



 ARTICULOS

GALVANO DELLA VOLPE, EL MARXISMO Y LA ESTÉTICA

JOSE JIMENEZ
Madrid

1. El marxismo y la estética



Se puede hablar de una «estética marxista»? El hecho mismo de los sucesivos intentos, tan diferentes, de llevarla a término parece mostrarnos, ya de entrada, una cierta dificultad insuperable, un cierto límite que conlleva la repetición del intento una y otra vez desde muy diferentes perspectivas de fundamentación. Por ello, y descriptivamente, podríamos decir que hay diversas «estéticas marxistas», y no una estética marxista.

Cabe, sin embargo, un tratamiento distinto del problema, que es el que me propongo desarrollar en estas páginas: en lugar de hablar de «estética marxista», y partiendo de la hipótesis de la relativa autonomía de los discursos teóricos (filosóficos o científicos), podemos centrar nuestra atención en la cuestión de si se puede hablar o no de una aportación importante a la *estética*, como disciplina teórica, por parte del pensamiento de inspiración marxista.

Frente al hecho evidente de la falta de desarrollos teóricos sistemáticos en Marx y Engels, o en Lenin (a los que, sin embargo, tantas veces se ha utilizado en sus meros juicios de gusto personal para fundamentar posiciones teóricas y, sobre todo, de política artística), parece innegable que en nuestro siglo, y a partir de los años treinta, diversos teóricos marxistas acometen con plena exigencia y rigor el problema de la teoría de las artes, el problema de la estética. Lukács, Bloch, Bertolt Brecht, Benjamín, Adorno, Marcuse, han realizado aportaciones

de gran valor teórico, en las que la orientación marxista confluye con la tradición filosófico-estética del idealismo alemán y del romanticismo. Y junto a ellos podemos citar a otros autores, como Sartre, Goldmann o Galvano della Volpe que, en marcos culturales distintos han dado también obras capitales de la estética contemporánea.

Las aportaciones han sido tantas, y tan importantes, que en sus críticas *Consideraciones sobre el marxismo occidental*, Perry Anderson (1976, 98) señala que «la estética, que desde la Ilustración ha sido el puente más cercano de la filosofía hacia el mundo concreto, ha ejercido una especial y constante atracción hacia sus teóricos». Agregando después que la riqueza y la variedad de las investigaciones estéticas del marxismo occidental podrían resultar la adquisición más duradera de esta tradición teórica.

Independientemente de lo tajante de las afirmaciones de Anderson, hay un aspecto sobre el que quisiera detenerme. Parece claro que lo que Anderson llama «el marxismo occidental» es un marxismo predominantemente filosófico y que, como él señala, su mayor limitación es su separación de las organizaciones político-sociales, del mundo de la praxis. Pero, en cambio, el desarrollo teórico y metodológico del pensamiento marxista en nuestro siglo, su irradiación en las instituciones culturales «de Occidente» hasta convertirse en uno de los componentes ideológicos cruciales de nuestro mundo, es un fruto, en buena medida, de esos marxistas-filósofos. Que, a veces, sin embargo, no han encontrado la fórmula para cristalizar en praxis social emancipatoria esa tarea de renovación radical de los presupuestos de nuestra cultura que implica el marxismo.

La estética, como discurso autónomo y especializado sobre las artes y la belleza surge, como es sabido, con la

Ilustración, por obra de autores como Vico y Baumgarten. Y en su nacimiento se plantea ya la escisión entre razón y sensibilidad, conocimiento intelectual y conocimiento sensitivo, que derivan en esa especie de teoría de la doble verdad con la que aún hoy contraponemos con tanta frecuencia lo filosófico o científico en general y lo estético.

Sin embargo, la configuración estética de la realidad, articulada en nuestras sociedades a través de prácticas artísticas institucionalmente diferenciadas, es uno de los elementos centrales de la configuración ideológica de la realidad en que vivimos. Este papel central de la estética en la determinación global de la imagen que nuestras sociedades tienen de sí mismas, se concreta también en su papel determinante en la configuración de la escisión social entre el hombre «de cultura», el intelectual y el hombre de la calle, entre los espíritus «sensibles y cultivados» y aquellos para los que toda fruición estética está prohibida o bien resulta adulterada, manipulada, con vistas al reforzamiento de la insensibilidad crítica frente a la situación de explotación del mundo presente.

Por éso debemos alegrarnos de esa atención del «marxismo occidental» por los problemas de la estética, ya que en ésta confluyen tal cantidad de determinaciones políticas, sociales e ideológicas, que se hace imprescindible su presencia central en cualquier pensamiento de talante emancipatorio. Sobre todo porque en la imposibilidad de una percepción y un goce generalizados, universales, de los procesos estéticos encontramos ya una de las huellas más profundas de la escisión global que atraviesa nuestras sociedades, escisión que sólo podría ser definitivamente resuelta en una socialización integral de los bienes de cultura, que acabe con la apropiación y uso elitista, contradictorio, de tales bienes por capas restringidas de nuestra sociedad.

Creo, sin embargo, que estas consideraciones iniciales vuelven a suscitar el problema de la estética del marxismo, del que hablaba al comienzo. Y lo hacen en una cierta dimensión antinómica. ¿Cómo respetar, en efecto, la autonomía de los discursos teóricos y artísticos sin perder de vista la determinación social, las implicaciones sociales, de la filosofía, la ciencia o el arte?

