

GALVANO DELLA VOLPE: RAZÓN DIALÉCTICA Y ESTÉTICA CIENTÍFICA

Tomás Llorens

Nota. Los textos citados van seguidos de una indicación que contiene unas siglas seguidas de una cifra; las siglas corresponden a las iniciales de la obra citada, la cifra al número de la página, todo ello según la edición que se reseña al final de este escrito. En el interior de los textos citados las itálicas son de su autor, siempre que no se especifique lo contrario.

1. *La conceptualidad de la imagen poética*

LA reflexión estética de della Volpe se articula en dos grandes conjuntos temáticos, la conceptualidad de la imagen poética y la especificidad del discurso poético. El primero se configura fundamentalmente a través de una crítica de las concepciones idealistas románticas; el segundo —que descansa sobre el primero— se caracteriza por una detallada elaboración personal, apoyada en parte en las tesis de la lingüística estructuralista (principalmente de Saussure y la Escuela de Copenhague). Como corolario de este segundo conjunto aparece una serie de reflexiones, desigualmente desarrolladas, acerca de los límites y relaciones de las diversas artes entre sí.

1.1. *La conceptualidad*

Della Volpe comienza la “Crítica del Gusto” con un análisis de la naturaleza de la imagen poética, tema-clave de la estética de Croce y de toda la estética romántica.

Supuesto que las imágenes poéticas, en la medida en que no son equiparables a meros datos empíricos, poseen un

cierto grado de universalidad ¿a qué debe atribuirse esta universalidad? Para della Volpe la respuesta típicamente romántica a esta cuestión puede encontrarse en la doctrina de los “universales fantásticos”, cuyo origen se remonta a G. B. Vico en su tesis (anti-aristotélica) de los “‘caracteres poéticos’ como ‘retratos’ hechos, no ‘con la abstracción por géneros’, sino con la ‘fantasía’, lo que haría de ellos ‘universales fantásticos’” [C. G., 22].

Frente a esta concepción, della Volpe contrapone la opinión de Castelvetro, adversario de Vico, según la cual los “caracteres poéticos”, como cualquier otra combinación de cualidades abstractas, serían el resultado de un proceso de abstracción categorial, y concluye que “los ‘caracteres poéticos’ y con ellos cualquier otro fantasma poético, lejos de ser esos teratóceros de universales fantásticos, como querrían Vico y los viquianos de hoy, son universales dianoéticos o discursivos, es decir hechos gnoseológicos normales, resultantes, como cualquier otro universal o concepto (en concreto) de una abstracción por géneros fundada simultáneamente en la *categoricidad* de las cosas y en la *materialidad*, empiricidad o esteticidad de las mismas” [C. G., 23; vid. también, en el mismo sentido, V. F., 93].

Así, la palabra poética es palabra en el sentido riguroso del término, es decir, racionalidad, intelectualidad, posibilidad de discriminación de lo empírico [V. F., 58-59] y, por consiguiente, hay que concluir “que existe un ‘discurso poético’ como existe un discurso histórico y científico, etc.; y que el término ‘discurso’ tiene que tomarse en sentido literal, riguroso —como procedimiento racional-intelectual— también en el caso de la poesía, o, simplemente, en todos los casos” [C. G., 23].

En apoyo de esta tesis, el autor muestra la necesidad de contar con el contenido gnoscológico o racional del lenguaje poético para acceder plenamente a su valor estético. Aduce para ello una colección de análisis propios de textos poéticos de Sófocles, Eurípides, Esquilo, Píndaro, Horacio, Dante, Goethe, Valéry, Eliot, Montale y Maiacovski [C. G. 27-79], así como el análisis de Gramsci del episodio de Guido de

Cavalcante en el Canto X de la Divina Comedia [L. V. N., 51-53 de la edición castellana; cit. V. F., 83-84].

También en apoyo de la misma tesis, della Volpe razona que la concepción crociana de la imagen artística como imagen "interior" (esto es, separada y capaz de subsistir con independencia de su expresión literal), objeto de la intuición-expresión en que consistiría la creación artística propiamente dicha, implica una concepción del *opus* artístico que, necesariamente minusvalora la función de la técnica en su constitución, dada la preocupación (de Croce) de "no comprometer la *pureza espiritual* del proceso creador, por lo cual éste se ha localizado en la imagen *interior* (o sea a *priori*), haciendo de la realización una mera ejecución, un hecho práctico", como dice Chiarini [cit. en V. F., 67, cursivas de della Volpe]. Esta concepción idealista está en contradicción p. ej. con la posibilidad misma del lenguaje cinematográfico, pues éste, dada su inherente complejidad, constituye un ejemplo claro de cómo la técnica no es algo "posterior", destinado a la "ejecución material" de una "imagen interior" preexistente, sino que es ella misma determinante de la imagen y forma parte del proceso creador. Y es precisamente el procedimiento técnico-estructural en que consiste el montaje, según dice Pudovkin [en el libro "Técnica del Film", cit. en V. F., 91], el que da al lenguaje cinematográfico su capacidad de representación de conceptos abstractos.

De esta tesis de la conceptualidad del lenguaje artístico hace derivar della Volpe su personal actitud frente a tres tópicos del pensamiento estético: la metáfora, el problema lukacsiano de la tipicidad y el de la relación forma-contenido.

1.2. *La metáfora*

Frente a la concepción—propia de las doctrinas simbolistas—de la metáfora como proceso específicamente estético independiente, o, incluso, contrapuesto a cualquier operación intelectual discursiva, della Volpe alza la vieja concepción aristotélica de la metáfora como operación de transposición (de especie a especie, o, incluso, de especie a género), de naturaleza eminentemente conceptual, hasta el punto de que el pensamiento poético pueda, perfectamente, compararse en

esto al pensamiento filosófico: “Hay que saber extraer metáforas de cosas apropiadas, pero no evidéntísimas. También en *Filosofía* ver lo *símil* incluso entre cosas lejanas y *diversas* es prueba de singular agudeza del *intelecto*” [Aristóteles, *Retórica*, cit., en V. F., 93]. Esto en cuanto a las semejanzas, en cuanto a las diferencias con respecto al pensamiento filosófico, el autor subraya que la metáfora alcanzará su valor poético, precisamente “a condición de que no sea una abstracta y pura *semejanza* o síntesis sin análisis, sino una síntesis-análisis; pues en otro caso se ignoraría el elemento intuitivo, imaginativo o icástico” [C. G., 84].

