

LA IDEA DE TRADICIÓN EN LA ESTÉTICA MODERNA Y CONTEMPORÁNEA



Raúl Sanz García

Tesis doctoral

La idea de tradición en la estética moderna y contemporánea

Raúl Sanz García

*Tesis leída en la UNED en septiembre de 2019
y revisada en 2022*



© Raúl Sanz García, Madrid, 2023

Esta obra se publica bajo licencia creative commons. Se permite su uso y distribución libre siempre que sea de modo no comercial, y bajo reconocimiento de su autoría.

raul@raulsanz.es

rasangar@gmail.com

<https://raulsanz.es>

Diseño y maquetación del autor.

La presente publicación es una revisión de mi tesis doctoral dirigida por Jordi Claramonte y leída en la UNED de Madrid en septiembre de 2019. Esta versión digital está alojada en la siguiente dirección:

https://raulsanz.es/tesis/raul_sanz_tesis_tradicion.pdf

Asimismo, puede revisarse la versión primera depositada en el repositorio institucional de la UNED.

Índice de contenidos

Introducción.	11
1. La tradición contingente	19
1.1. La Razón como principio.	21
1.1.1. La razón contra el prejuicio.	21
1.1.2. El primado de las academias.....	30
1.1.3. El gusto: costumbre o naturaleza.	42
1.1.4. Los modernos contra los antiguos.....	50
1.2. La disolución de la tradición.	59
1.2.1. La tradición de lo absoluto.....	59
1.2.2. De la historia de las formas al mito del progreso artístico... 68	
1.2.3. El Canon: convención o necesidad.	79
1.2.4. Instituciones sin tradición: el <i>Artworld</i>	89
2. Tradiciones imposibles	101
2.1. Romanticismo y tradición.	103
2.1.1. Herder y la pluralidad de las culturas.....	103
2.1.2. Entre pasado y futuro: libertad o tradición.....	111
2.1.3. De la nueva mitología a las tradiciones inventadas.	121
2.1.4. A la sombra del gran arte: folklore y artesanía.....	130
2.2. Un mundo cambiante	140
2.2.1. Fugacidad del presente y conciencia de la modernidad.	140
2.2.2. Contra las tradiciones burguesas.	148
2.2.3. Vanguardias y antitradicionalismo.	157
2.3. La pérdida de la tradición.	167
2.3.1. Las ruinas de la tradición y la decadencia de la cultura.	167
2.3.2. La pérdida del aura y la pobreza de la experiencia.	178
2.3.3. Las antinomias de la tradición en Adorno.....	186

3. La necesidad de la tradición.....	199
3.1. El retorno de la tradición.	201
3.1.1. Reacciones tradicionalistas.	201
3.1.2. Lo sagrado como tradición.....	210
3.1.3. La tradición racional: de la ciencia al arte.	220
3.1.4. Historia, progreso y tradición en Gombrich.....	226
3.2. La tradición inevitable.....	236
3.2.1. La fenomenología y la sedimentación del pasado.	236
3.2.2. La ley de la tradición de Hartmann.	244
3.2.3. Hermenéutica y tradición en Gadamer.	251
3.2.4. La tradición desde la recepción.....	263
4. De la tradición posible a la tradición efectiva.	273
4.1. Tradición y originalidad artística.	275
4.1.1. Tradición e individualidad creadora: Eliot y Pound.....	275
4.1.2. Formatividad y tradición en Pareyson.	283
4.1.3. Modernidad abierta y tradición.	292
4.1.4. Tradiciones de lo moderno: la discontinuidad como tradicción.	301
4.2. Entre las prácticas y las instituciones.....	309
4.2.1. Lo instituido y lo instituyente.	309
4.2.2. Hacia la tradición no dogmática.....	319
4.2.3. Más allá del tradicionalismo y el folklorismo.....	329
4.2.4. La tradición en la experiencia: pragmatismo.	340
4.2.5. De la oralidad a los senderos de la práctica artística.....	347
4.3. Tradición, dialéctica y cambio social.....	357
4.3.1. De la vida cotidiana a la dialéctica del arte en Lukács.	357
4.3.2. Tradición y cambio artístico en Arnold Hauser.....	364
4.3.3. La tradición como estructura dinámica en Mukařovský. ...	371
4.3.4. Estética modal: repertorios y disposiciones.....	379

5. Conclusiones.....	387
5.1. Una idea dialéctica.....	389
5.2. Del tradicionalismo a las tradiciones.....	392
5.3. Hacia una teoría estética de la tradición.....	398
Bibliografía.....	404

Introducción

No aparece la de tradición entre las más significativas ideas que la estética y la teoría del arte han puesto en juego. Desde que estas disciplinas iniciaron su configuración moderna, uno de sus motores ha sido establecer para el arte y la sensibilidad distinciones que las perfilen y entresaquen del complejo social en el que aparecen insertas. Esto ha supuesto que casi siempre hayan tendido a primar aquellas ideas que las enaltecían como fuentes de realización humana. Y si el subjetivismo, y por tanto el individualismo, ha sido una constante creciente en el paisaje filosófico de la modernidad, se entiende que esa realización haya sido enfocada hacia potencias liberadoras que el sujeto debiera encontrar en sí mismo. Por eso, frente a la robustez que han adquirido ideas como autonomía, creatividad o genio, aquellas otras que expresaban filiación social han tendido a quedar ensombrecidas.

Para complicar aún más la cuestión, los contenidos estéticos a menudo se han visto recargados de ideologías y creencias que, a veces de forma subrepticia, otras de forma explícita, los han llevado hacia horizontes que era difícil conciliar con las prácticas efectivas y concretas. El indisimulado afán prescriptivista ha escondido frecuentemente un malestar ante el alejamiento de lo que se consideraba como horizonte de idealidad, y esto ha implicado no solamente a aquellos que, movidos por el deseo de conservar, se han encastillado en abrazar lo que desaparecía. También aquellos que han imaginado utopías y revoluciones de toda índole se han acogido a la estética como repositorio de recetas para la salvación. Si tantos críticos de la modernidad han visto en los excesos científico técnicos una fuerza disolvente, se comprende que con frecuencia se haya acudido a la disciplina que parecía contener el antídoto, una sensibilidad inasible y orgánica, y una creatividad artística que, menguadas las potencias divinas, terminaba por divinizar lo humano.

La idea de tradición quedó ampliamente afectada por estos intereses y, antes que filosófico o científico, adquirió un contenido dogmático e ideológico. Atraído por la formalidad de su origen jurídico, fue primero prestigiada por el poder religioso medieval, y de ahí transferida a los contextos seculares que buscaron consagrar la producción histórica de un pueblo, nación o cultura como su *esencia*. E inmediatamente, tras

el impacto revolucionario, entró en el arsenal de quienes defendían el orden subvertido, para convertirse luego en símbolo y mito de quienes se oponían al orden triunfante, aun cuando frente a este no se pudiera oponer ya más que nostalgia, negatividad o, simplemente, un pasado ideal que nunca existió.

Desde el punto de vista de las artes, tal proceso se inició, como sabemos, en el Renacimiento y alcanzó su cenit con el absolutismo estético de los románticos. A partir de entonces, azuzado por las convulsiones revolucionarias, el haz de tensiones que configuran la nueva realidad se volverá cada vez más complejo. La estética ha sido campo de no pocas de estas pugnas, que en lo concerniente a la tradición se nos presentan como la disyunción entre un mundo acelerado y en fragmentación frente a los restos flotantes de la historia. Tradición y antitradicionalismo se han impulsado como una cadena de acción y reacción que, con el tiempo, desbocó a la primera y la arrojó a los márgenes de un pensamiento estético enfocado hacia las alturas artísticas. Los parámetros de la modernidad saldrán triunfantes y, ante la imposibilidad de una vuelta atrás, habrá quienes se lancen hacia el futuro como si el suelo del presente ardiese. Bajo esta dinámica, refulge el mito histórico de la nueva época, el del progreso, construido desde un contexto racionalista que pretendió huir de toda autoridad que no fuese la de la Razón. La tradición quedará ubicada en la oposición a ese progreso, como si ambos fueran el par inconciliable de una dialéctica histórica y social que fuerza los hechos a buscar constantemente la novedad.

Los abismos de los que hablaremos adquieren su dimensión más anhelante con el romanticismo. Por un lado, se maximiza la libertad creadora de los individuos; por otro, se es consciente de los excesos y disoluciones de la modernidad. Disolución, sentida como trágica, de lo colectivo, de lo común. Paralelamente, el genio vuela lejos de todo lo mundano mientras su humanidad enraizada tira de su cuerpo. Esa es la suprema contradicción de este movimiento nuclear en la formación de nuestra estética y de la sensibilidad que aún predomina. El yo romántico salta, sin mediación, hacia el absoluto que contiene los referentes de un pasado que se piensa como mítico. ¿Cómo tender puentes entre tales abismos, los mismos que, desde Kant a Hegel, parecen ubicarse entre el sujeto trascendental y una totalidad que nada excluye? Cada uno de estos extremos pretende contener al otro, explicarlo desde sí

mismo. Entre ambos, las tradiciones plurales y terrenas se pierden en la insignificancia, y aquellas otras soñadas por el romanticismo se constatan como *imposibles*. A partir de entonces, el horizonte de la filosofía pasa por ir restañando ese abismo para alumbrar la realidad efectiva que se da en el amplio espacio de las mediaciones y las relaciones.

Por otro lado, cuando lo político decepcione tantos anhelos de nuevos horizontes, enterrados por movimientos que los prometían para acabar repitiendo viejos ciclos, serán el arte y la estética quienes en mayor medida los refugien. Esta nueva fuente de tensiones motivará incesantes movimientos de resistencia que, desde la vanguardia, pretenderán abrir las brechas del nuevo mundo. Si la liberación no puede ser social ni política, al menos cabrá pensar un punto de fuga estético que quede fuera del alcance de las imposiciones. Por eso, mientras la tradición caiga bajo la sospecha de complicidad con cualquier poder, habrá un arte combativo que la repudiará. Pero si cada novedad es semilla de nuevas tradiciones, ese arte acabará sospechando de sí mismo, de ahí surgirán las *tradiciones de lo moderno* —la *Tradición de lo Nuevo*, según el título de Harold Rosenberg— como aquellas cuya continuidad está en negar lo que engendran. Finalmente, tales dialécticas estéticas, artísticas y políticas se agotarán en sí mismas y caerán en inercias institucionales y económicas que, inesperadamente, promoverán la síntesis entre un progreso exhausto y una tradición negada y desfigurada.

Por todo ello, se abre paso la necesidad de una idea de tradición no ideológica ni metafísica que ayude a comprender el carácter social e histórico del arte sin que este quede disuelto o reducido a tales instancias; es decir, sin que los elementos constitutivos de toda práctica artística —llámese forma, estructura, interpretación o contenido— pierdan sus derechos sobre la realidad a la que se aplican. Para acercarse a ese objetivo, esta investigación utiliza el marco teórico de la estética modal propuesta por Jordi Claramonte (2016). La razón es que tal proyecto se centra en la búsqueda de unas coordenadas efectivas en las que situar lo estético sin que este salte hacia lo absoluto ni se refugie en la interioridad hermética. Una estética de los modos dinámicos de darse contextualmente la realidad desde la cual sea posible pensar las alturas tanto como las anchuras, lo selecto tanto como lo popular, lo sublime tanto como lo vulgar; sin ánimo normativo, pero sin rechazar la importancia de los valores en la conformación de toda sensibilidad y de toda vida artística. Desde esta amplitud inquisitiva, el objetivo de este

trabajo es rastrear, a lo largo del pensamiento estético de la modernidad, los usos significativos que ha tenido la idea de tradición y dibujar así un mapa coherente de la misma.

Para situar de modo general nuestro objeto de estudio, es fundamental el eje que articula las capacidades e iniciativas individuales y la potencialidad que tienen sus producciones de ser tramadas en un cierto orden institucional con voluntad de perdurar. Esta cuestión ha sido organizada por la estética modal a partir de las ideas de disposición y repertorio, cuya conjunción efectiva compone un determinado «modo de relación». Mientras que el primer factor va a dar cuenta de la iniciativa independiente de los sujetos que exploran sus posibilidades, el segundo se fija en todos aquellos recursos que están dados y que pueden servir para guiar las prácticas artísticas en función de cómo sean utilizados¹. Ambos son los ingredientes inevitables de cualquier efectividad estética y se codeterminan, restringen y fertilizan mutuamente. El carácter de tal relación es lo que para Claramonte establece los cuatro modos estéticos, a lo disposicional le corresponden lo posible y lo imposible, positivo y negativo respectivamente, mientras que para lo repertorial tenemos lo necesario y lo contingente. Cada modo de relación los alberga según distintos grados de predominancia, lo cual nos va a servir para ubicar cada tema —sistema de pensamiento, contexto histórico o corriente artística— en un lugar u otro. Pero debemos recordar que nunca se dan épocas netamente caracterizadas por un solo modo y carentes de los demás, todos ellos conviven y se encabalgan, y bajo la hegemonía que cualquiera detente en un momento dado, se gestan siempre tendencias diferenciadoras e incluso subversivas. La estética efectiva, lo que realmente sucede, es por tanto el resultado de esa compleja relación. Por eso, el hecho de que esta investigación se divida en cuatro partes identificadas con cada uno de los modos tiene un sentido únicamente organizativo, en absoluto se pretende ofrecer una clasificación cerrada de la diversidad de temas que se tratan, sino proponer un sentido para la narración. Si orientamos estas cuestiones a la idea de tradición, hemos

¹ Esta sumaria aproximación a los términos de la estética modal tiene como objetivo situar los parámetros iniciales por los que va a discurrir la investigación. A lo largo de la misma, cuando corresponda, cada uno de estos términos será ampliado en relación a la idea de tradición que se esté exponiendo. Asimismo, el punto 4.3.4. termina de profundizar en la estética modal y en la relación específica que pueda tener con nuestro tema.

de reconocer en ella una complejidad que no permite reducirla a la mera conservación y transmisión de repertorios, o la educación sin más de las disposiciones; se tratará de comprender cómo estas actividades conviven y se confrontan entre la tendencia a la inestabilidad y la lucha por la continuidad.

La maximización de uno u otro de los elementos comentados corresponde a los intereses de cada teoría estética o práctica artística. Aquellas fuertemente disposicionales tendrán como lema la exploración de un espacio de originalidad creativa que expanda o haga estallar lo establecido, mientras que las tendencias repertoriales darán vueltas alrededor de las posibilidades de un repertorio dado y la manera de fijar y prestigiar los valores que se le asocian. Entre ambos extremos, encontraremos también a quienes ven lo estético como un hecho social que está lejos de manifestarse en armonía. Todos ellos nos darán las piezas para componer otra relación dialéctica que será fundamental para entender la idea de tradición, aquella que surge entre las prácticas y las instituciones, entre lo que los actores *efectivamente* hacen y los órdenes (auto)impuestos que tratan de encauzar esas prácticas². Si la estética y la teoría del arte se han ocupado principalmente de aquello que entraba en el ámbito de las *bellas artes*, nuestro enfoque necesariamente ha de ampliar su campo más allá de estas. Así, en relación a las prácticas artísticas, habrá que distinguir entre una idea de tradición tal como ha sido comprendida por el folklore —en tanto ciencia etnológica—, como flujo y transmisión a través de la práctica, y una idea de tradición asociada a las instituciones modernas del *gran arte*, entre las que destaca la Academia. Entre ambas concepciones, veremos cómo se incardinan de modo diverso multitud de propuestas críticas que tratarán de iluminar la impostura de las *distinciones* entre lo popular y lo culto, lo alto y lo bajo, etc., y otras que tratarán de justificarlas. Pero más allá del contenido que se les quiera dar, habrá que considerar que, en una época compleja como la que hemos dado en llamar *moderna*, conviven y se enfrentan una pluralidad de tradiciones que divergen tanto en sus temas como en sus fundamentos, que nacen, mueren y se contaminan.

Además, las tendencias modales en absoluto están regidas por una direccionalidad fija, el orden que aquí utilizamos —contingente, imposible, necesario y posible— es el que nos sirve de forma más

2 Una formulación explícita de esta cuestión es la distinción de Castoriadis entre lo instituyente y lo instituido, que trataremos en la última parte.

comprensiva para llegar a preguntarnos finalmente acerca de las tradiciones posibles. Esto es así porque, si la tradición puede ser asociada a alguna forma de repertorialidad y a una búsqueda de la estabilidad, su efectividad solo parece viable si es capaz de conjugarse positivamente con la tendencia opuesta. Por la misma razón, iniciamos el itinerario con una panorámica acerca del modo en que la tradición cae en la contingencia, momento en el que la saturación repertorial provoca un determinado cierre que impide la respiración de un sistema artístico, institucional o filosófico cuyo afán fue el de zanjar la tradición, darla por culminada, perfecta, universal y canónica.

Pero ningún comienzo parte del vacío, así que esta parte hará necesariamente referencia a situaciones pretéritas. Por ejemplo, a cómo la modernidad recoge y modifica el sentido medieval de la historia. Y también a ese momento de exuberancia disposicional, el Renacimiento, que, tenido por muchos como fundacional para la modernidad artística occidental, produjo gran parte de los capitales culturales que muchas instituciones y teorías posteriores tomarán como paradigma. Pero el institucionalismo no se agota en los academicismos surgidos entonces, al final de esa primera parte trataremos aquellas teorías que han trazado un círculo institucional, el *Artworld* contemporáneo, como custodio de aquello que precisamente surgió en la contestación a las instituciones vigentes. Ese mundo, como veremos, no es ajeno a la muerte del arte pregonada desde el cenit de la estética idealista, la filosofía de Hegel será la fuente de quienes quieran pensar la historia como una totalidad dirigida por una lógica propia e indiferente a la mundanidad de las costumbres, y dejará sentir su influencia en aquellos que, de una u otra forma, contribuyan a la construcción de un mito del progreso artístico. Este orientación mitificadora nos alumbrará el camino a un cierto mito de la Tradición, que se habrá de escribir entonces con mayúscula, y que la propondrá ya no como la sedimentación de una sucesión de prácticas histórica y socialmente situadas, sino como la realización de una realidad metafísica que las trasciende. Exploraremos este mito en las conclusiones y veremos cómo aparece más o menos manifiesto en multitud de autores.

Cuando las rigideces de tales contingencias entren en quiebra, su punto de fuga será lo imposible. Frente a la repertorialidad espesa y osificada, se erigirá una disposicionalidad torrencial orientada hacia lo imprevisto y lo inexplorado. Si lo contingente construye diques frente

a estas fuerzas, la ruptura de los mismos implicará una explosión que buscará alejarse de las viejas ataduras. De este modo, la tradición como imposible será el producto de esas estéticas que la busquen en pasados míticos e ideales, o que, al fin y al cabo, la nieguen para aceptar una modernidad entendida como impermanencia o alienación. La fuente de tales estéticas es, como ya hemos mencionado, el romanticismo. A partir de este, florecerán las vanguardias y los antitradicionalismos diversos. Pero también, por primera vez, y en consonancia con la incesante búsqueda de otredades, se enfocará lo estético hacia lo que quedó fuera del arte académico: lo popular, lo primitivo o lo artesanal. En estas coordenadas verá la luz la disciplina del folklore, y sus guardianes, que postulará en sus inicios tradiciones inmemoriales que, supuestamente, eran el producto del *espíritu* colectivo. Sin embargo, lejos de restañar las escisiones, todas esas otredades terminarán conformando el género de lo *tradicional*, cuyos componentes lo son por contraste con el gran arte de las estéticas clásicas y sus secuelas. Cuando estas encuentren su propio callejón sin salida, engendrarán una negatividad y un pesimismo desde donde verán la tradición como un horizonte pasado, muerto e irrecuperable. Pero no faltarán tampoco quienes asuman con franqueza la vorágine moderna y pretendan vivirla sin anhelar más raíces que las de su propia satisfacción.

Cuando la tradición caiga en ese nuevo agotamiento, surgirán quienes busquen rehabilitarla. Las estéticas tratadas en la tercera parte son, en gran medida, reacciones ante los excesos de esa modernidad artística que busca cuestionar y romper las ataduras formales y sociales. Nos ocuparemos entonces de aquellos que han indagado en la necesidad de la tradición, de un horizonte de la misma capaz de hacer comprensible toda esa fragmentación. En cierta medida, esta necesidad busca reconectarse con los proyectos de la primera parte y rectificar sus excesos. Para tales fines, las teorías que se expondrán tenderán a moderar el poder normativo e institucionalizador de lo repertorial, pero sin menoscabar un prestigio que, en este caso, vendrá consagrado por la historia o la razón. Sin embargo, tales propuestas tenderán a desconflictivizar la idea de tradición. Comprenderla como ese horizonte insoslayable acabará minusvalorando las prácticas concretas y no se atenderá suficientemente al poder de las disonancias. Si, como proponemos, la idea moderna de tradición adquiere en esta época un fuerte sentido dialéctico en relación a la idea de progreso, será necesario entenderla como factor de un

proceso en el que se busca tanto la conservación como la adaptación a lo nuevo que inevitablemente surge.

En la cuarta parte se tratarán aquellas propuestas que han tenido en cuenta el carácter dinámico de la tradición, ese aspecto polémico y dialéctico capaz de hacerla partícipe del cambio histórico, y de la sucesión de movimientos estéticos y artísticos. Esto implica que, en general, se preste mayor atención a las prácticas concretas, pero también a las problemáticas institucionales y a sus usos ideológicos y mercantiles. Aquí encontraremos a aquellos artistas que, provenientes del tronco de las vanguardias, serán capaces de tener una noción desideologizada de la tradición, por lo que, en vez de identificarla sin más con una autoridad anacrónica, buscarán incardinar sus poéticas con las herencias que les constituyen sin reducirlas a la sumisión ni a la ruptura sistemática. A partir de la aportación de estos y otros teóricos, será posible comprender la tradición como ingrediente del cambio social y artístico. También daremos cabida a quienes, conscientes de la carga romántica con la que fue constituido el folclore, buscarán hacer de este una verdadera indagación de las culturas materiales efectivas en vez de una fantasía de cómo deberían ser. Finalmente, veremos una diversidad de propuestas que explicitan el carácter dialéctico de la tradición y que establecen referencias para comprender tanto el tradicionalismo como el antitradicionalismo. Propuestas que se nutren de todo lo anterior, asumiéndolo a veces y otras rebatiéndolo.

En definitiva, esta es una investigación de historia de las ideas que parte de la evidencia de que estas no son entidades fijas sino productos históricos cuya densidad se mide tanto por su profundidad temporal como por su penetración social. En el caso de la tradición, ambas coordenadas son firmes y la arraigan en un ámbito de expresión que adquiere verdadera amplitud a partir de la necesidad de expresar y controlar la experiencia del cambio, la decadencia de viejos órdenes y la emergencia de la novedad inesperada. Tales cuestiones sí son centrales tanto para la estética como para la teoría del arte. Sin embargo, el hecho señalado de que la idea de tradición haya carecido de peso en estas disciplinas ha mermado sus recursos teóricos y su capacidad para alumbrar nuevas perspectivas. El objetivo final será, por tanto, aunar en estas páginas elementos, criterios y teorías que abran nuevas preguntas y que respondan, o dejen sin sentido, a preguntas antiguas.

1. La tradición contingente

1.1. La Razón como principio

1.1.1. La razón contra el prejuicio

El legado de la filosofía platónica atraviesa el medievo y subyace en las líneas de configuración de la estética moderna. Este legado incide en la referencia a un ideal como objeto último del quehacer artístico, y este ideal bascula entre lo abstracto de una idea de belleza y lo concreto de una representación geométrica, exacta o *natural* de la realidad. La consecuencia para una idea de tradición es que el foco se traslada hacia un universalismo que no deja lugar a una pluralidad que alumbre lo concreto de las tradiciones efectivas. Así, las aportaciones de la idiosincrasia o las costumbres locales se obvian o se descartan como desviaciones, primitivismos o curiosidades que a la larga solo serán de interés para la etnografía o el folklore. Frente a ello, la noción de *Bellas Artes* funda una distinción para la gran producción artística de occidente sobre la cual la estética podrá enunciar como universales o culminantes sus mayores logros. Y la Razón, desde el racionalismo a la ilustración, será el patrón de medida de tal producción. Más aún, bajo este paraguas filosófico será posible encubrir perspectivas políticas y sociales que condenen a la oscuridad del *Ancien régime* todo aquello cuyo sustento sea una autoridad pretérita, o una práctica social no basada en una racionalidad autónoma. En la filosofía del arte que se desarrolla en Europa desde el Renacimiento, se constata este creciente interés en indagar en el carácter *científico* de la representación, e, igualmente, en una idea de belleza universal fundada en cualidades objetivas. Este será el ambiente que impulse la mutación de la idea de tradición hacia su sentido moderno.

Antes, en el contexto monolítico de la cultura medieval, la tradición adquirió prestigio asociada a los textos sagrados, es el producto de una transición desde el sentido jurídico de la *traditio* latina hacia el contexto religioso. Según la mentalidad medieval, lo que se transmite es la ley inmutable depositada en la revelación y que se levanta sobre la pluralidad de las costumbres³. Esta distinción se fija para el entorno católico en

3 «En el lenguaje de la Edad Media (...), las tres religiones positivas, la cristiana, la judía y la musulmana, no se llamaban religiones sino *leges*, leyes. El creyente estaba sujeto a la ley de Cristo, la de Moisés o la de Mahoma» (Negro, 2009, p. 57).

la sesión IV del Concilio de Trento⁴. Allí, la autoridad se concede a los *Libros Sagrados* y la *Tradicón Apostólica*, que recogen la verdad última y no necesitan por tanto mayor justificación frente las tradiciones surgidas de la costumbre. Es posible enlazar esta distinción con el *logos* que hereda el cristianismo primitivo; este se escinde, por un lado, en el *Verbum* revelado de las escrituras, y por otro en la *ratio* que interpreta y continúa. Ambos constituyen la doctrina de una Tradición de las verdades sostenidas por la fe contra o sobre las tradiciones sostenidas por el error o la ignorancia. Por esta vía teológica, la *παράδοσις* de los padres griegos adquiere continuidad en la *traditio* latina⁵. Lo singular de esa confrontación es que anticipa la posterior cesura entre razón y prejuicio que establecerá el racionalismo y recogerán los ilustrados. Igualmente, insta la idea de la existencia de dos niveles de tradición, en función de la *verdad* o *error* de sus contenidos, que vamos a ver versionada casi hasta nuestros días⁶ y que está en la base del tradicionalismo, esa ideología que considera que *sus* verdades conforman *la Tradición*⁷.

El racionalismo que desde finales de la Edad Media crece en Europa no hará sino incidir en esa denuncia de la superstición y el oscurantismo; se entendía que: «El mundo estaba lleno de errores, creados por las potencias engañosas del alma, garantizados por autoridades no comprobadas, difundidos a favor de la credulidad y de la pereza, acumulados y fortalecidos por la obra del tiempo» (Hazard, 1988, p. 108). No se cuestiona aún la autoridad de la revelación, lo cual

4 Lo que cambia es el contenido, no la práctica en sí de entrega y recepción: «La concepción del concilio era, prácticamente, la jurídica de entrega sucesiva de una cosa» (Tierno Galván, 1962, p. 74). Por otro lado, esta práctica necesita de la institución garante que es la Iglesia, lo cual le sirve para distinguirse del sentido que va a adquirir la tradición entre los protestantes.

5 Para una panorámica de la historia y discusión acerca de la idea de tradición en el contexto cristiano véase Ferrara (1963) y Lamas (2001).

6 La versión en la filosofía de la ciencia de esta cuestión es *la teoría racional de la tradición* de Popper, que veremos en el punto 3.1.3. En la actualidad, sigue siendo el ámbito de la teología dónde se discute con mayor ánimo sobre el sentido de la tradición, aun cuando lo que se busca es sobre todo justificar una tradición concreta como la verdadera.

7 La tradición queda asociada desde entonces, y hasta la ilustración, al ámbito de la religión, lo que alimentará la oposición entre razón y tradición. En la *Encyclopedie*, los artículos redactados por Jaucourt sobre ella versan principalmente acerca de su dimensión teológica, religiosa o mitológica (v. <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie>, consultado el 11-02-2019).

vendrá a lo largo de un lento proceso secularizador que alcanzará su grado cero con el ateísmo del XIX. Antes que las doctrinas, se cuestionan las instituciones⁸, y este es un hecho nuclear en la comprensión de la idea de tradición aplicada al arte, en donde los movimientos antitradicionalistas tendrán en el centro de sus ataques a la *institución del arte*. Tal actitud no es sino una de las culminaciones particulares de una trayectoria que, desde mucho antes, ha aprendido a hacer *tabla rasa* de las creencias tradicionales y los prejuicios que embrutecen. En este sentido, el *Tractatus Theologico-Politicus* de Spinoza es paradigma de un ambiente racionalista ya firmemente definido en su época⁹.

Otro ingrediente del proceso secularizador es la recuperación de aquel sentido de la historia en el que se habían iniciado los historiadores clásicos y que había quedado arrumbado por las penurias medievales. Como nos cuenta Peter Burke (2016), «los hombres y mujeres medievales carecían de un sentido del pasado como algo cualitativamente diferente a su percepción del presente» (p. 15). Desde la perspectiva de la *traditio* jurídica, era teóricamente imposible para aquellos hombres que «surgieran nuevas leyes; hubiera sido una contradicción en los términos, ya que el derecho se basaba en la costumbre y la costumbre era antigua por definición» (Burke, 2016, p. 18). Subyace aquí tanto una aceptación pasiva de la autoridad como un sentido acrítico de los propios relatos y restos históricos¹⁰. Frente a ello, el humanismo despierta un sentido crítico capaz de discernir entre presente y pasado. Petrarca, como primero de los *anticuarios*, «reverencia a los antiguos en tanto hombres,

8 Esa puesta en cuestión de las instituciones se inicia con el protestantismo. Como ha sabido ver Tierno Galván (1962), será posible distinguir entre un tradicionalismo católico, apegado a lo institucional, y un tradicionalismo protestante: «Para el intelectual educado en la cultura alemana la tradición se manifiesta en cada individuo y opera en él cuando pertenece al devenir cultural. La tradición es una realidad cuya operatividad se manifiesta en nuestros actos» (p. 27). Y desde ahí se llegará a las ideas gestadas en el seno del *espíritu* de la filosofía alemana: la cultura, el *Volksgeist* o la tradición como horizonte histórico.

9 Y lo que se plantea no es, insistimos, un cuestionamiento de la autoridad última de las verdades de la fe, sino la raíz misma de su representación terrena que ha terminado por corromper la creencia y la moral. Esto apunta a la superstición como obstáculo último que hay que derribar para el ejercicio libre de la *sana razón*.

10 El pensamiento mítico que tiñe las interpretaciones medievales sobre los restos del pasado será luego añorado por los románticos, quienes aún a pesar de su profundo sentido de la historia, idealizaban y envidiaban las épocas en las que, como en la Edad Media, el mito tenía un papel constitutivo.

no en tanto magos, y es muy consciente de la diferencia entre la época en la que vivían ellos y la suya propia» (Burke, 2016, p. 37). El sentido de la historia moderna se construye a partir de entonces y, desde Vico hasta Hegel, emparará la comprensión de todo quehacer humano.