Los mejores planteamientos de orientación marxista en el plano de la estética han tratado siempre de conciliar ambos aspectos, a veces como es notorio no consiguiéndolo al vencerse demasiado del lado de la determinación social del arte. En todo caso, y a partir de los presupuestos teóricos y filosóficos de la obra de Marx, ese doble carácter, *autónomo y socialmente determinado*, del arte y de todos los procesos humanos de cultura es la aportación de carácter general más valiosa del marxismo en el campo de la estética.

Sobre todo por lo que implica, a pesar de las recaídas en concepciones de origen y sabor románticos en algunos autores, de situar la obra de arte, la producción de belleza, en pie de igualdad con otros productos humanos, y no como una revelación o descubrimiento privilegiados de realidades más o menos trascendentes. Porque nos permite, en definitiva, una consideración *plenamente antropológica* de lo que es el arte y de los procesos estéticos en general.

2. El método de la estética

Teniendo en cuenta este planteamiento del problema, en el que me ha parecido fundamental subrayar la autonomía teórica de la estética, quizás sea la obra del pensador italiano Galvano della Volpe (1895-1968) una de las aportaciones más importantes a la problemática estética desde posiciones de orientación marxista. Analicemos ahora los aspectos esenciales de dicha aportación.

Como es sabido, la obra de Galvano della Volpe tiene uno de sus centros fundamentales de interés en el problema del método, del método del marxismo. Partiendo de los presupuestos metodológicos generales de Marx, ¿es posible desarrollar una estética que concilie la *autonomía* de los procesos estéticos y su *determinación social*? La respuesta de Della Volpe será positiva: son precisamente los supuestos teóricos de Marx los que permiten desarrollar una estética *integral*, materialista-histórica, capaz de resolver el modo específico de pertenencia de la obra de arte a una supraestructura social. Ese modo específico de inserción de la obra de arte constituye, para Della Volpe, una *dialéctica semántico-formal*. Es decir, los hechos artísticos son hechos sociales, pero no lo son de una manera indiferenciada, sino que poseen una articulación propia, una organización semántico-formal característica, que es lo que constituye su diferencia específica frente a otros hechos sociales.

Por éso, y siguiendo las observaciones de Marx sobre la perdurabilidad estética del arte griego en la «*Einleitung*», de 1857, a la *Contribución a la crítica de la economía política*, Della Volpe señalará que la determinación social de la obra de arte no impide, sino que exige su autonomía. El «equivalente sociológico» de que hablaba Plejanov interesará, pues, al teórico de la estética, ya que la obra de arte es un producto social, histórico, inscrito en una supraestructura. Pero para poder llevar hasta el fondo el análisis de tales productos sociales será preciso desentrañar su carácter *poético* específico. Por ello, la estética materialista-histórica no operará, según Della Volpe, con categorías abstractas o metafísicas (como la «intuición pura», por ejemplo), que se convierten además en fines en sí mismas, sino que desarrollará en su análisis de los procesos artísticos unas *categorías semánticas*. Tales categorías semánticas no son fines en sí mismas, sino *instrumentos* para reconstruir la plenitud histórico-social de la obra de arte, y por ello han de ser instrumentos reales, exquisitamente históricos. Ya que, en este punto, Della Volpe señala, siguiendo a Gramsci y en polémica con Croce y el idealismo, que «la gramática» sólo puede escindirse del lenguaje vivo por abstracción.

Ahora bien, la fundamentación teórica de una estética integral requiere no sólo esa reconstrucción de las relaciones arte-sociedad y del modo semánticamente específico en que tales relaciones se producen, sino también la crítica de los planteamientos genéricos y aprioristas en estética, junto con la contrastación experimental necesaria para mediar nuestras propuestas teóricas generales. Por consiguiente, y como quedará planteado al comienzo de la *Crítica del gusto*, la fundamentación teórica de la es-

tética materialista histórica se desarrolla en un triple plano (DELLA VOLPE, 1960, 11):

- 1) «una crítica radical de la concepción estética romántica e idealista, aunque no sólo de ella»;
- 2) «una investigación que se proponga restituírnos la obra de arte en toda su humana integridad, o sea, tanto en sus aspectos gnoseológicos más generales -por los cuales se relaciona esencialmente con las demás instancias fundamentales humanas, científicas y morales- cuanto en sus aspectos gnoseológicos especiales y técnicos, de los que nace el problema de la dimensión semántica específica del arte»;
- 3) «todo ésto (...) mediante una continua puesta a punto experimental -crítico-artística y por tanto crítico-histórica de la tesis teóricas y las hipótesis metodológicas que hay que demostrar».

Como espero que se advierta, en ello hay implicada toda una teoría de la ciencia que se trata de extender, también, al campo de la estética. Y esa teoría de la ciencia se construye a partir de la versión dellavolpiana de los fundamentos metodológicos del materialismo histórico. Esos fundamentos metodológicos, que hacen ya de por sí que Della Volpe sea uno de los teóricos marxistas más importantes del siglo son: la crítica del apriorismo lógico, la teoría de la abstracción determinada, y la idea de la correspondencia entre objeto y método o «lógica específica del objeto específico».

La crítica del apriorismo lógico se plantea, en Della Volpe, como una generalización de la crítica de Marx a Hegel en 1843, en la *Contribución a la crítica de la filosofía del derecho de Hegel*. Este texto de juventud de Marx supone ya, según Della Volpe, un clarísimo alejamiento con respecto a Hegel. Pero no es, lo más importante la reconstrucción de las relaciones Hegel-Marx, sino que en ese texto de 1843, y en la crítica que Marx dirige a Hegel de invertir sujeto y predicado, de cambiar la especulación en mera empiria, Della Volpe encuentra un principio crítico generalizador. Este nuevo principio crítico («nuevo» frente a la «antigua» crítica aristotélica del apriorismo platónico) nos hace ver que los «universales» apriorísticos no están enteramente vacíos, sino viciosamente llenos de un contenido subrepticio, en la medida en que se trata de un contenido no mediado (cfr. DELLA VOLPE, 1949, 164).

