

a lo cual se insiste en la 'veracidad' de las 'imágenes' y, consiguientemente, en su cosmicidad o universalidad y valor cognoscitivo ('intuitivo' según se dice).»

La crítica de la imagen se produce aquí por razones contrarias a las que antes veíamos. Si los formalistas la censuraban es porque apartaba nuestra vista de la forma para llevarla al pensamiento en imágenes, si Della Volpe la censura es, precisamente, porque no deja ver con claridad ese pensamiento que hay en las imágenes, porque en ocasiones se llega a sacrificar el pensamiento en aras de la imagen o a concebir un tipo de pensamiento inexistente. Della Volpe busca, pues, un tipo de explicación del arte y la poesía que no sea formalista, aunque, como veremos a continuación, le preste una gran importancia a la forma.

La necesidad de prestarle una gran importancia a la forma sobreviene cuando trata de especificar la diferencia entre el pensamiento artístico y el científico. El problema no lo había sido en la vieja teoría de la imagen: El arte piensa en imágenes, se decía, la ciencia, con conceptos. Esto es lo que el filósofo italiano no puede aceptar, pues ¿qué pensamiento es ése que no utiliza conceptos sino imágenes? Una afirmación de ese tipo salta por encima de cualquier teoría del conocimiento y exigiría una teoría psicológica que la explicase. El pensar es siempre por conceptos, afirma Della Volpe, y el pensar artístico ha de ser un pensar conceptual, como pone de manifiesto con el análisis de algunas obras poéticas (Danté, Eliot, Maiakovski, etc.). Mas, si ciencia y arte son un pensar conceptual, el viejo problema de su especificidad, de su distinción clara y distinta, salta de nuevo a la palestra, y Della Volpe se propone resolverlo atendiendo a aspectos propios de la expresión poética.

Para hacer más accesible la rigurosa terminología dellavolpiana podemos servirnos de algunos de sus ejemplos (con la seguridad de que ninguna de nuestras palabras pueden sustituir sus espléndidos análisis, por lo que no son aquí sino una incitación a la lectura de Della Volpe). Compara el autor un texto de Petrarca y otro de Bruno, el primero como muestra del discurso poético y el segundo como muestra del discurso filosófico o científico. Después de analizar ambos llega a conclusiones pertinentes. Respecto del texto poético afirma que la verdad *poética* «es tal en cuanto proceso *interno* a los *textos* en cuestión, o sea, en cuanto se refiere y depende de su propio crecimiento (historia) y de su identificación como *organismos semánticos*, o sea, como *contextos determinados*» (p. 112), mientras que el texto de Bruno «debe asumirse en una relación de *interdependencia*, por lo menos, con mu-

chos otros textos-contextos, y no simples 'pensamientos' que le preceden» (p. 113). En resumen:

Podemos responder por el momento que el elemento de pensamiento y verdad que se expresa en el primer texto poético nos resulta ya *inseparable del texto mismo*, o sea, enteramente incluido y 'preso' en él (por usar a nuestro modo la palabra de Humboldt); y nos resulta así ya por la mera comparación con el texto filosófico de Bruno, texto cuyo pensamiento-verdad *presupone, ya para expresarse en el texto, otros muchos textos-contextos* (anteriores y posteriores), o sea, y por así decirlo, toda una *cadena semántica*, de la que forma parte (pp. 113-114).

Lo que le conduce a afirmar por último:

... que la búsqueda de lo universal, de la verdad, que es propia del discurso científico en general (y en el caso de la filosofía es una búsqueda tal que no admite ningún supuesto sin problematizar ni resolver en lo universal), se realiza por medio de aquellos valores semánticos técnicos y, por tanto, omnicontextuales ('prosaicos' puede decirse también si se gusta de este adjetivo) que le son más adecuados en razón de su intercambiabilidad o heteronomía, con la cual puede expresarse, y de hecho se expresa la reflexión científica, cuyos géneros tienen que ser unívocos; y que, por el contrario, la búsqueda de lo universal, de la verdad propia del discurso poético, se realiza por medio de aquellos valores semánticos llamados 'estilísticos' *contextuales-orgánicos*, que le son más adecuados en razón de su autonomía... (p. 115).

Los textos de Della Volpe, cuya cita quizá haya sido pesada, nos revelan algunas de las virtudes de su pensamiento sobre el particular. En primer término, resuelven algunos problemas sobre los que la estética tradicional parecía dar bastantes «palos de ciego», sobre los que la estética tradicional venía haciendo afirmaciones sin mucha base racional para mantenerlas, la mayor parte de las veces como apriorismos y puntos de partida más que puntos de llegada, por ejemplo, podemos referirnos en este aspecto a las habituales afirmaciones sobre la *unidad* y la *necesidad* de la obra de arte, que sólo ahora reciben una explicación satisfactoria en cuanto cualidades esenciales de la naturaleza lingüística del producto artístico. Después la posibilidad de una sociología del arte que no cae en el sociologismo del contenido. Fijémonos que las afirmaciones del filósofo italiano no producen una reducción del arte a sus modos formales, no es un formalismo, sino que, tomando como punto de partida el carácter conceptual, comunicativo de la obra de arte y de la ciencia, trata de encontrar su diferencia en el modo de comunicarnos esto. Pero nos comunica pensa-