Las consecuencias para la idea de tradición son decisivas. En el medievo, predominaba la confusión entre presente y pasado por la referencia a un horizonte intemporal frente al cual la idea del cambio histórico era impensable. La ley sagrada aseguraba el enlace entre lo eterno y lo perecedero. Estaríamos, en este caso, en un paradigma social cercano al de los pueblos estudiados por los etnólogos, para los que el cambio histórico se vuelve imperceptible y se subsume bajo prácticas y creencias basadas en la reiteración. Pero el sentido crítico de la historia rompe este nexo, pone en duda la autoridad de tales prácticas y propone para la historia una liberación de los horizontes escatológicos. Si la realidad es histórica y mudable, y ya no es posible recurrir a un sustrato inmutable de carácter metafísico, se hará necesario hallar algo que asegure la permanencia, o la universalidad, que resista e imponga su jerarquía frente a lo heterogéneo y cambiante, y que dé sentido al vacío recién descubierto. Este es el meollo de la filosofía desde sus orígenes, y se resuelve ahora con la moderna idea de razón. Se ensancha la escisión entre el orden que esa razón es capaz de iluminar y el orden de las costumbres y prejuicios, a los que se añadirán las superadas tradiciones y autoridades pretéritas. Así, lo nuevo adquiere su prestigio y entra en querrela, como veremos, con lo antiguo. Aquí está el principio de la idea de tradición tal como hoy la utilizamos, como antítesis de las ideas novedad, de ruptura y de progreso:

La idea de tradición, entonces, es en sí misma una creación de la modernidad. Eso no significa que uno no deba usarla en relación a sociedades premodernas o no occidentales, pero sí implica que deberíamos enfocar el debate sobre la tradición con alguna prudencia. Al identificar tradición con dogma e ignorancia los pensadores de la Ilustración buscaban justificar su obsesión con lo nuevo. (Giddens, 2005, p. 52)

La filosofía de Kant asienta para la estética moderna estos principios y sirve de gozne entre una modernidad primera, desde el renacimiento hasta las saturaciones clasicistas, y las posteriores descompresiones y rupturas del romanticismo y las vanguardias. Además, la estética kantiana puede servirnos de inicio para comprender una precaria y fundacional

situación de la idea de tradición, que para manifestarse plenamente necesita vincularse a prácticas sociales concretas, pero que se desdibuja cuando lo estético se afirma sobre fundamentos apriorísticos. Como es sabido, la *Crítica del juicio* trata sobre la posibilidad de un juicio estético puro, es decir, desinteresado, fundado en una facultad de juzgar, o gusto¹¹. Como quiera que el juicio resultante, si es puro, tiene que ser asentido por todos, el resultado es que Kant salva la objetividad de la belleza por la vía de la subjetividad. Esto hace necesario un recurso que pruebe la universalidad de ese juicio subjetivo, y este es la comunicabilidad del mismo, fundada a su vez en un *Sensus communis* que nos constituye más allá de las determinaciones que existencialmente vengan a distinguirnos: «como la universal comunicabilidad de un sentimiento presupone un sentido común, este podrá, pues, admitirse con fundamento (...) sin apoyarse en condiciones psicológicas, sino como la condición necesaria de la universal comunicabilidad de nuestro conocimiento» (Kant, 2007, p. 169). Aun cuando Kant no utiliza el término «tradición», podríamos sugerir que esa comunicabilidad afirma una tradición diferente, de otro orden, a las tradiciones o convenciones surgidas en la cotidianidad cambiante. Esta idea versiona la contraposición ya reseñada entre un nivel de tradición basada en una cierta racionalidad autónoma, y por tanto no sometida al arbitrio de cualquier otra autoridad, y la tradición fundada en una determinación heterónoma. Y lo que se comunica no es una idea de lo bello según conceptos, hecho contradictorio con los principios del gusto, sino meramente «la sensación (de la satisfacción o disgusto), de tal índole que tenga lugar sin concepto, y la unanimidad, en lo posible, de todos los tiempos y de todos los pueblos» (Kant, 2007, p. 161). Es decir, sobre las tradiciones particulares, una especie de *comunidad estética* no basada en costumbres, prejuicios u opiniones, que no admite disenso y cuya base es la propia naturaleza humana. Algo a lo que precariamente podemos llamar *tradición* salvo por esa comunicabilidad necesaria para su visibilidad y socialización. Pero Kant no piensa en estos términos, más interesado en esa universalidad bajo la cual la idea de tradición carece de interés.

Como vemos, la facultad comunicativa es necesaria para que se manifieste lo que podríamos llamar tradición del juicio estético. A través

11 «GUSTO es la facultad de juzgar un objeto o una representación mediante una satisfacción o un descontento, sin *interés alguno*. El objeto de semejante satisfacción llámase *bello*» (Kant, 2007, p. 136).

de la *cultura* sería posible superar la confusión con la que el prejuicio oscurece esta tradición. En sintonía con el tono general de su época, Kant ve en la cultura una capacidad creciente capaz de sobreponerse a las particularidades para iluminar así, a partir de las facultades comunes, los juicios universales. Si la cultura es la «producción de la aptitud de un ser racional para cualquier fin en general (consiguientemente, en su libertad)» (Kant, 2007, p. 397), lo *bello* «exige la representación de cierta *cualidad* del objeto que también se hace comprensible y se deja traer a conceptos (aunque en el juicio estético no sea traída a ellos), y cultiva enseñando a poner atención a la finalidad en el sentimiento del placer» (p. 202). Por ello, la enunciación cultivada del juicio estético entrena, aclara y ensalza las facultades del entendimiento y la razón. Y si la cultura es el término que sirve para prestigiar los logros de la razón humana¹², la tradición queda oscurecida bajo este potencial de progreso y quienes más tarde la reivindicquen serán aquellos que busquen discutir las consecuencias de ese progreso. Con el desgaste de esta oposición, ambos conceptos se irán confundiendo, y hasta fundiendo¹³, y asumirá la segunda los problemas que contiene esa idea de cultura nacida en el seno del idealismo. Así, la cultura se desdobra y la tradición adquiere su moderna cualidad dialéctica, la cual, sumariamente, implicaría una cultura que es innovación y contribuye al progreso, y una cultura que es tradicional y perpetúa los prejuicios. A lo largo de las prácticas artísticas hasta nuestros días, este eje dialéctico subyace a cualesquiera movimientos tildados de innovadores o transgresores por un lado, conservadores o reaccionarios por otro.

En Kant podemos ver esto cuando, a la hora de prestigiar, recurre a la cultura que se adquiere con el uso autónomo y soberano de la razón emancipada. Habrá que establecer entonces qué significado tiene en el contexto estético el prejuicio. Desde Descartes, el «prejuicio» aparece lastrado con un sentido peyorativo y asociado a la idea de

12 Es necesario recordar la tesis de Gustavo Bueno (2004) sobre cómo, en los procesos secularizadores de la ilustración alemana, el *Reino de la Cultura* hereda las características iluminadoras del *Reino de la Gracia*.

13 Hasta llegar a la plena identificación, por ejemplo: «Para mí la tradición, en principio, equivale al concepto de cultura como la conciben los antropólogos» (Arévalo, 2004, p. 926). O Franz Boas, para quien la tradición, mezclada y superpuesta con el folklore y la cultura, se identifica en la práctica con esta (v. Barfield, 2001, pp. 650-651).

error, de «opinión acogida de manera precipitada, fuente de ulteriores juicios falaces» (Teruel, 2014, p. 476), la razón debe liberarse de él para desplegar autónomamente sus fines. Kant recoge este sentido para subrayar cómo el entendimiento y la razón necesitan asentarse en una facultad que no dependa de opiniones o juicios preestablecidos¹⁴. Pero ¿cómo se desplaza esa noción de error o prejuicio a los juicios estéticos? Si asumimos un relativismo estricto, un juicio estético se fundaría en una idea belleza que es dada y transmitida en una determinada tradición cultural. No hay error posible, sino desviación de un criterio dominante. Pero Kant establece el nivel superior de lo universal en el que la desviación del *error estético* viene de juzgar interesadamente. El proyecto kantiano implica entonces la eliminación de las mediaciones entre el objeto que ha de ser juzgado y el sujeto. En ese espacio libre de confusiones y de intereses extraños, la razón o el gusto en cada caso encuentran las máximas morales universales o los juicios estéticos puros, válidos para todos. Esto es, en el caso de la estética, lo que quiere decir *libre juego de las facultades*, un juego sin trabas, una experiencia estética que en la aprehensión del objeto nos alumbra una belleza desprejuiciada y universal que es comunicada por juicios puros del gusto, que son formales frente a la materialidad del juicio meramente empírico. Estos últimos están basados en el interés y «declaran el agrado o desagrado particular» (Kant, 2007, p. 151) del sujeto; son los juicios sensibles, heterónomos porque entre el sujeto y el objeto se inserta una mediación empírica, una satisfacción, que los determina por un interés no formal ni universal.

Quien posea suficiente y adecuada cultura será capaz de la autonomía necesaria para un auténtico juicio del gusto, y manifestará así su adhesión a una tradición cuyos contenidos son previos a su experiencia y que él descubre, por su condición ilustrada, en su propia naturaleza. Las otras tradiciones, efectivas y plurales, a las que por su experiencia pueda estar adherido el sujeto, se sostendrían en la transmisión de los juicios heterónomos, sometidos a una autoridad externa y generalmente asentidos por el interés no solo particular, sino

14 Las máximas del entendimiento humano prescriben un pensar libre de prejuicios. La inclinación a pensar desde el prejuicio es la heteronomía, el «mayor de todos consiste en representarse la naturaleza como no sometida a las reglas que el entendimiento, por su propia ley esencial, le pone a la base, es decir, la *superstición*. La liberación de la superstición llámase *ilustración*» (Kant, 2007, p. 235).

también social, por la pertenencia a un determinado grupo. Contra la razón autónoma, el prejuicio serviría como ingrediente esencial para la cohesión de esas tradiciones autoritarias. El prejuicio y la razón estarían entonces confrontados dialécticamente, conformarían niveles culturales insolubles, el segundo necesitaría la superación del primero en tanto que error, confusión o heteronomía. En última instancia, bajo esta dialéctica late una subsunción de lo particular e histórico en lo general y universal, en un orden necesario y *a priori*. Pero mientras desde cualquier esfera totalizadora se pretenda cerrar el ámbito de lo posible, las prácticas artísticas efectivas no cesarán de poner en cuestión cualquier normativismo que se derive de esas esferas. Además, a partir del romanticismo, cuando las ideologías asalten lo estético, se comenzará a usar la tradición como recurso para la contestación. Gran parte del pensamiento posterior, con el recurso necesario a las ciencias sociales y humanas, será un intento de superar esa disyunción para alumbrar una idea de tradición no ideologizada y comprenderla como componente necesario del cambio social. Del mismo modo, las críticas hacia la estética kantiana atacarán principalmente la existencia de ese sujeto trascendental sustraído de las determinaciones empíricas.

Si el sujeto es netamente histórico, la idea de una tradición del juicio estético puro se desvanece. Quedarían las tradiciones diversas, no universales, pero sí efectivas. Por esta vía, se muestran las carencias de esta estética fundacional y de la posibilidad de entender una idea de tradición asociada a ella. Por ejemplo, hemos subrayado la pertinencia de la noción de comunicabilidad, sin embargo, esto implica tan solo una declaración que debería —y el condicional es importante— ser asentida por todo aquel que juzgue desinteresadamente. Queda en exigencia formal. Es más, al hablar Kant del *genio*, introduce elementos que rompen la posibilidad de una tradición y que desencadenarán, a partir de los versionadores románticos de este término, la apología del quehacer artístico de quienes se tienen por singulares e insulares. El genio se lo concede la naturaleza al individuo: «una habilidad semejante no puede comunicarse, sino que ha de ser concedida por la mano de la naturaleza inmediatamente a cada cual» (Kant, 2007, p. 252). A través del genio, la naturaleza le da la regla al arte, y así la mimesis será la imitación de la capacidad orgánica de la naturaleza, sin reglas sociales o académicas que valgan. El genio es «talento para producir aquello para lo cual no puede darse regla determinada alguna, no una capacidad de habilidad

para lo que puede aprenderse según alguna regla: por consiguiente, que *originalidad* debe ser su primera cualidad» (Kant, 2007, p. 250). Se da también aquí un fundamento a la distinción de las *Bellas Artes* respecto a otras *artes*, porque para Kant (2007) «debiera llamarse arte sólo a la producción por medio de la libertad, es decir, mediante una voluntad que pone razón a la base de su actividad» (p. 245), por lo cual «se distingue *arte* de *oficio*: el primero llámase libre; el segundo puede también llamarse arte mercenario» (p. 246). El genio se sobrepone al oficio, y aunque se reconozca que el aprendizaje de ciertas habilidades pueda ser un requisito básico, más allá del talento del genio no hay tradición posible, sino que este forma su arte en una singularidad que le enlaza directamente con la capacidad formativa de la naturaleza; su producción es por tanto el trasunto generativo del juicio estético puro y desinteresado, autónomo y universal¹⁵. Escaso y precario fundamento tenemos aquí para asentar una idea de tradición. Ya no se trata de que se transmitan unos contenidos sagrados e intemporales, sino de la aptitud para descubrir desde la subjetividad una evidencia que es universal y previa a las determinaciones históricas. Desde el punto de vista productivo, las *artes mercenarias* podrán desarrollarse según sus propias tradiciones particulares, pero el arte del genio está por encima de ellas y vuela libremente. El romanticismo encontrará aquí el argumento para disolver cualquier imposición. Al fundarse subjetivamente, las facultades estéticas no pueden sino operar de forma autónoma. Pero ahí está la gran contradicción del sistema: ¿cómo es posible no disentir finalmente si se juzga y actúa en libertad? El arte posterior pasará por alto dicha contradicción y asumirá la llamada a la libertad creadora y el aparente desapego de cualquier tradición que ello implica.

A pesar de todo, lejos de entrever el desenfreno artístico porvenir, Kant (2004) es capaz de encontrar un sentido que ordene la «confusión e irregularidad» que impera en los sujetos singulares, un «desarrollo constantemente progresivo, aunque lento, de disposiciones originarias del género humano en su totalidad» (p. 17). Planteada ya la idea de progreso, y con una historia abordada con la necesaria distancia, es de esperar que en esta se «descubra una marcha regular de la voluntad humana, cuando considere en conjunto el juego de la libertad» (Kant, 2004, p. 17), de esa libertad humana que la naturaleza determina. Y así,

15 «Los modelos del arte bello son, por tanto, los únicos medios de conducción para traer el arte a la posteridad» (Kant, 2007, p. 253)

en una declaración que presagia sin duda a Hegel, Kant (2004) estima que los hombres

individualmente considerados, e incluso los pueblos enteros, no reparan que al seguir cada uno sus propias intenciones, según el particular modo de pensar, y con frecuencia en mutuos conflictos, persiguen, sin advertirlo, como si fuese un hilo conductor, la intención de la Naturaleza y que trabajan por su fomento, aunque ellos mismos la desconozcan. (p. 18)

Y ya en Hegel veremos cómo a las tradiciones históricas, surgidas de esas intenciones particulares, no les cabe sino quedar subsumidas bajo el paraguas de esa gran marcha a la que contribuyen aun cuando la desconozcan. La razón adquiere un primado absoluto en alianza con esa nueva concepción de la historia. La construcción de tan imponente edificio llevará a tal punto de saturación a lo estético que no le cabrá a este más que la fragmentación y la disolución, latentes ya en las pluralidades crecientes y en las nuevas compartimentaciones sociales surgidas a partir de los anhelos de la autonomía moderna. Es así como lo moderno se gesta «bajo el *síndrome de la fragmentación*» (Marchán Fiz, 2010, p. 212). Y cuando esta modernidad no sea ya capaz de esgrimir una fuerza totalizadora, los grandes ideales se descompondrán en las múltiples corrientes que se engarzan, confrontan y sobreponen. Desde el punto de vista de las prácticas artísticas, esta pretensión de soslayar la pluralidad y elevar sobre ella algo así como una Tradición única, universal y definitiva contribuye al anquilosamiento de los repertorios que esa tradición canoniza. Esa «tendencia a sobrecargarse con elementos que ya nada aportan al conjunto sino una mayor pesadez» (Claramonte, 2016, p. 53) pone de manifiesto el primer síntoma que la estética modal descubre en una realidad dominada por el modo de lo contingente, la «saturación de las posiciones de un repertorio dado» (p. 53).

1.1.2. El primado de las academias

Si algo distingue al arte occidental, es la ingente producción teórica que recubre las prácticas artísticas concretas. Entre ambas se gesta toda una historia social, política e institucional que conforma el moderno *sistema de las artes*. Esta estética recoge y acomoda la herencia clásica

a través de sucesivas oleadas de artistas y filósofos que, no sin disputas, la canonizan. No se especula acerca del sentido filosófico de la idea de tradición, sino que, dándola por supuesta e implícita, se valoran su alcance y sus contenidos. ¿Qué forma parte de la tradición? ¿Qué justifica dicha pertenencia frente a cualesquiera otras doctrinas o productos que se toman por imperfectos? La dimensión sociopolítica, los mecanismos de la transmisión o su relación con el devenir social no entran de principio entre los temas tratados por la incipiente filosofía del arte. Estos temas irán emergiendo con el cambio y la modernización del mundo europeo desde fines del medievo. El destino final es, como sabemos, un enfrentamiento entre lo antiguo, que se defenderá amarrándose al poder institucional, y lo moderno, que acabará por apropiarse de ese poder. El centro nuclear de dicho proceso está en lo político y alcanza el punto de fisión en la era de las grandes revoluciones. La Revolución Francesa es el producto de una saturación repertorial —del repertorio político— inigualada en la historia.

El mundo artístico no es ajeno a estas convulsiones y las academias de arte tendrán un importante papel como factores de contención de los desbordamientos estéticos, aun cuando sus intentos de control de las prácticas artísticas y su exceso de ideología estética terminen por socavar sus propios cimientos. Tal cosa sucederá con la idea de belleza, cuya inflación augura el modo de pensar romántico. Ante esto, la sobredimensión institucional puede verse como el intento de moderar y cercar esas ansias desmedidas, y de paso justificar para una élite de artistas un nuevo estatus social sobre aquellos que quedan del lado de las *artes utilitarias*. Se plantea, por tanto, una diferenciación que va a ser clave para la comprensión de la idea de tradición, y es la que se da entre las instituciones—y su fuerza normativa— y las prácticas artísticas —y su fuerza instituyente—; entre lo instituido y lo instituyente, según la conocida distinción de Castoriadis. Desde ahí podremos intentar comprender cómo se manifiestan los dos polos del eje propuesto por la estética modal entre repertorios y disposiciones.

Durante la Edad Media, el trabajo artístico, sometido a los contenidos sancionados por la autoridad sagrada, no expresaba una adhesión consciente a una tradición. La tradición era, más que teórica, el resultado práctico de la enseñanza del oficio llevada a cabo en los

talleres gremiales¹⁶. Pero en el Renacimiento se manifiesta una tradición consciente que centra el foco en la dimensión formal de las denominadas entonces *arti del disegno*. Lo que se propone es la posibilidad de una mejora técnica en el oficio de *representar* la naturaleza. Este movimiento se da en el más amplio contexto de un creciente control del mundo en el que la cuantificación tiene un papel básico¹⁷, de ahí la importancia que comenzó a atribuirse a la proporción y a la perspectiva. En *Las Vidas* de Vasari, encontramos plenamente la conciencia de esta historia hecha por grandes maestros. Y antes, en el *Libro del Arte* de Cennini (1988), hallamos rasgos que escapan del mundo medieval y lo conectan con la modernidad: «Y fue Giotto el que hizo evolucionar el arte de pintar de lo griego a lo latino, y por fin a lo moderno» (p. 33). Así, en los inicios del *Quattrocento* encontramos asentado en el ambiente el pensamiento que enlaza el arte de la época, denominado ya *moderno*, con la antigüedad, saltando sobre un Medioevo que finaliza con el magisterio de Giotto, supuesto iniciador iluminado de esta tradición de progreso¹⁸.

Lo significativo de esa tradición renacentista es cómo los propios artistas expresan conscientemente el mejoramiento de su oficio, y cómo este se incardina entre la reverencia a unos maestros y sus propios fines de perfeccionamiento. Lo segundo lo vemos planteado cuando Leonardo (1784) recomienda a los pintores no imitar la manera de otros «porque entonces se llamará nieto de la naturaleza, no hijo; pues siendo la naturaleza tan abundante y varia, mas propio será acudir á ella directamente, que no á los Maestros que por ella aprendieron» (§xxiv). Lo que caracteriza a este pleno Renacimiento es el estallido disposicional que antepone, a la imitación de lo ya producido por otros —como una *mimesis* de segundo grado—, la imitación directa de la naturaleza; eso sí, sin abandonar la conciencia del oficio y sus reglas,

16 Esta dimensión del arte tradicional fue rescatada en el s. XX por Ananda Coomaraswamy. Veremos en el punto 3.1.2. cómo confronta críticamente esta perspectiva, que encuentra igualmente en el arte oriental, con el arte moderno occidental que comienza a surgir precisamente en el Renacimiento.

17 La importancia de la cuantificación y medida para la transformación de la realidad en la sociedad europea ha sido historiada por Alfred W. Crosby en *La medida de la realidad: la cuantificación y la sociedad occidental, 1250—1600*.

18 En el último siglo, Gombrich ha retomado para la historia del arte la noción de progreso entendido como la solución a problemas técnicos sucesivos, y efectuado así una singular síntesis entre tradición y progreso que veremos en profundidad en el punto 3.1.4.

lo cual buscan precisamente prescribir con sus tratados los autores de la época¹⁹.

El arte en los inicios de la modernidad occidental puede ser visto entonces como una toma de conciencia cuya manifestación concreta es la indagación y perfeccionamiento de su propia dimensión formal. Pero el cauce institucional por el que corren estas tradiciones empujará sus prescripciones más allá del orden del oficio, hacia lo reglamentado y centralizado. Desde sus inicios, las nuevas academias giran en la órbita del poder político²⁰, y con el tiempo se revelarán cada vez con mayor claridad como el «equivalente palpable en arte de las formas que tomó la organización política en los estados absolutistas» (Pevsner, 1982, p. 50). Este hecho no es ajeno a la nueva preocupación por la historia del arte, cuyo promotor fue el mencionado Vasari, quien no por casualidad estableció la primera academia de arte como institución reglada²¹. Con su *Accademia del Disegno* se inicia la transición hacia el barroco y el posterior clasicismo a través de los vericuetos del manierismo y de una creciente pérdida de espontaneidad: «Las academias del Renacimiento carecían totalmente de organización, las academias del Manierismo fueron dotadas de reglas elaboradas y, sobre todo, muy esquemáticas» (Pevsner, 1982, p. 24). El mismo Pevsner, entiende el manierismo como

corolario estético tanto del absolutismo como de la organización académica. Sus rígidos esquemas de configuración, su desconfianza frente a la libertad de movimientos humanos, su frialdad, su creencia en ciertos dogmas transmisibles y ciertos cánones descubiertos por unos pocos artistas divinos del pasado, todo esto encaja en el absolutismo y requiere una academia. (p. 50)

Esta visión rigorista parece a priori contradictoria con la visión del manierismo como exceso. Para comprender lo que supone este

19 A pesar de los vaivenes históricos, permanece el componente racional de la definición de arte cuyo precedente está en el griego τέχνη —producción guiada por reglas que es posible aprender y transmitir—, noción conservadora según la cual, una vez alcanzada determinada perfección, lo que resta es la repetición mecánica del proceso. Esta misma idea, diluida y matizada por el culto moderno a la individualidad del genio, dominará la retórica de los discursos académicos.

20 Tal es el caso de los Medici y la Academia Florentina, que inició una tónica a la que no será ajena el poder religioso, como en el caso de la Accademia Nazionale di San Luca (1593), fundada en Roma bajo el patronazgo del Papa.

21 Cfr. Pevsner, 1982, pp. 43-50.

fenómeno en relación a la tradición y a la institución, es necesario recurrir a Hauser (1965), quien lo entiende como «contradicción: su imitación de los modelos clásicos es una huida frente al caos de la vida creadora, en la que teme perderse» (p. 51), y en su exagerada originalidad formal expresaría el temor a una belleza petrificada. Así, el manierismo no es en absoluto ajeno a la institucionalización académica, consistiría en el intento de «adherirse a la *maniere* establecida por los maestros de la Edad de Oro. La academia es un resultado lógico de esa actitud» (Pevsner, 1982, p. 50). Para perpetuar ese magisterio, se recurre a la disciplina de la institución y a una inflación del modelo, lo cual choca con la pretendida espontaneidad de los artistas y provoca una «implosión del orden clásico desbordado por sus propios logros y finezas, sobrepasado por la imposibilidad de gestionar su propia repertorialidad» (Claramonte, 2016, p. 147). En relación a la tradición, Hauser (1965) entiende que, en este momento, esta

puede convertirse en un dique contra la corriente desbordada de lo nuevo: contra lo nuevo, que ahora súbitamente empieza a sentirse en toda su complejidad y como el principio, en sentido propio, de la vida, y la más tremenda amenaza para ésta. (Hauser, 1965, p. 51)

En este potencial para la contención estaría la función dialéctica de la tradición a lo largo de la historia: «El desenvolvimiento del arte se mueve, de siempre, entre el seguimiento de una tradición y la protesta contra ella» (Hauser, 1965, p. 51). La *disolución del Renacimiento*, según la expresión de Hauser, es una de tantas, así como habrá una *disolución del clasicismo* (MarchánFiz, 2010). Estos períodos coinciden con algún máximo de institucionalización²², lo que también sucederá en el siglo xx hasta el punto de que la propia institución acabe convirtiéndose en el centro de la estética con las *teorías institucionales*, como veremos al final de esta primera parte. Cada uno de estos tránsitos se inicia con una sobrecarga repertorial cuya consecuencia es el predominio de la contingencia:

En este inicial momento de exceso, por tanto, no se tocarán ni las relaciones mismas ni la coherencia del conjunto... tan sólo se las cargará siguiendo la inclinación a la sobreespecificación y el gusto casi mórbido por el detalle que sabemos característico del manierismo. (Claramonte, 2016, p. 53).

22 En la época del manierismo «surgen la mayoría y las más importantes de las instituciones que dominan la vida del presente» (Hauser, 1965, p. 132).

Todas las reacciones implican la negación de cierta normatividad, no necesariamente a través de una subversión radical. En ocasiones, no se escapa a la tradición normativa, pero esta es empujada contra el dique de contención de la tradición causando con ello inesperadas disonancias. Más que *instituciones manieristas*, podríamos hablar del efecto de una obturación de las prácticas artísticas ante la creciente rigidez de las instituciones en un momento dado. Toda reacción manierista, según Hauser (1965), «muestra huellas de esta destrucción de la espontaneidad» (p. 134) o bien produce, por oposición, exageraciones desde el capricho y la sensibilidad personal. Tras la ruptura de los diques, se desborda la energía liberada sin tiempo a que las instituciones se rearmen²³ y reconstruyan el orden y la continuidad, pues tal es su fin²⁴.

El siguiente gran episodio academicista se produce en Francia, en la segunda mitad del xvii, de la mano de Jean-Baptiste Colbert, ministro de Luis XIV, quien pone en marcha un entramado de academias reales que buscan engarzar la hegemonía política con la cultural, y supondrá para los artistas «un sistema que dejaba menos libertad y decisión real al pintor o escultor de la que había disfrutado bajo la dirección del gremio» (Pevsner, 1982, p. 71). Tras este reinicio, la proliferación de Academias a lo largo del xviii fue uno de los factores que «contribuyeron a regularizar la condición ya bastante elevada de que gozaban los pintores de caballete y más adelante habrían de promover el ascenso de otros, más directamente ligados a los géneros funcionales» (Shiner, 2004, pp. 151-152). Esto supone un refuerzo del anhelo de aquellos *artesanos* que, desde el Renacimiento, lograron un ascenso en el reconocimiento social cimentado por una cercanía a la aristocracia, gracias a la cual obtienen la protección de las élites políticas²⁵ y la posibilidad de una carrera

23 Este es el momento *Barroco* como «proliferación de posibilidades expresivas y materiales» (Claramonte, 2016, p. 149).

24 «Todo uso, toda costumbre, toda tradición es parte de un bastión erigido por el hombre contra el caos amenazador, contra la irrupción de un bastión ciego, son instituciones protectoras» (Hauser, 1965, p. 133).

25 «La mayoría de las academias tenían protectores entre la realeza, funcionarios con títulos de resonancia, libertad con respecto a las restricciones gremiales» (Shiner, 2004, p. 152). En *La invención del arte*, Larry Shiner nos narra el tránsito desde estas instituciones de poder, asentadas en los derechos nobiliarios del *Ancien régime*, hasta las posteriores instituciones del arte moderno, organizadas por las exigencias del capitalismo hegemónico. Por otro lado, las academias reales, fundadas y organizadas según el modelo francés, no estuvieron libres de intereses comerciales (cfr. Pevsner, 1982, pp. 102-113).

profesional de prestigio, nítida y sin sobresaltos²⁶. Como ya hemos apuntado, esto no se logra sin una batería de densas especulaciones teóricas sobre el arte y sus excelencias, en el centro de las cuales está una idea de belleza que servirá, nada menos, para solventar el viejo problema de otorgar a ciertas prácticas un prestigio acorde con su nuevo linaje aristocrático. Estas serán las *Beaux Arts*, expresión que, desde su publicación por Charles Batteux en 1746 —*Les beaux arts réduits à un même principe*—, se implantó rápidamente como sello de distinción. Las artes que no logren entrar en las altas instituciones quedarán relegadas del lado de las *artes mecánicas*, lo que serán las *artesanías*, cuyo destino, con la industrialización futura, será quedar como residuos que, ya en nuestros días, son llamadas *tradicionales* como si solo de ellas hubiese tradición.

Es importante señalar que el fondo sobre el que se elaboran los discursos artísticos y académicos es el del creciente racionalismo. Y ahí conectamos de nuevo con el sentido que tendrá la estética en el contexto de la Ilustración y que encaja con el fin de otorgar al arte una vocación universal. Si lo que la razón produce se libera de las ataduras del prejuicio reproducido por la cotidianidad, la idea de belleza aplicada al arte tendrá que aliarse con la razón para justificar el manifiesto propósito de alcanzar una perfección atemporal. No es decisiva la discusión, aunque sí tuvo verdadero peso para del empirismo, entre belleza objetiva o subjetiva; como hemos visto, Kant se encargó de establecer que desde la segunda se llegaba igualmente a la belleza universal.

La idea de belleza alcanzó sus máximas cotas metafísicas con el neoplatonismo, pero no será hasta el siglo xv cuando los humanistas la asocien por primera vez al arte²⁷. Esto implicará que la belleza podrá conjugarse con el oficio y así hacerse manifiesta en las obras de arte. En ese contexto cobra vigor la *Gran Teoría* de la belleza (Tatarkiewicz (2007, p. 157) que la entendía como armonía, proporción y disposición adecuada de las partes. Dicha teoría forma el tronco de una tradición que se mantiene vigente hasta el romanticismo, y que a su vez se engarza con las obras veneradas de la antigüedad clásica; no en vano, esa idea de

26 Dejando aparte aquellos que aún permanecían en el ámbito gremial, junto al artista de carrera académica existía en el xvii el modelo del *pintor holandés*, que sin necesidad de academias trabajaba ya en dependencia directa de una clientela (cfr. Pevsner, 1982, pp. 100-101).

27 Cfr. Tatarkiewicz, 2016, p. 427.

belleza es idónea para el oficio reglado y canónico, tal como fue el arte griego. Lo que la modernidad sumará será una conciencia artística y un ensalzamiento de la individualidad creadora capaz, incluso en aquellas artes consideradas hasta el medievo como *mecánicas*, de representar esa belleza. Pero esto no se consigue sin reglas, y estas no son fruto del capricho, se logran a través del perfeccionamiento formativo hasta alcanzar la condición de inequívocas,

De este modo, en las academias de arte clasicistas, la belleza es centro de la enseñanza²⁸, y aunque frecuentemente se refieran a ella en términos de *ideal*, lo pertinente es que bajo su imperio quedaban reguladas las prácticas artísticas, y por tanto la tradición. Estas opiniones abundan entre los adalides del clasicismo del xvii. Por ejemplo en Poussin, para quien, aunque la belleza sea inmaterial, se revela en la materia cuando esta se halla preparada «en tres cosas: en el orden, en el modo y en la especie o verdadera forma» (citado en Tatarkiewicz, 2016, p. 438). Con matices menos clasicistas, siguen las opiniones de Bellori, que recoge nuevamente las ideas de razón, proporción, decoro, euritmia, etc., y pone el énfasis en la «tesis de que la belleza del arte es superior a la de la naturaleza, y que el arte no se basa en la imitación sino en la idea» (Tatarkiewicz, 2016, p. 436).