Por otra parte, en el texto de 1843 Marx plantea ya la necesidad teórica de desarrollar una «lógica específica del objeto específico», suscitando así la crítica de una orientación meramente genérica de la teoría, y abriendo un espacio de renovación teórica que se plasmará, a su debido tiempo, en *El Capital*. En el programa teórico de Marx quedaba así abierta la idea metodológica fundamental de la invalidez teórica de una fundamentación genérica del conocimiento: ni son válidos en sí los procedimientos apriorísticos, ni podemos ignorar que los planteamientos de cada objeto de conocimiento diferenciado exigen una articulación teórica diferenciada a su vez, y no genérica como sucede con el pensamiento especulativo apriorístico.

Si Della Volpe compara a Marx con Aristóteles, también lo compara con Galileo, cuya crítica de los procesos hipostáticos de la filosofía natural escolástica es equiparada a la crítica de las hipóstasis hegelianas por parte de Marx. Así, lo mismo que Galileo abrió el camino para la fundamentación de las ciencias de la naturaleza, Marx lo abriría para la ciencia del hombre, y por ello para Della Volpe el marxismo puede caracterizarse como *galileísmo moral*.

Si el momento negativo del método del materialismo histórico está constituido por lo que Della Volpe llama *la crítica del apriorismo lógico*, el momento positivo o «constructivo» vendrá dado por su teoría de *la abstracción determinada*, en la que Della Volpe sigue al Marx de la «*Einleitung*» (1857) a la *Contribución a la crítica de la economía política*. Frente a las abstracciones indeterminadas y apriorísticas de la economía clásica, que constituyen el centro de su crítica, Marx propone operar con *abstracciones determinadas e históricas*. Pero éste es, observa Della Volpe, el comportamiento metodológico usual de toda ciencia, con lo que la fundamentación dellavolpiana del status teórico del materialismo histórico concluye así en la idea de la *universalidad* del método científico. Varían, ciertamente, entre las diversas ciencias «las técnicas que las constituyen, como varía la experiencia y la realidad (...) pero no varía el método, la lógica», ya que «no hay más que una lógica, no hay más que un método, el de la ciencia moderna entendida y justificada de forma materialista» (DELLA VOLPE, 1956, 467 y 470).

Si el marxismo quiere ser ciencia del hombre, nos dice Della Volpe, lo tendrá que ser con el mismo rigor formal-metodológico de las ciencias positivas, y no recurriendo a fraseologías «pseudo-hegelianas» en torno a la dialéctica. Esto no implica, por otra parte, que Della Volpe ignore los determinantes históricos y sociales de todo proceso de conocimiento (al revés: es el centro mismo de su teoría de las abstracciones determinadas), pero sí situar una línea de continuidad, de autonomía teórica, en el plano de los componentes formales del conocimiento científico. Con las «lógicas específicas de los objetos específicos», y con las determinaciones socio-históricas de toda realidad humana, las ciencias como instituciones culturales (y, por tanto, antropológicas) tienen siempre unos específicos componentes formales que nos permiten distinguirlas de otras instituciones culturales. Con estas concepciones Della Volpe muestra la inviabilidad de las concepciones dogmáticas o meramente confesionales del marxismo, en las que se supone que la cita del texto de Marx (o de alguno de sus ilustres sucesores) permite un conocimiento ajustado de cualquier faceta de la realidad, aún cuando dicho texto ni siquiera se inserte en la «lógica específica» de aquello que se quiere conocer.

Pues bien, esta teoría general del método, si verdaderamente es universal, ha de mostrar su validez también en el terreno de la estética, ésto es, en la fundamentación de una estética integral, materialista-histórica. Dicha estética deberá considerarse críticamente fundamentada si es capaz de someter a crítica generalizada todo procedimiento apriorístico: y de ahí la constante crítica dellavolpiana a las estéticas metafísicas. Si es capaz, en segundo lugar, de desarrollar su propia lógica específica, en es-



te caso la reconstrucción de la dialéctica semántico-formal del arte. Y, finalmente, si resiste la contrastación empírica, que consistirá en este caso en un proceso de aplicación de las abstracciones mediadas, producidas en la reconstrucción general de la dialéctica semántico-formal del arte, al análisis concreto de los objetos artísticos empíricos. La universalidad del método se concretará así, también en la estética, en el círculo *concreto-abstracto-concreto* que, para Della Volpe, constituye la descripción emblemática de todo proceso de conocimiento científico.

La oposición a las concepciones filosófico-idealistas del arte implica, por otra parte, el rechazo de toda teoría de la existencia de «un principio primero y último» o absoluto que trate de explicar *el* fenómeno estético mediante una *deducción pura*. Este rechazo global de Della Volpe se dirige tanto a la formulación de un Croce, con su concepción de una «forma» eterna del espíritu, como a la de un Lukács que, siguiendo a Hegel, sitúa la resolución genérica del problema estético en la «intuición sensible».

Esas categorías, según Della Volpe, lo explican todo (en general) y nada (en particular), y por eso no hay otra solución que la búsqueda de otro tipo de criterios, los de una verdad científica, histórico-general, más segura aunque desde luego menos capaz de dar un satisfecho descansado. Son esos criterios los que aparecen en la reconstrucción de la dialéctica semántico-formal del arte, para el cual no tenemos ya una respuesta filosófica y apriorística global, sino tan sólo (pero, al tiempo, nada menos que) la reconstrucción históricamente determinada de la articulación de unos precisos instrumentos formales con ciertos universos ideológicos, y en unas concretas sociedades humanas.