1.3. *Lo típico*

El problema de la tipicidad se encuentra relacionado con las dos tesis recién expuestas acerca de la metáfora. Precisamente, gracias a su carácter conceptual, la metáfora, en menor medida la hipérbole y, en general, toda imagen poética [V. F., 93] consiguen, por medio de los nexos que establecen en el seno de lo empírico [C. G., 78] configurar lo típico artístico como categoría del pensamiento. La especificidad del pensamiento artístico reside en la icasticidad —consistente en la particularidad [V. F., 60], en el carácter sensible [C. G., 84] sobre el que se basa el “placer estético inmediato” [V. F., 61], caracterizado por Kant como fundamento de la autonomía del arte [cit. en V. F., 45-49] —propia de la imagen poética, gracias a la cual, precisamente, lo típico artístico— en tanto que pensamiento concreto [V. F., 93]—, sin confundirse con ningún tipo de media estadística [C. G., 88-89 y V. F. 92-93] o pensamiento abstracto, puede caracterizar la esencia de un determinado fenómeno histórico-social [V. F., 92].

Ahora bien, la icasticidad, a su vez, queda incompleta, se hace ininteligible, incomunicable [C. G., 21], abstracta (como ocurre p. ej. con lo “anecdótico”, en el que lo poético queda anulado [V. F., 125-128]), si se prescinde de esas relaciones con lo conceptual o discursivo.

Estos dos aspectos, que, si se dan aisladamente, no sobrepasan una condición de abstracción que les hace incapaces de alcanzar el carácter histórico de los fenómenos sociales,

constituyen, en la tipicidad artística realmente conseguida, un “conjunto de elementos recíprocamente funcionales”, gracias a los cuales puede “emprenderse el camino [hacia...] la *ejemplaridad* de la obra de arte a la que alude Marx; ejemplaridad ‘inalcanzable’ —desde cierto punto de vista: es decir: en cuanto *históricamente*, temporalmente, *es perdurable*, o sea, renovable, y, por ende, inagotable” [V. F., 61-62; la cita de Marx hace referencia a la conocida afirmación, contenida en la “Introducción” a los “Fundamentos de la crítica de la Economía Política”, acerca de la dificultad de explicar la perdurabilidad histórica del goce artístico, perdurabilidad ejemplificada —siguiendo Marx en esto precisamente una tradición de la estética romántica— en el arte griego; della Volpe concede tal importancia a este famoso texto de Marx que lo coloca en el frontispicio de su “Crítica del Gusto”].

Las diferencias de esta concepción con la de Lukács son, para della Volpe, de una importancia capital. “Lukács acepta, sin darse cuenta, la premisa estética idealista cuando escribe lo siguiente: ‘puesto que la concepción dialéctica resume ... lo universal, lo especial, lo individual (¡éstas son ya distinciones lógicas hegelianas!) [G. d. V.] en una unidad dinámica, está claro que la particularidad de esta concepción ha de manifestarse también en las formas *específicamente* artísticas. Porque, en contraposición a la *ciencia*, que resuelve este movimiento en sus elementos *abstractos*, y que tiende a *definir conceptualmente* la acción recíproca de estos elementos, el *arte*, lo hace *intuir sensiblemente*, en cuanto movimiento, en su viviente unidad. Una de las categorías más importantes de *esta síntesis artística* es la del *tipo*’” [V. F., 105, cursiva, para el texto citado de Lukács, G. d. V.]. “La contradicción fundamental de Lukács se evidencia cuando, en base a su concepción idealista de la ‘síntesis artística’ cree poder afirmar (*ibidem*) que ‘el arte auténtico, por lo tanto, representa siempre la *totalidad* de la vida humana en su movimiento’ (cursiva de G. d. V.) ¿cómo puede sostenerse esto si él mismo, con su concepción de la ‘síntesis artística’ como (exclusivamente) ‘intuición sensible’ ha inevitablemente dividido y alienado en el *hombre* al artista del científico, del historiador, del pensador, del hombre de acción?” [V. F., 106,

vid. también en el mismo sentido C. G., 89, 183-184 y, en una relación más marginal con este tópico, la discusión del concepto lukacsiano de “realismo crítico” en C. G. 291-294].

[Es necesario observar aquí que, tanto el ensayo citado de della Volpe (“Contradicciones en la Estética de Lukács”, escrito en 1954 y recogido en V. F.), como la “Crítica del Gusto” en su primera edición (1960) aparecieron antes de que fuera publicada la “Estética” de Lukács; no así, en cambio, la segunda edición (italiana), notablemente revisada y ampliada, de la “Crítica del Gusto” (1964). Sin embargo, tampoco en esta segunda edición menciona della Volpe la reelaboración de la teoría de la tipicidad —vid. “Estética”, I, especialmente cap. 12 (“Particularidad, mediación, centro”, pp. 200-275, del vol. 3 en la edición española)— en la que Lukács desplaza el acento hacia el problema del reflejo, como movimiento dialéctico de lo singular a lo general, refiriéndolo (el problema) a la particular concepción (lukacsiana) de los “sistemas de señales” de Pavlov. No puedo detenerme ahora a examinar las características de la nueva concepción de Lukács y a considerar si, o en qué medida, disminuye su incompatibilidad con la teoría de la tipicidad de della Volpe. Me inclino sin embargo a pensar que la disminución no puede ser muy sensible por cuanto la concepción de la dialéctica del reflejo, cuyas raíces siguen siendo eminentemente hegelianas, es totalmente incompatible con la concepción della-volpiana de la dialéctica (que será expuesta más adelante).]