En su sentido más potente, estas teorías pretendieron para el trabajo artístico lo que Kant buscó en el juicio estético puro, un acceso directo a la belleza universal; pero al partir de la noción objetiva, será la naturaleza quien dicte, la academia quien transmita y el individuo quien acate. Será Kant, y antes el empirismo, quienes con su recurso a la subjetividad arramblen, aun sin pretenderlo, con el ideal académico y abran un resquicio para la entrada del romanticismo. Como preludio a ese movimiento, el clasicismo institucional acaba consumiendo y saturando el elemento racional, y los románticos que heredan los rescoldos metafísicos los maximizarán hasta tal punto que la idea de belleza como totalidad acabará entrando en quiebra.

En cualquier caso, la autonomía pretendida para el arte se cumplió antes, a su modo, entre los muros de la Academia, la cual se convierte en autorreferente en sus actos, su enseñanza, sus exposiciones y sus

28 «En las academias francesas del siglo xvii, las artes plásticas estaban presididas por el concepto general de la “belleza”, *les beaux arts*. La misión de las artes plásticas era representar de forma ideal, por medio de la imitación (de la *mimesis* aristotélica), al hombre y sus acciones» (Pochat, 2008, p. 386).

salones. La fe incondicional en las reglas, en su claridad y perfección comprobable por la razón, las convierte en absolutas; pretenden gobernarlo todo y ser incuestionables, y por ello son justamente el reflejo estético del absolutismo político²⁹. Las conferencias académicas manifiestan esos ideales y no esconden el imperio de la norma allá donde esta se aplique, sea en discursos de carácter técnico o filosófico, como cuando se trata de analizar una pintura según sus virtudes no solo formales, sino también morales.

Obviamente, tanto dentro como especialmente en las orillas, las disonancias irán creciendo bajo la asfixia de una repertorialidad cada vez más manida, ese proceso cuya primera manifestación moderna, como hemos visto, fue el manierismo. Ajenos en general a tales conflictos, los propios académicos se arengan a sí mismos las virtudes de su conquistada aristocracia. Tenemos un valioso ejemplo de ello en los discursos de Joshua Reynolds, primer presidente de la *Royal Academy* británica (1769), y las respuestas descaradas que un *outsider* como William Blake le dedica. Si Reynolds (2011) recomienda

que una obediencia tácita de las normas artísticas, asentadas por los grandes maestros, ha de exigirse a los alumnos más jóvenes; que aquellos modelos que han resistido el paso de diferentes épocas, se consideren como guías perfectas e infalibles; como objetos a imitar pero no juzgar. (p. 54)

Blake, en sus anotaciones, responde lacónicamente: «*La imitación es crítica*». Y Ante la loa incesante de los modelos antiguos, el poeta arremete contra el orden social: «*En Inglaterra no se trata de que un hombre posea genio o talento, sino de que se muestre complaciente, educado y virtuoso como un asno, así como sumiso ante el parecer de los nobles en cuestiones de arte*» (p. 53).

Por otro lado, Reynolds no pretendía reducir el trabajo del artista al de un mero copiador de estatuas. El fin último del arte es para él desvelar la belleza universalmente válida de la naturaleza³⁰, para ello es

29 En la Francia absolutista, el artista era, como señala Pevsner (1982, p. 98), necesario para la clase gobernante. Pero no cualquier artista, sino precisamente aquel forjado en la Institución Real.

30 «El concepto de naturaleza encuentra empleo en la estética y la teoría del arte del siglo XVIII tanto en los representantes de las doctrinas clasicistas, defensores de una belleza objetivada y de la necesidad de normas y reglas para poder realizar en el arte la “naturaleza purificada”, como en los defensores de la posición contraria, que veían

necesario depurarla de sus imperfecciones, y este es un trabajo que las generaciones de grandes maestros han llevado a cabo cuidadosamente. Se trata, por tanto, de aprovechar esa enseñanza, convertida en canónica para no partir de cero. Es el mismo progresismo de los renacentistas que permanece a lo largo de todo el clasicismo. Su progreso es el acercamiento al *ideal*, y su camino es único, universal y no admite desviaciones. Para seguir la senda correcta, Reynolds (2011) recomienda que «en vez de copiar los toques de los grandes maestros, mejor copiar sólo sus ideas» (p. 67), y así salvar una *naturalidad* exigida por el ideal de la belleza, inalcanzable si se cae en la copia mecánica de obras previas³¹. Sin embargo, estas declaraciones alusivas a las *ideas* se disuelven en su abstracción ante lo concreto de las obras. Lo que habría que explicar es lo que Gabriel Tarde (2011) expresó lúcidamente:

ese espectáculo inaudito de naciones vastas y numerosas, sintiendo a la vez, y casi del mismo modo lo bello y lo deforme, el bien y el mal, admirando o rechazando los mismos cuadros, los mismos romances, los mismos dramas, las mismas óperas. (p. 436)

Y así, el período de las Academias caería dentro de lo que llamó *edades de tradición*, en las que se busca que el arte refleje el pasado y lo mantenga vivo. Esto tendría como resultado un entramado de relaciones sociales de las que surge una *nación*, que «no es más que un acuerdo de tradiciones, de costumbres, de educaciones, de tendencias, de ideas que se propagan imitativamente por caminos diversos, pero que se subordinan jerárquicamente y fraternalmente se auxilian» (Tarde, 2011, p. 201).

La cuestión de la educación aparece aquí como constitutiva del ejercicio de la tradición, no se trata únicamente de la transmisión de recetas, sino de la actualización de modos de hacer y de sentir a través de obras que a su vez recogen una determinada cosmovisión y una moral que quiere perdurar. Por esta razón, los más estrictos defensores del clasicismo acompañan su elogio de las virtudes formales de las

en el arte una expresión de originalidad, capacidad creadora y libertad respecto de las reglas. En el Romanticismo, el centro de gravedad en el empleo del concepto de naturaleza se desplazó hacia el lado de los últimos» (Pochat, 2008, p. 374).

31 Consideraciones similares las encontraremos en la estética de la *formatividad* de Pareyson (4.1.2), para quien el tránsito a través del maestro y de su estilo es requisito para lograr un *estilo* propio de formar.

obras de la antigüedad con el elogio de la moral que se le asocia. Lo vemos en Winckelmann, para quien el arte clásico tiene «dos aspectos: el moral y el educativo; pues en la belleza ideal de la figura humana aparece la naturaleza verdadera, original, y la grandeza del alma del hombre» (Pochat, 2008, p. 402). Ese carácter moralizador no es, desde luego, nada nuevo, pero ahora hay que entenderlo en relación a la nueva grandeza del artista y su papel de descubridor de la belleza. La destilación de sus capacidades cristalizará en esa idea de genio que ya funcionaba durante el clasicismo, pero que el romanticismo convertirá en ariete para derribar las imposiciones normativas de la institución; al artista se le adjudicará entonces una libertad visionaria que le facultará para trascender cualquier tradición prosaica hacia lo absoluto.³² Antes, la resonante fuerza moralizadora del artista es el fruto de una formación estricta que le imbuje del *espíritu* de las obras de la tradición. De este modo, más allá de las referencias al estilo y a la individualidad, las guías del trabajo académico son las obras clásicas, esas que Winckelmann vuelve a redescubrir, esas que ya alcanzaron la belleza ideal y nos alumbran el camino hacia la perfección³³.

Ese es uno de los sentidos fuertes de lo *clásico*, la excelencia lograda por los modelos antiguos cuya perfección insuperable hay que imitar, lo cual equivale al establecimiento de unas reglas que conducen a tal logro. Los caminos de lo clásico son en esencia análogos a los de la belleza, y ambos confluyen en el ejemplo de los maestros capaces de dotar a sus obras de las cualidades necesarias, la armonía, el equilibrio, la grandeza³⁴. Y de ahí se sigue una noción general y sencilla de admitir en los ámbitos que institucionalmente predominaban: lo «clásico» equivale a la normativa establecida, estándar, aceptada, y sobre todo: utilizada en el pasado, y que posee una tradición» (Tatarkiewicz, 2007, pp. 214-215). El pasado al que se hace referencia durante el primado de las academias en los siglos XVII

32 Sin olvidar cómo ese ideal educativo y moralizador del arte se transformará a la medida de la época, como es el caso de la educación estética de la humanidad de Schiller, que trasciende ya cualquier academicismo.

33 «El único camino que nos queda a nosotros para llegar a ser grandes, incluso inimitables si ello es posible, es el de la imitación de los Antiguos» (Winckelmann, 1987, p. 18).

34 Para esta y otras definiciones de lo clásico cfr. Tatarkiewicz, 2007, p. 212.

y XVIII es la Antigüedad clásica³⁵, que actúa como una *mitología* que narra la obra de los artistas-héroes.

La polémica que se abre entonces tiene que ver con la necesidad y función de las reglas contra el papel de la libertad del artista. La aleación del clasicismo con el racionalismo lleva a una búsqueda de claridad y de sencillez, pero también de fórmulas que aligeren la replicación de los modelos, de disciplinas que inserten el trabajo artístico en la corriente de las obras aceptables por el corpus dominante, aun cuando limiten la libertad. Al hablar del manierismo y su relación con la institución y la tradición, nos hemos referido ya al problema de la saturación normativa y la reglamentación de lo disposicional. Estas preocupaciones no eran extrañas en el ámbito de los autores cercanos a la academia. Se preguntaban hasta dónde llegaba la necesidad de las reglas, no solo en artes plásticas, sino también en poesía y en el resto de los componentes del sistema de las Bellas Artes. A modo de ejemplo, Racine y Corneille expresan la inquietud sobre la existencia de normas en la poesía y abren perspectivas que, por otro lado, nos conectan con la cuestión del gusto, que trataremos seguidamente. Ambos están de acuerdo en que *gustar* es la única regla; la diferencia estriba en que, mientras Racine considera que el gusto es invariable³⁶, Corneille disiente, lo que le costará no pocas críticas de los clasicistas más rigurosos. No niega la existencia de preceptos, pero no acierta a ver su universalidad ni la necesidad de que imperen sobre las *licencias* de las que sea capaz la personalidad artística³⁷. El *estilo*, en última instancia, es fruto de la convención. Pero la convención puede ser entendida como otro modo de referirse a la tradición, menos rígida, menos inflexible e institucionalizada, pero igualmente vigente. Aun cuando no se las enuncie como referentes explícitos, las normas siguen actuando, tal cosa parece asumir Corneille, y su efecto es ese aire de familia que, como viera Tarde, tienen las obras de una época y un lugar.

35 «Por un lado, lo clásico es identificado con la Antigüedad clásica (*das klassische Alterhum*), por otro, desde la consideración estética y axiológico-normativa que insinuaba J. G. Sulzer en la citada voz “Antiguo”, se predica de las obras más elevadas o modélicas en su género: los llamados *modelos* actualizados por la estética ilustrada y el Neoclasicismo artístico» (Marchán Fiz, 2010, p. 35).

36 «El gusto de París se ha revelado conforme a aquel de Atenas» (Racine en Tatarkiewicz, 2016, p. 460).

37 «Tenemos constancia de que existen preceptos, por cuanto existe un arte; pero en cambio no nos consta cuáles son» (Corneille en Tatarkiewicz, 2016, p. 458).

Finalmente, el exceso normativo no será capaz de asumir el dinamismo de una sociedad que está entrando en el punto de ebullición. A la puesta en cuestión y crisis del repertorio político del absolutismo le acompaña la crisis de sus academias, cuya parálisis programática ya es vista mordazmente por Voltaire y los Enciclopedistas³⁸. Otros, en la misma época, impugnan los principios mismos del racionalismo ilustrado y alcanzan cotas de oposición que preparan el terreno del romanticismo. Sucederá especialmente en Alemania, que encuentra así una fuerza propia que oponer a la *civilisation* francesa. Esa oposición se condensa alrededor de lo que será el *Sturm und Drang*, uno de cuyos precursores, Johann Georg Hamann, declara con el entusiasmo de un visionario: «¡Oh, vosotros, heraldos de las reglas universales!, qué poco entendéis el Arte, y cuán poco poseéis de aquel genio que creó el modelo sobre el que queréis edificar el Arte» (citado en Pevsner, 1982, p. 132).

1.1.3. El gusto: costumbre o naturaleza

Antes de que la estética recibiera su nombre disciplinar, los filósofos empiristas trataron los temas que la iban a conformar de un modo que rompía con las clásicas especulaciones en torno a la belleza ideal. Su recurso a la experiencia como fuente para la filosofía no encajaba en el proyecto neoclásico de una Razón universal. Como ha observado Marchán Fiz (2010), dicha disensión no solo abrió fisuras en el bloque del clasicismo, sino que alimentó un subjetivismo que a la larga terminó por establecerse como referente frente a cualquier institucionalización:

mientras el Racionalismo clasicista buscaba afanosamente unos «primeros principios» de proyección atemporal, transmisibles como saberes institucionalizados (...), el Empirismo pronto es receptivo a las transgresiones de los órdenes del discurso y de la Estética clásicos, abriendo así la espita de una disolución futura. (p. 42)

Si bien es cierto que los empiristas parten de la observación y el interés respecto a las variedades del gusto, no lo es menos que pugnaron también por establecer unos principios frente a la evidencia de la pluralidad. Nunca salieron de los parámetros racionalistas de la época a la que pertenecían, e igual que hemos visto en Kant, y del mismo

38 Cfr. Pevsner, 1982, p. 133.

modo que hicieron los ilustrados franceses, no dejaron de denunciar el prejuicio que entendían también como error o superstición. Es notorio el empeño de Hume (2008) en tal dirección, quien constata que «en todas las cuestiones sometidas a la razón, el prejuicio es destructivo de los juicios sólidos y pervierte la acción de las facultades intelectuales» (p. 260). Lo que Kant hizo al fundamentar con su sistema la superación del prejuicio por parte de la razón autónoma fue recoger, entre otros, el cauce de estos filósofos que, al discutir sobre el gusto como capacidad de percibir y enjuiciar la belleza, pusieron en primer plano la subjetividad. Ante la insoslayable diversidad de juicios y costumbres, la cuestión es desbrozar aquellos elementos constitutivos del gusto que están dados por una razón recta de aquellos surgidos de fuentes de confusión e ignorancia. La variedad se inserta entonces entre el sujeto y la universalidad, si el sujeto quiere ser fuente de la segunda, lo que medie entre ambos, es decir, la disensión y la diversidad de opiniones y juicios, debe ser minimizado o desactivado. Kant erigió, como hemos visto, un sistema que presumía de dichos logros. Los empiristas, sin embargo, fueron menos rigoristas, en especial Hume, más precavido en estas cuestiones.

El término gusto —*taste*— pasó a primer plano con el empirismo como esa sensibilidad que faculta para aprehender la belleza y otras cualidades estéticas y morales³⁹. No es una novedad en sí mismo, ya los pensadores clasicistas cercanos al academicismo acuñaron la idea del gran gusto —*grand goût*—, y ya entonces se reconocía su diversidad, por lo que se elevó con el adjetivo «gran» aquel gusto concordante con los principios clásicos, que se yuxtaponía al *goût de nations* conformado por las convenciones sociales al uso en cada lugar⁴⁰. En general, el gusto implicaba un sentido de distinción que solía ser remarcado con la expresión *buen gusto*, y la importancia que le dieron los empiristas implica la asunción de que, frente al normativismo explícito, hay algo más decisivo, un *no sé qué*, una sensibilidad que hay que tener⁴¹.

39 Para una perspectiva histórica del desplazamiento del término desde el ámbito moral hasta el estético, v. Gadamer, 1998b, p. 66.

40 Cfr. Barasch, 1991, pp. 277-280.

41 «El gusto es algo que hay que tener; uno no puede hacérselo demostrar, ni tampoco suplirlo por imitación. Pero por otra parte el gusto no es una mera cualidad privada, ya que siempre intenta ser buen gusto». (Gadamer, 1998b, p. 68).

Por supuesto, el buen gusto encuentra su paradigma en la cultura europea, lo cual, visto anacrónicamente, invita a una acusación de etnocentrismo⁴². Lo que sucede afuera es juzgado por empiristas e ilustrados con dudoso rigor; eso y la fe ciega en los logros de la razón autóctona tienen gran parte de culpa de su incapacidad para percatarse de sus prejuicios respecto al *otro*, y de su conversión en natural de una superioridad que, más que *espiritual*, es ante todo material, y por tanto histórica. Pero no es aún el tiempo de la crítica social y los intentos de explicar las diferencias entre los pueblos se fueron saldando con un tipo de teorías que atendían sobre todo a factores extrasociales. Estas fueron las *teorías del clima*, iniciadas en el XVIII y que pervivieron hasta fines del XIX en las filosofías y sociologías del arte de autores como Taine y Guyau, que buscaron explicaciones deterministas y biologicistas para las cuestiones estéticas. Las doctrinas clasicistas descansaban sobre la confianza en el «supuesto de que la naturaleza del hombre es en el fondo inmodificable» (Pochat, 2008, 368), con lo que justificaban la búsqueda de leyes universalmente válidas para el arte. Los numerosos relatos que, ya por entonces, describían lugares y gentes cuyas costumbres se alejaban del supuesto ideal hacían necesaria una explicación que apuntalase la superioridad de la Razón, pero también su universalidad. Las teorías que surgieron hacían depender el carácter y las costumbres de las condiciones del clima, la orografía, la flora o la fauna, y sirvieron como plataformas para explicar la lejanía de esas culturas respecto a las grandes obras del clasicismo académico occidental. Hasta cierto punto, este condicionamiento externo exculpaba a los pueblos considerados *salvajes* de su salvajismo. Esta *inocencia* dará pie a que un autor como Herder, sin salirse de las teorías del clima⁴³, impugne el

42 Como sugiere este texto de Kant (1984): «Los negros de África carecen por naturaleza de una sensibilidad que se eleva por encima de lo insignificante. El señor Hume desafía a que se le presente un ejemplo de que un negro haya mostrado talento, y afirma que entre los cientos de millares de negros transportados a tierras extrañas, y aunque muchos de ellos hayan obtenido la libertad, no se ha encontrado uno sólo que haya imaginado algo grande en el arte, en la ciencia o en cualquiera otra cualidad honorable, mientras entre los blancos se presenta frecuentemente el caso de los que por sus condiciones se levantan de un estado humilde y conquistan una reputación ventajosa. Tan esencial es la diferencia entre estas dos razas humanas; parece tan grande en las facultades espirituales como en el color» (p. 75).

43 «En todas partes los climas y pueblos imprimen su sello característico a sus fantasías» (Herder, 1959, p. 228).

anhelo de superioridad europeo y se atreva a poner en pie de igualdad el *espíritu* y las tradiciones de todos los pueblos: «Cada nación posee un espíritu imaginativo propio y tanto más arraigado cuanto que es algo suyo peculiar, nacido de su cielo y su tierra natal, de su estilo de vida, y transmitido de sus mayores y antepasados» (Herder, 1959, p. 228). Cada cultura tiene su cadena de la tradición y todas forman parte de la gran cadena de la tradición del espíritu humano. Esta fisura en el siglo ilustrado será otra influencia decisiva para la ruptura del clasicismo y la venida del romanticismo y su idea de tradición⁴⁴. En ese camino hacia el romanticismo, tanta o más importancia tuvo el pensamiento de Rousseau y su denuncia del potencial corruptor del progreso, de su ciencia y su arte⁴⁵; su evocación de la inocencia del *buen salvaje* quiere establecer la antítesis de la sociedad de su época en una anhelada comunidad moral.

Estas teorizaciones pertenecen a toda una época y surgen de su complejo contexto histórico, por ello no es lícito señalar un *fundador*, pero podemos al menos recordar que fue Montesquieu uno de los que primero imaginó la existencia de una entidad producida por un ambiente y una historia común. Se trata del *Espíritu de la nación* que resulta de experiencias sociales y morales, pero también de las condiciones físicas que se comparten. Este espíritu, inspirador de las leyes, es una formulación que prefigura lo que será conocido, hasta nuestros días, como cultura nacional. Las investigaciones de Montesquieu, sin embargo, no atañen a lo estético aunque lo contengan. Y, por otro lado, su pensamiento está en la línea de una ilustración francesa que enfocará su proyecto hacia la idea de *civilisation*. Queda fuera de nuestro propósito profundizar en el enfrentamiento entre esta y la *Kultur* del idealismo alemán⁴⁶, únicamente señalar que, mientras la primera acogió un sentido universalizador enmarcado en el racionalismo ilustrado, la segunda, casi desde su misma aparición, estuvo abierta a la posibilidad de una diversidad de culturas. La cultura a secas venía cargada de un subjetivismo que acabará proyectándose a la colectividad e imaginando entes colectivos, naciones dotadas de carácter, tradiciones, sensibilidad y voluntad propios, lo que finalmente conforma una cultura *objetiva* en el sentido descrito por Bueno (2004).

44 Lo veremos al hablar de Herder en profundidad en el punto 2.1.1.

45 V. Rousseau (1980).

46 Para profundizar en esta cuestión, v. Eagleton (2001) y Bueno (2004).

Si la idea de tradición habitó casi siempre bajo el manto de la idea de cultura, Herder fue uno de los pocos que esgrimió ambas en pie de igualdad. Aparte de él, ninguno de los nuevos pensadores del gusto y de la estética de los siglos XVII y XVIII considera la idea de tradición entre sus principales preocupaciones, bien sea por el subjetivismo, que circunscribe las reflexiones al ámbito de la aprehensión de los fenómenos, o por la idea de progreso que se gesta entonces. Sin embargo, un fuerte componente tradicionalista subyace en las sociedades prerrevolucionarias, y será en el terreno político donde este acabe manifestándose tras el estallido del conflicto. Ejemplo paradigmático es Edmund Burke, quien en sus *Reflexiones sobre la Revolución francesa* reclama la autoridad de la tradición ante el desmoronamiento del orden antiguo, pero salvo su referencia al sentimiento y al *gusto propio* de cada nación⁴⁷, lo cual recuerda al *volkgeist* herderiano, no entra en mayores consideraciones estéticas. En su *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, trata ambas ideas en una perspectiva atemporal según fundamentos subjetivos; su ruptura con el concepto clasicista de belleza sirve además de enlace entre la estética de los empiristas y un romanticismo que ya está presente.

El reconocimiento de que la belleza comportaba un elemento subjetivo era ya una opinión extendida desde antiguo, pero el temor a que la subjetividad abriese un relativismo insalvable y la dificultad de conciliar dicho subjetivismo con la institucionalización del arte llevaron a maximizar los elementos objetivos de la realidad a representar. En las esferas del clasicismo, no parecía considerarse que desde elementos tan inasibles como la sensibilidad o el gusto convencional pudiese operar una tradición; esta, más bien, tenía que ser el producto de una normativización y un orden que los educase. Sin embargo, la creciente importancia concedida a la sensibilidad y a la experiencia por parte de los actores que hasta aquí hemos mencionado —Herder y el *Sturm und Drang*, los empiristas o Rousseau— fue un acicate para la

47 Cfr. Bozal, 2004, Vol. 1. p. 35. La referencia a un pasado mítico o a una tradición ancestral, que será constitutiva del posterior nacionalismo romántico, estaba, a su modo, también en los estéticos empiristas. Frente a la alabanza de la tradición itálica —aún vigente en Addison—, reminiscencia del cuestionado clasicismo, Shaftesbury (citado en Hazard, 1988) ensalza la política inglesa: «nosotros, los británicos, tenemos, gracias al cielo, un sentido más justo del gobierno, que nos ha sido dado por tradición ancestral» (pp. 73-74).

aparición de nuevas perspectivas. Todos esos ingredientes funcionarán como sumideros frente al estancamiento de las tradiciones classicistas, llegadas aquí a su punto de contingencia modal. Si Herder fue uno de los primeros en expresar que los gustos o costumbres de cada pueblo eran fruto de una historia basada netamente en la transmisión de saberes, costumbres, prácticas y sensibilidades autóctonas, David Hume no menospreció taxativamente las divergencias particulares, aun cuando no dejase de considerar la superioridad de un gusto bien educado. Ya está aquí planteada la preocupación por lo colectivo y lo individual como vías de escape frente a las exigencias universalistas. En la segunda parte veremos cómo ambas son explotadas por el romanticismo y sus secuelas, mientras lo individual y sus potencias —la sensibilidad, la creatividad o el *genio*— serán la base del antitradicionalismo, la transgresión y la vanguardia artística; lo colectivo —lo *popular*— lo será del tradicionalismo que se asociará al *folklore* y la artesanía.

Desde el momento en que la belleza desplaza gran parte de su carga del objeto al sujeto, la educación y la costumbre comienzan a cobrar una importancia creciente. Cuando Hume (2008) declara que la «belleza no es una cualidad de las cosas en sí mismas, existe sólo en la mente que la contempla; y cada mente percibe una belleza diferente» (p. 249) está poniendo el peso en la capacidad del individuo, y el criterio que encuentra para distinguir el buen gusto es el de la educación, solución no tan ambiciosa ni sofisticada como la de Kant, pero más realista, atenta al sujeto efectivo sin necesidad de postular sujetos trascendentales. No parece que Hume se alarmase ante la posibilidad de que a la larga la variedad del gusto desembocase en un relativismo insidioso⁴⁸. Como buen hombre de su tiempo, no duda de la universalidad de los principios del gusto, aunque sólo los críticos instruidos y liberados de prejuicios estén en condiciones de calificar el arte según esos principios que no todos alcanzan a discernir. Hume observa que las discrepancias vienen dadas por la variedad de temperamentos, hábitos y costumbres; ahí la tradición es una autoridad que consensúa intersubjetivamente y conforma sobre todo un hábito ante el cual las disposiciones individuales —innatas o adquiridas— pueden o no preponderar. Por eso, la educación del gusto ha de sobreponerse tanto a las opiniones como a las tradiciones y prejuicios para alcanzar un consenso lo más cercano

48 Relativismo que hoy asumen como riqueza las estéticas transculturales.

posible al buen gusto⁴⁹. Se evidencia la misma problemática que trató de resolver Kant acerca de lo contradictorio del hecho de que todos deban confluír en sus juicios sobre lo bello aunque sea la subjetividad la que decida, conformada esta a partir de experiencias vitales diferentes. Por eso, Hume (2008) termina presagiando el apriorismo kantiano; el crítico debe estar libre de prejuicios y para ello ser consciente antes que nada de su propia circunstancia. Así, a la hora de juzgar una obra,

debo abstraerme de esta situación y considerarme como un hombre en general, olvidando, si es posible, mi individualidad y circunstancias peculiares. Una persona influida por el prejuicio no cumple con esta condición, sino que mantiene obstinadamente su posición sin situarse en el punto de vista que necesita la obra. (p. 259)

De nuevo, encontramos aquí ese alzamiento de la razón, que en Hume toma forma de sensibilidad educada, sobre las tradiciones y prejuicios particulares. Así se forma el crítico capaz de establecer juicios vinculantes sobre las obras que, finalmente, son las mismas que pertenecen a la tradición clásica, resultado de la aplicación de una serie de reglas artísticas, y que además encarnan los valores morales asociados al refinamiento y la formación adecuados. En definitiva, esa tradición del buen gusto se fundamenta en el *Sensus communis* que ya había sido reconocido por los predecesores de Hume. Esta facultad común iba más allá de la mera sensorialidad y era el producto de esa atención a las potencias que afirmaban al individuo⁵⁰. Por eso, autores como Shaftesbury inciden en no confundir las opiniones generales o la moda con este sentido común que nos lleva a verdades evidentes y «nos hace concebir juicios correctos y justos en el campo de las verdades estéticas tanto como en los otros campos» (Bayer, 1986. p.258). En la faceta productiva, el nuevo enfoque hacia el individuo y sus capacidades innatas configurará la futura noción de *genio*. Acerca de este, Addison distinguió entre aquel que obtenía su talento de la imitación y el

49 Observa a este respecto Guillermo Solana (en Bozal, 2004): «El consenso podría ser resultado de factores espurios más duraderos que la moda, persistentes incluso durante siglos, como la autoridad de la tradición» (Vol. 1, p. 62).

50 Una sensibilidad que será fuente de conocimiento —como gnoseología inferior— cuando Baumgarten dé nombre a la estética, confirmando así el prestigio creciente de las capacidades humanas en todos los frentes de la filosofía de su época.

seguimiento de reglas, y aquel que lo poseía como un don natural⁵¹. Sobre lo que la tradición de la enseñanza institucional pueda lograr, se sitúa ese nivel de lo común, de lo innato. Aunque el gusto no pueda evitar estar sometido a los vaivenes de la moda, los prejuicios y las opiniones diversas, se afirma en su naturaleza cuando se desembaraza de todo ese ruido para asentir nuevamente a un saber que no puede dejar de ser común a todos aquellos que estén rectamente instruidos. No es posible dar reglas explícitas para ese gusto educado, pero eso no quita para que exista, como declara el título de la obra de Hume, una *Norma del gusto* que por un lado refrena un exceso de libertad aún no admisible y por otro no termina de romper con los cánones clásicos.

Como resultado del convencimiento de que la norma del gusto se manifestará espontáneamente cuando se encuentre sin trabas, sigue una asunción acrítica de las instituciones políticas y la moral distinguida. Gobierna un conservadurismo basado en una firme autoconfianza que les hace estar seguros de que los saberes racionales y el buen gusto se encarnan en la cultura europea. Otros pueblos, por las causas que sean, carecen de tal formación, no la han alcanzado o, si lo han hecho en otra época, la han perdido. Sus tradiciones están dominadas por la confusión de costumbres e instituciones que perpetúan el prejuicio, y lo mismo puede decirse de las clases populares de las propias naciones ilustradas⁵². Entre la intelectualidad moderna de entonces funcionan sin disimulo distinciones que no parecen haber sido percibidas hasta mucho más tarde⁵³.

Ya vimos como la academia de arte fue la institución creada para encauzar la norma artística. Lo inasible de la norma del gusto no admitía sin embargo tal institucionalización, la cual en muchos sentidos

51 Cfr. Bayer, 1986, p. 267.

52 Para el estudio de las clases populares puede verse Burke (1991). Además, las obras de E. P. Thompson son fundamentales para comprender la cultura popular inglesa en las fechas de la revolución industrial. En ese contexto, s. XVIII, la conciencia de la costumbre y los usos consuetudinarios era especialmente fuertes, «de hecho, algunas “costumbres” eran inventos recientes y, en realidad, constituían la reivindicación de nuevos “derechos”» (Thompson, 1995, p. 13). La costumbre estaba enraizada en las necesidades prácticas y materiales, venía a tener un sentido similar al que hoy se le da a «cultura» e implicaba un «constante flujo, lejos de tener la permanencia fija que sugiere la palabra “tradición”» (p. 18).

53 Son estos los asuntos que ha tratado contemporáneamente Bourdieu en obras de título tan explícito como *La distinción: Criterios y Bases Sociales Del Gusto*.

impugnaba. El intento de justificar un consenso respecto a esa norma pasa por la necesidad de oponer a la costumbre, que medra entre las clases populares, la superioridad de una sensibilidad ilustrada. Si la academia saturó sus repertorios mediante el exceso de reglas, el empirismo quiso salvar ese racionalismo mal entendido asumiendo que hay ámbitos, como la moral o los juicios sobre el arte o la belleza, que necesitan fundarse en otra cosa, en el *Sensus communis* de la sensibilidad. Pero al discriminar lo que la costumbre pudiera aportarle, saturaron también la capacidad disposicional de la sensibilidad e hicieron que, a la larga, esa norma del gusto no pudiese escapar a la determinación de su origen social y quedase encorsetada⁵⁴.

En definitiva, la oposición al academicismo y a la coerción de las reglas no era ya infrecuente a lo largo del xvii⁵⁵. La creciente importancia de la libertad, del talento natural y del sentimiento auguraban unos cambios que no solo concernían al campo del arte. Entre las polémicas inevitables que se abrieron entonces, una de las más decisivas fue la famosa *querelle*, en ella veremos cómo los defensores de los antiguos y de la tradición clásica afirman que el gusto —el *grand goût*— no puede provenir de la costumbre, sino que las cosas bellas por naturaleza gustan a todos⁵⁶.