Si Della Volpe venía persiguiendo desde los años treinta una fundamentación rigurosa de la estética, su planteamiento definitivo no se plasmará hasta los años cincuenta. Y en esa plasmación dos elementos intervienen de forma decisiva: por un lado, el desarrollo de sus concepciones metodológicas, a lo que me he venido refi-

riendo hasta ahora; por otro, la atención a los problemas formales y la consideración de la lingüística como base para la fundamentación teórica de la estética, aspecto este último que en el marxismo de aquellos años era casi como una herejía, pero capaz por ello mismo de suscitar una auténtica revolución en las teorías estéticas de la época.

3. La lingüística y la estética

La utilización de la lingüística como instrumento en la fundamentación teórica de la estética se produce en Della Volpe al término de un largo recorrido intelectual en el que la valoración positiva de lo múltiple, de la materialidad, se ha tratado de ir resolviendo mediante la unificación que le confiere el concepto o forma lógica. Por eso, el hilo de la reflexión dellavolpiana serán las propuestas empiristas y antiplatónicas, como él las llama, de Aristóteles, o la figura de Kant frente a la «crisis» de la estética romántica. Desde una perspectiva estrictamente filosófica, Della Volpe llega al resultado de la presencia de los conceptos, de la intelectualidad, en los procesos artísticos.

En efecto, como señala Della Volpe, si podemos hablar de la sensibilidad o imaginación de un científico, también podemos hablar de la racionalidad o discursividad de la poesía. La coherencia, por ejemplo, de una obra poética resulta inexplicable si se entiende como «coherencia fantástica», instituida *por la fantasía* o imaginación, en lugar de *en la fantasía*. Ello se debe a que, según Della Volpe, que en esto es plenamente aristotélico, no existe coherencia (= unidad) si no es por y en la razón, si no es *con lo racional*, mediante lo cual lo múltiple o discreto puro (la fantasía o imaginación por sí misma) adquiere un *significado* que hace expresivas las imágenes. Es decir, adquiere precisamente *categoricidad, unidad*. Ahora bien, lo mismo sucede con las imágenes (lo múltiple) que reciben significado, unidad, en el conocimiento científico.

Por consiguiente, para Della Volpe, es sólo la unidad de lo múltiple, la presencia de la razón junto a las imágenes, lo que permite hablar de *forma* y de *valores formales* en la poesía y en el arte en general, invirtiendo así la concepción tradicional, que se manifiesta por ejemplo en Vico y en Croce, de que la forma estética es expresión de la fantasía. El poeta, el artista, en la perspectiva dellavolpiana, tiene que pensar y razonar para dar forma a las imágenes y, por ello, se enfrenta con la verdad y la realidad de las cosas lo mismo que el científico. Es éste, según Della Volpe, el sentido de la «verosimilitud» como elemento artístico esencial descubierto por Aristóteles.

Pero, entonces, restablecida la unidad gnoseológica general de todo acto humano de conocimiento (al rechazar la distinción entre conocimiento intelectual y conocimiento sensitivo o por imágenes) se replantea, de nuevo, el problema de la fundamentación de la autonomía del conocimiento estético frente al conocimiento científico.

La raíz de la solución al problema la va a encontrar Della Volpe en la propia estética romántica, tan criticada por él, y, en concreto, en la teoría de la identificación de pensamiento y lenguaje. La primera referencia al tema aparece en un texto de 1954, la *Poética del Cinquecento*, acerca de la poética de Aristóteles y sus comentaristas italianos del siglo XVI. Allí señala Della Volpe el acuerdo existente entre filósofos y lingüistas de que «sin ese sistema de signos verbales, lingüísticos, no subsistiría conciencia o pensamiento de ningún tipo», y en ello concordarían tanto Saussure como Croce, o como Wittgenstein (DELLA VOLPE, 1954b, 131-132). Nombres a los que en 1956 se anteponen los de Herder, Humboldt y Marx, y matizando cuatro años después, con la aparición de la *Crítica del gusto*, que la aportación de Herder es el antecedente de lo que será la formulación rigurosa del principio por parte de Wilhelm von Humboldt, en el marco por tanto de la concepción «creacionista» y romántica del lenguaje.

Pero, como señala Della Volpe, en la concepción romántica del lenguaje se produce la reducción de éste a uno sólo de sus elementos, el habla, la palabra, olvidándose así el plano social de la lengua. Partiendo ya, de un modo definido, de la lingüística estructural, de Saussure y del danés Hjemstev en particular, Della Volpe reformulará el principio romántico señalando que «la recíproca dependencia de pensamiento y palabra se despliega en concreto como recíproca dependencia entre habla y lengua» (DELLA VOLPE, 1960, 102). Teniendo en cuenta, en todo caso, que dependencia no debe entenderse como indistinción ya que «el pensamiento (el universal) es el fin y la lengua es siempre el medio (propiamente dicho)» (DELLA VOLPE, 1960, 151).

Este es un punto central en la teoría estética de Della Volpe, ya que la estética metafísica, por un lado, y las estéticas, formalistas, por otro, tienden a reducir el lenguaje y el signo estético a uno sólo de sus planos, olvidando la coexistencia de dos planos aunque siempre inseparables. Con ello, además, destierra Della Volpe un fantasma que a menudo planea sobre sus posiciones, al no advertir que la reducción romántica del lenguaje al habla, a la palabra, tiene su punto de partida en la afirmación, aceptada sin matizaciones por Della Volpe, de la identidad de pensamiento y lenguaje. Por el contrario, la estructura biplanar del signo lingüístico sólo tiene sentido a partir de la posibilidad de distinción, aunque no de separación, de pensamiento y lenguaje, posibilidad que se despliega incluso en el lenguaje poético, al mismo tiempo que advertimos la imposibilidad de separar los planos del habla y de la lengua.

