial relevancia comprender qué es el sentimiento y porqué su impronta resulta indeleble en todo obrar humano. Por esta razón en este apartado y, sin abandonar el eje propuesto por Pareyson, se integrarán algunas reflexiones del filósofo francés Paul Ricoeur que arrojan luz sobre el sentimiento. Dentro de la antropología filosófica de Paul Ricoeur el sentimiento se halla enclavado en la afectividad. Así lo expresa:

“[el sentimiento] *no puede describirse más que en forma paradójica, como la unidad de la intención y el afecto, de una intención hacia el mundo y de un afecto que ‘afecta’ a mi yo. Pero esta paradoja no es más que la flecha que señala hacia el misterio del sentimiento, a saber: hacia el enlace indiviso de mi experiencia con los seres, y con el ser, por el deseo y el amor*” (Ricoeur 1969, p.146).

Nuevamente hallamos en el *arte* el lugar de privilegio de apertura al mundo principiado por el misterio y dirigido igualmente al misterio.

El arte es el lugar donde –tanto la obra como producto de una persona singular cuanto punto de encuentro dialógico con el intérprete–, manifiesta y revela la manera en que el *yo* queda afectado en su relación con el mundo, con las personas y con las cosas. Sobre este particular refiere Ricoeur: “*No estoy lejos de pensar que en la música se halla realizada, en estado puro, la exploración de nuestro ser afectado*” (Ricoeur 1997, p. 243).

Ahora bien, no se debe olvidar que las cualidades que el sentimiento asigna a las cosas tienen como polo de objetividad el objeto percibido. Es por esta razón que al sentimiento no se lo puede comprender sólo como producto de un cúmulo confuso y parcial de estados afectivos internos. No se explica sólo como producto interior sino, más bien, como resultante de un movimiento mutuo entre conocer y sentir, donde al designar una cualidad sobre una cosa se revela al mismo tiempo la intimidad de un *yo* a través de ese aspecto manifiesto de la cosa.

b. Experiencia y conocimiento de sí

En el presente estudio se entiende a la experiencia en un sentido muy preciso, que es necesario despejar ya que esta noción está muy devaluada o su acepción ha sufrido notables corrimientos.

El sentido que se adopta aquí es aquel que dice que la experiencia es la huella profunda que queda en el interior de cada existente luego de un encuentro producido en libertad. Cuando una persona está dispuesta a la escucha y es capaz de hallar en el otro (la obra) un mundo y recoger de ese encuentro aspectos de sí desconocidos hasta entonces por el intérprete.

Cuando se escucha una obra musical y uno queda marcado por ella, se produce una reverberancia interior que se expande más allá de la conciencia. Cala en estratos tan profundos que ante determinadas circunstancias esa musicalidad aflora en la afectividad y suscita a partir de ella nuevas articulaciones en la realidad. Esa experiencia de la sonoridad latente en el corazón asoma cuando, sin intención, y aún en circunstancias alejadas de un momento de especial fruición musical, nos sorprende ante la entonación de una melodía que quizás hace tiempo no escuchábamos.

Estas circunstancias hablan a favor de una experiencia singular e inenarrable que tiene como correlato y consecuencia el *conocimiento de sí*, esto es, un conocimiento que no se cierra en el solipsismo de una idea que se impone a la realidad. Esta experiencia del *yo* es un aprendizaje a partir de su relación con el *alter*, de su apertura al mundo, en este caso del mundo creado por la obra de arte. Según Ricoeur :

“se puede, pues, utilizar el término ‘mundo’ con todo rigor, solamente cuando la obra produce en las relaciones con el espectador el trabajo de refiguración, que invierte su expectativa y su horizonte: la obra se revela ella misma capaz de un mundo, solo en la medida en la cual puede refigurar este mundo” (Ricoeur 1997, p. 244).

Con la misma precisión Ricoeur señala: “*La obra libera una emoción análoga a aquella que la ha generado, emoción de la cual el intérprete era capaz, pero sin saberlo, y que expande su campo afectivo, cuando la prueba*” (Ricoeur 1997, p. 247).