1.1.4. Los modernos contra los antiguos

Dos posturas se afirman a lo largo del recorrido trazado hasta aquí, y ambas decisivas para la dialéctica de la tradición. Por un lado, el inmovilismo y la reverencia a un legado concreto que se tiene por fundacional. Por otro, una conciencia histórica, y también social,

54 En este sentido, es pertinente la advertencia de Michaud (2002): «Lo que Hume no dice es que al final del proceso hay el peligro de que no subsista más que una norma —la norma como regla, la norma sin el sentimiento, sin el placer, sin su inscripción subjetiva, sin aquello que constituye su origen. Esa es por lo demás nuestra experiencia del peso del conformismo en el seno del mundo del arte: la experiencia del peso de la norma vacía, de los requisitos de la distinción, como diría Bourdieu, de las evaluaciones del mundo del arte, diría Dickie, la experiencia de lo que es según la norma del gusto del día. Porque muy rápidamente el gusto se estandariza en gusto normativizado, luego en norma sin más, y al final la obedecemos por conformismo» (p. 94).

55 Cfr. Pochat, 2008, p. 367.

56 Tal cosa defiende F. Blondel, uno de los adalides de los antiguos. Véanse sus fragmentos en Tatarikiewicz (2016, p. 548).

sensible al cambio y que no zanja los logros humanos remitiéndolos a un panteón imbatible. A la larga, esta última saldrá triunfante y, en consecuencia, la tradición quedará asociada a las ideas de antigüedad y repetición, mientras la innovación y la superación conformarán su antítesis, el progreso. No quiere decir esto que, salvo en ocasiones extremas, la reivindicación del presente frente al pasado implique la total impugnación de este. Tal cosa no sucederá, desde luego, a lo largo de la *Querelle des Anciens et des Modernes*. El pasado conserva su prestigio, pero desmitificado, como ya vimos en Petrarca. No en vano, el debate entre antiguos y modernos atraviesa toda la modernidad desde sus mismas raíces y puede considerarse como uno de sus elementos definitorios. Como han señalado casi todos los estudios sobre el tema, en el entorno de toda tradición hay modernos y antiguos, puristas e innovadores.

El término *moderno* asumirá el sentido del tiempo presente⁵⁷ y acabará designando toda una época y una concepción de la realidad marcada por su refracción de lo preestablecido y su aceptación existencial de la impermanencia, como sucederá en el siglo de Baudelaire. Como ha señalado Robert Jauss (2000), la modernidad establece así una perpetua huida hacia delante y se reclama con derecho propio a lo nuevo. Este movimiento busca la constante superación de la tradición fundada por los *Anciens* —y cualquiera de sus secuelas—, para quienes la antigüedad contenía ya toda novedad. La querella en ese contexto «constituye un tópico literario, acuñado en la Antigüedad, que vuelve una y otra vez en las rebeliones de la juventud, condicionadas por las generaciones» (Jauss, 2000, p. 13)⁵⁸. Más que de una confrontación entre antiguo y nuevo, esta dialéctica asume la forma de una tensión entre un elemento permanente, que será lo clásico entendido como aquello que se postula con validez universal, y lo cambiante y fugaz. Ante la desazón por el incesante caudal del tiempo —ese *Saturno devorando a sus hijos*—, los defensores de lo antiguo incidirán en el

57 «Entre los conceptos temporales afines por su significado, sólo *modernus* cumple la función de designar exclusivamente el histórico “ahora” de la actualidad» (Jauss, 2000, p. 15).

58 Cabe señalar que la querella en sentido estricto fue sobre todo una polémica entre hombres de letras, aun cuando a la larga gentes de todos los ámbitos artísticos se implicasen. En la historia de la misma resuenan los nombres de Petrarca, Perrault, Boileau, Racine, Swift, etc.

culto de lo pasado y contribuirán así a construir una *metafísica de la tradición*⁵⁹.

Para comprender este proceso, es oportuno atender al impacto que tuvo la era revolucionaria sobre la percepción del mundo de las élites burguesas, tal como ha estudiado Donald M. Lowe (1986), pero antes de que esa aguda conciencia del cambio se instalara en la nueva clase dominante, los siglos previos la gestaron entre sus antecesoras. Ese es el contexto en el que tiene lugar la *querelle* propiamente dicha en la Francia del xvii, un trance con connotaciones que rebasaban los muros de la academia⁶⁰. Los factores del debate tuvieron que ver con el prestigio social que proporcionaba el posicionamiento dentro de la institución, lo cual favoreció la medra de artistas no talentosos contra las aspiraciones de quienes sí lo eran. Las academias habían servido para una nueva consideración del arte y los artistas frente al artesano gremial, pero una vez logrado este fin, no deja de funcionar el impulso de autoafirmación que Hans Blumenberg (2008) ha interpretado como motor de la modernidad. La querella no es sino otro episodio de esa creciente confianza que desde fines del medievo ha puesto al ser humano en el centro del tablero, para luego ir maximizando sus facultades y sus logros de cada presente hasta eclipsar lo anterior⁶¹. La obra de Blumenberg traza el camino de saturación de una tradición medieval cargada de teología y la toma de conciencia, nítida a partir de la revolución científica, de la ruptura cada vez más amplia respecto a muchos de los temas sancionados por dicha tradición, así como una

59 Lo que Jauss (2000) llama «metafísica filológica de la tradición», orientada hacia la «supervivencia de la Antigüedad» (p. 13). En otro lugar, al referirse a la obra de Curtius (1995), le hace representante del tradicionalismo literario y de la *metafísica de la tradición* (Jauss, 1997, p. 316).

60 «La intensidad que cobró en Francia la querella de *les anciens y les modernes* pudo tener motivos políticos. Richelieu y Mazarino habían puesto la cultura al servicio de la política» (Pochat, 2008, p. 348). Richelieu, al fundar la Academia Francesa, buscó enaltecer el francés como lengua culta frente al latín, por lo que en esto fue también un *moderne* y terminó influyendo en favor de este bando. Por otro lado, nótese que, muy frecuentemente desde entonces, la crítica a un determinado estatus cultural ha conllevado la crítica a un orden político establecido, y que los que en su día fueron modernos serán, para la generación siguiente, los defensores de lo establecido.

61 También este *humanismo* y su autoconfianza tendrá su crisis, cuyos límites se alcanzarán en el xix con el ateísmo y el darwinismo, a los que acompañarán como sombras la nostalgia tradicionalista de cuño romántico y las filosofías de la decadencia de tipo spengleriano.

creciente desconfianza frente a lo viejo. Desde el punto de vista del arte, la *querella* francesa del XVII será un punto de inflexión hacia una paulatina implosión de la institución del arte absolutista, que mutará hacia los horizontes de la nueva hegemonía burguesa: el mercado del arte y el nacionalismo cultural.

Para llegar a esos parajes, la propia *querella* se irá redefiniendo en cada época. El Renacimiento acoge los ideales clásicos con un entusiasmo inocente y proteico, el conflicto se enfoca hacia lo medieval, período intermedio calificado de oscuro cuya superación supone la continuación de los logros de la antigüedad. Es un proceso de reconstrucción consciente de una tradición por selección de ciertos precedentes y rechazo de otros. Veremos cómo este tipo de proceso se repetirá frecuentemente hasta nuestros días en forma de selección de determinados elementos con los que interesa actualizar el presente, o, directamente, de *invención* de tradiciones —Hobsbawm y Ranger (2002)—. En esa dinámica, cada momento elegirá sus pasados y sus reliquias; el ejemplo paradigmático es el del romanticismo que, por antítesis a lo neoclásico que quiere superar, retoma lo medieval o se aleja hacia lo *exótico*. Ha sido Raymond Williams (2000a) quien ha fijado en la teoría ese carácter selectivo que implica que se acepten determinados significados y prácticas mientras otros se rechazan, dado que toda tradición es «intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e indefinición cultural y social» (p. 137). Shils (1981) habla de *constelaciones simbólicas* que pueden ser reconstruidas y conservadas en una tradición. De este modo, la actitud selectiva encuentra una guía de acción a través de una tradición configurada como un patrón cognitivo que reorienta la mirada hacia el pasado y reubica sus materiales y sus restos en nuestro presente, concediendo a algunos de ellos una dignidad que apuntala un cierto poder para influir en las opiniones y las conductas. Estas constelaciones pretenden, una vez establecidas, una apariencia de continuidad y ratificación, pero en su nivel más profundo, y esta es la perspectiva marxista que introduce Williams, ocultan una disputa por la hegemonía.

Entre el Renacimiento y la quiebra romántica, la Ilustración, situada en un punto intermedio, recurre a la idea de Razón en oposición a la *autoridad*, considerada como imposición. De este modo, los ideales clásicos se readaptan a un nuevo proceder en el que hay un principio

universal —frente al localismo que implica la autoridad— que guía el proceso de la tradición y ante la cual son tan capaces los modernos como los antiguos. Es más, ya en la plena ilustración se considera que esta época que ha alcanzado a discernir un principio tan alto es la culminación de todo lo anterior⁶². Esta idea de *culminación* será igualmente un producto decisivo de ese tumultuoso proceso en el que la modernidad gestada hasta la Revolución Francesa se abre a lo nuevo, consciente del vertiginoso galopar entre las ruinas del pasado, del presente y la incertidumbre del futuro. De ahí procede una idea de tradición netamente actual, la autoconciencia de la misma y el ingente esfuerzo por (re)establecerla, justificarla, pero también derruirla. Y de ahí, también, las filosofías que buscan zanjar el asunto en algún tipo de fin de la historia al estilo hegeliano.

En relación a esto último, la Razón, al ser puesta como argumento de la historia, vuelve prescindible una idea de tradición. Más allá del fluir cotidiano y efectivo de las prácticas sociales, se buscarán formas apriorísticas, fundamentos, metafísicas o estructuras de potencia explicativa definitiva. Las tradiciones, los usos o las costumbres, al quedar subsumidas y dirigidas por esas lógicas, no precisarán una especial atención filosófica. Volveremos abundantemente sobre ello y sobre el efecto que esto tendrá de minimización de las prácticas concretas y su espontaneidad, su heterogeneidad conflictiva y su imprevisibilidad. Tradición existe, nadie la niega, se da por supuesta en tanto que es aquello que cada generación encuentra y que configura su mundo, su sociedad, su arte, su ciencia y sus instituciones. Se da por supuesta y se la nombra, pero sin entrar en teorías sobre la misma, lo que no sucederá hasta más adelante.

La *querelle* propiamente dicha fue un momento más de tantos otros equivalentes desde el humanismo renacentista hasta la ilustración. El antecedente italiano marca el carácter y el contenido de la polémica; no se remontan a un pasado cualquiera, sino concretamente al de la época clásica. Lo medieval y lo gótico estaban presentes, eran también

62 Robert Jauss (1997) interpreta esto como una vuelta de tuerca más: «el esfuerzo emancipador propio de la Ilustración fue mucho más allá de la inicial recuperación del diálogo platónico en el Renacimiento, que les había servido a los humanistas para oponerse al discurso escolástico. Pues los ilustrados lucharon contra la autoridad lejana de los antiguos rompiendo con el valor normativo que se apoya en la tradición» (p. 319).

edades que arrastraban un legado de siglos, pero aquellos humanistas comenzaron a sentirlos como bárbaros. Paradójicamente, esos primeros *anticuarios* se reclaman del presente contra su herencia más inmediata⁶³. Su presente quiere superarse hacia una atemporalidad que enlace las épocas gloriosas. No se trata, por tanto, de una reverencia del pasado por el mero hecho de su lejanía mítica, sino de establecer un referente modélico con el que reformar su tiempo. Lo que se les reprochará en el futuro a los *modernos* será precisamente su desdén hacia el modelo y hacia la memoria. De ahí viene la metáfora de las abejas y las arañas que Fumaroli ha utilizado para titular su estudio sobre la querrela. Desde Platón hasta Swift, pasando por Virgilio, nos cuenta Fumaroli (2008), las abejas eran las musas, hijas de la memoria, y al igual que estas

los poetas, los eruditos, los admiradores de la Antigüedad, los artistas, no «inventaban» más que después de haber libado, en los jardines de la Memoria, los jugos que intervienen en la composición de sustancias (...) que, de generación en generación, alimentaban el alma y la iluminaban en su viaje hacia su verdadera patria. (pp. 12-13)

Alimento de una tradición inmemorial, en opinión de Swift (2012), cuyos ecos serán fáciles de apreciar en toda la plétora de disertaciones sobre la belleza. Los modernos son vistos como arañas al acecho, irreverentes criaturas movidas por el *ego* cartesiano⁶⁴. Esta metáfora aún resonará durante el romanticismo, pero su sentido habrá cambiado, las abejas han ido perdiendo su luminaria y un poeta como Keats no duda ya en primar la originalidad sobre la memoria:

No puede pretenderse que la Memoria sea Sabiduría. Muchos tienen una mente original sin saberlo, y se guían por la Costumbre. Y yo pienso que casi todos los hombres pueden, como la araña, hacer surgir de su propio interior su propia Ciudadela aérea (citado en Fumaroli, 2008, p. 21).

63 Si estos anticuarios fueron adelantados a su tiempo, el movimiento que desencadenaron girará hasta situarlos en el bando de lo anacrónico. Así, el anticuario heredero del humanismo fue visto por los enciclopedistas con sospecha (Cfr. Fumaroli, 2008, p. 257).

64 Mientras la miel y la cera son el producto del trabajo de la memoria que ilumina, las arañas se alimentan de «insectos y gusanos del siglo» (Swift, 2012, p. 81). Por eso, aunque los modernos fabriquen sus edificios con planificación y destreza, estos acabarán siendo como las telas de araña ocultas en el rincón de las estancias olvidadas.

Cuando Charles Perrault abanderó la *querelle*, a las puertas de la plena ilustración, le movieron motivaciones menos densas filosóficamente que las de ese racionalismo con el que Swift comparaba a las arañas. En su *Parallèle*, Perrault achica la universalidad canónica de los modelos antiguos y afirma que en toda época y lugar se establece por costumbre un ideal de belleza. Pero la belleza no se agota en esa convencionalidad, tiene un carácter dual que matiza la arbitrariedad de la belleza surgida por la habituación de los sentidos, pues siguen existiendo bellezas propias de la «totalidad de los gustos, tiempos y países» (citado en Tatarkiewicz, 2016, p. 458). En última instancia, se establece que los *modernes* pueden equiparse a los *anciens* y se rompe ese círculo de la tradición que había terminado siendo un *círculo cerrado*, según la expresión de Marchán Fiz (2007), para quien la conclusión de la querella es que cuestiona «el carácter modélico y las versiones dominantes de lo Antiguo, relativiza sus obras y su concepto de la naturaleza pierde los rasgos inmutables que se le atribuían» (p. 22). Equiparación que causa en ese circuito cerrado una fisura por la que irá perdiendo poco a poco su energía. Con cada nuevo cuestionamiento, con cada nueva huida hacia adelante, los antiguos quedan cada vez más desvirtuados, desnaturalizados, hasta que se borra no su memoria, sino el modo en que eran reverenciados⁶⁵.

Pero no podemos entender la postura de Perrault y los modernos sin situarla en el contexto político de su tiempo. Tal cosa se comprende en su poema *El siglo de Luis el Grande*, en el que se condensan algunos de los temas de la polémica. En él, se busca exaltar la grandeza de los tiempos del Rey francés, que superan en abundancia y perfección a los tiempos míticos de Augusto. Evidentemente, no es casual la referencia al emperador, pues con quién sino podría compararse Luis XIV⁶⁶. Incluso cuando muestra respeto por los antiguos, no deja exhibir el orgullo de pertenecer a su época; por eso, mira a los antiguos sin ponerse de rodillas⁶⁷. Finalmente, el progreso aparece en el poema ya nítidamente

65 Y esto es esencial, pues uno de los elementos más significativos de la tradición hoy es el continuo revisionismo, recuperación y reinterpretación —carácter selectivo— de cualquier pasado.

66 No olvidemos la cercanía de Perrault al poder gracias a su cargo de secretario de la Academia Francesa.

67 Fumaroli (2007, p. 39 y ss.) recoge amplios fragmentos del poema así como una interpretación.

delineado como argumento en favor de la capacidad de cada época de perfeccionar lo recibido. Tal es ya el optimismo ilustrado, que se funda no solamente en intenciones filosóficas, sino en un proyecto nacional de glorificación de la propia cultura. Muchos otros autores participarán en la polémica en favor de los modernos⁶⁸, lo importante es que el tiempo de Perrault marca un punto de inflexión en el que lo actual y sus ideas asociadas —progreso, razón y civilización— comienzan a ganar terreno hasta situarse entre las élites filosóficas y artísticas, primero a la par y luego sobre los logros de la antigüedad. Si bien lo clásico no pierde su prestigio, se adelgaza hasta ceñirse a unas aportaciones artísticas muy concretas que ya no se entienden solamente de la *antigüedad*, sino de esa atemporalidad idealizada de los logros humanos. Lo antiguo *per se* pierde prestigio, de ahí el desvío de la idea de tradición hacia el lado de aquello que lastra el progreso.

Frente a esto, los defensores de las modélicas obras de los antiguos irán quedando reducidos a las sombras de la academia, hasta que finalmente la institución también se transforme y se adapte a los nuevos tiempos. Aún en época de Perrault, sus opositores guardaban un prestigio indudable. Tal era en el caso de Boileau o Racine, pero es sintomático cómo, una vez más, lo político incide en el devenir de la polémica. Racine entró en la misma contra Perrault y quienes despreciaban a los grandes genios de la Antigüedad⁶⁹. A la larga, tuvo que poner su pluma al servicio del Rey de los tiempos modernos para ganar una gloria literaria que fuera de sus instituciones era difícil lograr. Boileau fue siempre un adalid de los antiguos, pero vio en la monarquía absolutista una autoridad capaz de restaurar la tradición literaria⁷⁰. En conclusión, tanto unos como otros terminaron pugnando por los favores de ese poder que no dejaba de ser moderno en sus instituciones y su absolutismo, pero también el punto culminante, como hoy sabemos, del *Ancien régime*.

No habrá, sin embargo, vuelta atrás. Cuando la ilustración madure un discurso capaz de *demostrar* la universalidad de la belleza, los modernos están ya legitimados no solo para estar al nivel de los antiguos, sino incluso para superarlos, aunque sin traumas. La *querelle* no buscó una ruptura,

68 Por ejemplo, Fontenelle, en su *Digression sur les anciens et les modernes* (1688), defiende que no hay razones para suponer la superioridad de los antiguos.

69 Cfr. Fumaroli, 2008, p. 167.

70 Cfr. Fumaroli, 2008, p. 160.

sino una relativización del gusto como autoafirmación del presente, pero sin romper la tradición ni negar un ámbito para el gusto universal. Esa concepción dual de lo estético, frecuente en la época, culminará, como ya hemos visto, en la estética kantiana: una belleza para el juicio puro del gusto, otra para el empírico. Aunque el absolutismo estético no cese de afirmarse y de buscar la conciliación de ambos extremos, su maximización burocrática de la idea de belleza terminará por agotar y disolver este compromiso, que era en definitiva el de un clasicismo aferrado a la academia⁷¹. Volverán a repetirse los intentos de reivindicar algún principio estético universal, eterno, inmutable, o, al menos, de privilegiar una determinada estética local, un determinado arte que, aunque no sea universal, sí al menos sea *superior*. La cuestión quedará zanjada en cierto modo con el romanticismo, cuando ya el sometimiento a las reglas que exigía el neoclasicismo llegue al agotamiento. La belleza ideal quedará sin asideros, superada incluso por lo *sublime*, una idea que pretende definirse a partir del desbordamiento de los límites. La consecuencia indeseada será la *fragmentación* de lo estético⁷². Más aún, en lo que respecta al arte contemporáneo, su atomización en miríadas de *tradiciones*, si es que es posible llamarlas así, que nacen y mueren como estrellas fugaces. Ante esto, la *querella* entre antiguos y modernos parece cosa de un pasado remoto cuyos vestigios hibernan en los museos y en los libros de historia⁷³.

El romanticismo hubiera deseado otra cosa, una nueva mitología, como sabemos, una nueva tradición. De momento, es sugestivo recoger la interpretación de D'Angelo (1999) para quien Friedrich Schlegel «*resuelve* la disputa vaciándola de sentido» (p. 51). El par antiguo / moderno es reinterpretado entonces como clásico / romántico, en un intento de síntesis en el que el pasado realimenta el presente y a su vez pervive en él sin negar el potencial de cada época. Y es llamativo cómo, para F. Schlegel (2009), esa vuelta al pasado sirve especialmente para ensanchar las potencias subjetivas: «Cada cual ha encontrado en los antiguos lo que necesitaba, o lo que deseaba; sobre todo a sí mismo» (p. 91). Es como si la atomización mencionada tuviese como

71 Cuando la burguesía sustituya a la aristocracia, la academia será transferida al nuevo poder y el clasicismo resistirá, paradójicamente, con el prefijo de *neo*.

72 Cfr. Marchán Fiz, 2010.

73 Hoy la querella no enfrenta ya lo antiguo con lo moderno, sino lo moderno con su propio presente, v. Jiménez (2010).

frontera al individuo, cumpliéndose así un desbordante triunfo del subjetivismo, un absolutismo del yo en el que lo estético reclama la totalidad del sujeto, y en el que este queda liberado de las tradiciones efectivas para poder usarlas a su libre albedrío. Pasado y presente, lejos de menguarse mutuamente, se inflaman hasta el punto de que «cuanto más popular es un autor antiguo, más romántico es» (Schlegel, 2009, p. 91). Los románticos, los nuevos modernos, reinterpretan el canon de los antiguos y *seleccionan* de este aquello que necesitan. No tiene sentido ya quedarse anclado en ese pasado, ni pensarlo como una edad de oro, porque esta está por venir si es que ha de hacerlo⁷⁴. Pero tampoco tiene sentido entonces pretender que su actualidad sea superior, pues de su presente huyen igualmente.

1.2. La disolución de la tradición

1.2.1. La tradición de lo absoluto

Todos los conflictos, las disonancias, la conciencia del cambio y las fragmentaciones que hasta aquí hemos referido, fueron detectadas por Hegel con un olfato filosófico extraordinario. Su proyecto no desdeña nada y asume la nueva realidad histórica con entereza, se «percata con lucidez de que ya no es viable un retorno» (Marchán Fiz, 2007, p. 143); en consecuencia, de que la historia pasada y las obras que perviven no pueden ser reverenciadas con un inmovilismo inútil ante el incesante avance del espíritu, cuya magnitud rebasa y contiene todas las pluralidades en virtud de su engarce con la totalidad. Su reivindicación de ese pasado lo remonta a otra esfera superior a la manifestación sensible del arte. Lo que se manifiesta es la misma Idea desplegándose en las producciones del espíritu libre a lo largo de la historia. Por tanto,

74 Recordemos las hermosas palabras de Schlegel (2009) al respecto: «La quimera de una edad de oro pasada es uno de los principales obstáculos que dificultan la aproximación a la edad de oro que está aún por llegar. Si la edad de oro ya hubiera tenido lugar no hubiera sido de oro verdadero. El oro ni se oxida ni decae, y resurge indestructiblemente puro de todas las mezclas y descomposiciones. Si la edad de oro no debe perdurar eternamente, es mejor que no dé comienzo, y que se limite a inspirar elegías sobre su pérdida» (p. 116).

lo sucedido no parece sin más, sino que vive y pervive en constante crecimiento. Esta interpretación de los hechos refuerza aún más la separación de lo mundano, apuntada ya en Kant, respecto a una dimensión de la tradición que conserva siempre un fondo inmutable, y que en Hegel se expresa, en su modo más definitivo, a través del pensamiento, de la filosofía:

La historia expone lo mudable, lo que se ha hundido en la noche del pasado, lo que ya no existe; y el pensamiento, cuando es verdadero y necesario —el que no lo sea no nos interesa aquí—, no es susceptible de cambio. (Hegel, 1995a, p. 11)

Hegel ha dejado claros sus intereses; en lo que respecta al arte, lo que se rebasa es el vehículo que manifiesta la idea y que cumple su función en cada época. El contenido, en cada caso y según su potencia, conformará el tronco de una *cadena sagrada*, expresión que reconoce tomar de Herder, que se «desliza a través de todo lo que es perecedero» (Hegel, 1995a, p. 9). Y es sagrada porque recoge, destila y conserva el esfuerzo de la historia, la creación de las generaciones. A esa tradición le debemos lo que somos, forma una totalidad que da sentido a la sucesión aparentemente fortuita de los hechos.

Hegel va más allá que cualquiera de sus predecesores y contemporáneos, no abre sin más una grieta entre el sujeto histórico y cualquier otra formulación del mismo, conserva las determinaciones y los actos efectivos, su carácter empírico no se desecha sino que se enfoca hacia un punto del que cuelga lógicamente la totalidad del mundo. Una Gran Tradición, tradición del absoluto⁷⁵, bajo la cual se suceden las tradiciones que se resuelven cotidianamente, a la cual van a desembocar como a un río imperecedero⁷⁶. Ya no es necesario defender esa Tradición contra la superstición o el prejuicio, esa batalla

75 La expresión *tradición del absoluto* la tomamos de Vicente Jarque: «El arte, como la religión, había pasado íntegramente a formar parte de la (eterna) tradición (del Absoluto)» (en Bozal, 2004, Vol. 1, p. 225).

76 Hegel (1995a) lo expresa con su verbo enfático, esta «tradición no es solamente una buena ama de casa que se dedique a guardar fielmente lo recibido para transmitirlo íntegramente a los herederos, como el curso de la naturaleza, en el que, a través de los infinitos cambios de sus formas y manifestaciones, las leyes originales siguen siendo las mismas y no acusan el menor progreso; no es una estatua inmóvil, sino una corriente viva, fluye como un poderoso río, cuyo caudal va creciendo a medida que se aleja de su punto de origen» (p. 9).

está superada, el espíritu se abre camino y el error es la desinencia de una rama muerta. Esta versión de la tradición única nos recuerda a la gran Tradición de los dogmas de la religión, pero en Hegel la filosofía resuelve y disuelve los relatos en la abstracción de una lógica. Frente a la religión, encerrada en sus mitos, la filosofía recoge el testigo para llevar la historia a su culminación. Es principalmente en su *Introducción a la Historia de la Filosofía* donde Hegel expone sus ideas acerca de esta tradición, allí, como decimos, la filosofía es la fase definitiva en la que el espíritu encuentra la más plena libertad para su despliegue. Por eso, aun considerándolas manifestaciones del pensamiento, y por tanto fases de la misma historia, excluye de su investigación a la religión, la historia política, las constituciones de los estados, las artes y las ciencias (Hegel, 1995a, p. 12). Esa prioridad del pensamiento hace que su estética sea una filosofía del arte, y esta es la vía por la que lo estético juega su papel en la historia del espíritu.

El arte es entendido en Hegel como uno de los modos en que la idea existe para la «conciencia sensible, intuitiva, imaginativa» (Hegel, 1995a, p. 62), en él se fijan sus contenidos en un tiempo y un lugar según tradiciones históricas. Previamente a la religión y la filosofía, es uno de los momentos de la tradición del absoluto, pero únicamente el arte que Hegel entiende como verdaderamente libre de servidumbres exteriores, el arte opuesto al servil⁷⁷ y capaz de producir una forma autónoma que exprese el ideal⁷⁸. Este arte, en su permanencia, es también remembranza que nos permite iluminar la verdad a través de sus obras. Tal es el empeño de Hegel en su conocida construcción de la historia del arte en tres grandes periodos, cada una de los cuales representa una determinada relación entre el contenido, la idea, y su manifestación sensible, la forma; a saber: la forma simbólica, la forma clásica y la forma artística romántica. No es lugar este para profundizar en esta sucesión, abundantemente estudiada por la doxografía hegeliana. En lo relativo a

77 Esta clásica distinción viene desde el medievo, liberal y mecánico, y ha sido constantemente revisitada hasta la kantiana distinción entre juicios puros, autónomos, y empíricos, heterónomos.

78 «Por primera vez en esta libertad es el arte bello verdaderamente arte, y sólo resuelve su tarea suprema cuando se sitúa en un círculo común junto con la religión y la filosofía, convirtiéndose en una forma de hacer consciente y expresar lo divino, los intereses más profundos del hombre, las verdades más universales del espíritu» (Hegel, 1989, p. 14).

la idea de tradición que se alumbra aquí, hay dos cuestiones pertinentes. Por un lado, está la relación entre las tradiciones históricas, locales y efectivas con ese constructo histórico, y en especial de aquellas que quedan fuera de la matriz que lo sustenta. Por otro, la conclusión que se le da a esa historia y el tópico del fin del arte, como si para la Tradición del absoluto este hubiera cumplido ya su papel y no le quedase más que una historia trivial.

Sobre la primera cuestión, debemos recordar la filiación romántica del joven Hegel⁷⁹, aun cuando posteriormente buscarse rebasar aquel primer idealismo⁸⁰. No es casual que, además de la de tradición, recogiese de Herder otras ideas que serán importantes para el pensamiento romántico, aunque en el caso de Hegel palidezcan bajo su sistema totalizador. Tal es el caso del *volkgeist*, que para Hegel es una forma subsidiaria del espíritu absoluto y, en los casos en los que este alcanza su plenitud, vehículo de la más alta libertad de pensamiento⁸¹. El espíritu se manifiesta en cada pueblo y sus realizaciones concretas, «elabora y ensancha, cada vez, en toda la riqueza de su multiplicidad, el principio de aquella determinada fase de la conciencia de sí mismo que ha alcanzado» (Hegel, 1995a, p. 55). Y en cada pueblo, todas esas creaciones adquieren una determinada forma, lo cual abarca no solo al arte, sino a su filosofía, su moral, gobierno, religión, ciencia y, en general, a sus hábitos y costumbres. Lo heterogéneo es solo aparente, porque todos esos aspectos tienen una raíz común subyaciendo bajo el espíritu de cada época, y sobre esa base alcanzan la unidad.

A este respecto, es pertinente que nos detengamos en reseñar el modo en que para Hegel la tradición es apropiada y continuada por los individuos. Toda la producción humana tiene carácter acumulativo, es el fruto del trabajo de generaciones y de su incesante transformación de la naturaleza y del espíritu, y forma en un ciclo en el que el «heredar

79 V. en Arnaldo (1987) el *Proyecto. Programa de sistema más antiguo del Idealismo alemán*.

80 En la elaboración de su posterior filosofía, Hegel rechazará la reverencia romántica del pasado en favor de un sistema en el que el presente lo contiene y lo supera, pero también lo clausura.

81 Los idealistas comparten con los románticos este ensalzamiento del espíritu del pueblo que, en los primeros, especialmente en Fichte y Hegel, adquiere una especial resonancia como proclamación de la superioridad del *germanische Geist*, dando así continuidad a la tradición de un nacionalismo alemán que viene de Lutero y llega hasta el siglo xx.

consiste a la vez en recibir la herencia y en trabajarla» (Hegel, 1995a, p. 10). Así, esa herencia se convierte en la sustancia espiritual de cada nueva generación, de la que obtienen su riqueza y su fuerza, y a su vez «este patrimonio recibido de las generaciones anteriores queda reducido al nivel de una materia prima que el espíritu se encarga de metamorfosear. Lo recibido se transforma de este modo y la materia, al elaborarse, se enriquece a la par que se transforma» (p. 10). En esa asimilación, lo que se revela no es algo extraño, sino nuestra propia historia, que adquiere sentido en relación a lo precedente y que no puede detenerse porque su fundamento está en sobreponerse a esa cadena de descubrimientos y transformarla⁸². En conjunto, la totalidad de la obra humana es el mismo espíritu en su forma objetiva, producto de sí mismo, puesto que al final esa transformación de la cultura es autotransformación y autodescubrimiento del espíritu en su faceta activa: «El espíritu subjetivo es el espíritu activo; el espíritu objetivo es la actividad misma» (1995a, p. 72)⁸³. Es decir, el modo en que el espíritu activo se exterioriza en sus obras, las cuales pertenecen al mundo social y son las costumbres, las instituciones, las leyes, etc⁸⁴. Esto nos remite a la idea de *cultura objetiva* tal como ha sido expuesta por Gustavo Bueno (2004), quien ha analizado a fondo ese proceso que consiste en «*objetivar* (acaso a sustantificar o hipostasiar) a las obras (*opera*) que se nos muestran como conformadas a través de las acciones humanas» (p. 71). Hegel utiliza el término *Bildung* en lugar de *Kultur*; sin embargo, para Bueno, de lo que Hegel está hablando es de la idea de «Cultura objetiva envolvente»⁸⁵, la cual es un aporte más de la filosofía alemana, desde Herder al idealismo, en la construcción de una idea metafísica de cultura. En Hegel es notable la coordinación de este *Bildung*, o formación del espíritu absoluto, con el espíritu subjetivo, que aquí equivaldría a la *cultura subjetiva*, tal como aún era concebida por Kant.