Pero de esa imposibilidad de separación de pensamiento y lenguaje se deriva una consecuencia de gran alcance: el pensamiento «puro» de las filosofías aprioristas no existe, todo proceso de pensamiento es, al mismo tiempo, un proceso semántico. Y, por consiguiente, es el elemento técnico-semántico (inseparable del pensamiento) el que condiciona el discurso poético o artístico de manera diferente a lo que acontece en el discurso científico, pero no hay otra razón de diferenciación entre las diversas formas, semántica e institucionalmente distintas, de desarrollo del conocimiento humano.

El discurso artístico y el discurso científico no son, entonces, dos tipos de conocimiento uno sensitivo o inferior y otro intelectual o superior, como se ha dicho en la filosofía occidental desde Platón, sino *dos técnicas* (en el sentido amplio, etimológico), del conocer humano que, como dice Della Volpe, es *único*. La diferencia de ambas técnicas reside precisamente en su *especificidad semántica*:

1) una, la *poética* o *artística*, produce un tipo de discurso cuya necesidad o autonomía semántica implica la *auto-verificación* del discurso mismo, implica que es el propio artista el que establece, a partir de la normatividad estética de la tradición en que se inserta, unos criterios autónomos de verdad intrínsecos a la obra misma, y válidos sólo en ella;

2) otra, la *científica*, produce un tipo de discurso no autónomo desde un punto de vista semántico: el científico o el filósofo no establecen individualmente los criterios de verdad, que vienen dados intersubjetivamente, y de este modo la verificación del discurso es siempre en este caso exterior a sí mismo, necesita de la remisión continua al universo global de concepciones científicas y filosóficas en que trata de insertarse dicho discurso.

La poesía y el arte se caracterizan, pues, por su *organicidad semántica*, frente a la *heteronomía semántica* de la filosofía y la ciencia. La *tipicidad artística* no es, por consiguiente, una tipicidad genérico-abstracta, un producto de la imaginación pura (como se pretendía desde Vico), sino un conjunto de caracteres comunes a todo tipo de discurso, sintetizados con otros semántico-específicos. En el caso de la literatura, la tipicidad poética es una síntesis de los significados literales (comunes con la ciencia y la filosofía) con los significados metafóricos o símbolos literarios específicos. Según Della Volpe, la tipicidad poética, que es también inseparable de la razón, implica entonces necesariamente una *capacidad abstractiva*, que no es metafísica, sino material, concreta, *determinada*, en la medida en que se establece como síntesis con los materiales «vivos» de la experiencia que posibilitan el surgimiento de lo poético. Así, y enlazando con su teoría general del conocimiento, las abstracciones literarias válidas son también, para Della Volpe, *abstracciones determinadas* (pero nunca abstracciones particularizantes, como en Vico, en la medida en que entonces expulsamos los procedimientos conceptuales, intelectivos, del espacio del arte).

Desde un punto de vista semántico, el arte se caracteriza por un uso autónomo, contextual-interno, de los términos, que origina una *clausura* semántica de las obras artísticas, dando así lugar a una coherencia significativa immanente al propio discurso. La búsqueda poética (y artística) de la verdad es, entonces, una problematización tan universal de las cosas como la científica, y en este sentido como ella es también una búsqueda anti-empírica, mediada, determinada. Pero esa búsqueda se desarrolla a través de valores semánticos *orgánicos* y *contextuales*, cuya clave reside en que se trata de términos cargados de una pluralidad de sentidos, en que son términos plurisignificativos o *polisentidos*. En cambio, el discurso científico o filosófico se desarrolla a través de una semántica *omnicontextual*, abarcante no sólo de uno sino

de todos los contextos que integran el universo científico, y por eso sus términos son *unívocos*. Junto a ambos tipos rigurosos de discurso, Della Volpe sitúa la *equivocidad* del lenguaje común o literal.

Ahora bien, según Della Volpe tanto el discurso literario como el discurso científico presentan una transcendencia semántico-formal respecto al lenguaje ordinario, que en ambos casos constituye su base. Los términos *unívocos* de la ciencia o los *polisentidos* de la literatura suponen una relación con otra cosa, con «lo equívoco» en cuanto literal-material. Esto implica lo que Della Volpe llama la necesidad de la *co-presencia* dialéctica de lo literal-material como conjunto semántico-formal, tanto en la génesis de lo unívoco como de los polisentidos, del discurso científico y del discurso artístico. Lo literal-material, el lenguaje ordinario, es por tanto la base que posibilita la comunicación y la expresión, tanto en el caso de la poesía como de la ciencia.

Esta caracterización del discurso literario supone rechazar su caracterización como un discurso semánticamente *ambiguo*, lo que más de una vez se ha pretendido en el campo de la teoría literaria. Como observa Della Volpe, no podemos nunca sustituir de forma abstracta determinados términos de un poema sin destruir los sentidos literarios del poema. El lenguaje poético no es ambiguo, sino que está dotado de una rigurosa precisión semántico-formal. Lo que ocurre es que esa precisión busca suscitar una acumulación de sentidos, un carácter plurisignificativo de los términos, que es lo que encierra la fuerte capacidad alusiva del lenguaje poético, y el descubrimiento o génesis de nuevos sentidos producidos en la articulación semántico-formal orgánica del lenguaje. Volveré después a ocuparme de este problema.