1.4. *La relación forma-contenido*

“El criterio del arte como ‘intuición sensible’, mantenido por Lukács es incompatible, en contra de su opinión, con el criterio del arte como ‘tipicidad’ [...] puesto que este típico, con tal de no concebirlo como una media abstracta, sigue siendo necesariamente, por un lado [...] un conjunto de caracteres *comunes, generales, esenciales* [...] y, por tanto, por ese lado, un producto incontrovertiblemente *intelectual o conceptual*; por otro lado, no es menos cierto que este ‘típico’ se presenta, precisamente porque no se trata de una ‘media’, como un algo sensible, concreto o ‘característico’ (si se quiere); y aquí está planteado el problema del típico ar-

tístico en toda su complejidad” [V. F. 116]. Esta contradicción interna del concepto de lo típico reaparece en Lukács cuando escribe “que ‘resulta superficial criticar a un mal escritor por sus defectos *formales* exclusivamente’, puesto que si ‘a la vacía y superficial representación de la vida contraponemos la verdadera realidad humana y social... las deficiencias *formales aparecerán* solamente como consecuencia de una fundamental carencia de *contenido*’” [V. F., 116]; según della Volpe este texto presupone una “concepción de la ‘forma’, que *ya no puede ser* la de la forma-intuición, con la característica *indiscriminación* [en tanto que no conceptual, T. LL.] de la ‘intuición sensible’ [...], sino más bien la de una forma que no renuncia ni a la sensibilidad ni a la *intelectualidad*, racionalidad, facultad de *discriminación* o como quiera llamarse; dado que sin esta facultad, especialmente, sin el contenido-vida o contenido-historia (con todas sus distinciones) no se reflejaría más que lo ‘eterno’ o “histórico ‘humano’” [V. F., 116].

En esta larga cita, que relaciona el viejo problema de la dualidad forma-contenido con el de la tipicidad, puede advertirse ya (el texto es de 1954) el peculiar giro que della Volpe impone a la terminología habitual. Este giro, que, en parte, se corresponde con una inversión de dicha terminología aparece en della Volpe por primera vez en 1952 “[...] desde este punto de vista, que se pretende rigurosamente gnoseológico y no psicológico y místico [...] se cambia todo de sitio, o se *invierte* [cursiva T. LL.], y lo que habitualmente se entendía por ‘contenido’, es decir, las ideas, los pensamientos, e incluso normas técnicas, etc. ¿habrá que entenderlo ahora ‘forma’? ¿y qué entenderemos entonces por contenido? [...] Respondemos: 1) que lo que hace a la imagen artística (fílmica, etc.) específicamente *forma* y, por tanto, comunicativa o *expresiva* es precisamente su simbolicidad o idealidad [...]; 2) que la *imagen* es forma quiere decir, como se ha visto, que éstas son formas (en plural) [correspondientes a la diversidad de las artes, T. LL.] perfectamente determinadas y discriminadas, es decir, ideas o conceptos *empíricos* o ‘plenos’, de donde se deriva la *efabilidad* o efectiva comunicabilidad de la imagen artística en cuanto imagen *formada* [...]; 3) que esa

'plenitud' de los conceptos nos remite obviamente de la forma (idea) al *contenido*, contenido que no puede ser más que aquello que se llama *sensible* o *experimentado* en general y, en definitiva, la *materia*, el *particular* en que se precisa la idea (lo universal) para poder ser 'idea de algo', que, si no, no es nada, o sea, no es en absoluto idea; 4) que *ni* siquiera el contenido *es tal* más que remitiéndonos a la forma, a la idea" [V. F., 69-70]. Y en la "Crítica del Gusto": "Esto equivale a una inversión de la problemática del arte heredada de la *Romantik*. Si así no fuera y si no se reconociese así, deberíamos admitir que no tiene en realidad sentido alguno hablar de 'forma' a propósito de la poesía o del arte en general: donde no hay *eidos* o *diánoia*, o idea o concepto (juicio), como se prefiera, no hay tampoco *forma* digna de tal nombre, sino que existe sólo el caos, lo *informe* de la materia, de lo múltiple; y hablar de 'forma' a propósito de 'universales fantásticos' o de 'imágenes' (o 'intuiciones') 'cósmicas' [...] es, como sabemos ya, un contrasentido: es como afirmar que lo particular o la materia se agranda, generaliza o formaliza por sí misma" [C. G., 23, vid. también C. G., 189].

Así, la forma (o conceptualidad), que da a las imágenes-concepto de la poesía el carácter de complejos lógico-intuitivos comunicables, es decir, dotados de significado [C. G., 79], se identifica con la técnica específica de cada arte, así, en el cine p. ej. resulta del procedimiento técnico-estructural que es el montaje, por lo cual no le es posible (al cine) asumir simbolismos literarios [V. F., 91], o pictóricos [V. F., 133-134, C. G., 214] y en la música —cuya especificidad técnica radica en la relación intervalo-frase-musical [C. G., 209], como la del cine radica en la relación fotograma-montaje— cabe hablar de "ideas musicales" en las que reside precisamente la significación social de la música: así "el condicionamiento histórico de una obra musical, por ejemplo la *Tercera* o *Heroica* beethoveniana se revelará en el valor sobreestructural que son las ideas *musicales* de Beethoven *en cuanto inseparables, en su expresión, de la gramática musical romántica* que es la gramática de Rameau, del acorde perfecto, o tonal, integrada, si se quiere, por la poética de la audi-

ción turbada, patética, subjetivista-*idealista*, romántica en resolución; y este condicionamiento *no* se revelará sobreestructuralmente con el “napoleonismo” de Beethoven, que se identifica con ideas *verbales, no musicales*” [C. G., 217, vid. también, en el mismo sentido, C. G., 238].

1.5. *Lenguaje artístico e ideología*

Así pues, es la forma-intelegibilidad la que se encuentra determinada por la *ideología*. Por lo cual “a), sin ideología la obra de arte carece realmente de simbolismo, es decir, del carácter de universalidad [...] y b) la naturaleza ideológica, discursiva, o, si se quiere, *intelectual* de la misma universalidad no prejuzga en absoluto la peculiaridad de la obra de arte como tal, aunque se asimile a las condiciones técnicas (semánticas) propias de la obra de arte; de donde se infiere que la obra de arte hablaría al universo como la filosofía y la ciencia, pero con sus métodos y medios (un peculiar simbolismo técnico-semántico: o simbolismo puro de los signos que son palabras, líneas, etc. ¡irreductible tecnicidad del arte!)” [V. F., 112]. Por ello, cuando della Volpe analiza el film de Pietro Germi “El hombre de paja” (1958) señala cómo la clave de su debilidad formal (y, por tanto, específicamente estética) radica precisamente en la falta de coherencia ideológica *a partir* de los presupuestos católicos y conformistas de que parte el autor, concluyendo “que no es esta o aquella ideología [...] la que artísticamente confiere un valor a la obra de arte; pero sí que haya una ideología clara y coherente, que pueda así contribuir (fantasía incluida) a crear ese *medium* de significados o juicios de valor [...], sin los cuales no existe la poesía” [V. F., 127].