¿Y cómo se relaciona esta cuestión con la idea de tradición? Hemos visto cómo la tradición del espíritu absoluto sobrepasa y envuelve a

82 «Y lo característico del pensamiento es que sólo se encuentra al crearse; más aún, que sólo existe y tiene realidad en cuanto que se encuentra» (Hegel, 1995a, p. 11).

83 Y a su vez, el espíritu objetivo es *divino*: «El espíritu divino percibido es el espíritu objetivo; el espíritu subjetivo es el que percibe» (1995a, p. 72).

84 En la obra de Hegel, como es sabido, se ordenan en tres grupos: el derecho, la moral y la ética.

85 Cfr. Bueno (2004, p. 20).

todas estas formaciones objetivas y aparece fenoménicamente a través de la sucesión histórica de las producciones artísticas, religiosas y filosóficas. Esas objetivaciones son igualmente *tradiciones*, aun cuando el término empleado en el idealismo alemán sea *Kultur*, en Fichte, *Bildung* en Hegel. El término tradición⁸⁶ sería otro modo de referirse a la cultura así entendida, especialmente en Herder, que inaugura esa confusión, a la que ya hemos aludido, en la que ambos términos se interceptan, por lo que a menudo se habla de *nuestras tradiciones* con el mismo sentido que se dice *nuestra cultura*. Así, en el contexto idealista, y romántico, podríamos sugerir que la tradición sería el espíritu transgeneracionalmente entendido, diacrónicamente diríamos hoy, y la cultura su mostrarse objetivado actual, sincrónicamente. En definitiva, una tradición de lo absoluto como río al que fluyen las tradiciones/ culturas objetivas, a su vez alimentadas por la cultura subjetiva. Y esa gran cuenca histórica, cuyas leyes son las de la dialéctica hegeliana, conforma un *mito de la tradición*, que sería equivalente al *mito de la cultura* expuesto por Bueno, no muy lejano del *mito del progreso*. La tradición sería la tesis y el progreso su antítesis, y lejos de estancarse tozudamente en esa oposición, alcanzan su síntesis en el dinamismo propio de la vida espiritual.

Aquí Hegel estableció las bases para una idea tradición no ideologizada, la posibilidad de entenderla no como algo esencialmente estático frente a algo esencialmente dinámico, aun cuando el teleologismo idealista inherente a su sistema lo cebara de metafísica por otras fuentes. La tradición de lo absoluto es un proceso, sí, pero ya hemos visto que comporta siempre un elemento inmutable, que es la ley racional que gobierna el proceso. Veremos cómo el tradicionalismo, en tanto que ideología surgida de la reacción contrarrevolucionaria, se definirá principalmente por la defensa de un elemento inmutable y fundacional, pero esta vez un contenido que toma carácter metafísico en su oposición a la evidencia del cambio. Aunque Hegel, en principio, disuelve toda institución concreta en el dinamismo de la historia, esta acaba culminando en formas logradas, se aquieta en su perfección, lo que sugiere una acusación de conservadurismo por su defensa de un

86 Hegel y la filosofía alemana usan principalmente la palabra *Tradition*, de etimología latina pero utilizada en casi todas las lenguas europeas. En alemán, a veces se intercambia con *Überlieferung*, que surge también de la unión de elementos de igual significado: preposición (*trans*) + verbo (*dar*, *entregar*).

determinado *status quo* político⁸⁷. A su insistencia en la centralidad de estas figuras, subsigue la declaración de la inanidad de aquellas que quedan atrás o en las afueras de ese progreso. Las tradiciones más periféricas serán entonces machacadas por la historia: «Las leyendas, romances y demás narraciones transmitidas por vía de tradición deben ser excluidas de esa simple historia, pues son formas algo confusas y, por ende, privativas de pueblos incultos» (Hegel, 1971, p. 32). Son formas fugaces que «ya no constituyen lo histórico de los pueblos que se han desarrollado hacia una pujante individualidad» (p. 32). Hegel ha completado aquí su definitivo alejamiento del romanticismo. Sin embargo, su filosofía del arte será cribada en no pocas ocasiones por el tamiz romántico. No cesa sin más su pertenencia a un legado de pensamiento que desde Herder reconoce la pluralidad de las culturas y tradiciones entendidas como instancias espirituales que se objetivan y guardan el *alma* de un pueblo. Estas ideas están arraigadas en el pensamiento alemán aun cuando se moderen y se prescindan de los excesos totalizadores y los intentos de determinar la superioridad de unas culturas sobre otras⁸⁸. Lo veremos cuando hablemos de Nicolai Hartmann y su aproximación al espíritu *objetivado*, y de Gadamer, cuya metáfora del horizonte de la tradición es en muchos aspectos una revisión de lo mismo.

Por otro lado, la eficacia del método dialéctico hegeliano respecto a las tradiciones particulares puede ser relativizada o puesta en duda. En Hegel, la dialéctica, como lógica del desenvolvimiento histórico del espíritu, se aplica ante todo a la tradición de lo absoluto. Pero al estar toda la realidad contenida en ese proceso, podría ser lícito extenderla a cada tradición, aunque en última instancia las conflictividades reales hacen difícil la aplicación de un método tan desorbitadamente abstracto. Las contradicciones y los casos particulares no desvían a Hegel, y el hecho de que cierta realidad histórica no manifieste las consecuencias

87 Al tener el final de la historia hegeliana un cariz eminentemente político y estatista, acusación que ha sido abundantemente explotada. Como ejemplo, v. Hobhouse, L. (1981). *Teoría metafísica del Estado*. Madrid: Aguilar.

88 Aquí se encuadra la abundante literatura filosófica que busca presentar una historia de la humanidad fundada en este (auto)crearse y objetivarse. Con sus peculiaridades, es posible encuadrar al marxismo en este contexto, aun cuando sea esta corriente la que encuentre vías de escape de este arraigado idealismo. Será Arnold Hauser (4.3.2) quien elabore una teoría materialista de la dialéctica de la tradición.

lógicas es para él algo perfectamente explicable. Lo que interesa es sobre todo el dinamismo del espíritu absoluto, independientemente de que sus manifestaciones sensibles puedan permanecer estancadas, como es el caso de la cultura china:

El contenido de esta tradición es lo que ha creado el mundo espiritual. El espíritu universal no se está quieto; y es este espíritu universal lo que nos interesa examinar aquí. Puede ocurrir que en una nación cualquiera permanezcan estacionarios la cultura, el arte, la ciencia, el patrimonio espiritual en su conjunto; tal parece ser, por ejemplo, el caso de los chinos, quienes probablemente se hallen hoy, en todo, como hace dos mil años. Pero el Espíritu del Mundo no se hunde nunca en esta quietud y en esta indiferencia; por la sencilla razón de que, por su concepto mismo, su vida es acción. (Hegel, 1995a, p. 9)

El peso de la totalidad determina cada manifestación particular, y cada cosa adquiere su verdad y su sentido respecto a ese absoluto desde el que todo es explicable. El arte es igualmente víctima de ese proceso en lo que se ha conocido tópicamente como el *fin del arte*. Lo que finaliza no es la posibilidad de un trabajo artístico, sino el que este pueda seguir aportando al progreso de la gran tradición del absoluto nuevas formas significativas. En ese trance, Hegel (1989) parece *devaluar* el arte aislado en la singularidad del genio:

la obra de arte ha dejado de considerarse como producto de una actividad humana general, y ha pasado a ser la obra de un espíritu singularmente dotado. Se cree ahora que basta con que el artista dé a luz su singularidad, que es como una fuerza específica de la naturaleza, absteniéndose de mirar a leyes universalmente válidas y de la intromisión de una reflexión consciente en su producción instintiva. (p. 30)

Esta interpretación expone la tesis del arte como algo pasado⁸⁹ y a su vez da continuidad a la divisa romántica de la singularidad creativa. El arte podrá no ser capaz ya de contribuir a la gran tradición, pero igualmente parecen disueltas las tradiciones previas y lo que queda es, nuevamente, la fragmentación sustentada por la triunfante subjetividad moderna. De nuevo, como en Kant, las mediaciones entre lo individual

89 «Para nosotros, la determinación suprema del arte es en conjunto algo pasado» (Hegel, 2015, p. 61).

y lo universal son apartadas. Sin embargo, ya no corresponde al arte cumplir el papel de mediación entre ambos extremos, los «bellos días del arte griego, lo mismo que la época áurea del tardío medievo, pertenecen ya al pasado» (Hegel, 1989, p. 16). Y no es posible un retorno, como querrán los románticos, cuyo arte es para Hegel precisamente aquel en el que se cumple la definitiva quiebra entre idea y contenido que marca el inicio del *después* del arte. Como ha señalado MarchánFiz (2007), para Hegel «el desgarramiento de la interioridad, la desintegración entre la forma y el contenido, puestos de manifiesto por estas manifestaciones artísticas, ya no pueden ser representados de un modo adecuado por el arte» (p. 145). Lo que queda es un arte secundario, formas incapaces de captar el contenido supremo que se sucederán sin asideros⁹⁰.

En el fondo, bajo tal densidad teórica se alumbra un tradicionalismo artístico muy de la época y que enlaza a Hegel con tantos autores clasicistas y academicistas. En su percepción de las obras de arte tiende a aunarlas en grandes troncos históricos en los que un aire de familia indiscutible pone bajo sospecha cualquier disonancia. El arte griego es el referente del arte canónico en el que no importa la singularidad creativa, sino el desarrollo de una serie de técnicas y reglas consagradas. De ahí que la singularidad estilística del romanticismo no pueda ser para este tradicionalismo más que corrupción o disolución, y para Hegel el síntoma evidente del fin de una historia. Ese conservadurismo es, en relación a la producción artística concreta, un recelo frente a la aceleración del cambio histórico y la creciente complejidad del mundo. La estética aparece como uno de los últimos bastiones en los que aunar la experiencia bajo referentes universales. Así, cuando la filosofía de Hegel decide mirar al futuro, se convierte en culminación y cierre de los más altos anhelos de la estética hasta su época. Pero por más que insista en el agotamiento del arte bello, no será posible frenar el ímpetu que desde el romanticismo lo convierte, por encima de la filosofía, en instancia última de acercamiento al absoluto y que termina por disolver cualquier clausura repertorial. Después de eso, la elevación del arte y la belleza artística a las esferas más altas no resistirá la efectiva sucesión de rupturas.

Hegel llevó la tradición a su mayor hipóstasis, la escisión entre una gran tradición y lo mundano adquirió con él un sentido absoluto.

90 «En este sentido, los “ismos” han sido el reflejo de una carrera precipitada de “muertes”» (Marchán Fiz, 2007, p. 147).

Cualquier formulación posterior que quiera hacer descansar en una tradición privilegiada un contenido de verdad racional ya estaba contenida en su pensamiento. En el ámbito específico del arte, el abismo entre esa gran tradición y la pretensión de realizarla a través de la subjetividad —el yo absoluto del idealismo fichteano que adquiere carta de naturaleza creadora con el romanticismo— no será capaz de encontrar mediaciones, será la búsqueda de un imposible, como veremos en la segunda parte. Y en su anhelo de tales mediaciones, se querrá traer a la vida, convenientemente idealizadas, la formas, ninguneadas por el aparato filosófico de las bellas artes, del folklore y la artesanía.

La síntesis orgánica entre idea y contenido fue un horizonte que, por otro lado, no dejó de buscarse y que produjo, a partir de la plena conciencia del *gran* arte, una historia del mismo que siguió perfilándose y racionalizándose. Poco a poco, el contenido metafísico fue menguado hasta que tal historia quedó ceñida a una explicación de la evolución de las formas, como si estas naciesen y variasen según leyes internas, ajenas a su contexto social. Y, en algunos casos, guiadas por un horizonte de perfeccionamiento que estableció la versión para el arte del mito del progreso.

1.2.2. De la historia de las formas al mito del progreso artístico

Que la *forma* sea en el arte algo esencial incitó en no pocas ocasiones a prescindir de factores ajenos a ella. La purificación formalista llevó a la creencia en leyes que contendrían el patrón para un desarrollo orgánico del arte y en algunos casos hasta posturas espiritualistas. El individuo aparece aquí como descubridor, como vehículo, o como *médium* cuando de lo que se trate es de dar a luz formas que manifiesten una cierta *espiritualidad* contenida en la más pura abstracción⁹¹ y que armonicen con algún tipo de *naturaleza* humana. Estas propuestas quieren situarse en la libertad creativa y precinden de factores sociológicos o de una idea de tradición. En realidad, son deudoras de la tradición del absoluto que culmina en Hegel, de la tradición única, pura o racional. Prescindiendo ya de leyes históricas, el arte seguiría siendo actividad

91 El ejemplo recurrente es el de Kandinsky y su *De lo espiritual en el arte*.

para la conexión con ciertas verdades universales que, al estilo kantiano y su placer desinteresado, se expresan sin concepto a través de las obras. La cuestión de la verdad en el arte, en el otro extremo, intentará ser rectificadora por muchos estéticos marxistas, para quienes ya no se tratará de manifestar la *idea*, sino una verdad social, histórica y material, y su plasmación en una forma que tenga impacto transformador. De ahí que el extremo formalismo haya sido visto por estos teóricos como decadente o *burgués* por su carencia de ese contenido⁹².

Cierto es que estos embates lo son contra una historia y una filosofía del arte formalistas que quisieron investirse de neutralidad y alumbrar una teoría no *contaminada* por influencias sociales o políticas. Aquí vamos a reseñar el modo en que es esquivada la idea de tradición por algunos de los más importantes historiadores del XIX, quienes, desde una esforzada neutralidad científica, delimitaron con celo su objeto de estudio. Lo pertinente de tal cuestión es en primer lugar que pertenecen ellos mismos a una tradición historiográfica cuyos predecesores, con Winckelmann a la cabeza, eran adeptos a una tradición del arte que tenían como canónica en sus logros. Y cómo entre todos y algunos sucesores configuran un mito del progreso artístico⁹³, que tendrá en el siglo XX a Gombrich, para quien la tradición es decididamente una idea fundamental, como uno de sus más destacados representantes

La obra Winckelmann es reconocida como un modelo para la «historia del arte orientada a las formas» (Pochat, 2008, p. 401). Esto supone un salto fundamental respecto a las hagiografías de artistas al estilo vasariano. En ambos modos de historiar hay por supuesto una tradición implícita, y la historia de Winckelmann no deja de ser una hagiografía de esta tradición suprema por su virtud de encontrar la forma perfecta y la belleza pura. La historia debe ser capaz de narrar esta épica formalista que realiza un ideal universal. Desde el punto de vista social, en todo caso será pertinente entender cómo una determinada época, para él la Grecia Clásica, es capaz de materializar dichas obras ideales. Pero la reverencia de Winckelmann hacia esa época tan concreta, aparte de sus deficiencias metodológicas, le vuelve incapaz de aceptar el cambio. Si el progreso del arte ha culminado, podrá haber decadencia

92 Ya avanzadas las vanguardias, el arte revolucionario alumbrará su propio formalismo, el constructivismo, en oposición al considerado burgués.

93 La expresión la tomamos del título de la obra de Olga Hazan (2010).

o recuperación, pero siempre respecto al mismo referente. Más allá de esa toma de partido, los historiadores posteriores se ven en la obligación de dar una explicación al cambio artístico, y por tanto a la pluralidad, aunque esto no implique en absoluto prescindir de filtros y aceptar todo arte como igualmente valioso. Lo interesante es cómo la visión de la transformación histórica del arte es conjugada con la ya irrenunciable idea de autonomía para concluir en una historia de las formas o de los estilos como historia del arte que se *autotransforma*. Así entendida, supone una cadena de transmisiones que no deja de ser una tradición, pero situada en un vacío contextual en el que apenas juegan ningún papel las instituciones o las quiebras sociales o políticas del tipo que sean. Se explica por sus propios factores internos, desde una autonomía que, sin embargo, está construida, como percibe muy bien Pérez Carreño (en Bozal, 2004), sobre la misma voluntad selectiva que ya hemos visto como edificadora de tradiciones: «Formular su autonomía exige encontrar en la cadena del arte los principios que ligan el arte del pasado con el arte del presente y seleccionar los objetos que merecen formar parte de esa cadena desde principios internos y no externos» (Vol. 2, p. 258).

Persiste también el referente organicista, tan abundante en las estéticas previas y especialmente en el romanticismo. La autonomía del arte implicaba su consideración como una totalidad orgánica autorreferencial que se mantiene gracias a la disposición interna de sus elementos y su capacidad de *imitar* a la naturaleza en su potencial vivificador, en su capacidad de despliegue orgánico y creación de formas. El arte en cuanto forma tendría en sí su propia ley de crecimiento, su propia *genética*, gracias a la cual se disemina y se reproduce dando vida a obras que, como organismos, tienen cada una su propia individualidad incomparable. Esto suponía también una relación nutricia y sin mediaciones entre el genio, transmisor de esas potencias, y la obra. Sin embargo, para los sucesivos historiadores que Podro (2001) llama *críticos*⁹⁴, el abusivo recurso al individuo creador debía ser aplacado. Desde su buscada neutralidad, las concesiones a las disposiciones individuales en el devenir del arte son escuetas. La voluntad artística —

94 Podro nos cuenta cómo estos historiadores tendrán una vocación de científicidad y objetividad, compartida con Taine y los positivistas, que se orienta hacia el descubrimiento de leyes, estructuras e ideas generales que sustenten su producción investigadora.

Kunstwollen— de Riegl es todavía una fuerza humana. Poco después, Wölfflin propone su «historia del arte sin nombres», en una declaración de intenciones imanentistas. Para este autor, el artista encuentra en cada época una serie de recursos a los que no podrá sustraerse; esas formas heredadas y las posibilidades técnicas que se le presenten determinarán su obra, por lo que finalmente los estilos imponen su ley sobre los nombres. Así, la libertad creativa queda moderada y triunfa el lema de que no todo es posible en cualquier momento. Más allá de la abundante obra de estos autores, lo que nos interesa es descubrir cómo en su forma de historiar hay soterradas huellas de hegelianismo que invisiblemente cuestionan la neutralidad de lo narrado⁹⁵.

Riegl (1987) buscó neutralizar la persistencia de un «valor artístico absoluto» (p. 27) y afirmar un cierto relativismo sin negar la posibilidad de que las obras antiguas trasparenten una voluntad artística que coincida con la moderna. Tal cosa implica que las formas artísticas se desembarazan de sus dependencias históricas para manifestarse y armonizarse a través de esa voluntad. Así se explica nuestro *culto* moderno a los monumentos antiguos, gracias a esa *Kunstwollen* que es voluntad de forma artística, que surge del *espíritu* humano y por tanto nos hace hallar afinidades con aquellas obras sin que las instituciones o la historia política y social contaminen el proceso.

Como ha señalado Podro (2001), Wölfflin percibió esa «disyunción entre el cambio en el estilo artístico generado desde dentro de la tradición y el cambio de estilo producido por la cultura circundante» (p. 145), pero sus análisis le llevan a considerar que esa cultura y el *Lebensgefühl*, *Sentimiento vital*, no son como antaño se creyera los condicionantes principales del cambio, sino que existe una lógica interna para el desarrollo formal. Sería posible enlazar panorámicamente las tradiciones sociales con la uniformidad de la historia, pero estas no determinan la evolución del arte. En definitiva, se subraya el carácter relativamente autónomo de la historia de las formas frente a las tradiciones que se sustentan en la transmisión explícitamente social. A partir de estas premisas, Hauser (1975) identificó el hegelianismo subyacente:

La lógica de la historia de Wölfflin, orientada en sentido hegeliano, arranca ciertamente de premisas totalmente distintas con su doctrina de la «historia del arte sin nombres», pero sigue esencialmente el

95 Una visión general y crítica de sus teorías del arte puede verse Hauser (1982).

mismo método al subordinar la evolución al principio ahistórico del anonimato y transformar finalmente su dinámica en estática. (Hauser, 1975, vol. 1, p. 139)

Igualmente, Podro (2001) ha podido enlazar los autores aquí citados en una misma secuencia que parte de Winckelmann, continúa en Hegel y desemboca en la concepción general asumida por los historiadores del XIX de un «propósito artístico universal compartido tanto en el pasado como en el presente» (p. 38). Esta cuestión contradice el esfuerzo precisamente por extirpar aquella fe en el progreso, heredada de la ilustración, y sustituirla por una historia del arte aséptica y científica que encuentre en el desarrollo orgánico sin propósito de las formas su verdadero objeto. Tal cosa se mezcla, según la interpretación de Hauser (1982), con el historicismo que desecha categorías axiológicas absolutas en busca de razones históricas más concretas que no necesariamente llevan al progreso. Este esfuerzo es igualmente reconocido por Olga Hazan, quien en su detallado análisis del mito del progreso en el arte reconoce a Riegl, Wölfflin y Panofsky su empeño por deshacerse del baremo de un modelo estético absoluto. Sin embargo, en estos autores se terminan descubriendo ciertas contradicciones y una soterrada dependencia de motores universales. Hauser (1982) ve en la depreciación del individuo una huella hegeliana por la cual la historia del arte sin nombres acaba cayendo en el «principio fundamental de que los fenómenos históricos individuales están implícitos, preestablecidos y preformados en un “espíritu universal”» (p. 140). Y Hazan nos traza el relato del mito del progreso artístico que desemboca en las teorías de Gombrich, quien situado en otra época y enfrentado a un cierto descrédito de la antigüedad frente a la pujanza de lo contemporáneo, quiere restaurar los viejos baremos de la mimesis que produjeron el gran arte del Renacimiento. Para él, «la única dimensión que la obra refleja es su grado de éxito o fracaso en comparación con el modelo al que la obra se compara» (Hazan, 2010, p. 250)⁹⁶.

96 Al respecto de Gombrich, Hazan (2010) descubre que la idea de que «cada generación de artistas, cansada de las soluciones estilísticas antiguas, busca establecer unas nuevas, le sirve para crear una dinámica históricamente equivalente a las dinámicas que generan la razón histórica en Hegel, el concepto de *Kunswollen* en Riegl o el de *Zeitgeist* en Wölfflin, e incluso la idea de este último de una ley natural que gobernase los cambios estilísticos, desde lo lineal a lo pictórico y así sucesivamente» (p. 68).

Las teorías del arte del XIX conviven con el evolucionismo en boga que, inevitablemente, inoculaba en muchas de ellas, con mayor o menor penetración, sus presupuestos. Herbert Spencer, como adalid del evolucionismo cultural, extendió tal proceso a todo hecho social, incluido el arte. Así, podemos encuadrar estas corrientes en el amplio contexto de pensamiento que buscaba explicaciones o justificaciones naturales, científicas o materiales allá donde el idealismo se nutrió del *Geist*. Evolucionismo, positivismo, teorías del clima, etc. convergen en esta cuestión, que en los formalistas se manifestaba como ese organicismo más o menos explícito. En general, casi todos terminan confluyendo en el ensalzamiento de algún referente histórico, como es el caso paradigmático del inagotable Renacimiento. El eurocentrismo asociado se hallará más o menos matizado y oculto bajo una supuesta tradición autónoma y universal, libre de contaminaciones y que expresaría lo mejor que la cultura puede dar, consecuencia además del optimismo y la fe en el perfeccionamiento natural de la humanidad. Se trata de la ya mencionada tradición de nivel superior frente a las tradiciones que nacen y mueren en la cultura *circundante*.

Aun cuando el evolucionismo social emprendido por Spencer era previo al darwinismo, este último será usado para reforzarlo y teñirlo de cientifismo. No es cuestión de describir aquí los continuos intentos de basar los hechos sociales en las ciencias naturales⁹⁷, simplemente señalaremos que en lo que se refiere a la estética, cuando se sostiene que el sentido estético se transmite por herencia *biológica* y que evoluciona *orgánicamente*⁹⁸, se tendrá entonces que abordar la cuestión de la

97 Estos intentos no han cesado desde entonces, el ejemplo actual es la sociobiología.

98 Por ejemplo, para Grant Allen, la facultad estética: «ha progresado, sin discontinuidad, desde la simple admiración de la belleza humana, siguiendo un instinto orgánico profundamente anclado, hasta la admiración de la belleza abstracta, únicamente por sí misma» (citado en Hazan, 2010, p. 33). O, en clave netamente darwinista, John Caird, en *The Progressiveness of Art*, defendió con metáforas organicistas el evolucionismo en el arte y su progresiva *mejora*, todo ello mezclado con las necesarias gotas de idealismo cuando defiende el progreso artístico como algo noble que emana «de la inspiración de las almas elegidas, así como de una dosis de genio no transmisible e independiente de las tradiciones y de la educación» (Hazan, 2010, p. 40). Hazan hace una acertada crítica de este evolucionismo cuando ve difícil de imaginar cómo pueda conciliarse una evolución unilineal con la extensa pluralidad de formas y tradiciones existentes. En la estética anglosajona, aún hoy se mantiene la afición por abordar lo estético desde una perspectiva biologicista, véase por ejemplo Dutton (2010), o las mucho más interesantes obras de Dissanayake.

tradicción desde coordenadas muy distintas a las que luego usarán las ciencias sociales contemporáneas, conscientes ya de estos prejuicios naturalistas. Habría que hablar entonces de tradiciones biológicas o somáticas en las que el comportamiento se hereda y se transmite desde determinaciones previas al comportamiento cultural⁹⁹.

Los factores recién presentados forman parte de la mitificación del progreso, idea que desde la ilustración comenzó a contar con cada vez más altisonantes y optimistas defensores. Y que, como hemos visto, atraviesa la filosofía de Hegel y, en general, el pensamiento europeo de la época hasta el ya mencionado evolucionismo¹⁰⁰. Hay, sin embargo, una secuencia que retuerce la historia del arte hasta extremos en cierto modo indeseados para muchos de estos autores. Se trata del hecho de que tantos sustentadores de esa idea de progreso en el arte terminen asumiendo, cuando vean las novedades transgresoras que alumbraba su contemporaneidad, una posición conservadora o tradicionalista. El tradicionalismo eclesiástico implicaba ante todo la defensa de un dogma, y por tanto de un contenido, sustentado y amplificado por la forma ritual y la forma artística. En Hegel, forma y contenido van respondiendo a diferentes equilibrios mutuos; la *sacralidad* del contenido, de la idea, se mantiene y, finalmente, su historia de las formas termina por dispensar a estas de sus labores. En la teoría puramente formalista, el contenido se soslaya o se subordina a lo formal, aquello que es manifestación de unas leyes evolutivas que le son propias y gobiernan el conjunto del arte. En esta relación entre forma y contenido, se parte siempre de la forma, lo cual es, como señala Claramonte (2016)¹⁰¹, propio de los defensores de las estéticas repertoriales. Es decir, la historia parte de las formas dadas y de ellas se extrae la ley evolutiva que marca el cambio sucesivo, lo cual es además una prevención contra cualquier *outsider* que crea que su disposicionalidad le faculta para liberarse de tal dependencia.

99 No entraremos en el espinoso problema de la distinción entre naturaleza y cultura, baste decir que ya no es posible entenderlos hoy como campos discontinuos o contrapuestos, ni que la cultura es exclusiva del ser humano como si de un don o gracia se tratara. Más allá de eso, la tradición de la que el arte puede ser objeto es siempre una tradición *social* y *cultural*. Para el uso en biología de un concepto de tradición, v. Fragaszy y Perry (2008).

100 Una detallada historia de la idea de progreso es la de Bury (2009).

101 Para un análisis de la relación entre contenido y forma en el contexto de la estética modal v. Claramonte (2016, pp. 265 y ss.).

Pero cuando la disensión alcance la suficiente fuerza, se impondrá una voluntad de ruptura que impulsará dinámicas que terminarán por reventar cualquier imposición formalista y negarán la universalidad de sus leyes. Así, queda en evidencia el hecho de que esa historia de las formas tenía, más allá de sus inmanencias, un fuerte sustento social, institucional y académico. Y que los nombres al fin y al cabo importan, aunque hoy podamos afirmar que ni tanto como una historia de genios, ni tan poco como una historia sin nombres¹⁰².

La historia de las formas, al quedar saturada por su propia linealidad, negaba el paso a posibilidades artísticas que inevitablemente terminaron por abrirse camino. Es esa linealidad de la historia la que Olga Hazan señala como uno de los distintivos del mito del progreso artístico. Un recurso tan sencillo permite trazar el recorrido que une las *cumbres* del arte bajo una apariencia de causalidad¹⁰³. Una tal historia del arte seguiría el modelo de Vasari, en cuyo ensalzamiento de los logros de los artistas seleccionados están ya presentes las nociones de progreso y decadencia, un proceder que ubica los hechos convenientemente en un relato privilegiado y minimiza las alternativas o las pluralidades. La obsesión por los estilos canónicos y su progreso termina por impedir una adecuada reconstrucción de la historia, y fuerza antes que nada a categorizar las obras en función de corrientes específicas cuyo relato tiene mucho de artificial. Frente a ello, Hazan (2010) propone

la necesidad de reconstruir, a partir de un análisis minucioso de las obras de arte y de las tradiciones artísticas a las cuales pertenecen, a la vez el contexto inmediato de producción y de recepción de estas obras y las condiciones más generales de su emergencias, lo que permite elaborar un historia del arte que no sea progresiva ni regresiva. (p. 345)

El aparente progreso es, por tanto, un sesgo hacia un ideal que nos dice cómo deberían ser las cosas. Frente a la tozudez de los hechos,

102 Es curioso cómo para Gombrich, de quien vamos a hablar en seguida, la historia del arte es la historia de los artistas: «No existe, realmente, el Arte. Tan sólo hay artistas», dice al comienzo de la introducción de su historia del arte.

103 «Los avances progresivos o regresivos que los artistas efectúan sobre un esquema fatalmente lineal son sistemáticamente evaluados en función de un modelo que sirve, de manera recurrente, de criterio de juicio absoluto y universal para todas las épocas; este modelo es el del arte clásico» (Hazan, 2010, p. 238).

se insiste en ciertos modelos cuya preeminencia marca el paso de los momentos de esplendor a los de decadencia, cuando se pierde el horizonte de la mimesis por el alejamiento del original y la sucesiva copia de copias. En todo ello, la sombra de Hegel es alargada y fertiliza un humus que dará frutos insospechados.

Gombrich expresó cuanto pudo su rechazo, de clara influencia popperiana, hacia cualquier forma de hegelianismo. Su crítica se extiende hacia la estética de Croce y los *croceanos*, quienes, según él, «han cuestionado la misma afirmación de que el arte tiene una “historia” insistiendo en la “insularidad”, la singularidad de toda obra de arte genuina, a la que no debe degradarse convirtiéndola en un mero eslabón de una cadena “evolutiva”» (Gombrich, 2000, p. 1). Sin embargo, como él mismo reconoce, esos mismos autores no dejan de hablar del progreso del arte en el mismo sentido que se le da desde el Renacimiento, y que el propio Gombrich asume para construir su historiografía. Por ello, a pesar de todo, el historiador austriaco comparte mucho con esas estéticas, ya que todas conciben el arte como inserto en un devenir histórico. El mismo Croce cultiva el historicismo más destilado de su época, en el cual las obras de arte no dejan de ser dependientes de una tradición, hasta el punto de que sin la tradición y la crítica histórica que mantienen vivas las producciones del pasado seríamos *poco más que animales*¹⁰⁴. Lo que más escama a Gombrich es el manifiesto idealismo de la estética de Croce, que retoma un hegelianismo culminado en el que se prescinde ya de la forma para defender que el arte es la intuición que manifiesta la vida interior del artista. Gombrich, en el otro extremo, hereda el legado de la historiografía formalista, que él radicaliza con su anti-idealismo, lo cual le impulsa a buscar un criterio de lo visible, de lo representable, que le llevará a defender que el progreso del arte solo puede tener un sentido, el de la *mimesis*.