Si la concepción del lenguaje poético resulta una gran aportación teórica por parte de Della Volpe, mucho más discutible es su caracterización del lenguaje ordinario. Si el propio Della Volpe habla de la «copresencia» del lenguaje ordinario en la ciencia y en la poesía, en el caso de que la *equivocidad* sea realmente su característica determinante, ¿cómo podríamos estar seguros de que esa equivocidad no permanecería en el discurso científico y en el discurso poético...?

Resulta curioso que Della Volpe olvide lo que una y otra vez él mismo reivindica en su crítica de las posiciones románticas: el carácter comunicativo (racional, conceptual) del lenguaje, y por tanto su carácter de articulación-mediación de los valores ideológicos, históricamente determinados, que todo lenguaje transmite. Si el lenguaje ordinario fuera radicalmente «equívoco» resultaría imposible incluso la función comunicativa del lenguaje, su función categorial de unificación de las experiencias (obviamente reivindicada por Della Volpe).

La diferencia, en mi opinión, reside más bien en el grado de precisión del lenguaje ordinario respecto al de la ciencia o al de la poesía. En muchas ocasiones asistimos a un uso más que equívoco *impreciso* del lenguaje ordinario, plagado de desviaciones de sentido o incluso de errores estructurales (sintagmáticos) como ha desvelado la gramática generativa al detectar la presencia en los usos lingüísticos de frases no gramaticales. Mientras el

uso impreciso del lenguaje en la ciencia o en la literatura implica la destrucción del valor científico o literario de la obra, en el lenguaje ordinario el contexto, que es fundamentalmente *pragmático*, puede salvar la exigencia primaria de comunicación. Pero hablar de imprecisión no es lo mismo que hablar de equivocidad semántica, lo que implicaría poner en peligro, incluso, la misma posibilidad del conocimiento humano: y ello por la imposibilidad de separar pensamiento y lenguaje que el mismo Della Volpe defiende.

4. La semántica del arte

¿Cómo explica Della Volpe la transcendencia semántico-formal del lenguaje literario respecto al lenguaje común? Ese, como dijimos, es el momento de la génesis de lo específico literario (y, por extensión, artístico) en el proceso discursivo del conocer humano. Y ese momento es caracterizado por Della Volpe como una *desviación* de sentidos: la génesis de lo literario es fundamentalmente semántica, parte del plano del significado, y exige en el poeta, en el escritor, la elaboración sobre la base denotativa del lenguaje común de un lenguaje connotado o de segundo grado, en el que el acto creativo no se resuelve como invención, sino como desviación semántica que alumbraba una nueva pluralidad de sentidos. Esa desviación, producida respecto a la norma y a los usos lingüísticos comunes, resulta ser, por consiguiente, una operación de transcendencia semántico-formal, que exige la técnica y el razonamiento del escritor al operar sobre la base de los términos denotativos del lenguaje ordinario y que origina una *pluralidad añadida de significados o polisentidos*, característica de los textos literarios consumados.

La fundamentación de la distinción entre arte y ciencia se sitúa, sin embargo, en lo que llevamos visto, en el plano literario. ¿Es generalizable, extensible a las otras artes, el criterio dellavolpiano de la organicidad semántica, descubierto en la literatura?.

Es también en torno a 1954, una época crucial en el desarrollo de la obra de Della Volpe, cuando comienza éste a trabajar en torno al problema de la unidad-diferencia de las artes. En este caso será determinante la preocupación teórica por el cine, y en efecto los análisis de la «imagen fílmica» de los años 51-54 confluyen en el planteamiento del problema de la diversidad de los medios expresivos. Ese planteamiento se concretará en la necesidad de elaborar un «nuevo Laocoonte», expresión acuñada por Rudolf Arnheim y Umberto Barbaro, y que Della Volpe va a hacer suya a partir de este momento.

Al publicar su *Laocoonte*, en 1766, Lessing habría desarrollado, según Della Volpe, una de las aportaciones más importantes en la historia de la estética occidental a la crítica de la unidad-identidad apriorística de las artes. Comparando el grupo escultórico alejandrino de Laocoonte y sus hijos, de los museos vaticanos, con el Laocoonte literario de Virgilio, en la *Eneida*, Lessing había arremetido contra la confusión tradicional de la poesía con las artes figurativas, señalando la diversidad

de medios expresivos que se utilizan en cada caso. Pero esa diversidad expresiva de las distintas artes, de la que, según Della Volpe, Diderot se habría ocupado también de forma incidental, volvería a ser ignorada a partir del Romanticismo. Se introduce así de nuevo en el gusto tradicional lo que Della Volpe denomina la indistinción o confusión expresiva de las artes.

Continuando también en este punto su polémica anti-romántica y anti-crociana, y después del descubrimiento del papel de la técnica y de la razón en el arte, Della Volpe rechazaría toda propuesta de unidad de las artes basada en la identidad genérica de éstas, y con un tono en el que se transluce su purismo estético en la concepción de la especificidad de cada «lenguaje» artístico. Según esto, la «tendencia a hipostatizar y casi reducir el arte a un arte y la de unificar, *contaminándolos*, artes que son diferentes en cuanto a sus medios expresivos (...), son consecuencias-retrocesos de la preconcebida (apriorística) y cómoda 'unidad' ideal del arte» (DELLA VOLPE, 1954a, 24).