1.6. *Socialidad del arte. El arte como sobreestructura*

Si la forma-estructura es la que confiere a la imagen poética su comunicabilidad, o capacidad de significación, “puesto que toda significación nos remite directa o indirectamente a la experiencia y a la historicidad y, por tanto, a un *quid* sociológico, se hace posible —y sólo así— la fundamentación histórico-materialista de la poesía, la única que es críticamente

aceptable por su carácter científico, antidogmático y anti-metafísico” [C. G., 79].

Así se cumple la exigencia de conciliar la determinación histórico-social del arte (como pretendía la estética positivista del XIX) y la autonomía de lo estético apuntada por Kant (y que se convirtió en base de la estética idealista); con ello se aborda el problema de la síntesis planteado por Marx a propósito del arte griego [V. F., 38], “porque el vínculo histórico-social de la obra de arte no puede condicionarla mecánicamente, o desde el exterior, sino que debe ser, de un modo u otro, elemento del *goce sui generis* que la obra —y no algo distinto de ella— nos procura, lo que quiere decir que aquel vínculo debe ser parte de la sustancia misma de la obra de arte como tal: precisamente de su sustancia *estructural*, intelectual; por eso esa especie de sedimento vital, el *humus* histórico cuya presencia orgánica en la obra de arte debe propiamente mostrar el materialista, se condensa en el núcleo racional-concreto de la obra” [C. G., 26].

Ya en 1951, en el ensayo titulado “Problemas de una Estética científica”, llega della Volpe, en polémica con Croce, a la conclusión de “que no es lícito partir apriorísticamente de una *cuestión artística general*, abstracta e independiente de la experiencia actual y de la historia [...] sino que [...] como en todas las investigaciones *científicas propiamente dichas* (o de tipo galileano) han de establecerse los antecedentes reales, temporales, histórico-culturales (en términos generales) del *consecuente*, que es el *objeto* o fenómeno *problematizado* estudiado” [V. F., 59]. En 1968, en polémica esta vez con Barthes, es también ésta la cuestión que, fundamentalmente, le separa del estructuralismo. Tanto en una ocasión como en otra, la pieza clave del razonamiento de della Volpe estriba en el carácter concreto de la imagen poética, en tanto que consiste en *palabras reales* [V. F., 58-59], por lo cual, frente a la (ahistórica) “crítica como lectura profunda” de Barthes, contrapondrá el método de la “paráfrasis crítica” [A. C. E., 91-92, cfr. más adelante, en este escrito, 4.3].

1.7. *Dialéctica materialista*

Ahora bien, si el recurso a la historicidad (característicamente marxista) frente a la Estética crociana y frente a la Estética estructuralista es, con toda claridad, un recurso a la dialéctica, el carácter científico de la investigación histórica [cfr. en este punto la tesis althusseriana de que la "inversión" de la dialéctica hegeliana por Marx consistió precisamente en la fundamentación de la Historia como ciencia] lleva a della Volpe a continuar el texto más arriba citado del siguiente modo: "y decimos precisamente antecedentes *reales, temporales, históricos* y *no* antecedentes puramente ideales, abstractos-*a-priori*, como pretenden ser, de una forma típica, los grados 'dialécticos' de la Idea, que condicionan la hegeliana 'solución' metafísica o definitiva del 'Arte'" [V. F., 59-60].

Precisamente como ejemplo y precedente de este enfoque según el cual la fundación de la dialéctica materialista se identifica pura y simplemente con la fundación de la Historia en tanto que ciencia, enfoque que prescinde, por tanto, de todo los formalismos deducidos de un Hegel más o menos modificado, della Volpe cita a Gramsci, cuyos ejercicios de crítica literaria alaba por la agudeza con que penetran en los fenómenos culturales en toda su complejidad, sin caer, en cuanto a la literatura por ejemplo, en la tentación de un abstracto "contenidismo"; "excepcional cualidad [escribe], extraña a casi todos los teóricos y críticos literarios materialistas posteriores a Marx y Engels, desde Plejanov a Lukács" [V. F., 84, vid. también en el mismo sentido C. G., 185].

Sin embargo sería exagerado interpretar literalmente esta actitud de della Volpe como una renuncia total a ciertas constantes del pensamiento marxista. Así p. ej., precisamente cuando trata de caracterizar la síntesis de icasticidad y conceptualidad en la imagen poética como una síntesis de lo múltiple y diverso (lo empírico) en lo unitario (conceptual), concluye, "ésta es la dialéctica de materia-razón (una dialéctica de heterogéneos) tal como se manifiesta, con singular claridad en el mundo del arte" [C. G., 21-22].

De un modo más preciso, más adelante, en la discusión de la especificidad semántica del discurso poético, habla de

la inevitable presencia —“copresencia dialéctica”— en éste de la semantividad “literal-material” propia del “discurso vulgar”, como de una presencia de lo material, que es trascendida por lo formal —o sea, la razón— en los dos tipos específicos de semantividad que caracterizan, por una parte al discurso científico, por otra al discurso poético. [C. G., 123-124].

Pero para acabar de exponer, con el mínimo indispensable de precisión las implicaciones de esta concepción della Volpe es preciso pasar al epígrafe siguiente donde se esbozará el tema de la especificidad del discurso poético. Al término de esa exposición, el lector se encontrará en disposición de comprender los matices más característicos de la concepción dialéctica de della Volpe y de abordar su punto más crítico; —punto clave, también, para evaluar su tentativa polémica de liberar la reflexión estética del dominio de la metafísica, transfiriéndola al del conocimiento científico—, esto es, el problema de la *verificación* de la imagen poética en tanto que imagen-concepto.

2. *Especificidad del discurso poético*

La lectura de los textos hasta aquí citados habrá sido suficiente para advertir aquello que, según della Volpe, en polémica con la tradición romántica idealista —y también con la tradición marxista más difundida, ejemplificada por Plejánov y Lukács [C. G., 182-185]— *no* es la especificidad del discurso poético; es decir, su pretendido carácter de *no* ser pensamiento discursivo, sino “fantasía”, “intuición sensible”, etcétera.

En consecuencia, si el discurso poético *es* pensamiento —y pensamiento discursivo— habrá que configurar en qué consiste su especificidad *como tal*. La tesis inicial de della Volpe en el planteamiento de este problema es que “sólo el análisis (pospuesto hasta el momento) de la componente *semántica* (verbal) de la poesía nos permitirá mostrar también la peculiaridad y la especificidad de ésta y en qué sentido difiere el discurso poético del científico” [C. G., 79], vid. también algunas manifestaciones (cronológicamente) anteriores de la misma tesis en V. F., 60-61, 72, etc.].