La teoría de la tradición de Gombrich rebasa la cuestión del progreso en el arte y sugiere vías por las que puede airearse una tradición obligada a dar vueltas sobre sí misma, así que la veremos en profundidad en la tercera parte. A modo de apunte, Gombrich entiende que el arte *avanza*

104 «Poco più che animali» dice en su lengua Croce (1912, p. 151). Donde la tradición se rompe, el pasado queda en silencio: «Dove la tradizione è spezzata, l'interpretazione si arresta; i prodotti del passato resta no allora, per noi, muti» (p. 148).

por ensayo y error, y de ese modo alcanza progresivas mejoras¹⁰⁵. Por tanto, la historia del arte es la de las grandes obras y su solución a los grandes problemas. El inconveniente es que universaliza este modelo y le sirve para interpretar prácticas artísticas que son totalmente ajenas a él. Aquí la crítica al mito del progreso artístico de Hazan se amolda punto por punto con la teoría del arte de Gombrich, en la cual va a descubrir también la huella hegeliana¹⁰⁶.

Nos dice Gombrich (1990), que, ya de por sí, la historia del arte es un proceso acumulativo de «refinamientos y modificaciones de métodos desarrollados a lo largo de muchos siglos en una cadena ininterrumpida de tradiciones en progreso» (p. 40). En su comprensión de esa cadena de «descubrimientos y aportaciones», el historiador austriaco quiere huir del finalismo, el arte no progresa hacia ninguna meta. Pero sí tiene una guía, y la defensa de la misma implica que el historiador selecciona los hitos de la historia para que su relato encumbre la gran tradición del arte del Renacimiento, y del mismo modo enlaza cuidadosamente cada eslabón elegido para elevar la coherencia del conjunto. Una vez más, el gran antecesor en ese proceder historiográfico es Hegel, para quien los hechos se han de acomodar al molde de lo absoluto. Los historiadores aquí reseñados, aunque sea tenuemente, no son inocentes en tal cuestión. No es necesario recurrir a la Idea, ni al *fin del arte*, el mito del progreso artístico descansa en la sutil reconstrucción de una línea evolutiva que se antepone a la investigación y a la cual han de amoldarse los hechos. Y para que tal línea se sostenga, es necesario un recurso profiláctico, algo que la proteja de la cultura circundante. De eso Gombrich tiene también su propia versión cuando habla de una *tradición del conocimiento general*, la cual sería inevitable pues nacemos en una tradición, en ella nos educamos y proporciona la base de nuestra cultura. Sin embargo, esa tradición pervive en la superficialidad y el rumor, por lo que ha de ser puesta bajo crítica y

105 «En la tradición occidental es un hecho que la pintura se ha cultivado como una ciencia. Todas las obras de esta tradición que vemos expuestas en nuestras grandes colecciones aplican descubrimientos que son resultado de una experimentación incesante» (Gombrich, 2002, p. 29).

106 «La idea que se hace Gombrich de la relación entre forma y función se parece al modelo progresista en tres etapas, establecido por Hegel a partir de la relación entre forma y contenido (o Idea) artísticos» (Hazan, 2010, p. 65).

superada al menos en parte para alcanzar el elitismo propio del gran arte, «todo el que merezca el nombre de estudiante debe aprender a desconfiar de lo que se considera como conocimiento general» (Gombrich, 1981, p. 20)¹⁰⁷.

Ya hemos insinuado, y volveremos sobre ello, cómo Popper (1983) propone que la ciencia moderna es una tradición racional de grado superior a las tradiciones de autoridad. Gombrich recoge esta teoría para reformular la noción de una tradición de orden superior en el arte; esta sería la tradición clásica, fundada en el ideal de la perfección de la mimesis, de la representación exacta y geométrica como criterio comparativo para declarar la ineptitud o excelencia¹⁰⁸. Pero cuando compara culturas ajenas, como cuando habla del *primitivismo*, se delata su falsa neutralidad. El primitivismo es para Gombrich una tradición *negativa*¹⁰⁹. Primitivo es aquel que carece de la formación adecuada, o lo simula. Y si a lo largo de la tradición clásica aparece una tendencia al primitivismo, debe interpretarse como decadencia, como rebeldía o como la búsqueda de una nueva pureza frente a lo que se considera la corrupción del presente. Se reconoce aquí la posibilidad de que ciertas vías de la tradición progresiva de la mimesis se ofusquen y tengan como consecuencia un escape hacia lo extraño. Son desviaciones con las que se puede condescender y que producen sus frutos, pero desviaciones al fin y al cabo ante las cuales urge una vuelta al redil. Ante todo, hay que evitar el punto de ruptura que ahonde en la crisis de la gran tradición. Cualquier alejamiento de ella es negación, la *tradición de ruptura* es negación.

Gombrich (1990) compartió con Popper su crítica al historicismo y «a la fe en que la historia no puede equivocarse» (p. 44). Interpretó

107 Sobre la relación del arte con su época, Gombrich «se resiste ferozmente a la idea de que el arte pueda reflejar el clima de su época porque esta idea es hegeliana y fue adoptada por los defensores de una historia social del arte» (Hazan, p. 249). Se está refiriendo, obviamente, a los sucesores marxistas de Hegel, y en especial a Arnold Hauser.

108 «Lo que debe aprender el artista mimético no es a concentrarse en cómo ve el mundo, sino a prescindir de su experiencia visual en favor de una construcción geométrica basada en las leyes de la óptica» (Gombrich, 2003, 277).

109 Así lo interpreta Lorda Iñarra (1991): «El Primitivismo se construye como una tradición de negaciones, en rigor, una paulatina repulsa de afirmaciones de una tradición anterior. Son lo que Gombrich denomina “principios de exclusión”, reglas negativas, cualidades o circunstancias a evitar con todo cuidado» (p. 193).

esto como la fe en un progresismo superficial y la asunción de que la novedad y la ruptura eran aceptadas y prestigiadas por el mero hecho de ser el producto último de los tiempos. Sin embargo, los movimientos artísticos asociados a esas rupturas aparecían en su historia como perturbaciones de la tradición clásica, como si la historia se estuviese equivocando. El remedio que proponía era la vuelta a esa tradición en la que descansaba el auténtico potencial creativo, y la remembranza de las grandes hazañas artísticas del pasado. Aun sin tener esa fe en una razón histórica, su obra parece buscarla como guía del progreso del arte. Al final, es representante de un conservadurismo que no queda muy lejos de aquel en el que el mismo Hegel desembocó. Si este fue capaz de encumbrar como culminante su propia cultura, Gombrich se remitió constantemente a la tradición en la que él mismo se formó.

1.2.3. El Canon: convención o necesidad

La idea de *canon* es, en su acepción moderna¹¹⁰, uno de los puntales más sólidos de todo academicismo y de cualquier estética que busque narrar las hazañas de una tradición. Gombrich (2016) lo afirma tajantemente: «No existe cultura desarrollada que carezca de un canon de logros transmitidos en una tradición como criterio de excelente calidad, aunque las culturas difieren por el tipo de muestra que valoran» (p. 132). Habría que preguntarse qué se entiende aquí por «cultura desarrollada»; en todo caso, la cuestión es que el canon es el centro desde el que se define esa cultura, y en su conservación y transmisión se cifra la supervivencia de la misma.

La existencia de cánones es innegable, la cuestión a debatir es si el canon es un producto surgido necesariamente de una determinada historia cultural o si es el fruto de una selección por quienes tienen el poder para mantenerlo. En el primer caso, es fácil caer en el esencialismo. El segundo no por fuerza implica que las obras elegidas lo sean por el azar o el capricho. Si sostenemos que un canon es una convención, afirmamos algo muy distinto, pues una convención es un

110 Para una introducción a los inicios de la transición del *κανών* griego, en el sentido de regla, a la idea de canon como repertorio de obras que reproducen excelentemente esas reglas, v. *The Origin of the concept of a Canon and Its Application to the Greek and Latin Classics*, de George A. Kennedy, (en Gorak, 2001, p. 105 y ss.).

producto complejo de sedimentación histórica, la cual a su vez establece las condiciones para la acción futura. Un canon fuertemente asentado puede dar la impresión de ser la obra de una esencia cultural, de la naturaleza de un pueblo, de su *Volkgeist*, cuando en el fondo lo que sucede es que los factores institucionales, políticos y sociales que lo mantienen son de tal densidad y robustez que hacen difícil su movilidad. Además, sostener la convencionalidad de un canon en absoluto implica menospreciar las obras que lo componen, que sin duda son elegidas por su *excelencia*. Otra cuestión es si los criterios que definen esta última son netamente endógenos o hay alguna tradición que pueda imponer sus criterios, y su canon, como los de una excelencia universal. Tal cosa preocupaba a Gombrich (2016), que sentía «tan poca simpatía por el relativismo moral como por su variedad estética» (p. 141) y defendió la existencia de algo previo a la tradición, una naturaleza humana común en la que se enraíza nuestra civilización. Pero ¿hasta dónde se abisman esas raíces y qué espacio dejan para la iniciativa individual? Gombrich fue un firme defensor del individualismo artístico, de la maestría, pero si esta es obligada a desarrollarse en el ceñido espacio que le deja una tradición demasiado escrupulosa, ¿no sería como intentar imponer algo así como una esencia cultural sobre las prácticas concretas? En su opinión, si diéramos rienda suelta al subjetivismo y al relativismo, los criterios dejarían de existir. Esta posibilidad parece sin embargo un extremo contrafáctico, pues en la práctica los criterios estéticos atraviesan un eje que va desde lo universal hasta lo particular, pasando por el terreno, quizás menos atendido, de lo colectivo o intersubjetivo.

Evidentemente, la defensa de un cierto universalismo no implica, y Gombrich era precavido al respecto, defender un canon rígido frente a la pluralidad de tradiciones. Pero su historia del arte es en definitiva la historia del arte occidental, principalmente en su tradición clásica y renacentista. Por eso, el peso de sus ideas sobre arte cae siempre hacia el pasado, aproximándose peligrosamente a ese tipo de tradicionalismos cuya inflexibilidad en el uso del canon provoca la clausura de la tradición. A Gombrich le inquietaba que no fuéramos capaces de admirar adecuadamente la maestría, y de ahí se siguiese la minusvaloración y pérdida del canon. En este sentido, *la tradición del conocimiento general* operaría como disolvente de una cultura de élite que se conquista con esfuerzo y con el trabajo de una cadena de grandes maestros. Eso es para él lo fundamental y en eso va a coincidir con todos los defensores de un

corpus canónico de referencia. El canon descansará en la ya mentada idea de excelencia y su función no es otra que ofrecer

puntos de referencia, criterios de excelencia, que no podemos nivelar sin perder la orientación. Cuáles sean las cimas particulares o los logros individuales que seleccionemos puede depender de nuestra elección particular, pero no podríamos hacer dicha elección si, en lugar de esas cimas, solo existieran dunas en movimiento. (Gombrich, 2016, p. 143)

Desde ahí parte el historiador, «que es el conservador del canon» (Gombrich, 2016, p. 155). Imposible dejar de apuntar lo mucho que se asemeja ese papel al del *guardián de la tradición*, de quien hablaremos cuando nos refiramos al *folklore*. El historiador puede sin duda distinguirse argumentando el rigor científico de su labor, pero no deja de ser quien selecciona —o proporciona las fuentes para ello— lo que debe figurar en el repertorio académico, lo que debe ser conservado. Como consecuencia, Gombrich urge a fiarnos del historiador, de ello depende nuestra tradición y los valores asociados.

Peter Burger (1996) consideró como un presupuesto de la estética idealista esa presuposición de que la «historia» elige siempre la mejor opción, que es aquella que perdura y es transmitida. Ello implica que, justo cuando la tradición entra en crisis, sus obras son hipostasiadas como defensa. Así sucede con todas las estéticas, de sesgo idealista o no, que desde el debate entre antiguos y modernos han mirado sobre todo al pasado y sostenido la conciencia moderna de esa tradición y de su pérdida. Aunque no se defiendan la existencia de una fuerza motriz que ocultamente va consolidando la excelencia, e incluso cuando se es crítico con ese tipo de historicismo, como lo es Gombrich, es posible bregar para que el orden repertorial y académico instituido manifieste esa excelencia como si efectivamente la historia hubiese elegido la mejor opción. En este caso, no es una ley histórica, sino unos pocos eruditos los que lo han hecho. Pero quizás la realidad sea más compleja. Como hemos sugerido, no es necesario recurrir a leyes históricas para defender un canon surgido como un hecho necesario, pero tampoco reducirlo a las hazañas de unos grandes maestros. Operando conjuntamente, y combatiendo, están el grueso de fuerzas sociales e institucionales de las que el individuo es partícipe, aunque se vea superado por ellas.

El empeño en defender un canon explícito contra las fuerzas centrífugas cristaliza en versiones más fuertes del mismo, aquellas

que lo definen eligiendo con nombres y apellidos las obras que *deben* formar parte de él. Tal es el caso del célebre canon de la literatura occidental propuesto por Harold Bloom (2009a). Bloom no es un actor aislado, sino que forma parte de un elenco de académicos y críticos que desde siempre han trabajado por cercar y ordenar la ingente producción literaria y artística de cualquier sociedad¹¹¹. Una especial atención al canon y a cómo se constituye tuvo el crítico alemán E. R. Curtius (1995), para quien la «formación de un canon contribuye a afianzar una tradición» (p. 361)¹¹². En su consideración, la idea de canon se define desde lo clásico, se trataría de una relación de «maestros considerados clásicos y tal vez sea también extensible a un sistema de reglas que pretenden tener validez absoluta» (Barasch, 1991, p. 292). Es decir, si el canon clásico era sobre todo un *recetario*, aquí se añade la concepción del mismo como una lista de nombres ejemplares. No se pretende, por otro lado, que tal lista quede cerrada. Sin embargo, esta visión sigue encuadrada en la linealidad forzada distintiva del mito del progreso artístico. Tal relato parece pecar de simplismo, sobre todo cuando se estudia históricamente la formación del canon y se percibe la influencia de los factores institucionales y sociales. Así, por ejemplo, para la construcción del canon literario, es fundamental la extensión de la imprenta y la creación, ya en el XVIII, de una clase media lectora que abra la vía para la formación de un cuerpo de textos en lengua vernácula distinto al de los textos religiosos, y esto a su vez antecede y prepara el inminente surgimiento de una industria literaria¹¹³. El resto de instituciones del arte —la academia, el museo, etc.— operan en la misma dirección de sancionar y mantener un canon en función de los intereses y la demanda de un determinado grupo social. Por tanto, la

111 Junto a Bloom, podemos citar, en el contexto de la crítica literaria anglosajona, a autores como Matthew Arnold, F. R. Leavis, Lionel Trilling o, incluso, al poeta T.S. Eliot, aunque las ideas sobre la tradición de este último son de tal densidad que le alejan de los anteriores, por lo que le dedicaremos el apartado 4.1.1.

112 Curtius (1995) nos traza el recorrido de la formación de cánones desde el fin de la época clásica, del canon de la iglesia al canon medieval de literatura y de ahí al moderno. El canon occidental transita por caminos paralelos al de la idea de tradición, desde un origen clásico hasta el absolutismo cultural de la institución eclesiástica, que lo acapara para fijar sus *textos* canónicos; y de ahí, por los procesos de secularización bien conocidos, a la elaboración de cánones laicos y artísticos asociados a otras instituciones.

113 Cfr. Shiner, 2004, p. 136.

idea de canon como lista, si bien puede ser introductoria, como quería Curtius, para hacer nuestra tradición más comprensible, a la larga califica con excesiva rigidez la historia y, sobre todo, arroja exigencias sobre el presente como si este hubiera de verse definido siempre por los mismos grandes nombres.

Ya hemos visto (n. 59) como Jauss (1997) consideraba a Curtius representante de un tradicionalismo asentado en la metafísica de la tradición, en un esencialismo de la misma presentada como si continuara «por sí misma» (p. 316). Lo que se oculta entonces es el empeño por mantener la autoridad de la literatura antigua más allá de los complejos procesos de producción y recepción de cada presente¹¹⁴. En esto, los cánones literarios buscan asumir para su supervivencia el prestigio que, de forma indiscutida durante toda la Edad Media, exhibían los textos canónicos religiosos. En definitiva, todo academicismo quiere situarse como hegemónico y el canon contiene aquellas autoridades que no pueden ser evitadas en el asunto del que se trate. Esto plantea la cuestión de cuál es la fuente y la justificación de esa autoridad. Para los críticos, habrá que atender a cuestiones sociales y políticas, y a la posibilidad de que oculte un sesgo de autoritarismo; para los conservadores, la autoridad es una necesidad positiva para la cohesión cultural¹¹⁵.

La conexión entre canon y tradición es directa, y la defensa del primero implica una cierta teoría de la segunda, a la cual se recurre para dar prestigio al canon. Hay una cualidad que todo conservadurismo concede sin paliativos a la tradición: esta es fuente de valores, de repertorios y de orden. La tradición sería una autoridad legítima y sabia cuyos criterios se imponen por la propia fuerza de su excelencia. Vemos cómo desde aquella confrontación entre razón ilustrada y tradición, y esta, en la que la tradición se considera como centro rector y parapeto contra la degradación, hay un giro aparentemente copernicano. En realidad, lo que el racionalismo y la ilustración discutieron fue sobre

114 En su respuesta a Curtius, Jauss (1997) quiere situarse justo enfrente: «Mi postura es la opuesta. La tradición no se transmite por sí misma, sino que la clave reside en las *actividades* de los que escriben y leen en cada momento: esa es la idea básica de mi “teoría de la recepción”. Al rehabilitar al lector, y considerar siempre que todo autor antes ha sido también lector, estoy dando precisamente respuesta al tradicionalismo de Curtius» (p. 317). Lo veremos en profundidad cuando nos ocupemos de la estética de la recepción (3.2.4).

115 Este es el centro de la discusión acerca de la autoridad entre Habermas, que asume el papel de crítico, y Gadamer, que defendió un sentido positivo de la autoridad.

todo a una autoridad surgida de la costumbre popular y de la tradición religiosa. Con ello contribuyen al trasvase de esa autoridad a un ámbito secular armado con un renovado arsenal de ideas: progreso, razón, cultura, civilización, etc. Muchas de las cuales reaparecen cada vez que, desde entonces, se quiera establecer y defender un canon del tipo que sea, lo que nos sugiere que aquella ilustración no pretendía en absoluto prender las mechas revolucionarias por más que su legado haya inspirado a muchos para ello.

La persistencia de un elemento de autoridad en la literatura fue percibida por Harold Bloom (2009a), para quien lo estético era un «un asunto individual más que social» (p. 26). Ese extremo solipsismo es su argumento contra los detractores de su canon. Para Bloom, el canon es una necesidad histórica que se forma por la propia potencia del repertorio y contra cualquier injerencia social. La memoria y la conservación se vuelven entonces imprescindibles contra el desastre del olvido. La autoridad estética emana de «unas energías que son esencialmente más solitarias que sociales» (Bloom, 2009a, p. 47). De ahí emana también el poder *espiritual* de ese canon concebido como órgano autónomo de la literatura y cuya autoridad debe ser separada de cualquier otra de carácter político o social. Así responde a enemigos como Gramsci que hablan de un *esprit de corps* de intelectuales que supuestamente guardan la continuidad de la academia. Frente a esto, Bloom (2009a) quiere desterrar cualquier injerencia ideológica y reivindica la «continuidad con un puñado de críticos» (p. 32) cuya misión es que los más excelentes valores estéticos no se pierdan.

Con semejantes criterios, a la hora de interpretar históricamente el canon, Bloom nos muestra el relato de unos textos que pugnan por sobrevivir. Cada época elige sus cánones, pero ¿quién en cada momento? Existe siempre un grupo social dominante, una tradición crítica o una institución académica consagrada a defender la supremacía estética. Pero, en la medida en que esto pueda cuestionar la imparcialidad de los críticos selectos, se hace necesario defender los valores estéticos autónomos que son la fuente de su elección. Las obras deben ser juzgadas según criterios intrínsecos y suprasubjetivos, uno no es libre para comprenderlas, debe estar capacitado por una sensibilidad que no es transmisible. Historizar las obras o hacerlas relativas a un contexto pragmático es un menoscabo, lo que Bloom (2009a) llama «desertar de la estética» (p. 33). El conflicto social acerca del canon tendrá que ver con

la lucha de este por sobrevivir contra quienes quieren tergiversarlo en función de intereses espurios. Los críticos como Bloom son guardianes, una vez más, de la tradición. Pero de una tradición *estética*, cualquier otro tipo de la misma será causa de imposiciones y debe ser rechazada por muy admirables que sean sus intenciones moralizantes. Dicho claramente: «Uno solo irrumpe en el canon por fuerza estética» (Bloom, 2009a, p. 39). Y para que quede aún más clara la independencia del canon y su soberanía estética, rechaza incluso cualquier función que este pueda tener hacia afuera, no es un programa de salvación ni busca imponer sus criterios, su fin es proporcionar repertorios, «imponer límites, establecer un patrón de medida que no es en absoluto político o moral» (Bloom, 2009a, p. 45). En otras palabras, el canon es propuesto como fundamento y horizonte de cualquier práctica artística. Su maximización, por otro lado, lleva inevitablemente al conflicto entre lo dado y lo por venir, entre el repertorio y la disposición estética que tiende a marginarse y salirse del canon. Bloom (2009a) lo intuye y quiere conciliar ambos extremos; para él, toda «poderosa originalidad literaria se convierte en canónica» (Bloom, 2009a, p. 32). Una vez más, de vuelta a la cuestión de la autoridad, es necesario afirmar que, en función de esos supremos valores estéticos, esta surge exclusivamente de las obras y de los autores del canon. El crítico será entonces una especie de médium y un guardián de esencias que si no fuera por su labor se perderían. Nadie fuera de esos criterios estéticos puede decirnos lo que el canon es, pero en ningún caso es una estructura cerrada, pues se va haciendo a sí mismo con el aporte en cada momento de nuevas originalidades.

Para explicar su mecánica interna, Bloom recurre a la *influencia*¹¹⁶, que, en el ejercicio literario y artístico, equivale al mecanismo de transmisión de la tradición. Aquí, lo estético está nuevamente consagrado en lo individual, los creadores operan desde su propia interioridad recepcionándose y malinterpretándose unos a otros¹¹⁷. A la larga, cada poeta es resultado y creación de sus predecesores. Esa contradicción entre la libertad creadora y la conciencia del pasado produce lo que

116 Cfr. Bloom 2009b y 2011.

117 «El poeta está condenado a captar sus anhelos más profundos mediante la conciencia de *los otros*. El poema está *dentro* de él, aunque experimenta la vergüenza y el esplendor de *ser encontrado* por los poemas —los grandes poemas— que están *fuera* de él. Perder la libertad en este centro es no perdonar nunca y darse cuenta del temor de la autonomía perpetuamente amenazada» (Bloom, 2009b, p. 73).

llama *ansiedad de la influencia*, esa «voluntad que acepta el peso de la tradición al tiempo que lucha contra ella leyéndola erróneamente, que rompe y reconstruye a la vez» (Bloom, 2011, p. 316). En esa malinterpretación inevitable hay por tanto una dialéctica interna que mueve la tradición y la mantiene abierta; si todo fuera concordancia y reelaboración tal cosa no sería posible. Pero la dinámica de la tradición es exclusivamente endógena y no se concibe que exista una voluntad de ruptura capaz de triunfar. El canon es exclusivo, se está dentro o fuera, y si se está fuera se estará en otros cánones, pero no en él que transmite los valores estéticos esenciales de la cultura en cuestión.

Similares notas están presentes en el canon de la literatura inglesa de F. R. Leavis. También aquí se revelan valores de importancia universal. Las obras que lo conforman no solamente destacarían por su originalidad y brillantez, serían además significativas en términos de la conciencia humana porque promueven nuevas posibilidades vitales¹¹⁸. El canon lo forman unos pocos elegidos, pero suficientes para definir lo que es una tradición con auténtica profundidad. Con ellos, esta adquiere sentido, sin ellos, podría ser cualquier cosa. Esta última posibilidad debe ser combatida y por eso la labor del crítico es tan importante. La idea de marcar límites, nuevamente, viene a chocar con la apertura del canon. Al final, la puerta del mismo es estrecha y está custodiada por unos pocos miembros parapetados en el discurso reiterativo de la excelencia. Cuando este recurso a los valores estéticos se agote, será insoslayable la cuestión del factor institucional, lo que llevará al surgimiento de las teorías institucionales que veremos en el siguiente apartado.

El empeño en mantener el canon abierto choca en la práctica con el establecimiento de un canon explícito, que a menudo no puede ocultar un indudablemente sesgo selectivo. Afirmar que cada época tiene su canon es conceder muy poco a la pluralidad de las prácticas estéticas, porque, al fin y al cabo, su canon es monolítico y destila un elitismo que no se soslaya. Lo estético es utilizado aquí como elemento de pureza, cualidad que, desde su origen kantiano, ha sido sostenida para conectar con el reino de valores universales y autónomos, una tradición estética pura e incorruptible. Sin embargo, tal inocencia ha

118 «They not only change the possibilities of the art for practitioners and readers, but that they are significant in terms of the human awareness they promote; awareness of the possibilities of life » (Leavis, 1950, p. 2).

sido puesta en duda por los críticos de los *cultural studies* ingleses para quienes el canon de Leavis era el producto de una unidad cultural forzada desde una clase social dominante. Se prefigura aquí lo que Bourdieu llamará *capital cultural*, el cual se sustenta en las densas redes de la educación institucionalizada. La misma pretensión de un canon estéticamente distinguido debe ser gestionada políticamente por las instituciones, de modo que «instancias como las academias o los cuerpos de conservadores de museos tienen que combinar la tradición y la innovación moderada en la medida en que su jurisprudencia cultural se ejerce sobre unos contemporáneos» (Bourdieu, 1995, p. 223). En esa política cultural, el proceso de canonización de las obras clásicas es el recurso infalible para consagrar los contenidos culturales dominantes. En su *Elegía del canon*, Bloom (2009a) insiste en que el canon es algo más que un mero capital cultural, una estructura cerrada, un fetiche; al contrario: «El canon es sin duda un patrón de vitalidad, una medida que pretende poner límites a lo inconmensurable» (p. 50). Pero veamos cómo en su canon están implícitas muchas de las notas detectadas en los anteriores apartados: academicismo sin duda, por mucho que Bloom pretenda que el canon y sus críticos carecen de lazos institucionales. Linealidad histórica entendida como eliminación de disonancias y pluralidades para establecer un relato directo y asimilable del pasado. Clausura formal, en este caso asentada en valores literarios que no dependen de factores no estéticos. Universalidad, aunque su canon sea *occidental*, quiere ser el producto epocal de unos valores no históricos, humanamente universales y que en otros cánones se expresarán de otro modo. Y finalmente, la impresión de que el canon es como un organismo que se desarrolla por sí mismo.

George Steiner (1993) se rinde a la evidencia de que el «canon es forjado y perpetuado por unos pocos» (p. 89). La canonización es el producto de una oligarquía y pertenece a la política del gusto que organiza «nuestros recursos de sensibilidad hacia la excelencia certificada y plenamente iluminada» (p. 84)¹¹⁹. Quien reniegue de él o lo censure será visto como un dilapidador de esa excelente cosecha, de

119 Aparicio Maydeu (2013), siguiendo a Steiner y también a Umberto Eco, subraya igualmente que el canon no es nunca una «selección natural sino una *selección artificial* llevada a cabo por una élite autolegitimada para imponer tendencias y criterios del gusto» (p. 44).

esos «activos de la gracia»¹²⁰. Y reconoce también la complejidad real de los cánones en uso; no se trata tan solo de que exista un canon por cada cultura, sino de que las «tradiciones de gusto» se superponen. Los individuos no están obligados a elegir entre un puñado de elecciones cerradas, cada cual puede configurar su propio inventario de obras maestras. Ante ello, será difícil reconocer si esas elecciones se deben «a un reconocimiento auténtico o si su autoridad de aceptación será la consecuencia del prestigio exterior, de las presiones de la conformidad, de nuestra pereza frente a los valores consagrados y los lauros» (Steiner, 1993, p. 225). En esta coyuntura, Steiner (2002) prefiere no situarse en una situación de rechazo o aceptación del canon y propone la disyuntiva entre una *canon generador* y un *canon inhibidor*:

La riqueza del canon, de lo ejemplar, es simultáneamente generadora e inhibidora, seminal y restrictiva. Proporciona alfabetos, apuntes para el reconocimiento, la inmediatez de la evocación y de la comparación tan penetrantes que apoyan al acto formador ejerciendo al mismo tiempo una enorme presión sobre él. (p. 260)

De ahí ese constante malestar, la misma ansiedad de la que habló Bloom, entre aquello que nos da sentido, pero nos limita, y la voluntad insaciable que nos empuja a superarlo. El canon, en cualquier caso, es una fuerza fascinante cuya profundidad va más allá de una simple lista. Bajo los grandes nombres se oculta la historia de nuestra cultura y es inevitable la admiración por los grandes maestros. Steiner ha orientado su idea de un canon menos rígido hacia la defensa de la maestría entendida como enseñanza y aprendizaje, como posibilidad de continuidad cultural. Su concepción flexibiliza la rigidez repertorial y convierte al canon en un arsenal que, bien utilizado, puede generar poéticas que lo multipliquen. En términos modales, lo que importaría sería entonces la capacidad del canon para mostrar una alta calidad repertorial (Claramonte, 2016, p. 17). Cualquier sistema artístico establece sus cánones, pero estos en sí no conforman sino que más bien interactúan con los repertorios, de los que depende la potencia generativa de las poéticas en cuestión. Para Steiner, *generador* sería aquel canon cuyo contenido da pie a que los

120 No es casual esta expresión (Steiner, 1993, p. 84), este autor reconoce la persistencia de analogías teológicas en el lenguaje del canon. Recordemos también las coincidencias con la hipótesis de Gustavo Bueno (2004) según la cual el *reino de la cultura* es una transformación del *reino de la gracia* divina.

repertorios muestren su pregnancia en las prácticas artísticas concretas, que de otro modo quedarían *inhibidas* por un canon que se tiene a sí mismo como referencia única¹²¹.

Queda abierto el reto de discernir el peso en la conformación del canon de las distintas fuerzas históricas y sociales, y también estéticas. La complejidad y aceleración de la modernidad occidental ha descubierto que el binomio canon-tradición tiene su propia capacidad motriz. Su influencia en las prácticas artísticas habría que entenderla en función de fuerzas centrífugas y centrípetas que, en lucha y en equilibrio, mantienen en órbita todo un sistema cultural. Por eso, el canon replica y limita, pero también es el origen de su propia superación. Cada movimiento antitradicionalista, cada subversión, por pequeña que haya sido, lo ha sido contra el horizonte de un canon, de una academia, de una tradición. Si Bloom interpretó la originalidad como garantía de su permanencia y de su apertura, Danilo Kiš (2013) cifra su permanencia en la superación y desviación de sus exigencias: «¿qué otra cosa es el talento sino precisamente esta desviación del canon?» (p. 53). Ambos intuyen el mismo proceso, pero vuelcan sus conclusiones en direcciones opuestas. Si el canon termina siendo el cementerio académico de la tradición, su carga de contingencia modal habrá llegado a su máximo. De la ruptura de sus márgenes trata precisamente el devenir de la estética hasta nuestros días. Antes de eso, es necesario resaltar cómo la institución del arte es capaz de sobrevivir a cualquier transgresión, y cómo aun sin criterios estéticos explícitos es capaz de generar teorías que la sustenten. Tal parece ser el papel último del *mundo del arte*, que «como esfera pública *de facto* se conforma con administrar un canon perfectamente contingente, es decir, busca un instrumento de poder, no de especificación poética y antropológica» (Claramonte, 2016, p. 59).