La música coloca a quien la escucha en un umbral de inteligibilidad que trasciende lo expresable y coloca al oyente en una situación que deja al descubierto la finitud humana, que se evidencia en la conmoción interior que la música produce y la imposibilidad de traducir en lenguaje cotidiano dicha experiencia.

Conclusiones

La propuesta hermenéutica *hacer arte-interpretar el arte* del filósofo turinés Luigi Pareyson tiene su sustento en una filosofía de la persona.

La relevancia de pensar el arte desde la persona implica apertura, comunicabilidad y simultáneamente es unicidad, irrepetibilidad. La obra de arte musical reúne todas las características de la persona. La obra musical, además, una vez concluida vive con vida propia independientemente de su

autor, pasando a ser una existencia más entre las cosas del mundo. Considerar así la obra musical implica la aceptación de todas las poéticas, de todas las reglas artísticas; la cuestión ya no se dirige en una relación de exclusión centrada en la primacía de un modo único de *hacer e interpretar el arte*. Se trata de una apuesta a la libertad y al compromiso personal e intransferible frente a la obra de arte musical.

La interpretación de la obra de arte musical debe ser entendida a partir del encuentro entre dos existencias dispuestas a dialogar.

Para el músico constituye un diálogo con la materia a la cual se enfrenta y a la que debe sumisión ya que la materia que ha elegido le impone sus propias reglas.

Para el *intérprete-ejecutante* de una pieza musical este encuentro asume la arriesgada condición que implica la obediencia a las reglas de la composición y a la libertad que su propia personalidad exige. En el mismo respeto y fidelidad a la obra interpretada, el *intérprete-ejecutante* no puede sustraerse a su personalidad, es allí donde afloran los "matices" originalísimos de la persona de cada intérprete.

Para el *intérprete-oyente* el encuentro con la obra musical supondrá un disponerse dócilmente a recibir la obra tal como ella es, a no imponerle categorías extrínsecas sino, más bien, seguir las propias leyes que la obra muestra en su desplegarse.

En resumen, es posible pensar la comunión de dos realidades: la de la obra y la del intérprete, siempre y cuando el intérprete sea capaz de recibir la significatividad del mundo que ella ofrece. El mundo de la obra al irrumpir en el mundo del *intérprete-oyente* provoca un desafío que incide en la totalidad viviente de esa persona.

El sentimiento *-corazón y pensamiento al unísono-* marcan el modo en que la *otredad* ha ingresado al núcleo íntimo del existente. La *experiencia del arte* resulta un acontecimiento posible que pone a prueba nuestro límite y nuestra grandeza. La exhuberancia que habita en cada obra musical es una invitación alterativa para que el *yo* resulte conmovido ante la experiencia de la paradoja existencial.

Referencias bibliográficas

Fuentes primarias:

Pareyson, Luigi. (1954). *Estetica. Teoria della Formatività*. Trad.: inédita AG. Ed di Filosofia, Torino.

(1966). *Conversazioni di Estetica*. [Conversaciones de Estética. (1987) Trad.: Zósimo González. Ed. Visor, Madrid, 1987].

Fuentes secundarias:

Blanco Sarto, Pablo. (1998). *Hacer arte, interpretar el arte*. Estética y hermeneútica en Luigi Pareyson. Ed. EUNSA, Pamplona.

Galimberti, Ana; Teobaldi Daniel; Gonzalo C., Cristina. (2008) *La experiencia de la belleza en la literatura y el arte*, Ed. del IAPCH- El Copista, Córdoba.

Ricoeur, Paul. (1960) *Finitude et culpabilité*. [Finitud y culpabilidad, versión castellana: Cecilio Sánchez Gil. Ed. Taurus, Madrid, 1969].

(1990) *Soi-même comme un autre*. [Sí mismo como otro, Trad.: Agustín Neira Calvo. Ed. Siglo XXI, Madrid, 1996].

(1995) *La critique et la conviction*. [La crítica e la convinzione. A colloquio con Francois Azouvi e Marc de Launay. Tradizione Daniella Ianotta. Ed. Jaca Book, Milano, 1997].