2.1. *Identidad pensamiento-lengua*

El primer presupuesto en que se basa esta tesis es el de la identidad pensamiento-lengua (en cuanto a que desde el punto de vista de lo real no se pueden distinguir [V. F., 42]), identidad cuyas primeras afirmaciones rastrea della Volpe en el pensamiento pre-romántico y romántico (Herder, Humboldt) [C. G., 99-100]. En este punto, “la grave laguna de la Lingüística romántica e idealista, *laguna no advertida hasta ahora por la Estética tradicional* (desde Croce hasta Nicolai Hartmann y Richards, etc.), pero abiertamente denunciada por la Lingüística más moderna procedente de De Saussure, es la unilateral y abstracta reducción (abstracta en el mal sentido del término) del hecho, tan complejo como fundamental, del lenguaje natural a uno sólo de sus elementos, la *palabra* o acto subjetivo del sujeto parlante, descuidando nada menos que la *lengua* [...] o sea, el *sistema* unitario, objetivo, de símbolos (verbales), que es la *norma* preexistente, sin la cual no sería posible ninguna comprensión mutua entre los sujetos parlantes” [C. G., 101].

En lo sustancial, éste es el mismo reproche que della Volpe dirige a Ogden y Richards y a Morris. A Ogden y Richards, por cuanto su clásica distinción entre uso emotivo y uso referencial de las palabras [distinción que resulta contradictoria con la tesis central dellavolpiana de que la palabra poética es conceptual y veritativa, porque toda palabra lo es (incluidas las exclamaciones, como p. ej. trata de demostrar della Volpe a propósito del pasaje final del “Anfitrión” de Kleist, C. G., 119)] descansa sobre una base psicologista, que ignora la realidad de la lengua como sistema. “Y así Richards [dice della Volpe enjuiciando “Principles of Literary Criticism”], que tanta influencia ha tenido en el mundo anglosajón, termina en una Estética psicologista y sentimentalista, en un emocionalismo y comportamentismo estético, que es una especie de traducción empirista de la *Romantik*, coherente —y esto es lo que aquí nos interesa— con su recusación de la lingüística científica” [C. G., 257-258].

En cuanto a Morris, della Volpe le reprocha la indecisión que aparece en “Language, Signs, Behavior” [1946], entre la

primitiva formulación [enunciada p. ej. en "Aesthetics and the Theory of Signs", 1939] del signo artístico como signo icónico cuyo "designatum" es un valor, y la opinión, que aparece ya en "Language, Signs, Behavior" de que "ningún signo es estético en cuanto tal" [C. G., 258].

[Si della Volpe hubiera observado con más atención el texto de Morris hubiera podido advertir que es esta última tesis la que prevalece en el Cap. 4, al caracterizar Morris el "discurso poético", no por la naturaleza de los signos, sino por su "modo de significar" y por el uso que del discurso se hace. Para lo que es, prácticamente, un abandono de la tesis de 1939 y una discusión más detallada de todo este problema, vid. "Signification and Significance" (1964).]

Frente a estas concepciones psicologistas, della Volpe contrapone la concepción estructuralista de la lengua ("langue") como sistema (sistema abierto y en permanente proceso de constitución, subraya el autor, previniendo al lector contra ciertas concepciones excesivamente "platonizantes", frecuentes en el campo estructuralista), que en ningún caso queda totalmente agotado por la realidad psicológica de una emisión concreta ("parole").

Ahora bien, consecuente en esto con su adscripción marxista, della Volpe subraya el carácter de producto determinado históricamente que tiene la "langue" en tanto que institución social [C. G., 99], de ahí derivará, frente a la opinión de Barthes, p. ej., la posibilidad, legitimidad e incluso obligatoriedad de la sociología literaria como única ciencia positiva (a nivel empírico) de los fenómenos literarios.

Esquemmatizando mucho el razonamiento de della Volpe —que se apoya en De Saussure y en la Glosemática de la escuela de Copenhague [C. G., 101-110 y 253-257]— diré que se centra en dos características, mutuamente correlativas, del signo lingüístico: su convencionalidad o arbitrariedad y el no ser más que un elemento diferenciador en el seno de un sistema global. De aquí deriva un principio que della Volpe no enuncia expresamente, pero que queda implícito en el desarrollo ulterior de su pensamiento: la semanticidad (y en consecuencia, el modo de significar) del signo depende

de su contextualidad (el modo de las relaciones que le ligan con su contexto lingüístico).

Con ello entramos en el examen de la parte más original de las tesis de della Volpe.

2.2. *Especificidad semántica del discurso poético*

Atendiendo a la contextualidad, della Volpe distingue tres tipos de semanticidad.

El autor comienza por caracterizar la semanticidad del discurso científico como “omnicontextual” en contraposición a la del discurso poético, como “contextual orgánica”: “La búsqueda de lo universal, de la verdad, que es propia del discurso científico en general [...] se realiza por medio de aquellos valores semánticos técnicos y por tanto omnicontextuales (‘prosaicos’ puede decirse también) 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, en la que pueden expresarse, y de hecho se expresan la reflexión y la abstracción literaria, cuyos géneros, como veremos, tienen que ser ‘polisentidos’” [C. G., 115].

A la vez, ambos tipos de semanticidad, en cuanto que son modos de “resolver” en lo universal la “problematización del dato empírico”, “lo inmediato”, se contraponen al discurso vulgar [C. G., 117]. Como característica contrapuesta a la de univocidad del discurso científico y a la de polisentido del discurso poético, el discurso vulgar se caracteriza por su “equivocidad”, producto de su “dependencia casual” con respecto al contexto, relación de dependencia a la que della Volpe aplica el nombre de “omnitextualidad”. Este discurso vulgar se presenta entonces en tanto que “texto que sirve como literal-material para otros textos que son *contextos*, como lo son lo que es contextual-orgánico (determinado) y lo que es omnicontextual” [C. G., 122].

