

cual se contienen—también igual que en casos antes vistos—la solución, la salida, en la captación misma de la situación. El que neguemos la prioridad de lo verbal e intelectual no implica la menor concesión a ningún irracionalismo. Pues retrospectivamente toda acción dotada de tacto puede describirse y analizarse con toda exactitud desde el punto de vista del pensamiento y el lenguaje. Por su contenido, esa acción es, pues, plenamente racional; lo que ocurre es simplemente que el mecanismo fisiológico-psicológico que la produce no es el sistema de señalización dos, sino el sistema uno prima». No es éste el único ejemplo; existen otros citados por el mismo Lukács, como el del salto imaginario, etc. En todos ellos, la teoría lukácsiana está muy próxima al *sentido* de Merleau-Ponty, tal como éste le define en su Fenomenología de la percepción».

A la explicación del filósofo húngaro habría que decir: 1.º, es necesaria una crítica psicológica más profunda que explique y concrete los acontecimientos descritos; 2.º, es menester poner de manifiesto la relación concreta que existe entre esos acontecimientos (en el supuesto de que su explicación fuese acertada y admisible) con la obra concreta de arte; 3.º, es necesario analizar si estos resultados críticos de Lukács, tan próximos a la fenomenología, no entran en contradicción con algunos de sus postulados marxistas generales.

No es propósito nuestro el entrar ahora en un examen de ese tipo. No es éste lugar para ello. Es suficiente con señalar las debilidades citadas y preguntarnos si no existe otro camino más sencillo para explicar lo específicamente artístico.

Que existe otro camino más sencillo es lo que pensaban los formalistas rusos y los teóricos del «Círculo de Praga». Ese camino pasaba a través de la forma, expresamente opuesta al contenido. No es una afirmación nuestra, sino un hecho del que los mismos formalistas tuvieron conciencia, y que expusieron en su crítica de la *teoría de la imagen*.

Los formalistas rusos, de los que en seguida vamos a hablar con mayor detenimiento, que actualmente tienen gran audiencia como precedentes del movimiento estructuralista, se preocuparon por la investigación de lo específico artístico, negándose a aceptar que esa especificidad o artisticidad residiera en el contenido. El contenido podía poner de manifiesto los parecidos entre el arte y otros productos culturales, que tenían el mismo o similar parecido, pero lo que ellos buscaban precisamente eran las diferencias, no los parecidos, y las diferencias, de no estar en el contenido, habían de situarse en la forma (siempre que no salgamos del horizonte forma/contenido). En este contexto se construyó la crítica de la teoría de la imagen, que llevó

a cabo, fundamentalmente, uno de los *líderes* del formalismo: V. Chklovski. En su libro *Sobre la teoría de la prosa*, publicada en Moscú en 1925, Chklovski arremetería directamente contra aquellos que defendían esa teoría, teoría, por otra parte, y como él mismo señala, habitual, común en todo tipo de respuestas. La frase «el arte es el pensamiento por imágenes» puede ser pronunciada por un bachiller, escribe. Ahora bien, continuará el teórico formalista, «en nombre de estas definiciones [Sin imágenes no hay arte. El arte es el pensamiento por imágenes] se ha llegado a monstruosas deformaciones, se ha intentado comprender la música, la arquitectura, la poesía lírica como un pensamiento por imágenes».

Para hacer una crítica de este razonable planteamiento nos interesa descubrir cuáles son sus orígenes y cuáles sus aspectos positivos y negativos. Respecto del primer punto, el mismo Chklovski nos señala, no sé si conscientemente o no, las razones de su tesis: se trata, en última instancia, de criticar el movimiento simbolista y la teoría simbolista de que la evolución artística consiste en un cambio de imágenes. Por el contrario, afirma el teórico formalista, una simple ojeada a la historia de la poesía nos permite ver que los cambios de imágenes son mínimos, que las imágenes son casi inmóviles, que se transmiten de país en país y de poeta en poeta. «Todo el trabajo de las escuelas poéticas —escribe— no es más que el descubrimiento y acumulación de nuevos procedimientos para exponer y elaborar el material verbal, consiste más en la disposición de imágenes que en su creación. Las imágenes están dadas, y en poesía existen muchas que no se utilizan para pensar.»

El planteamiento creo que es de una claridad meridiana, y algunas de sus frases nos permiten abordar el segundo punto de la cuestión: los aspectos positivos y negativos de su actitud. Entre los primeros, no cabe duda que es menester destacar el vigor de su crítica al simbolismo anquilosado de la época y su respaldo a las nuevas corrientes poéticas y artísticas que como el futurismo (y aquí convendrá no confundir al futurismo ruso con el italiano) se apoyaban muchas veces en la teoría formalista. También es positivo su empeño en la elaboración de una ciencia de la literatura, de un estudio científico de la estética a partir de lo específicamente artístico (lo que le conducía subsidiariamente a criticar con dureza el sociologismo). En el mismo sentido debemos hablar de sus aportaciones a la investigación formal de la obra literaria. Sin embargo, creo que hay en su última afirmación, en la última frase del texto que citamos, una idea que origina nuestro desacuerdo: decía que «en poesía existen muchas imágenes que no se utilizan para pensar», con lo cual da pie para el calificativo de for-