Frente a esta unidad apriorística, y la jerarquización de los valores artísticos que conlleva, es preciso según Della Volpe señalar la diversidad de medios expresivos y la situación de igualdad (en cuanto a su rango estético) entre las distintas artes. El principio del carácter semántico del pensamiento humano se aplica también, por consiguiente, al conjunto de las artes. Todas ellas son consideradas como un conjunto semánticamente unitario, caracterizado por su semánticidad orgánica, frente al conjunto de las ciencias y frente a la filosofía. La diversidad de las artes arrancaría de la diversidad de medios que utilizan para expresar el pensamiento. Todas ellas son «lenguajes», pero mientras la literatura es un lenguaje en sentido propio, un arte verbal, las demás utilizan signos no lingüísticos, medios expresivos no verbales.

La aplicación de estos principios en el desarrollo de la estética dellavolpiana requiere, en primer lugar, el intento de encontrar el pensamiento, el sentido, no sólo en el signo verbal, en la palabra, sino en los signos visuales o en los signos musicales. Y, en segundo lugar, tener muy presente que la manifestación del pensamiento en las artes no verbales resultará de su adecuación a los límites y a la naturaleza semántica específica de los signos o medios expresivos de que se trate.

Ahora bien, estas propuestas teóricas tan sugerentes en su formulación general, resultan muy difíciles de llevar a término. La cuestión no reside en que las artes no verbales no sean también expresión de pensamientos, de sentidos. Sino en que esa adecuación a sus medios expresivos propios, que señala Della Volpe, suscita una problemática que desborda la mera utilización del instrumental de la lingüística. No se trata sólo de que Della Volpe domine básicamente el campo de la teoría literaria, y que la extensión de sus principios estéticos a las otras artes requiera el trabajo y los desarrollos de especialistas en esos otros campos artísticos. En mi opinión, el origen de la insatisfacción que suscitan las propuestas dellavolpianas al salir del campo de la literatura reside en la «resistencia» que las artes no verbales muestran a ser consideradas *como lenguajes*.



Creo que al término de su vida, y acuciado por ciertos extremismos estructuralistas tan en boga en la estética de fines de los sesenta, el propio Della Volpe fue consciente de este problema. En un texto de estética cinematográfica, publicado en 1967, Della Volpe señala autocríticamente que es posible hablar de «lenguaje» en el caso de la literatura o en el de la música (por la existencia del signo pentagramático, convencional, distinguible de su significado sonoro), pero ni en el caso del cine ni en el de las artes visuales encontramos la existencia de un «código» de signos estructurado (DELLA VOLPE, 1967, 494).

Partir de la diferencia *semántica* de los diversos medios expresivos era una necesidad exigida por la propia evolución de las artes, con la aparición de técnicas nuevas y de «nuevas artes» (como el cine o la fotografía). Una necesidad que enlazaba, por lo demás, con la revalorización de la técnica que supone el desarrollo de esas «nuevas artes», y con el agotamiento de una consideración puramente especulativa de la estética, centrada en un planteamiento del problema de la unidad del arte como genérica manifestación sensible de la idea. Frente a ello, las propuestas dellavolpianas inducen una vuelta a «los textos», a los propios procesos y objetos artísticos en su concreción, para plantear la unidad del arte sólo al término de la investigación y no de forma apriorística.

Ya en los años cincuenta, por tanto, Della Volpe hace posible una consideración de la estética en la que los medios expresivos concretos, semánticamente diferenciados, producirían formas distintas de configuración y transmisión plástica de sentidos o significados, de «valores o pensamientos» como él dice. Las artes son consideradas, pues, en sí mismas, *en sus medios*, y no reducidas a la genericidad del lenguaje filosófico especulativo. Al considerar, por otra parte, los sistemas significativos como medios o instrumentos para la expresión de los valores o pensamientos artísticos, Della Volpe no cae en la reducción formalista, típica por ejemplo de algunas versiones del estructuralismo, que parece agotar la dimensión estética en el nivel del lenguaje artístico. Queda así abierta la perspectiva de una recuperación del «pleno valor humano» de las obras de arte, de su reinserción tras el análisis de las mediaciones expresivas en la dinámica social en que se gestan, lo que apunta a la idea del carácter *cultural-antropológico* de los procesos artísticos.

Esta idea, que queda planteada en Della Volpe, no se desarrolla excesivamente sin embargo en su estética. Preocupado por reconducir la estética desde los desarrollos meramente genéricos y especulativos, que en la tradición cultural italiana habían fijado autores como Croce o Gentile, al análisis de los medios expresivos del arte, Della Volpe no llegó a abordar con la misma profundi-

dad el análisis de los aspectos no semánticos del arte. Este fenómeno está también en conexión con su «purismo» estético, que en su defensa del «nuevo Laocoonte» le lleva a extremar excesivamente los términos de las diferencias lingüísticas entre las artes y su intraducibilidad expresiva. De este modo, fenómenos como el teatro o el cine, caracterizados por la síntesis o confluencia de medios expresivos diversos, resultan difícilmente interpretables, desde un punto de vista semántico, en la perspectiva dellavolpiana. Lo que sucede también con determinadas posiciones del arte de vanguardia, que tienen su base precisamente en la búsqueda de la traducción de medios expresivos diversos, rompiendo así los límites de un lenguaje que, si podemos caracterizarlo semánticamente por unos rasgos específicos, no por ello puede ser aceptado por el artista como un límite insuperable o normativo. Es ésta, sin duda, la misma raíz del «academicismo» artístico.