Toda esta terminología, algo confusa, se precisa tomando en consideración que, según su propia declaración [C. G., 121], della Volpe utiliza el término “polisenso” como sustitutivo del de “connotación” [en el sentido que suele dar a este último término la crítica literaria, no en el sentido técnico con que se usa en semántica formal], pero “liberándolo” de las adherencias psicologistas con que generalmente se le asocia y configurándolo como “*pluralidad añadida de significados, inseparable de un determinado contexto*, ya que producida por éste y por su medio” [C. G., 123], subrayando así la dependencia de la semanticidad —y por consiguiente, del pensamiento— poético respecto de la coherencia interna, orgánico-estilística del *opus*.

2.3. *Dialéctica materia-razón en el pensamiento poético*

Della Volpe concibe las relaciones entre los tres tipos de discurso (vulgar, científico y poético) como relaciones dialécticas:

“Hay que advertir ante todo: 1) que los términos unívoco y polisentido son términos relativos o relacionales, implican ambos una relación con alguna otra cosa, con lo equívoco en cuanto propiamente literal-material, y el primero implica relación con este último para trascender su equivocidad (id est, el uso del *mismo* término para *diversos* géneros de cosas, o sea, diversos conceptos) reduciéndola al rigor formal de la univocidad o tecnicidad (= el *mismo* término para el *mismo* género de cosas o concepto), y el segundo hace lo mismo, *mutatis mutandis*, con el resultado, en este último caso, de obtener para un mismo género o concepto, *más* términos que lo literal-material, y, consiguientemente, *más* términos para *más* géneros o conceptos [...]; 2) que esa trascendencia dúplice o bifurcada es, sin duda, trascendencia de una *materia* (lo literal-material) por parte de la *forma*, del pensamiento (poético o científico), pero lo es, [...], en cuanto al mismo tiempo resulta —precisamente para poder ser *formal*— trascendencia o desarrollo *semántico*, con lo que *se funda* en lo literal-material como *medio* semántico [...]; 3) que esto es, dicho de otro modo, la necesidad de la *copresencia* dialéctica de lo literal-material, como conjunto semántico-formal, tanto

en la génesis de lo unívoco como en la del polisentido para poder realizar—sobre su *base*—aquella *separación* respecto de él que es precisamente su separación semántico-formal, unívoca o polisema: necesidad dialéctica que tiene una confirmación [...] en el hecho problemático de la *paráfrasis* de la poesía en el caso del polisentido o polisenso, pues la *paráfrasis, rectamente entendida*, no puede ser sino el momento de confrontación dialéctica entre aquellos elementos de lo literal-material, que necesariamente tiene que haber conservado la poesía y aquellos otros que, por haberse desarrollado, tienen necesariamente que haberse transformado en ellas; ese momento dialéctico sirve, como veremos, al crítico digno de ese nombre para captar y valorar la génesis y el proceso de la poesía como entidad polisentido” [C. G., 123-124].

Así vemos en el texto citado cómo es precisamente la naturaleza (dialéctica) de lo específico poético lo que sirve de fundamento para el método de la *paráfrasis* como instrumento crítico, método al que, en la “Crítica del Gusto”, della Volpe dedica largas páginas, pero que en otro lugar se encuentra caracterizado de un modo más sucinto: “1) el objetivo que ella [la *paráfrasis*] persigue es el valor poético como categoría semántica, que es el polisenso antes aludido; 2) éste en cuanto sentido *de más* o añadido (como dice el término) presupone *otros* sentidos o significados, que no son más que los de los términos comunes (denotativos) que constituyen el léxico de una lengua dada, *uno de los cuales era en origen aquel*; 3) el descubrimiento y la identificación crítica del polisenso (por ejemplo una metáfora) lleva consigo, pues, una confrontación en el examen del término (o de un conjunto de términos o frase) entre su originario significado común básico y el significado añadido, o polisenso, que aquel adquiere en un cierto contexto (que por ello es poético); 4) pero dicha confrontación valorativa se articula: a) como una *paráfrasis* o retraducción del término polisenso hasta su originario significado común; b) consiguientemente como comprensión de la desviación o alejamiento (progresivo) del significado realizado por el término polisenso con respecto a su *paráfrasis* [...]; 5) y es tal confrontación, así articulada, la que establece precisamente el

valor poético del término polisenso: como valor de verdad superior a la verdad superficial, a la banalidad del mismo término en su figura ordinaria" [A.C.E., 91-92]. Así pues, el mismo mecanismo de "trascendencia" (dialéctica) de lo inmediato (empírico) en el discurso poético, por una parte configura la génesis de la semánticidad poética y, por otra parte, invertido, configura el *análisis* (por medio de la paráfrasis) de esta semánticidad. Ahora bien, el movimiento de análisis puede ser continuado, y, trascendiendo lo literal-material (ahora en el sentido de la univocidad), configurar la génesis de la semánticidad científica (que, en este caso, se configuraría como ciencia positiva de unos ciertos fenómenos artísticos; ciencia que no sería otra que la misma historia como ciencia [vid. C. G., 173]). Ambos tipos de semánticidad, la científica y la poética, tienen en común "la razón o pensamiento, o sea, el ser unidad-en-la multiplicidad" [C. G., 173], característica gracias a la cual alcanzan, ambos, ese "valor de verdad superior" (valor superior al de la banalidad del discurso vulgar).

Tenemos así esbozada, por fin, la concepción de la evolución de la dialéctica como trascendencia de lo múltiple hacia lo uno, o de la materia hacia la razón. Para completar esta concepción conviene anotar:

a) Que esa dialéctica es el movimiento mismo de la Historia, por lo cual es desde esa concepción de la dialéctica como de la Volpe considera el problema de la adscripción del arte (y de los conceptos científicos, igualmente "determinados" por el proceso histórico) a una *sobreestructura* "y por tanto, el problema de las relaciones con una infraestructura o *base* económico social. Se [de la Volpe en las páginas precedentes] ha buscado la solución de este problema —y tal vez sin que lo note el lector— en el concepto de la dialéctica de historia y poesía como una dialéctica semántico-formal y en la relacionada teoría metodológica de la paráfrasis crítica" [C. G., 177]. "Y efectivamente se ve ahora con cierta claridad que una compleja dialéctica como la materialista dialéctica semántica que acabamos de indicar puede explicarnos —o sea, hacernos racionalmente comprensible (superando toda pura y gratuita metáfora de 'reflejos'

especulares)— cómo la historia segrega también la poesía o la condiciona realmente (id est, en su naturaleza específica de poesía); y precisamente a través de aquel momento-base de dicha dialéctica, que es lo literal-material, con su omni-textualidad: en el sentido de que por medio de la lengua-letra —o complejo de formas instrumentales y de correspondientes fines-pensamiento— toda la sustancia ideológica y cultural de una sociedad constituye el *humus histórico* del *opus poeticum*, del cual nacerá éste, inscribiéndose en una *sobreestructura*, con la presupuesta infraestructura económico-social” [C. G., 178].