Stenier, George. (1989) *Real presences*. [Presencias reales, trad.: Juan Gabriel López-Guix, Ed. Destino, Barcelona, 2002].

Artículos:

Pareyson, Luigi. (1949). Sobre el concepto de persona, Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía, pp. 1079- 1083.

Blanco Sarto, Pablo. (2002). Arte, verdad e interpretación en Luigi Pareyson, Anuario filosófico, (35) pp. 753-788.

Grabaciones:

Se consigna duración y fecha de las grabaciones escuchadas.

Accardo, Salvatore. 15' 08", Salvatore Accardo J.S.BACH Sonatas & Partitas BWV 1004-1006. Philips Classics. Graphics: Mario Corticelli, Marisa Ferioli - Cover photo: Marcello Mencarini/G.Neri. 1976 Philips Classics Productions -copyright 1996 Ermitage licensed by Philips Classics.

Grumiaux, Arthur 13' 17", Bach Complete Sonatas and Partitas for Solo Violín. Arthur Grumiaux Violine. Philips Classics. Recorded: Berlin, 11/1960 (BWV 1001,1006); 2/1961 (BWV 1002, 1005); 3/1961 (BWV 1003, 1004). 1961 Philips Classics Productions. Digitalised by BITSTREAM. copyright 1993 Philips Classics Productions.

Hilary Hann, *play Bach*. 17' 47", Engineer: Richard King. Recorded at the Troy Savings Bank Music Hall, Troy, New York, June 17-18, December 23, 1996, March 23-24, 1997, by agreement with the Troy Savings Bank Music Hall Corporatios. Package Design: Roxanne Slimak. All photos: Karen Cipolla. Total Time: 78.44. SK 62793 DDD. copyright 1997 Sony Music Entertainment Inc./ and SONY CLASSICAL.

Perlman, Itzhak 14' 46", J. S. Bach Sonaten und Partiten Sonatas and Partitas Sonates et Partitas Itzhak Perlman. EMI CLASSICS.
Producer: John Fraser. Balance Engineer: John Kurlander. Recorded: VI. 1986, I.,V. & VI. 1987, Concordia College, Bronxville, New York. Recorded usin B & W loudspeakers. 1988 Original sound recordin made by EMI Records Ltd. Front cover: Photo - EMI/Steiner. copyright EMI Records Ltd., 1988. CDC 7 49483 2. F PM 644. D 657. USA CDCB 49483.

Suk Josef.14' 57", .S.BACH Sonatas & Partitas. Josef Suk. Recorded: IX. 1970, Abbey Road Studios, London. Producer: David Mottley. Balance Engineer: Neville Boyling. Digitally remastered at Abbey Road

Studios by Simon Gibson. Monitored using B&W loudspeakers. Front cover: Christiaan van Pol (1752-1813) - *A Still Life with Flowers in a Marble Vase*. 1971 The copyright in these sound recording is owned by EMI Records Ltd.
This compilation and digital remastering 1999 Ltk. Copyright 1999 EMI Records Ltd.

Szeryng, Henryk. 14'40", MASTERWORKS PORTRAIT HENRYK SZERYNG J.S.BACH SONATAS & PARTITAS FOR SOLO VIOLIN FÜR SOLO-VIOLINE POUR VIOLON SEUL COMPLETE EDITION. Recorded 1965. Sony Music Entertainment Inc./Masterworks Portrait. Copyright 1991 Sony Classical GmbH/ and SONY CLASSICAL. Printed in Holland. 01-046721-10. Distribution Sony Music. Photo: Otti Zacharias, Kiel.

Ughi, Uto. 15' 21", RCA VICTOR RED SEAL. J.S.BACH Violin Sonatas & Partitas Uto Ughi. Produce by Thomas Gallia and Paolo Derj. Assistant Producer: Franco Paolo Policardi. Recorded in Siena, Sala Sacarlatti/Beccafumi. Accademia Musicale Chigiana, April 7-10, September 9-13, 1991. Front cover photo by Elisabetta Catalano. Marcas Registradas General Electric, USA, except BMG logo and Red Seal. BMG MUSIC. Copyright 1993, BMG Music, BMG Music. Printed in Germany.