El arte, sin embargo, «avanza» tratando de desbloquear las limitaciones expresivas en la búsqueda de nuevos medios y signos, con frecuencia tomados de las otras artes. Pensemos en la influencia de las artes visuales, y en particular del impresionismo francés (Cézanne y Rodin, sobre todo) en la gestación de los «poemas-cosa» de Rilke. O en la influencia del lenguaje musical y de la poesía en la pintura de Paul Klee. El carácter cultural y antropológico de las artes, el que institucionalmente se contemplan en nuestra tradición cultural como una actividad unitaria (el arte), origina este fenómeno de interrelación expresiva entre los diversos «lenguajes» artísticos. Lo que no obsta, obviamente, para que sea absolutamente necesario, como punto de partida, tener en cuenta que las palabras, las formas visuales o los sonidos musicales son semánticamente, medios expresivos diversos.

Pero el hecho de que las artes no sean «sólo» lenguajes, y que los medios expresivos sean propiamente *medios*, no puede hacernos olvidar que en esa institucionalización unitaria de experiencias humanas que en nuestra tradición cultural recibe el nombre de arte, en muchas ocasiones existe una búsqueda de similitud en lo expresado que revierte en el avance y la renovación de los propios medios expresivos. Más allá de la diversidad de los medios empleados, la configuración *simbólica* de las experiencias, que atraviesa toda la cultura humana antropológicamente entendida, interviene también de forma decisiva en la génesis de las representaciones artísticas de las experiencias humanas. Con ello quiero aludir a las raíces antropológicas, culturales, de la unidad del arte, y que lo propio de ese conjunto de actividades que llamamos «arte» es la búsqueda de una condensación simbólica de experiencias a través de medios expresivos diversos, algunos de los cuales pueden ser llamados propiamente «lenguajes», pero otros sólo en sentido analógico. Por consiguiente, tras señalar la especificidad semántica del arte frente a otras instituciones de la cultura occidental (la ciencia, la filosofía), el análisis de los medios expresivos debería enlazar con la dimensión antropológica, con el conjunto de fenómenos pulsionales, morales y culturales en general que están en la base de las distintas formas expresivas desarrolladas por las diversas artes.

Lo más importante en la aportación de Della Volpe a la estética es su contribución a una fundamentación no

especulativa de la autonomía teórica de la disciplina, tomando como punto de partida indispensable el análisis de los procesos y productos artísticos mismos, y de los medios expresivos que constituyen su base. Son precisamente los presupuestos metodológicos del marxismo los que se hacen jugar para plantear, a partir de ahí, el alcance plenamente humano (y por ello también racional) de los procesos artísticos, caracterizados sin embargo por una dialéctica semántico-formal con la realidad social que no nos permite una traducción directa o mecánica entre arte y sociedad. En virtud de esa dialéctica semántico-formal se puede afirmar que las artes son «lenguajes», sistemas de signos, pero tampoco son sólo lenguajes: la presencia, diferenciada semánticamente, del pensamiento en todas ellas nos muestra la dimensión cultural, de nuevo antropológica, que con tanta frecuencia olvidan los formalismos.

Como efecto de mayor alcance de la estética de Della Volpe es preciso retener la quiebra de las estéticas apriorísticas y de las concepciones meramente intuicionistas del arte. Una quiebra que deja abierta, como alternativa, la defensa de la autonomía formal y antropológica del arte, constituida por una apropiación técnica autónoma de los medios expresivos utilizados. Así concebida, la estética no puede ser nunca una disciplina normativa, una preceptiva de lo que el arte «deba ser», sino una reconstrucción de las raíces antropológicas y expresivas que dan lugar al fenómeno siempre renovado de la configuración artística de la experiencia. Lo que entronca con lo que Maiakovski escribía ya en 1926: «no esperéis reglas para convertir a los hombres en poetas o para hacer que un hombre se ponga a escribir versos: no existen tales reglas: Poeta es, justamente, el hombre que crea las reglas poéticas.» (MAIAKOVSKI, 1926, 45).

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- ANDERSON, P. (1976): *Considerations on Western Marxism*; London, New Left Books. Tr. cast. de N. Mínguez; Madrid, Siglo XXI, 1979.
- DELLA VOLPE, G. (1949): *Per la teoria di un umanismo positivo*; Bologna, Upeb. En *Opere*, 4, a cura di Ignazio Ambrogio; Roma, Riuniti, 1973, pp. 133-279, 539 y 542-551.
- DELLA VOLPE, G. (1954a): *Il verosimile filmico e altri scritti di estetica*; Roma, Filmcritica. Tr. cast. y notas de J. A. Méndez, prólogo de A. Méndez; Madrid, Ciencia Nueva, 1967.
- DELLA VOLPE, G. (1954b): *Poética del Cinquecento*; Bari, Laterza. En *Opere*, 5, a cura di Ignazio Ambrogio; Roma, Riuniti, 1973, pp. 103-190 y 477-479.
- DELLA VOLPE, G. (1956): *Lógica come scienza positiva*, 2ª ed.; Messina-Firenze, D'Anna (1ª ed.: 1950). En *Opere*, 4, cit., pp. 281-532, 551-555, 560-561, 569-571 y 592-593.
- DELLA VOLPE, G. (1960): *Crítica del gusto*; Milano, Feltrilli. Tr. cast. de M. Sacristán; Barcelona, Seix Barral, 1966.
- DELLA VOLPE, G. (1967): «Linguaggio e ideologia nel film», en *Opere*, 6, a cura di Ignazio Ambrogio; Roma, Riuniti, 1973, pp. 490-497.
- MAIAKOVSKI, V. (1926): «Cómo hacer versos», en *Yo mismo / Cómo hacer versos*, tr. cast. de A. García Tirado y E. Soldevilla; Madrid, Alberto Corazón editor, 1971, pp. 41-78.