1.2.4. Instituciones sin tradición: el *Artworld*

Las teorías institucionales del arte habitan el extremo opuesto a las estéticas idealistas. En su versión más depurada, expuesta por George

121 Claramonte (2016) nos dice que «si el criterio de valoración de una estética tradicional fuera la mera existencia y pervivencia de un canon entonces tendríamos que aceptar como igualmente buenas todas las culturas estéticas consagradas por la hegemonía de un grupo de poder dado» (p. 217).

Dickie (2005), los elementos estéticos alcanzan un grado prácticamente cero y no se admite vinculación alguna del arte con ningún metarrelato, minimizando incluso el impacto de la continuidad histórica y cultural en la producción artística. El interés se reduce a lo que suceda en el cercano mundo del *Artworld*, expresión acuñada por Arthur Danto, dentro del cual las prácticas son sancionadas por un grupo de *expertos*. Esto pone en cuestión la libertad artística que algunos de estos teóricos han presentado como inevitablemente definitoria del arte contemporáneo. Esa libertad devendrá en un dudoso *todo vale* que habrá de ser justificado. Por otro lado, la sobredimensión institucional servirá de profiláctico para la supervivencia de ese mundo del arte cada vez más extrañado de su entorno social. Si el arte que estas teorías discuten es sucesor del gran arte objeto de las estéticas clásicas, otras estéticas contemporáneas, convencidas de la necesidad de explorar otros campos, se interesarán cada vez más por lo que queda en las afueras, el folklore, la cultura popular, la artesanía o la vida cotidiana. Este proceso de descompresión, similar al del romanticismo que sucedió a las teorías clasicistas, busca como antaño sus propias otredades.

En la teoría institucional de Dickie (2005), uno de los requisitos para que algo sea arte es «parecerse a una obra de arte establecida de antemano y ser llamado “arte”» (p. 53). Para reforzar esta definición, Dickie exige alguna otra característica independiente de la primera, y llega a la conclusión de que esta debe ser que «el estatus de candidatura para la apreciación haya sido conferido a algunos aspectos del artefacto por un miembro del mundo del arte» (p. 86). Es evidente el parecido de lo así propuesto con la idea de Bloom de un *puñado* de críticos selectos entregados a la labor de salvaguardar el canon. Igualmente, surgen las analogías con los guardianes de la tradición, que, como veremos, son los guardadores de las esencias del espíritu popular, solo que en el *Artworld* no hay, aparentemente, ninguna tradición que guardar. A esta conclusión han llegado muchos comentaristas del arte contemporáneo, que han extendido la visión de la tradición como disuelta en un cajón de sastre en el que se acumulan recursos desarraigados y deshistorizados que el artista contemporáneo utiliza a voluntad. No es casual que un crítico como Danto (2010) se haya interesado por la estética hegeliana y el tópico del fin del arte. Danto busca explicar la posición del arte contemporáneo respecto a una historia y una estética apegados a esos grandes relatos que la llamada *postmodernidad* entiende como agotados.

El arte, dispensado de su participación en el despliegue de esa gran historia, se solaza en su independencia de los lazos de la tradición. El *todo vale* lo es respecto a la depreciación de esta y de su autoridad académica, de ahí la importante labor del crítico para dar coherencia a la atomización de las prácticas artísticas.

En líneas cercanas se mueve Lipovetsky (1996), para quien la tradición sencillamente ha muerto, por lo que no quedan más que restos que se ofrecen como productos en un mercado cultural en el que cabe casi todo. Se refiere, por supuesto, a la tradición entendida como autoridad colectiva capaz de imponer orden y valores. Tal situación se ha invertido y ahora son los gustos y la conciencia individuales los que, desvinculados de esas viejas autoridades, establecen sus propios fines y aspiraciones. Por ello, nos dice Lipovetsky (1996), «las tradiciones se disuelven en un proceso de personalización, y tienen el encanto de un pasado superado y retomado no tanto por respeto a los antepasados como por juego y deseo de afiliación individualista a un determinado grupo» (p. 307). Por ello, el arte contemporáneo deviene en moda, que sería algo así como una forma de tradicionalidad superficial en constante autonegación, regida por la persecución incesante de la novedad y el imperio de la subjetividad. Esta situación sería consecuencia de un modernismo y unas vanguardias que, en su afán por romper lazos, «han dejado explícitamente de vincularse al pasado» (Lipovetsky, 1996, p. 308), y con ello han pugnado incluso por situarse en las antípodas de esa misma moda. El arte contemporáneo, sin embargo, en el momento en que abandona el imperativo de la ruptura, «entra en el ciclo moda de las oscilaciones efímeras de lo neo y de lo retro, de las variaciones sin riesgo ni denigración; ya no se excluye, se recicla» (Lipovetsky, 1996, p. 309). Y por eso convive sin traumas con los productos artísticos de otras épocas y otros contextos.

Es difícil imaginar una situación tan radicalmente opuesta al academicismo de los tiempos clasicistas. Y, sin embargo, ambas épocas convergen en el imperio de la institución del arte. Esta, por supuesto, ha cambiado con el paso de las décadas y, sobre todo, con el tránsito hacia las economías capitalistas. Ese tránsito, que afectó profundamente a las estructuras de la vida social, ha sido tratado ampliamente por una diversidad de autores desde Weber a Habermas, de quienes nos ocuparemos en su momento. Por ahora, se trata de comprender cómo esta nueva sobredimensión institucional contradice el potencial generativo

de las prácticas artísticas. La contingencia modal llega a tal punto que, como ya hemos comentado, se habla de la muerte de la tradición, o, al menos, de su desactivación en cuanto vehículo social, de su banalización y mercantilización. También existe un cierto parecido en cómo toda institución del arte busca siempre un exclusivismo social frente a la heterogeneidad inasible que gobierna en las afueras. El clasicismo, y con él las estéticas de corte idealista, enfatizaron siempre un elitismo basado en la maestría y los ideales estéticos. El formalismo, como hemos visto, pugnó por su independencia de lo social. A falta de recursos estéticos y metafísicos, a falta sin más de un contenido, las teorías institucionales no tuvieron más remedio que ceñirse al contenedor y tratar de explicar el arte desde ahí¹²². Por supuesto, y de eso tratará gran parte del contenido de los capítulos siguientes, tal situación de clausura implicará que se busquen salidas y nuevas formulaciones para las cuestiones que atañen a la estética y a la teoría del arte. La misma historia reciente ha visto una sucesión de prácticas que, desde dentro, pretendían restaurar una añorada sociabilidad, sensibilidad heredera de aquella de los románticos que buscaron alejarse de un presente que vivían como alienante. Todos esos movimientos postvanguardistas, recargados de contenido programático, han sido sucesivamente devorados por una institución del arte a la que, por su ausencia de criterios estéticos, formales, políticos o morales, cualquier cosa le vale.

La misma teoría de Dickie respalda esa apropiación. Su primer criterio para el arte concluía en la *artefactualidad*. Si se trata de asemejarse a algo que ya fue considerado una obra de arte, se trata por tanto de ser una *cosa*. Y si hace ya mucho que algunos artistas abandonaron la subversión formalista para indagar en el cuestionamiento institucional —ahí está el ejemplo siempre citado de la *Fuente* de Duchamp—, se concluye que los *porteros* de la institución no van a tener problemas para dejar entrar lo que sea. Y aun cuando lo que se proponga ya no sea meramente un artefacto, sino un *acto*, una *performance*, la institución no tendrá problemas en admitirlo como una *cosa* más. Entonces, ¿cuál es el criterio?

Escribió Mircea Eliade (1998) que, al «manifestar lo sagrado, un objeto cualquiera se convierte en otra cosa sin dejar de ser él mismo, pues continúa participando del medio cósmico circundante. Una piedra

122 Richard Shusterman (2002) las ha llamado *wrapper theories* —teorías-envoltura— (p. 50 y ss.).

sagrada sigue siendo una piedra» (p. 15). Pero lo sagrado no lo es porque manifieste poderes sobrenaturales, sino porque alguien, en un determinado contexto social, lo consagra como tal. Sin percatarse de las implicaciones religiosas, Dickie (2005) transita por esas conclusiones cuando nos dice que «Duchamp declaró que un urinario era la *Fuente*, y se cree que Dalí señaló ciertas rocas con el dedo, dijo que eran arte, y afirmó que, por esa razón, se convertían en arte» (p. 49)¹²³. Si lo profano es aquello que pertenece al mundo de lo cotidiano y práctico, de lo indiferenciado y lo caduco; lo sagrado es aquello que se le opone, lo que se distingue y privilegia, aquello a lo que se confieren las potencias fundacionales de la cultura.

Una vez más, Eliade (1998) nos recuerda que «para *vivir en el mundo* hay que *fundarlo*» (p. 22). Las tradiciones se fundan, o se inventan, sobre formas previas que han de ser moldeadas, ritualizadas, institucionalizadas. Se fundan y se justifican a partir de la sacralización más o menos fundamentalista de determinados objetos o ideas. Podrá haber muchos niveles de tradición según su impacto social, hasta mínimos que se confundan con la mera costumbre; todas perviven en la constante contradicción entre el flujo de la acción social y su fijación en forma institucional. Lo pertinente es que no puede existir esta última sin la primera. Y si el arte es, en una aproximación básica, producción de formas, esto implica un contexto de educación artística y socialización de la producción. Inevitablemente, hay residuos de tradicionalismo funcionando bajo toda vida artística. La esfera del gran arte pretendió, sin embargo, situarse en un plano de autonomía en el que dichas determinaciones quedaban subsumidas bajo el absolutismo creador del individuo, producto romántico por antonomasia, que más tarde quedó atrapado en la maraña de relaciones institucionales que configuran el mundo del arte contemporáneo, producto a su vez de la desfiguración del romanticismo.

Dejaremos para otro momento la cuestión de si las formas sociales del mundo capitalista, cortadas según el patrón instrumental del interés y el beneficio, manifiestan sin embargo alguna característica de tradicionalismo¹²⁴. De no ser así, como en general se acepta, quizás

123 Señalemos, respecto a los *actos* artísticos, que estos tienen también su análogo sagrado en el ritual.

124 Bajo esta cuestión se halla la traumática disyunción, que aún resuena en

sea porque para que haya tradicionalismo es necesario algún contenido que acoja el poder *sacral*, que dé a la tradición su razón de ser como esfuerzo por la conservación de ese contenido en un mundo siempre cambiante. Si el *Artworld* se muestra indiferente al contenido y a la tradición, finalmente solo puede sobrevivir como punto de intercambios económicos, como mercado. Y es ahí donde se descubre el sentido de su incesante actividad *sacralizadora*: conceder valor. Todo esto sin perjuicio de la implicación de las políticas culturales que respaldan a la institución del arte, así ha sido a lo largo de toda la modernidad, como hemos visto con las Academias Reales. Y desde que ese antiguo régimen fue derrocado, el prestigio del arte y de la cultura no ha dejado de ser esgrimido y usado por los nuevos poderes.

Groys (2005), en su aproximación a la idea de lo nuevo, quiso esclarecer esta relación entre el mercado del arte y la tradición sacralizadora. La actividad artística contemporánea se habría instalado en la dinámica de equiparar lo profano, lo pasajero e insignificante, a las obras significativas de la cultura. Así, la obra innovadora, en tanto que mediación entre los espacios de lo profano y lo sagrado, no lo sería meramente por rebelarse contra la tradición, sino por seguir los designios de una «lógica cultural-económica que rige la cultura, y que se exterioriza como una combinación estratégica de adaptación positiva y adaptación negativa a la tradición» (Groys, 2005, p. 123). El impulso innovador sería una adaptación negativa consistente en traer materiales del espacio profano para contrastarlos con la memoria cultural establecida jerárquicamente. Pero la exigencia de producir un arte que de modo original refleje el mundo de lo insignificante choca contra su ubicación en un espacio valorizado que radicalmente se le opone. Por más que se quiera, lo profano queda siempre afuera como un remanente ilimitado e inabarcable. Lo que se canoniza son determinadas obras o teorías artísticas que terminan enlazadas con la tradición que supuestamente subvierten. La innovación entendida como transmutación, la transfiguración que veremos en Danto, es así una operación comercial en donde las cosas del mundo profano reciben un sello que las hace aptas para ser administradas en el ámbito

nuestros días, entre una sociedad cortada por el molde del interés individual y otra forma de convivencia que se cohesionan orgánicamente según valores compartidos. Es decir, la distinción de Tönnies (2011) entre sociedad (*Gesellschaft*) y comunidad (*Gemeinschaft*).

de la *cultura*. En última instancia, lo «otro» profano es percibido como una amenaza ante la cual la tradición en sí, el espacio de lo sagrado y de lo valioso, ha de protegerse y cerrarse socialmente. El ámbito institucional que termina rodeando este proceder se convierte así en su medio natural¹²⁵.

Las teorías institucionales no pretenden sin embargo una idea de institución como organización cerrada. Hablan de una «matriz cultural» (Dickie, 2005, p. 82) que incluiría una red de relaciones entre actores y organizaciones, medios de comunicación, mercados, galerías, escuelas, etc. Todo aquello que proporciona un contexto para las prácticas culturales y que Dickie ha resumido en el título de su principal obra, *El círculo del arte*. Esta dimensión es la que Howard Becker (2008) ha explorado en una perspectiva sociológica, a partir de la cual rechaza la presunta libertad que se autoconcede el mundo del arte. Lejos de ser algo cerrado, señala su ausencia de límites y sus estrechos lazos con aquello de lo quieren distinguirse; de hecho, considera que «los mundos del arte y los mundos del comercio, la artesanía y el folclore son partes de una organización social más amplia» (Becker, 2008, p. 56).

Para explicar el funcionamiento de ese mundo, Becker recurre a las nociones de convención y colaboración. A través de ambas, se establece un punto de encuentro entre actores diversos en el que se ponen en común las ideas que imperan en un determinado ámbito. Así, considera que la convención es intercambiable con ideas como «norma, regla, comprensión compartida, costumbre o tradición, todo lo cual hace referencia a las ideas que las personas tienen en común y a través de las cuales realizan la actividad cooperativa». (Becker, 2008, p. 49). Este sentido de tradición sería el único admisible en el contexto de las teorías institucionales, las versiones de la misma que la entienden en relación a la autoridad y el orden social pertenecen a otra dimensión. De lo que se trata entonces es de ver cómo, más allá de las mentadas interferencias y dependencias sociales, el trabajo

125 Al respecto de la actividad sacralizadora en el arte contemporáneo, podemos aludir también a un crítico de las instituciones culturales como Bourdieu (2010), que ha interpretado la acción del artista que pone su nombre a un *ready made* como «un acto mágico que quedaría desprovisto de sentido y de eficacia sin toda la tradición de la que resulta su gesto» (p. 40-41). Y esa tradición, en tanto que universo de sentido, produce también a sus fieles y celebrantes, a todos aquellos que participan en el juego del arte que en cada momento parece brotar del carisma del creador, juego que oculta un sustento institucional que es desconocido o soslayado por sus cultivadores.

artístico no es el mero alumbramiento solitario de seres especialmente dotados¹²⁶. En esto, Becker toma de Kubler (1988)¹²⁷ la consideración de la tradición como un repertorio de soluciones a problemas comunes. Esas convenciones son modos de hacer que se agrupan en corrientes, las cuales para Becker forman tradiciones dentro de las cuales trabajan los artistas. En ningún caso tales contextos imponen normas rígidas, sino que más bien se da un cruce de intereses entre aquellos que son netamente estéticos y los que buscan generar impacto e influencia. Todo ello se trama inevitablemente y ningún artista puede prescindir de esas exigencias de visibilidad; su capacidad de situar su obra en el mundo del arte depende de su capacidad de uso de los recursos estéticos y sociales, en definitiva, «trabaja en el centro de una red de personas que colaboran, cuyo trabajo es esencial para el resultado final» (Becker, 2008, p. 43). Por más centralidad que se les otorgue a los artistas, el arte es un producto colaborativo que necesita de la división del trabajo. La aparente flexibilidad de su mundo es lo que hace posible que las innovaciones se extiendan con rapidez y que las convenciones cambien.

La idea de tradición que se pone en juego aquí, sin embargo, no está muy lejos de la que propuso Gombrich como recepción de soluciones técnicas y planteamiento de nuevos problemas que habrán de ser superados. A pesar del carácter progresista de esta tradición, es sin embargo una aproximación conservadora ya que por un lado rechaza las rupturas, las cuales son entendidas siempre de forma negativa respecto a ese encadenamiento, y por otro soslaya las incidencias de origen no estético ni formal en el devenir del arte. En las teorías institucionales, sin embargo, se desactiva el carácter progresivo e histórico de esa versión; las soluciones artísticas pasan a formar parte de un repertorio sincrónico y descontextualizado en el que la dependencia respecto a maestros anteriores es irrelevante, por más que los grandes nombres sigan siendo reverenciados por una inercia institucional y política que siempre necesitará de mitos y héroes. Además, la incidencia de la

126 Los artistas forman un subgrupo al cual se le asigna, de común acuerdo, «un don especial y hacen, por lo tanto, un aporte extraordinario e indispensable al trabajo y lo convierten en arte» (Becker, 2008, p. 54—55).

127 Cfr. Becker, 2008, p. 168. Por otro lado, la investigación de Kubler transita otros parajes, los de la reflexión acerca de la labor del historiador del arte, y considera que muchas de esas tradiciones artísticas no son visibles hasta que el historiador no compone un significado de las mismas (cfr. Kubler, 1988, p. 70).

ruptura, en tanto que subversión más o menos buscada, no se soslaya, pero se desvirtúa a causa de la extrema flexibilidad. La ruptura convive en el mismo plano que la continuidad o que el revival. Finalmente, se hace indispensable el recurso al *experto* que nos ubique las obras en el desarraigado mundo del arte.

En la Francia del XIX se hizo de uso común el término *connaissanceur* para denominar al *entendido*, al que sabe. Junto al crítico ilustrado¹²⁸, es el antecesor del crítico contemporáneo cuyo rol es el de experto en arte. Para Giddens (Beck *et al.*, 1994), el experto se distingue del guardián de la tradición en que su saber es desarraigador, universalizador y está abierto a quien tenga tiempo y talento para adquirirlo. Es por eso una figura que considera propia de una época post-tradicional; sería el sustituto del guardián en un entorno en el que las tradiciones han menguado hasta diluirse en una globalidad organizada según sistemas expertos y racionales. La labor del crítico no está cortada según reverencias, es, sobre todo, un *técnico*. Y aunque pretenda desvincularse del academicismo, finalmente su saber acaba entrando y conformando las academias (post)modernas. Esta es otra vuelta de tuerca a lo que viene repitiéndose a lo largo de esta primera parte: la necesidad de distinguir un ámbito para el arte que se alce sobre las tradiciones practicadas, que se sobreponga a ellas por su universalidad. El *todo vale* deviene en un *vale para cualquiera*, que es lo que aquí significa la universalidad. La convencionalidad de Becker es la de los *expertos*, no es étnica ni contextual, ni tampoco tradicional, salvo que se considere que esas convenciones son tradiciones, como pretende. Pero en la medida en que es inevitable para el mundo del arte un espacio de apreciación cuyo sustento crítico y racional es de todo menos claro, la teoría institucional acaba cayendo en la circularidad. Así, la definición de Dickie (2005) de las obras de arte como «aquellos artefactos que tienen un conjunto de propiedades que han adquirido un cierto estatus dentro de un marco institucional particular llamado “el mundo del arte”» (p. 19) pide el principio que aclare qué propiedades son esas y cómo se adquiere ese estatus. Cuestión que no se aclara salvo por la designación institucional, por lo que la conclusión a la que se llega es que el arte es aquello que un grupo significativo de personas dice que es arte, cuyo criterio termina siendo el de que algo es arte porque se lo parece a ellos.

128 El origen de la crítica de arte moderna está en la ilustración, y se tiene a Diderot por el padre de la misma.

La teoría de Danto ha buscado una mayor profundidad para estos problemas. Su propuesta de la *transfiguración* quiere superar las dependencias institucionales de la teoría en favor de un sentido ontológico¹²⁹. Pero sería de esperar que si las condiciones que hacen al arte son de tipo ontológico, este manifieste alguna cualidad específicamente artística o estética. Sin embargo, en la medida en que cualquier objeto puede ser *transfigurado* en arte, no hay tales cualidades. El artefacto depende entonces exclusivamente de su pertenencia a un mundo del arte, y volvemos así a la circularidad argumental. Danto recurre en su teoría a la semántica y a la exigencia de una labor interpretativa. De este modo, el arte solo tiene sentido en tanto que nos aproximamos a él con un conocimiento previo de que lo es, lo cual parece bastar. Pero si buscamos cuál es el mecanismo por el que la interpretación transforma algo en arte no vamos a encontrar bases ontológicas, lo que encontramos es que Danto (2002) no puede evitar el recurso de la distinción sacralizadora puramente institucional:

Ver un objeto, y ver un objeto al que la interpretación transforma en una obra, son cosas claramente distintas, por mucho que la interpretación devuelva el objeto a sí mismo al decir que *es* el objeto. ¿Pero qué tipo de identificación es ésta? Por el carácter constituyente de la interpretación, el objeto no era una obra hasta que se convirtió en una de ellas. Como procedimiento transformativo, la interpretación es algo parecido al *bautismo*, no en el sentido de dar un nuevo nombre, sino una nueva identidad, una participación en la *comunidad de los elegidos*. (la cursiva es mía) (p. 185)

Lo único que distingue a la obra de arte de su homólogo idéntico es que la interpretamos *ya transfigurada*¹³⁰, es decir, *bautizada* y perteneciente al selecto círculo. Pero si el arte es fruto de una actividad

129 «Descubrir qué es una obra de arte significa que tiene unas cualidades a las que atender de las que su homólogo sin transfigurar carece, y que nuestra estética será distinta. Y esto no es institucional, es ontológico. Nos movemos en un orden de cosas por completo diferente» (Danto, 2002, p. 152).

130 Tomamos esta expresión de Pérez Carreño (en Bozal, 2004, Vol. 2, p. 103), que añade además un interesante apunte sobre la inevitable pertenencia de esa interpretación a una tradición: «Interpretar lo primero como una obra de arte significa que lo percibimos “transfigurado”. Lo percibimos no ya como un objeto más perteneciente al mundo físico, sino en relación con una tradición y una historia de lo artístico que lo liga al resto de las obras de arte anteriores».

semántica, sería necesaria una pragmática. Los significados pertenecen a un contexto y se transmiten, pero también se omiten y desfiguran. Lo que resulta de la teoría de Danto es un *Artworld* idealizado¹³¹ que oculta sus mecanismos institucionales para mostrar una actividad de recepción de objetos que ya estaban ahí, como si el contexto de su producción no importase. Si realmente existe, como sugiere Danto, un saber necesario para la apreciación del arte, tal saber se ubicaría en una tradición. Si esta no guarda y transmite valores estéticos, ¿cuál es su contenido? Quizás lo sea la mera trama institucional que lo sustenta y también, por más que se hable del fin de la historia, la memoria de la sucesión histórica de acontecimientos artísticos que han tenido lugar en su interior, sin la cual no sería posible ninguna interpretación, por lo que ha de ser organizada en un saber que se adquiere y se transmite, que se salva del olvido porque es el fundamento de *ese* mundo y de las prácticas, tanto estéticas como políticas, que tiene lugar en él.

Que exista, como hemos señalado más arriba, la posibilidad de que fuerzas *irracionales* actúen concediendo ese estatus, sacralizando, diluye en el contexto del *Artworld* la nítida distinción entre expertos y guardianes, que sería sobre todo pertinente en un ámbito científico-técnico. La institución enmarca, encauza y define las prácticas artísticas, que se desarrollan en función de su encaje institucional. Tal cosa es un signo de contingencia modal, de vaciamiento de lo estético de cualquier contenido que antaño se le concediera y de ennegrecimiento de cualquier horizonte de experiencia más allá de la participación en el circuito del arte. Así lo interpreta Claramonte (2011), para quien

Según ensayistas como Danto o Dickie, de la obra de Duchamp o la de Warhol no debemos esperar experiencia estética alguna, tan sólo —y ya es mucho aparentemente— la constatación tautológica de que estamos ante una obra de arte. Que «vale» precisamente por serlo, con independencia de los efectos que produzca en nuestra sensibilidad o en nuestra inteligencia. (p. 281)

De ahí que, como nos recuerda el mismo autor, no sea posible esperar ninguna altura. Si la tradición quizás pueda tener la virtud de proporcionar el suelo para cimentar la altura, en cuanto se la niega o se la deshecha se pierde esa posibilidad, y se pierde también un afuera para la disonancia puesto que ya no hay nada que subvertir. Lo que queda es

131 En otro lugar, Danto (2010) ha hablado de «comunidad ideal» (p. 227).

un vegetar en los huecos de una institución que carece de límites. Pero la tradición adquiere sentido dialécticamente, se establece inevitablemente contra algo, no meramente frente a un *caos* indiferenciado, sino frente a otros órdenes y otras tradiciones, fuerzas todas que amenazan con disolverla y ante las que tiene que adaptarse y cambiar. Universalizar la tradición se asemeja a liquidarla, como así sucede en el tránsito desde la tradición del absoluto hegeliana al *Artworld*. No es que en este caso se nieguen otras realidades, sencillamente se apilan los restos del metarrelato idealista en un contexto desconflictivizado.

A la larga, las teorías institucionales no pueden justificar la historia de las rupturas artísticas. Su dependencia de lo ya dado tendría dificultades para explicar las emergencias primeras. El interés de la *Fuente* de Duchamp no estaría tanto en su influencia posterior como en el impacto contra un mundo del arte que, por aquel entonces, carecía de antecedentes. El artista propuso allí su fuerza disposicional, su capacidad instituyente, e inquirió sobre el estatus de la propia institución. Y esta, en su asimilación, vino finalmente a imponer una especie de tradicionalismo sin contenido, una tradición de la carcasa que promueve la diferencia extrema para producir la indiferencia. Dicho por Castoriadis (2008): «La negación de la dimensión instituyente de la sociedad, el recubrimiento del imaginario instituyente por el imaginario instituido va unido a la creación de individuos absolutamente conformados, que se viven y se piensan en la repetición» (p. 103).

2. Tradiciones imposibles

2.1. Romanticismo y tradición

2.1.1. Herder y la pluralidad de las culturas

Uno de los principales motivos repetidos hasta ahora es la pretensión de establecer unas coordenadas universales en las que situar todo lo humano. Esto no fue una originalidad del racionalismo y la ilustración. La suya fue una versión secularizada del proyecto universalizador de las grandes religiones, y en especial de la católica¹³², que postula la Tradición de su fe como la verdad eterna y válida para todos. No es de extrañar, por tanto, que sea en el ámbito protestante, surgido esencialmente como oposición a lo católico, donde se gestó un pensamiento de la pluralidad que busque adjudicar a cada momento y lugar una singularidad histórica y cultural. Es la propia cultura alemana la que primero pugna por reivindicarse en su idiosincrasia nacional frente a los poderes católicos, y más allá, cuando su filosofía dé a luz a su propio universalismo, esta acabará tomándose a sí misma como culminación de la historia. Si la ilustración francesa fue un movimiento de exaltación y propaganda de la gloria nacional, que es postulada como modelo de civilización, no lo fue menos el idealismo alemán¹³³.

Pero es necesario recordar que Hegel fue también reacción contra sí mismo, contra su temprano romanticismo, y que ese romanticismo se gestó en su país al calor de pensadores protestantes como Hammann y Herder que, además, ejercieron clericalmente. Ambos pertenecían a su época y, aun cuando conformen una determinada crítica al racionalismo, no dejan de coincidir con este en muchos temas, así como no dejan de prefigurar, también, al propio idealismo, de ahí que sus consideraciones no tengan como principales aún cuestiones materiales, económicas o sociales. Por eso, la crítica frecuente a todas estas filosofías se ceba con su desmedido carácter especulativo y la falta de rigor respecto a los hechos concretos en la asunción de modelos ideales en los que esos hechos deben encajar. Si las estéticas academicistas sucumbieron a su enclaustramiento, el tradicionalismo romántico sucumbirá a la

132 No por nada *católico* significa *universal*.

133 Estos proyectos universalizadores parten de unas coordenadas nacionales y acaban expresando el tópico del pueblo selecto o elegido.

imposibilidad, destino de la ensoñación sobre tradiciones populares ideales ajenas a las condiciones reales del *pueblo*¹³⁴.

Es cierto también que se da en la época referida una transición entre dos modelos extremos, y que Herder, con su uso de las explicaciones climáticas y geográficas, y su interés por los relatos acerca de culturas *exóticas*, transita por tales parajes. En esta transición tenemos, por un lado, la absoluta idealización ahistórica de tipo neoplatónico, por el otro, los positivismos y materialismos diversos que surgen a lo largo del XIX. El lento giro desde las fuentes de la contemplación y la teoría a los de la experiencia, la experimentación y la práctica contribuye al agotamiento de las energías idealizadoras. El empirismo, el historicismo, el cientifismo y la gestación de unas ciencias humanas que empiezan a considerar al hombre en sus manifestaciones materiales son hitos de tal proceso. Ahí están los evolucionismos diversos, entre el intento de comprender los cambios, históricos o biológicos, y el ansia por encontrar un principio que los gobierne. Este proceso es alimentado por la experiencia creciente de la diversidad humana¹³⁵, y el impulso más fuerte ante la misma fue siempre justificar lo propio como culminación. Lo sugerente de Herder y el romanticismo es que rompen a su modo con tal etnocentrismo y entienden la necesidad de asumir las peculiaridades de cada pueblo sin desvirtuarlas con la habitual caracterización de algunos como *primitivos*. A pesar de todo, el gusto romántico por lo popular, lo lejano y lo exótico terminará situando en esas coordenadas a todo lo que se distinga del modelo del hombre culto occidental, dando continuidad así a los prejuicios correspondientes.

Si el racionalismo soslayaba la variedad bajo la abstracción y la jerarquía de la razón, uno de los primeros pasos hacia la ruptura de esa hegemonía, aunque también hacia el establecimiento de otras nuevas, fue la asunción de la historicidad de lo humano. Por eso se tiene a Vico, cuya obra quedó en su día ensombrecida bajo el imperio

134 Para Herder, el pueblo es un colectivo homogéneo ligado a un territorio y que comparte una lengua y una tradición. Esta concepción, que será la romántica, soslaya todo tipo de impurezas históricas, conflictividades sociales y divergencias internas, pero es fácil construir a partir de ella una imagen prístina del pasado de ese colectivo.

135 La cual, sin duda, tiene un punto de inflexión en el encuentro entre el viejo y el nuevo mundo. Por eso, el descubrimiento europeo de América es considerado por tantos como punto de partida de la modernidad, especialmente por el hecho de que, desde ahí, se inicia la globalización en sentido positivo.

cartesiano al que se opuso, como antecedente del romanticismo. En Vico, tenemos ya una filosofía de la historia elaborada a partir de una atención a las producciones humanas. Las filosofías que desde entonces así se presentan lo son de una historia *universal* de la *humanidad*. Tal es la propuesta de Herder —*Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad*—, donde expondrá un cosmopolitismo facetado en las distintas historias locales. No hay un fin privilegiado, sino una pluralidad de realizaciones, por lo que no hay ya un relato de orden superior que deba imponerse sobre estas.

En este contexto, Herder asume la importancia de la transmisión del saber. En ello cifra la supervivencia de una cultura concreta, su posibilidad en cuanto realización humana singular que no depende de unas facultades trascendentales universalmente válidas sino de la pertenencia a una historia hecha de las producciones de un pueblo histórico. De ahí, por tanto, la importancia de la tradición y la educación. La preocupación por la educación estética ha sido siempre una constante que ha encontrado formuladores en cada período, así lo vemos en la obra Winckelmann o Lessing, quien en *Educación del género humano* busca conciliar los valores de la Revelación con los de la Razón¹³⁶. Schiller, en sus *cartas*, plantea explícitamente el problema de la educación estética del hombre. Y, más recientemente, autores como Read o Munro han escrito sobre la cuestión. Este interés en la educación de la sensibilidad implica, especialmente en los autores más antiguos, un cierto vértigo ante manifestaciones que se consideran de algún modo degeneradas. Si la educación atañe principalmente a la constitución moral, se evidencia el valor que entonces se adjudicaba a lo estético como conformador de unos determinados valores. Si en los autores más clasicistas esa educación implicaba además un cierto criterio de selección y distinción, para los románticos, como se aprecia Schiller, lo estético en lo que hay que educarse es la instancia máxima que une las facultades humanas escindidas. En la transición hacia esa postura se sitúa Herder, quien frente a los que cifran la virtud estética en principios racionales, se alinea en la defensa de una sensibilidad que ya no es una gnoseología inferior, sino una faceta humana fundamental que toda educación debe fomentar. Y esta educación es solo posible en las coordenadas de cada

136 «La educación es una revelación que acontece al individuo, y la revelación es una educación que aconteció y acontece todavía al género humano» (Lessing en Bozal, 2004, Vol. 1, p. 95).

pueblo, identificado este con su cultura distintiva, no de modo genérico ni bajo criterios absolutos.