mientos-conceptos, o como dirá en otra parte, pensamientos-imágenes, cuyo concreto contenido sólo podrá comprenderse adecuadamente a partir del contexto social e histórico en que ese concepto apareció, se desarrolló o funcionó, pues es entonces y en esa acepción como lo utilizó el poeta, y no en una acepción actual, a lo mejor cambiada o incluso alterada. Y ello se aplica no sólo al léxico del poema, sino también a los concretos modos expresivos, giros, expresiones peculiares, etc. Creo que sobre esto no existe ningún problema y que es fácilmente comprensible la fundamentación de esta sociología del arte por las necesidades mismas de la interna explicación de la obra —¿cómo sin saber la verdad exacta de los conceptos manejados por el poeta llegaríamos a ver si la obra es poética o no?— y no por algo exterior a ella misma, como venía haciendo el sociologismo. Lo cual supone dividir la obra de arte en varios planos perfectamente relacionados entre sí, dependientes unos de otros.

Ahora bien, ¿qué sucede cuando se trata de obras en las que las imágenes son el elemento fundamental? Nos referimos a la pintura y a la escultura, por ejemplo. ¿Hasta qué punto es aceptable la crítica de Della Volpe a la imagen en este terreno? Por lo pronto, conviene tener en cuenta que el filósofo italiano no ha prescindido nunca del término imagen, a pesar de las cáusticas palabras iniciales de su obra. Da la sensación de que no hubiera podido borrarla plenamente y que la arrastra como una rémora a la que debe finalmente enfrentarse. Y no hay mejor momento para hacerlo que a propósito de aquellas artes que trabajan directamente con imágenes. Las imágenes que según la estética tradicional utiliza la poesía son imágenes mediadas: el poeta emplea palabras (que poseen un significado conceptual preciso) para producir imágenes, pero el pintor no utiliza palabras, pero sus imágenes no están (por lo menos a primera vista) mediadas, son inmediatas y, sin embargo, como el propio Della Volpe se preocupa por poner de manifiesto, significan. ¿Nos conduce esto a la virtud significativa de la imagen? Si el significado de las pinturas no es algo que ponemos nosotros, el espectador, si es algo de la obra misma, entonces es que la imagen, en cuanto tal, significa y, en ese caso, ¿no se podría explicar la significación de la poesía a partir de esta imagen y entonces hablar de lo específico artístico y no sólo de lo específico poético?

Las objeciones que le estamos haciendo implícita y explícitamente a Della Volpe son, por ahora, objeciones simplemente dialécticas, no han hecho más que iniciar la cuestión, pero abren una brecha considerable en sus teorías críticas. Brecha que él mismo vio o entrevió en su «Crítica del gusto», pues no en vano las partes en que aborda las artes plásticas son las más flojas, no en vano nos indica que hay

que hacer el «insólito esfuerzo» de ver signos en la pintura y la escultura, en la música y en la arquitectura, lo cual indica que el asunto no es muy claro, pues a propósito de la poesía no era necesario hacer insólito esfuerzo alguno. Y parece ser que al final de su vida tampoco veía con absoluta claridad cómo podían explicarse las artes plásticas a partir de la teoría resumida anteriormente.

En cualquier caso, el valor que para nosotros tiene Della Volpe —y por eso lo hemos traído aquí— es doble: por un lado ha sabido romper el círculo vicioso en que se encontraba la estética a partir del binomio forma-contenido y sus representantes formalismo y sociologismo; por otro, al atacar de frente los problemas de lo específico artístico sin prescindir de ninguno de los elementos del citado binomio, ha trascendido ese nivel y ha ido a situarse, todavía de un modo precario, en el de la significación de la imagen, pues no otra cosa es su análisis de la poesía y sus intentos de analizar pintura y música. En nuestra opinión, este análisis de la significación de la imagen revela su especificidad estudiándola en relación con la información.

II

Creo que las diferencias entre información y significación nos permiten superar las dificultades que se alzaban ante la explicación dellavolpiana del concepto artístico. Ahora bien, esas diferencias nos obligan a volver nuevamente sobre la teoría de la imagen, y no cualquier imagen, sino la concretamente artística, que parecía haber sido superada por la crítica de los formalistas rusos, pero de la cual Della Volpe no había logrado desembarazarse totalmente. Veamos, pues, con qué elementos se configura la imagen y cuál es la peculiaridad que distingue a la artística de la que no lo es. Tomemos como punto de partida la imagen gráfica, la más fácil de explicar.

En principio, toda imagen aparece como un sistema de relaciones. Relaciones entre diversos elementos: el soporte, los motivos que inciden en el soporte y las direcciones de esos motivos. Las relaciones entre estos tres elementos nos proporcionan la imagen más simple, la más elemental, que se caracteriza siempre por no depender de uno u otro de los elementos, sino por las relaciones entre los tres. A esto le podemos denominar sistema. Esta obligación de considerar el sistema por encima de los factores y a éstos como relacionados, no como entidades independientes, no es una obligación subjetiva, sino que nace de la misma dinámica interna de la imagen: al establecer la incidencia de un motivo sobre un soporte de acuerdo a determinadas