malista y las certeras críticas de Trotski. Lo que le interesaba al simbolismo —y en general a la estética tradicional— era el pensamiento en imágenes. Podía estar equivocado en cuanto a las soluciones dadas en el modo de relacionar estos dos elementos, pero no prescindir de ninguno de los dos, ni del pensamiento ni de la imagen. Otro tanto le sucede al sociologismo, y la exigencia de explicar la relación, de mantener el pensamiento condujo a Lukács a la crítica de la teoría pavloviana. Simbolistas y sociologistas no salían del binomio forma/contenido, no abandonaban ninguno de los dos. Su situación era difícil y se encontraban apurados para solucionar los problemas estéticos que esta «no salida» producía. Chklovski tampoco escapa a este binomio, pero abandona uno de los términos. Posibilita una ciencia de la literatura y la poesía, pero precisamente porque, con su escapada, ha dejado a un lado (sin resolverlos) los problemas que estaban planteados, problemas que recogerá posteriormente Galvano della Volpe, por ejemplo.

Nos interesa señalar, pues, que Chklovski abría un camino para la ciencia literaria cuando radicaba el tema en torno al descubrimiento y acumulación de procedimientos de ordenación del material verbal, prescindiendo del pensamiento, es decir, de aquello que el material verbal expresaba, con lo cual acentuaba aún más la radical diferencia entre lo expresado y el signo que expresa. Naturalmente, decía otras muchas cosas (algunas de las cuales no deben ser olvidadas, tal es su valor teórico), pero lo que ahora nos interesa es este punto en cuanto camino que iban a recorrer, de un modo más riguroso, los lingüistas del «Círculo de Praga».

En sus «Tesis de 1929», redactadas por Mathesius, Jakobson, Mukarovsky, etc., declaraban:

... el lenguaje poético tiende a poner de relieve el valor autónomo del signo, todos los planos de un sistema lingüístico, que no tienen en el lenguaje de comunicación más que un papel servicial, adquieren en el lenguaje poético valores autónomos más o menos considerables. Los medios de expresión agrupados en estos planos, así como las relaciones mutuas existentes entre ellos, tienden a devenir automáticas [convencionales] en el lenguaje de comunicación, mientras que en el poético, por el contrario, tienden a actualizarse.

La declaración merece ser recordada porque se convertirá en el núcleo invariable de la tesis de Jakobson sobre el lenguaje poético y, tras él, de las expuestas a propósito del arte en general por U. Eco en «Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas». Igualmente se convertirán en el fundamento del estructuralismo lingüístico, al

ménos en algunos sectores. Creo, sin embargo, que se encuentra a una enorme distancia de la «semiótica», aunque en otros momentos Morris y el «Círculo de Praga» puedan coincidir.

Este párrafo de las «Tesis de 1929» tiene su antecedente en otro del mismo texto igualmente expresivo. Los lingüistas del Círculo se proponen una división clasificadora del lenguaje y encuentran para ello tres pautas: 1.º, lenguaje interno y lenguaje externo o manifiesto; 2.º, lenguaje intelectual, en cuanto expresión de la intelectualidad o pensamiento intelectual o racional, y lenguaje afectivo, manifestación lingüística de la afectividad, y 3.º, lenguaje intelectual en cuanto que posee un destino social (relación con otros) y lenguaje emotivo, que puede tener un destino social (si se propone suscitar emociones en el auditorio) o ser individual (si se propone expresar una emoción sin tener para nada en cuenta al auditorio). «En su *papel social* —continúan afirmando los lingüistas del Círculo— es necesario distinguir el lenguaje a partir de la relación que mantiene con la realidad extralingüística. Puede tener *una función de comunicación*, es decir, cuando se orienta hacia el significado, o *una función poética* cuando se orienta hacia el signo mismo».

El formalismo iniciado por Chklovski ha cerrado aquí su círculo. A partir de este punto podrá haber alteraciones, matices, sobre todo en aquellos estructuralistas que buscaron, a su vez, un significado de ese signo, un significado de los «procedimientos de ordenación del material verbal» para decirlo con palabras de Chklovski; tal es el proceder de Barthes, por ejemplo, aunque no el de C. Lévi-Strauss, sin embargo. Pero en esos casos el punto de partida se produce desde el binomio contenido/forma, una vez que se ha prescindido de uno de los elementos, el contenido.

No obstante, no ha sido el formalismo ruso el único movimiento teórico que emprendió la crítica de la imagen. Desde otras perspectivas, desde perspectivas ligadas al marxismo, también se ha iniciado esta crítica. Recordemos las palabras iniciales de Galvano della Volpe a su «Crítica del gusto». «El más grave obstáculo que encuentra aún hoy en su camino la estética y la crítica literaria (por limitarnos inicialmente a estas últimas) es el término 'imagen' o 'imaginación' (poética), todavía grávido de herencia romántica y del misticismo estético propio de ésta. Esta herencia motiva que, aunque la 'imagen' poética se entienda como símbolo o vehículo de la verdad, se sobreentienda a la vez que esa naturaleza no se debe en modo alguno a la copresencia orgánica o eficiente en algún modo del intelecto o discurso de ideas (las cuales son según eso el gran enemigo de la poesía), pese