b) Así se distingue esta “dialéctica semántica” de la “abstracta dialéctica de contrarios” hegeliana:

— por ser dialéctica de hechos

— por ser dialéctica de heterogéneos (materia, razón), no de contrarios (reductibles estos el uno al otro, mientras que aquellos nunca lo son plenamente)

— porque el movimiento de reducción entre los términos no es circular, sino un movimiento de progreso y regreso del uno al otro, propiamente histórico, etc. [C. G., 193-195].

c) En esta concepción está implicada la de la relación verdad-historia, que puede entenderse en un doble sentido:

— la Historia, como trascendencia dialéctica, se encuentra en la base de la génesis de aquel “valor superior de verdad”, que aparece en el texto citado más arriba [A. C. E. 91-92]

— la verdad (científica o poética) se “verifica” en el proceso histórico real. Aspecto éste que nos conduce al de la veracidad y verificabilidad de la semanticidad poética.

2.4. *Veracidad y verificabilidad del pensamiento poético*

Con ello hemos llegado, creo, al punto clave de la construcción dellavolpiana; su tratamiento nos permitirá pasar, finalmente, a la apreciación de su valor científico. A estos últimos efectos, es éste el verdadero problema crítico, no sólo porque la reflexión sobre la verificabilidad constituye

en abstracto una exigencia de cualquier teoría que aspire a serlo de un conocimiento científico concreto, sino también porque, según hemos visto, el hilo mismo del razonamiento de Galvano della Volpe concluye finalmente en él, desde dondequiera que se lo tome.

Della Volpe no elude el problema [vid. C. G. 118-119, 263-264, etc.]: la formulación más conclusiva de su posición a este respecto es la que se puede encontrar en el siguiente texto: “su carácter semántico [el de la verdad poética], es decir, real o científicamente identificable, que es —como sabemos— componente indispensable del pensamiento (poético) [...] relaciona efectivamente directa o indirectamente con sus *contenidos* de la letra el pensamiento poético con la experiencia, como suele decirse, de lo real o historicidad en general, aunque con una técnica diversa —incluso en el aspecto semántico— de la que es propia del experimento o de la argumentación filosófica (-histórica). Para confirmar esto recuérdese que incluso los llamados ‘libres vuelos de la fantasía’ [...] son cosa artística (tienen valor poético) en la medida en que son creíbles por su verdad, y lo son en cuanto son verificables —aunque sólo sea por contraste o indirectamente— por la experiencia humana” [C. G. 174].

3. *Discusión y evaluación*

Aceptadas las tesis de della Volpe, la verificabilidad ofrece dos aspectos separables, aunque estrechamente interdependientes:

(A) Verificabilidad de la imagen poética en sí misma (en tanto que es veritativa: conceptual, etc.).

(B) Verificabilidad de las tesis (científicas) acerca de la imagen poética.

Ahora bien, desde el punto de vista de della Volpe, según el cual el valor estético de una imagen concreta depende estrechamente de su grado de veracidad, es indudable que la verificación de cualquier tesis (científica) acerca de la esteticidad de una imagen concreta —aspecto (B)— se rea-

lizará precisamente evaluando la verificación de dicha imagen concreta —aspecto (A)—.

La discusión de este punto dependerá de la acepción con que se tomen los términos “verdad” y “verificación”:

a) Si se toma el término “verdad” en la acepción de puro valor de trascendencia con respecto a lo empírico (unidad con respecto a la multiplicidad, razón con respecto a la materia, etc.), la verificación en cuanto a (A) se entenderá como el proceso de realización de ese valor de trascendencia (por parte de la imagen poética p. ej.); pero lo mismo ocurrirá en cuanto a la verificación en el aspecto (B) (que tendrá el mismo carácter “determinado” —por la infraestructura social— y de trascendencia del pensamiento en cuanto a lo empírico). Si se admitieran estas asunciones las tesis básicas de della Volpe serían perfectamente coherentes, pero conducirían inevitablemente a un sistema metafísico idealista, no controlable por los datos empíricos.

b) Si se toma el término “verdad” en la acepción de resultado del proceso de verificación —excluida la verificación formal, que no sería aplicable a ninguno de los aspectos (A) y (B)—, la discusión quedaría centrada en la cuestión del método de verificación (empírica). En cuanto al aspecto (B), el método que della Volpe propone es —según se recordará— el de la “paráfrasis crítica”: en cuanto al aspecto (A), no propone explícitamente ningún método (cabe suponer que sería la técnica específica de cada arte, la que en la construcción de della Volpe podría desempeñar esta función). Según se ha visto, el criterio de la verificación en cuanto al aspecto (B) (la paráfrasis) es la reducción del discurso poético a la semanticidad literal-material del discurso vulgar (y las demás operaciones consecutivas); para el aspecto (A) della Volpe se refiere (de un modo un tanto vago) a “la experiencia [...] de lo real o histórico en general”, a la “experiencia humana”, etc. Ahora bien, para que la tesis central dellavolpiana (identificación de los dos aspectos de la verificación) tenga sentido (es decir, para que el término “verdad” sea entendido unívocamente), es necesario identificar los criterios: esto es, considerar que por “literal-mate-

rial” se entiende lo mismo —y cómo— que por “experiencia de lo real o histórico en general”.

Un desarrollo claro y detallado de este problema es lo que, en mi opinión, falta a la reflexión estética de della Volpe para cumplir su aspiración de establecer las bases teóricas de un conocimiento verdaderamente científico de los fenómenos artísticos. El problema podría formularse así: ¿Cómo —con qué asunciones metodológicas— identificar el equivalente en “experiencia histórica” —es decir, en fenómenos sociales observables— de la “semanticidad literal-material” —es decir, de aquello que llamamos “significación” en general?

La respuesta al problema así planteado no hubiera sido, creo, demasiado difícil; pero en este punto el deslumbramiento por las asunciones metodológicas de la “Lingüística moderna” presta un mal servicio a della Volpe. En efecto, en la medida en que la Lingüística sea un corpus de proposiciones empíricas generales (y no simplemente normativas o formales), sus criterios de comprobación no suelen rebasar el nivel del consenso común de los hablantes de la lengua, y esto, *para los fines de la Lingüística* —en la medida en que la *existencia* de tal consenso común (como cuestión de hecho, y por tanto, social), no suele ser considerada, en los momentos actuales, como *problema propiamente lingüístico*— parece ser suficiente. En el campo de la “significación estética”, por el contrario, tal como lo plantea della Volpe, es evidente que la existencia y alcance concreto —de hecho: como cuestión histórica— de tales consensos comunes —como fenómenos sociales— es precisamente lo problemático: aquello por lo que hay que preguntar.

En estas condiciones, la extrapolación de los esquemas explicativos de la Lingüística al campo de los fenómenos artísticos no puede realizarse—; ni suele realizarse verdaderamente: lo que suele presentarse como tal (y en los últimos años los ejemplos en el campo de la reflexión estética son abundantes) no sobrepasa, ni en precisión descriptiva, ni mucho menos en valor predicativo, el nivel de las tradicionales elucubraciones “humanísticas” en torno a la “Belleza” y al “Arte”—.

A della Volpe debería habersele hecho evidente —precisamente en razón de sus mismas intenciones anti-hegelianas— que, para tratar el problema de las relaciones entre la “semanticidad” y lo empírico-histórico, no podía adoptar los instrumentos de análisis propios de la Lingüística, sino que debía preguntarse por lo *observable social* en tanto que correlato empírico de la “semanticidad”— y capaz de aportar, por consiguiente, el necesario control empírico de las proposiciones científicas acerca de la “semanticidad” poética— lo cual le hubiera conducido al único observable social directo: esto es, la conducta humana y sus productos.

Así, a pesar de que la larga tradición de fracasos de la Estética psicologista pueda resultar a primera vista decepcionante, la actitud anti-psicologista (actitud realmente apasionada en algunos pasajes de sus escritos, como cuando califica las explicaciones psicologistas de “místicas”) de della Volpe sólo se puede explicar por circunstancias e influencias peculiares de su situación histórico-cultural y no por razones deducidas de los postulados básicos de su teoría; y es precisamente esta actitud la que frustra las aspiraciones a la positividad científica de su reflexión estética. Sin instrumentos psicológico-sociales de verificación —y el “instrumento lingüístico” de la paráfrasis crítica no puede aspirar a sustituirlos— no cabe un tratamiento científico de los problemas del gusto.

4. *Conclusiones*

1) Hay que dar por no alcanzado en los escritos de della Volpe aquel objetivo de científicidad positiva que se proponen.

2) En relación con ello, es oportuno observar cómo, en su discusión de los problemas estéticos, se deslizan ciertos equívocos que derivan de la persistencia de hábitos terminológicos atribuibles:

a) en gran parte a la tradición aristotélica (problema “forma-materia”, problema de “género y especie”, etc.)

b) en algunos casos, incluso, en la misma tradición idealista contra la que tan repetidamente se manifiesta el autor.

Así, p. ej. obsérvese la falta de discriminación precisa entre los niveles ontológico y epistemológico en el uso del término “fundamentación” cuando afirma que es la semánticidad específica la que proporciona al *opus* artístico su “fundamentación” histórica [C. G., 79]. Los ejemplos podrían ser abundantes.

3) En algunos pasajes (que no son, por cierto, los estratégicamente menos importantes de su argumentación) la misma terminología filosófica se usa con una imprecisión verdaderamente excesiva. (Así p. ej. “forma” = “estructura” = “conceptualidad” = “inteligibilidad” = “efabilidad” = etcétera).

4) Frente a estos aspectos negativos es conveniente reconocer a della Volpe importantes aspectos positivos *en relación con el estado histórico actual* de la reflexión estética. Así cabe señalar:

a) El esfuerzo por vincular la explicación de los fenómenos artísticos a fenómenos histórico-culturales concretos. En esto, aunque della Volpe no sobrepase metodológicamente el (bajo) nivel habitual en cuanto a positividad científica, suele mostrar, en los resultados, una agudeza y finura de matices realmente apreciable.

b) El esfuerzo por centrar la reflexión estética en el problema del gusto (como fenómeno histórico-social), apartándolo del manido e incontrolable campo de las divagaciones acerca de la “creatividad” del artista individual.

c) La problematización —aunque las soluciones aportadas no sean verdaderas soluciones— del prejuicio, tan corriente en el pensamiento estético de nuestro siglo, de “exclusión” de los valores gnoseológicos en el lenguaje artístico.

d) Las ventajas de su peculiar formulación del concepto de “realismo” con respecto a la tradición marxista más difundida; peculiaridad que le permite apreciar correctamente ciertas obras artísticas “burguesas” (p. ej., Eliot, en poesía,

o Antonioni, en cine) generalmente incomprendidas por los críticos marxistas "ortodoxos".

e) Finalmente, su misma formulación de la especificidad de la significación estética en función de la "contextualidad orgánica", formulación que, en mi opinión, si se la interpretara y corrigiera desde el punto de vista de una teoría de la significación como teoría de la conducta, podría llevar a unas conclusiones extremadamente interesantes. Pero el desarrollo y justificación de este último punto me llevaría demasiado lejos de los propósitos del presente escrito.

TOMÁS LLORENS

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS (*)

GALVANO DELLA VOLPE. *Crítica del gusto*. Trad. de Manuel Sacristán. Ed. Seix y Barral, Barcelona, 1966.

———. *Lo verosímil fílmico y otros ensayos de Estética*. Trad. de Alberto y Juan Antonio Méndez. Ed. Ciencia Nueva, Madrid, 1967.

———. *Ajuste de cuentas con el Estructuralismo*. Trad. de Alberto y Juan Antonio Méndez. Ed. Alberto Corazón, Madrid, 1969.

(*) En la fecha de redacción del presente escrito (diciembre de 1970) no había llegado a Valencia la traducción de la "*Crítica de la ideología contemporánea*" (Ed. Alberto Corazón, Madrid, 1970) ni me había sido posible obtener la edición italiana. Una revisión rápida me he hecho ver que algunos puntos de mi exposición —especialmente por lo que se refiere a la concepción dellavolpiana de la dialéctica— podrían haber mejorado con la utilización de esta obra; sin embargo, por cuanto que, según creo, las conclusiones no habrían variado sustancialmente, no he considerado necesario revisar mi texto.