Para caracterizar las culturas, Herder recurre al tópico del clima y las condiciones físicas, que con las tradiciones, hábitos y costumbres, conforman un determinado *espíritu* que es garante de su continuidad. Los individuos se forman en ese contexto de condiciones heredadas y es por tanto capital el aprendizaje y la socialización en las mismas, labores para las cuales el lenguaje es un medio principal. Pero también lo son la imitación y el ejercicio, formas de educación a través de las cuales se asimilan los modelos; a esto, dice Herder, podemos denominarlo tradición¹³⁷, y a partir de ella surge la cultura, que sería el producto de una educación genética y orgánica al mismo tiempo:

genética por la transmisión y orgánica por la asimilación y aplicación de lo transmitido. Para darle un nombre a esta segunda génesis del hombre que abarca toda su vida, podemos, partiendo del cultivo del agro, llamarla cultura, o también, tomando la imagen de la luminosidad del esclarecimiento, denominarla período de las luces. (Herder, 1959, p. 262)

Lo que se expresa aquí es la idea de cultura como una segunda naturaleza, lo cual es un tópico de toda la época ilustrada¹³⁸ que en Herder sirve para sustantivar, o naturalizar, las producciones de la cultura como si conformaran una entidad autónoma que pervive bajo el suceder de las generaciones. En definitiva, cada pueblo tiene su *genio* peculiar, el cual adquiere forma en el desempeño de su estilo de vida. Tal cosa se manifiesta en sus producciones, en sus historias, sus leyes, sus mitos y sus canciones¹³⁹. A través de ellas, el carácter y el espíritu del pueblo se expresa y se consolida, se transmite y por ello pervive. Así, la tradición se dice en plural no solo respecto a un pueblo como un todo, sino también respecto a la diversidad de expresiones de este.

Pero la diversidad no impide sino que favorece una historia humana que avanza conjuntamente. Herder enlaza las culturas a través de

137 Cfr. Herder, 1959, p. 262.

138 La antropología posterior ha criticado profundamente esta concepción de la cultura, véase por ejemplo Geertz (1995).

139 «Las canciones de un pueblo son los testigos más reveladores de sus sentimientos, instintos y opiniones: un verdadero comentario de su manera de pensar y sentir formulado por su propia boca» (Herder, 1959, p. 247-248).

una especie de escalonamiento según el cual la educación, concebida como generación espiritual, estructura y forma al individuo que a su vez se enlaza con sus antepasados y su pueblo, y estos, finalmente, con «toda la cadena que forma su especie (...). Así se llega de los pueblos en último término a las familias de la tribu; la corriente de la historia conduce hasta sus fuentes» (Herder, 1959, p. 261). Paralelamente, fiel a su proyecto de filosofía de la historia, no deja de buscar una tradición cuya dignidad sirva de origen al conjunto, y la encuentra en la religión, la más «antigua y sagrada tradición» (Herder, 1959, p. 279) de la que emana toda la cultura¹⁴⁰. A partir de ahí, es fácil entender por qué tiende a menudo a atribuir a toda tradición posterior una condición sagrada¹⁴¹ según la cual el carácter y el contenido de una cultura se hunden en unas raíces inmemoriales que se heredan pero que no se pueden subvertir sin destruirlas. Las tradiciones diversas no dejan de constreñir cada una su propio contexto como si las rupturas y las invenciones no fueran posibles más allá de lo dado por ellas. De ahí el horror que a Herder le produce la idea de revolución: «Horrendo es el aspecto de las revoluciones que amontonaron ruinas sobre ruinas, eternos comienzos sin fin, trastornos del destino sin intención duradera» (Herder, 1959, p. 265). Sobre ello magnifica la fuerza formativa y ordenadora de la cadena que asegura la continuidad y afirma que la filosofía de la historia es la que pone de manifiesto el fruto inmarcesible del genio humano. Por eso, existe una comunidad de espíritu en la que confluyen todas las culturas y que si bien no es la tradición única que impone sus criterios, si es el producto del enlazamiento de las tradiciones diversas. Expresión de ello son los grandes nombres que aseguran el espíritu de la humanidad, gloriosos nombres que «brillan en la historia de la cultura cual genios del género humano, estrellas rutilantes en la noche de los tiempos» (Herder, 1959, p. 265). Esto quedará manifiesto en la idea de la existencia de una especie de tradición áurea, destilación del enlazamiento de las culturas:

¡Áurea cadena de la cultura que enlazas toda la tierra y tocas a través de todos los individuos hasta el trono de la Providencia desde que

140 «Ha sido la religión, y sólo ella, la que trajo a los pueblos las primicias de la cultura y la ciencia, más aún, que éstas no eran en un principio sino una especie de tradición religiosa» (Herder, 1959, p. 289).

141 Lo cual no implica que todo lo que esta consagre sea necesariamente digno de respeto, así lo expresa Herder (1949): «¿Cuál es la superstición estúpida que no haya encontrado aquí y allá una tradición que la consagrarse?» (p. 264).

me fue dado reconocerte en tus eslabones más gloriosos y seguir tus huellas a través de los sentimientos de padres y madres, amigos y maestros, la historia ya no es para mí lo que antes parecía: una devastación sacrílega sobre una tierra sagrada! (Herder, 1959, p. 266)

Por tanto, la pluralidad no lo es de formas inconexas o inconmensurables. Toda cultura pertenece a la misma matriz, aunque cada una componga su propia cadena, todas forman parte de la gran cadena de la tradición del espíritu humano y todas están en disposición de aportar y recibir los refinamientos y el progreso de la tradición áurea. La diferencia con lo que será la tradición del absoluto hegeliana es que aquí las culturas concretas tienen entidad en sí mismas, no están orientadas a desembocar en una totalidad superior ni hay una ley común que las determine, sino que cada cual tiene su propia vida. La cadena áurea sería, más que un fin, una fuente común. La filosofía de la historia herderiana quiere descubrir una trama bajo la que se percibe el gobierno de Dios. Si existe un progreso, no se da en cuestiones científico-técnicas, sino en relación al intelecto y al espíritu; por eso, pese al sincero reconocimiento de todas las culturas, Herder acaba afirmando que existe una «tradición de tradiciones» que distingue a los pueblos cultos, tal es la escritura, que permite la eternización de unos contenidos y es «el medio de la cultura intelectual. Todas las naciones que no adoptaron este medio de la tradición son, según nuestros conceptos, no cultas» (Herder, 1959, p. 274)¹⁴².

En este despliegue, el arte conforma sus propias tradiciones, y del mismo modo que las tradiciones específicas de una cultura pertenecen al género de la tradición humana, las tradiciones artísticas pertenecen a su propia tradición genérica. Pero aquí Herder (1959) hace una consideración decisiva que versiona la típica distinción de las bellas artes: para la cadena del arte existen unos «pocos elegidos» —son las

142 Es importante señalar aquí la distinción entre *Bildung* y *Kultur*. La escritura, en el texto original de Herder, proporciona *Bildung*, formación o aprendizaje, y tiene el sentido de cultura subjetiva —retomamos nuevamente las distinciones de Gustavo Bueno al respecto—. Pero al hablar de las naciones no cultas, Herder las llama *unkultiviert*. Esta confusión de principio acaba resolviéndose, como ha señalado Bueno (2004), con la asignación al término *Kultur* del sentido de *cultura objetiva*, esa especie de ente suprasubjetivo que para Herder guarda el *espíritu* peculiar del pueblo del que surge. En el caso de las *culturas incultas*, lo serían por su falta de formación, de *Bildung*, pero no dejarían de ser culturas, pues todo lo humano se define por esa segunda naturaleza.

estrellas rutilantes antes citadas— que tienen «el honor de añadir un nuevo eslabón; los demás cuelgan de la cadena cual esclavos fieles y serviciales que tiran de ella mecánicamente» (p. 276). Ahí está la mención a ese ingrediente mecánico que recuerda la vieja denominación de *artes mecánicas* que se dio a aquellas que quedaron fuera de la selección de las bellas artes. Aquí se reconoce que la tradición constituye una fuerza dominante a la que hay que someterse, pues es ella la que da sentido a nuestra existencia como miembros de una cultura¹⁴³. Esta corriente se nos muestra como una entidad impersonal que es algo más que la mera sedimentación de producciones humanas, es el espíritu mismo del pueblo como una fuerza motriz cuyos orígenes se pierden en la noche de los tiempos —tiempos míticos—. En tanto que seres sociales, la tradición nos forma, es una fuerza a la que no podemos sustraernos. Esto no quiere decir que nos forme siempre en lo mejor, pues también cabe caer bajo influencias deformantes. Aun así, lo mejor nunca se encuentra afuera de la tradición, sino en sus más excelsas obras o en sus más *auténticas* herencias. Entre la obra de los grandes artistas y las más primarias de la cultura popular¹⁴⁴ no puede haber más que continuidad, por más que parezcan alejadas; el espíritu del pueblo nutre también al genio.

Este *volkgeist* es el fruto de una sustantivación que adquirió formulaciones diversas especialmente en la filosofía alemana, aunque, como ya se ha comentado, fuera Montesquieu quien primero habló de un *espíritu de la nación*¹⁴⁵. Esta noción es por supuesto un producto del contexto idealista que se forja en esta época, y funciona como idealización suprema con la que justificar una explicación de la realidad basada en la selección y la simplificación de los hechos. El carácter selectivo de ese impulso tradicionalista comienza a adquirir ya una importancia capital y el romanticismo lo llevará hasta la pérdida de contacto con la realidad efectiva para imaginar, a través de los hechos elegidos y las ilusiones proyectadas, la historia y las tradiciones de los pueblos. Tal cuestión, la

143 «¡No dejes tu lugar en la sucesión de eslabones que forman la cadena, ni quieras ser superior a ella, sino adhiérete firmemente a ella! Solamente ocupando tu lugar dentro del conjunto, con lo que das y recibes, en constante actividad, hallarás la vida y el sosiego» (Herder, 1959, p. 264).

144 Fue Herder quien primero utilizó la expresión «cultura popular», *Kultur des Volkes* (Cfr. Velasco Maillo, 1992, p. 16).

145 El propio Herder (1959, p. 286) reconoce este precedente.

de la invención de las tradiciones, que trataremos en el punto 2.1.3, será un arma decisiva para la legitimación de los nacionalismos modernos. Pero antes, sobre lo que se fantasea es sobre un espíritu popular cuya potencia generativa y telúrica se manifiesta en las más primarias y anónimas expresiones del arte *popular*. Herder se entusiasma con esas creaciones del pueblo y pierde con ello el mínimo rigor para discernir su autenticidad. Conocido es el caso de los poemas épicos del *Ossian* de Macpherson¹⁴⁶, cuya autenticidad fue enseguida puesta en entredicho¹⁴⁷. Tanto Herder como otros miembros del *Sturm und Drang* y escritores románticos recibieron el *descubrimiento* de esos poemas como la revelación del alma de una nación¹⁴⁸.

Si las estéticas clasicistas fundadas en la razón pretendieron conquistar el centro del tablero, lugar desde el cual todo se controlaba, la oposición que aquí se configura busca las extremidades basadas en la exaltación del carácter y la sensibilidad. En un lado, está lo popular entendido como esa proteica masa de vida fundamental; en el otro, está el *genio*, cualidad que a lo largo del romanticismo se transformará en un personaje visionario. En Herder aún conviven ambos bajo el imperio de la tradición, a los hombres comunes se les exhorta a reverenciar el pasado, la continuidad; mientras que el genio es quien, desde dentro de la tradición, nunca sin romperla, nos descubre sus más destiladas esencias expresadas en obras maestras. Estos extremos de la misma cultura representarán en adelante la gran contradicción del romanticismo, que a la larga terminará por seccionarse en un movimiento que de una parte busca el aura perdida de la tradición, y de otra engendrará a quienes querrán destruirla deslumbrados por la luz del futuro y la libertad creativa. Si Herder y su época miraban especialmente al pasado, nuestra época es fruto de un cambio de orientación hacia el futuro cuya génesis está en aquellos tradicionalistas tanto como en los configuradores del mito del progreso. En el romanticismo temprano ese progreso será

146 Publicados por James Macpherson en 1760 como «traducción» del gaélico con el título de *Fragments of Ancient Poetry collected in the Highlands of Scotland*.

147 Sobre la historia de esta falsificación véase Hobsbawm y Ranger (2002, cap. 2).

148 En Herder (1982) se recoge el *Extracto de un intercambio de cartas sobre Ossian y las canciones de los pueblos antiguos*. Allí afirma la autenticidad de la obra porque «las poesías de Ossian son canciones, canciones del pueblo, canciones de un pueblo sensible, inculto, canciones que han podido cantarse tanto tiempo en boca de la tradición de los antepasados» (p. 236).

ya visto con recelo y antipatía. En ello se nota también la influencia de Rousseau, otro configurador de mitos románticos como el de la comunidad orgánica que tantas veces desde entonces será añorada como si de una edad de oro perdida se tratase.

2.1.2. Entre pasado y futuro: libertad o tradición

Una de las divisas del romanticismo fue la de construirse sin límites; por ello, todas las delimitaciones conceptuales que quieren definirlo acaban difuminadas por un movimiento tramado con su época y a la vez en disputa con la misma. En general, se asocia lo romántico desde sus orígenes con una variedad de ideas tales como nostalgia, sensibilidad, exaltación del yo, revuelta, contestación, tradición, comunidad, etc. No se ocultan unas contradicciones que quieren ser superadas en una síntesis suprema en consonancia con la altura de miras que los románticos se autoconceden. En relación a la tradición, la nota característica del romanticismo, frente a otras formas de tradicionalismo —como por ejemplo el católico—, es su carácter insumiso, su no rechazo de la originalidad y su intento de conjugación de tales cuestiones con un legado o una herencia del pasado¹⁴⁹.

Con estas premisas, el romanticismo adquiere un carácter fundacional para gran parte de la modernidad posterior. Tal carácter concuerda con el anhelo romántico de encontrar un origen o un mito originario que se realice en el porvenir, de fundar, en definitiva, un nuevo mundo. ¿Y qué se espera en él? La libertad, algo en lo que van a coincidir tantos movimientos emancipadores, utópicos o no, surgidos de aquel magma revolucionario. Cuando el romanticismo pierda ese ímpetu, su espíritu subversivo devendrá en reaccionario. Pero antes, tradición y libertad es necesario que convivan y se alimenten, lo cual planteó para los románticos una contradicción de la que fueron plenamente conscientes y que a la larga se radicalizó hasta hacer estallar el movimiento en múltiples facetas. El antitradicionalismo y su vocación altanera hacia el futuro por un lado, el tradicionalismo y su búsqueda de las esencias de la nación y la recuperación de los mitos y autoridades antiguas por

149 Tal cosa es patente en la expresión que M. H. Abrams (1992) utiliza en el título de uno de sus principales estudios sobre la cuestión: *Tradicón y Revolución*.

otro. Friedrich Schlegel (2009) expresó como nadie esa cuestión y la búsqueda de un arte capaz de conjugar tradición y libertad:

Ser fiel a la tradición y perseguir siempre nuevas extravagancias; entusiasmarse con la imitación y enorgullecerse de la propia autonomía, ser torpe con respecto a la superficialidad y tener destreza e, incluso, soltura en lo que respecta a la densidad profunda o melancólica; ser banal por naturaleza, pero trascendente desde el punto de vista de las sensaciones y de las opiniones; protegerse con una gravedad comfortable por un santo horror al ingenio y la malicia; a grandes rasgos, ¿a qué literatura se podrían aplicar todos estos atributos? (p. 70)

El sentido de impermanencia, marginalidad e insatisfacción que cultivaron aquellos autores es también raíz de su inicial impulso contestatario, esto les llevó a una adhesión a las primeras revoluciones modernas y también al posterior desengaño. Lo que les mueve es siempre una búsqueda de libertad, y en tales parámetros habrá que entender su recuperación de la tradición.

Desde estos postulados, se suele caracterizar al romanticismo como reacción al racionalismo ilustrado. Tal cosa, sin embargo, no implica la negación sino la reformulación de algunas cuestiones asociadas a ese racionalismo. Hemos hablado hasta ahora de la búsqueda de unos principios universales como una constante que culmina en esa Razón como principio secular. El romanticismo no desecha tal proyecto universal, pero percibe la frialdad de su alejamiento de las coordenadas vitales. Frente al orden, la medida y la claridad que, para la estética, pregona un clasicismo inspirado en ese racionalismo, los románticos buscarán todos los reversos: lo sublime, lo lejano, lo nocturno y la sensibilidad frente a la razón.

Y si la razón se erigió como principio único de autoridad, el romanticismo buscó oponerse con su búsqueda de otras legitimidades que, por un lado, no menguan la libertad creadora y por otro no la desvirtuasen en un normativismo estéril. Por ello, van a mirar a la antigüedad con ojos muy distintos y su idea de tradición va a diferir de cualquier otra que obligue a la sumisión a un texto o a una autoridad política o religiosa. Nuevamente, el menor de los Schlegel (2009) lo expresa modélicamente cuando escribe que «no se debería invocar al espíritu de la Antigüedad como si fuera una autoridad» (p. 35). Esta actitud implicará varias cuestiones, primero una mirada más amplia

al pasado que no se limite a lo clásico, que comprenda también otros momentos como lo medieval o lo gótico. Asociado a esto, un interés por la historia, por la crítica y por el estudio de las más variadas expresiones culturales de otros pueblos. Es bien sabido el impulso que los hermanos Schlegel dieron a los estudios filológicos y literarios; o la afinidad que muchos románticos tuvieron con la filosofía de Kant o con la historia del arte de Winckelmann y su devoción por la lejana Grecia. De este modo, como ha señalado D'Angelo (1999), el término «romántico» se usa en referencia al de «clásico». No se trata de una actitud anticlásica, sino de un hito más de esa nueva actitud hacia la historia que va desde Montesquieu hasta Herder, pasando por las diversas querellas. El sentido histórico del romanticismo es una maduración de tales precedentes, y esto implica la superación de los prejuicios que se pudieran tener respecto a los contextos no clásicos y no europeos¹⁵⁰.

En definitiva, la inquietud romántica estaba en ampliar el espectro de la razón y oponerse a sus derivaciones alienantes en forma de mercantilización creciente de la realidad. Sería el romanticismo entonces la consecuencia de la saturación, narrada a lo largo de la primera parte, de unas estéticas clasicistas que ya no encuentran vías para airearse y reelaborarse. Como si de una descompresión se tratase, el aire sale hacia otras direcciones con un nuevo entusiasmo. Aquí radica la importancia del entendimiento plural de las culturas que Herder legará. Frente a la tradición única, universal, que el clasicismo entiende linealmente — la prístina línea del mito del progreso artístico— desde Grecia hasta nuestros días, se plantea ya una pluralidad de épocas y lugares cada uno con su propio carácter y su capacidad de aportar al nuevo sujeto creador imaginado por los románticos una inspiración.

Igualmente, gestan un humanismo peculiar inspirado en la idea herderiana de una tradición áurea. Las constantes que imaginan en cada cultura, su origen mítico, su edad dorada, los proyectan a la humanidad como un todo. La conexión de la tradición con la educación se reformula en una educación de la raza humana, ya expresada en la obra de Lessing, que considera a todos los seres humanos como uno solo. Se patentiza aquí un afán unificador, la voluntad de encontrar un centro que aúne los fenómenos, las disposiciones, las facultades.

150 «Los románticos precedidos y anticipados, también en eso, por Hölderlin, dejan de considerar a Grecia como un principio absoluto para verla como un estadio del camino que va del este al oeste» (D'Angelo, 1999, p. 74).

Versiones fuertes de esto fueron, insistimos, la Razón y el absoluto, despreocupados por la insidiosa variedad y centradas en asentar el tronco de una tradición de orden superior. Ahora, en un contexto en general de crisis, el romanticismo encuentra una vía de escape en un pensamiento menos monolítico. Hallan riqueza en la diversidad y la interpretan como manifestación de algo común en lo que es posible confluir. Pero ese horizonte no vendrá dado lógicamente desde arriba, en sentido hegeliano, sino que parte de abajo, de las tradiciones populares, hasta llegar al sujeto que pugna por su libertad. Tal realización es un camino emancipador que acoge a todos y es posible para todos, es realización de un ideal que, como un reino celestial, adviene tras ese viaje. De ahí que la educación tenga un papel central para la consecución de tales fines. Se trata en primer lugar de restañar las escisiones y conjuntar las facultades plurales armónicamente. Tal es el proyecto de Schiller, que reformula, como sabemos, la filosofía de Kant para situar lo estético como centro de la unificación y camino para que el hombre encuentre su plenitud y una suprema comunión con la totalidad. Esta noción de la educación tiene muy poco de reforma institucional o práctica, se plantea más bien como un viaje iniciático, una búsqueda a través de un proceso liberador que compartirán, como nos narra Abrams (1992), esos *viajeros educativos* que fueron Holderlin, Goethe o Novalis:

Este proceso educativo es una caída desde la unidad primera a la autodivisión, la autocontradicción y el autoconflicto, pero la caída se mira a su vez como un primer paso indispensable a lo largo del camino que lleva a una unidad más alta que justificará los sufrimientos padecidos durante la marcha. La dinámica del proceso es la tensión hacia la clausura de las divisiones, los contrarios o las «contradicciones» mismas. (p. 253)

Ahí está la plena voluntad de unir los extremos, el comienzo y el fin, lo pretérito y lo porvenir, como una edad de oro cuyo carácter modélico se proyecta sin imposición. Lo pasado no queda atrás ni se supera, sino que se integra en el crecimiento alcanzado. Por esto, los románticos se piensan y se sienten herederos de una tradición «que dice que el sino del hombre es estar fragmentado y separado, pero obsesionado en su exilio y su soledad por el presentimiento de una condición perdida de integridad y comunidad» (Abrams, p. 310). El sujeto aquí surge de la fuente común para iniciar un camino de integración en esa comunidad humana idealizada. En este tránsito de crisis y de búsqueda, el sujeto

romántico va y viene entre los movimientos de la historia convulsa, de la historia revolucionaria; primero a favor de esa corriente renovadora, luego contra ella, como si quisiera navegar hacia un puerto incierto en el que los vestigios del pasado se presienten como un hogar que no se quiere abandonar del todo mientras que el presente no parece dirigirse a la culminación anhelada.

Esa aguda conciencia de crisis, tanto interior como exterior, tanto política como estética, será un legado de los románticos. Lo veremos en esa incesante insatisfacción que desde entonces parece ser una de las constantes de una modernidad que avanza sobre las ruinas de un pasado perdido cuyos ecos no cesan. Pocos de quienes vengan después podrán sustraerse a esta influencia que configura nuestra sensibilidad y tiñe muchas filosofías posteriores de un tono fatalista. No es casual que esta segunda parte finalice con las aportaciones de Benjamin y Adorno, angustiado el primero por la pervivencia de ese pasado aniquilado por la historia¹⁵¹. El segundo refrendará el destino de la tradición pensada ya como inviable, disuelta en su vigencia social y arrojada a una negatividad que la hace ser cómplice de la alienación a la vez que horizonte imposible.

Tal pesimismo quizás pueda ser visto como el agotamiento del entusiasmo de aquellos románticos que, aun sintiéndose arrojados al desarraigo y la soledad, no dejaron de sentirse también herederos de las más variadas manifestaciones del espíritu humano, y a su vez heraldos de un nuevo mundo que quieren anunciar con su arte. En su relación con el pasado, las viejas reverencias y las querellas han quedado superadas. Ya no se trata de discutir si lo moderno puede medirse con lo antiguo. Ahora la totalidad del pasado aparece como un crisol, y esa pluralidad no lo es solamente porque el espectro de intereses se abra más allá del clasicismo, sino porque incluso esta misma tradición se redescubre incesantemente. Pero se redescubren también los vacíos de la historia, entendida aquí como un flujo de

151 Respecto a esa conciencia de crisis, podemos recordar aquellas expresiones de Gramsci y Brecht sobre lo viejo que no acaba de morir y lo nuevo que no acaba de nacer, ese *impasse* en el que se engendran los monstruos. No es casual, por otro lado, la presencia de motivos e influencias románticas en el marxismo, al respecto véase Löwy y Sayre (2008) que detectan algún tipo de romanticismo en los más variados movimientos, en un espectro tan amplio que abarca desde el marxismo hasta el fascismo.

acontecimientos que se pierden y del cual nos quedan *ruinas* y restos más o menos evocadores.

Esto supone, además, que en el futuro que se abre, superadas las reverencias hacia la antigüedad, se inicia una búsqueda desatada de lo nuevo, fomentada igualmente por los propios románticos y su vocación de crecimiento incesante hacia ese absoluto y esa «perfectibilidad infinita de la capacidad estética» (F. Schlegel citado en Marchán Fiz, 2007, p. 86). Todo esto pone en crisis la perfección estática de la forma bella del clasicismo. Frente a ello, se levantará la aceptación del devenir, de la fragmentación y el cambio permanente. Tal cosa, como sabemos, devendrá con el tiempo en ese culto irreverente a la novedad. Pero en el romanticismo inicial aún late la desazón por un cierto pasado perdido y se solazan en las ruinas ante las que una nueva sensibilidad se conforma, en ellas encuentran un eco de ese pasado perdido, a través de ellas conectan con la tradición idealizada. Esos encuentros con las ruinas o con el paisaje son para ellos, como explica Marchán Fiz (2010) «*actos estéticos*» (p. 140), en consonancia con la nueva actitud de primacía de la sensibilidad. Por ello, esa consideración fragmentaria hace que incluso las obras de lo moderno caigan bajo ese *síndrome de la fragmentación*, como expresa F. Schlegel (2009): «Muchas obras de los antiguos se han convertido en fragmentos. Muchas obras de los modernos lo son desde su nacimiento» (p. 64). Y así se deshace la pertenencia explícita a una tradición concreta, se asume una libertad desde la cual todas las tradiciones son referentes.

Si en el clasicismo la tradición tenía primacía sobre el individuo, los románticos por primera vez otorgan al sujeto la iniciativa. Al final del punto 1.1.4, hemos recordado aquella cita de F. Schlegel que ponía a disposición de sus contemporáneos una antigüedad de la que cada cual seleccionaba aquello que pudiera servirle para su realización. Vemos cómo se resuelve ya la tensión entre la exigencia de libertad y la conciencia de la tradición; los antiguos, sin ser desvirtuados, quedan al criterio de los modernos, de los románticos, que asumen la tarea de *seleccionar* aquello que convenga. Y así, como expresa el mismo autor, la popularidad de esos autores antiguos les pone en pie de igualdad con los modernos, les convierte en románticos, «éste es el principio de la nueva selección que los modernos han hecho, o que, mejor dicho, siguen haciendo sobre la base del viejo canon de los antiguos» (Schegel, 2009, p. 91). Lo decisivo es que, a la larga, la tradición no podrá resistir

el embate de tal potencial generativo asumido ahora por el sujeto. De ahí vendrán tantos grandilocuentes anhelos referidos a edades doradas, comunidades ideales o nuevas mitologías. De ahí que, finalmente, tradición y libertad acaben escindidos cada uno en su propio nicho de modernidad, de modo que las prácticas artísticas que se reivindicarán como *tradicionales* estarán en una especie de mundo aparte del de aquellas que plantean la ruptura, la subversión o, sencillamente, la *libertad creadora*. Dicho de otro modo, como si el *folklore* y el *arte contemporáneo* fuesen realidades inconmensurables.

Más que de una actitud teórica, la idea de tradición que se alumbraba en el romanticismo es el resultado de una actitud estética que impele a elevarse sobre toda realidad¹⁵². Serán otros autores posteriores, entre los que destacará Gadamer, quienes, como iremos viendo, rescatarán todas estas expresiones para construir sus teorías sobre la tradición. Antes de eso, en su búsqueda del arte que ha de hacerse, los románticos encuentran su guía en la propia sensibilidad; se concluye que el carácter conformador y la autoridad de la tradición, que Gadamer subrayará como necesarios, han de dejar espacio para el desarrollo de esa sensibilidad que, por más que se configure históricamente, alcanza una suerte de universalidad por su afinidad con la naturaleza. El individualismo romántico, que en definitiva será uno de los motivos del descrédito posterior del tradicionalismo, se justifica primeramente por la idea de que cada cual constituye una totalidad de potencial generativo autónomo, y por tanto no es necesario ceñirse a más normas que las exigidas por la propia interioridad. Por eso, «cada individuo verdaderamente creativo debe crear su mitología para sí mismo» (Schelling citado en Abrams, 1992, p. 254).

Los alegatos en favor de esa sensibilidad directora del proceso artístico son constantes en los autores románticos, no solo en los escritores, un pintor como Caspar David Friedrich declara que el «sentimiento del artista es su ley» (en Arnaldo, 1987, p. 94). Si el arte es el mediador entre el hombre y la naturaleza, no es posible que este se ejerza auténticamente si concurre la imposición de leyes ajenas a la propia sensibilidad. Lo que, para el pintor, va a producir *obras parecidas*

152 Desde esa distancia, y también en el espacio de crisis entre pasado y futuro, emergen fenómenos como la ironía y el *Witz* de F. Schlegel, respuestas a esa aguda conciencia del devenir perpetuo y las contradicciones entre la realización del ideal buscado y la realidad.

será la afinidad espiritual, cuestión muy distinta a la imitación. Vemos cómo, en esta concepción, las mediaciones sociales o institucionales son impugnadas para asumir una relación directa con la naturaleza; afinidad que, cuando el arte es producido libremente, expresa una *verdad*¹⁵³. Si «para el romanticismo el arte es producción de verdad» (D'Angelo, 1999, p. 117), ya no tendrá sentido seguir sustentando la *imitación* como principal fuerza productiva¹⁵⁴. Frente a la actitud pasiva que es supuesta en la teoría tradicional de la imitación, el romanticismo busca algo muy distinto basado en una especie de fusión de la sensibilidad del genio creador con la naturaleza; por ello, las cosas del mundo no deben ser tenidas como meros modelos, se trata de encontrar «el espíritu de la naturaleza que obra en el interior de las cosas» (Schelling citado en D'Angelo, 1999, p. 122)¹⁵⁵. En definitiva, ese rechazo de la imitación y del academicismo será uno de los principales puntos en el que el romanticismo se separará del clasicismo, aun cuando la crisis de la imitación se haya gestado en el seno de las estéticas previas¹⁵⁶. Respecto al racionalismo de la tradición clásica, y sus correlatos sociales y políticos, muchos de los primeros románticos podrán ser considerados, efectivamente, como antitradicionalistas, pero no respecto a la tradición en sí, a la que buscan en la esfera de lo *ideal*. Y solo cuando aquellas tradiciones, las del antiguo régimen, entren en crisis y sean arrojadas por las innovaciones modernas al limbo de un pasado idealizable, los románticos tornarán sus anhelos hacia ellas¹⁵⁷.

153 Esa verdad se relacionará con la vocación mitológica y será una verdad a construir, no solo a descubrir; tal como expresa Bozal (2004, Vol. 1) se trata del «proyecto de una recuperación del contenido de verdad del pensamiento mítico» (p. 218).

154 Asumimos, con D'Angelo (1999), que la «estética romántica no es sólo una estética de la obra, es también una estética de la *producción*» (p. 120).

155 Sobre estos presupuestos radica esa distinción de Schiller entre lo ingenuo y lo sentimental, entendido lo primero como comunión armónica con la naturaleza mientras lo segundo es el anhelo de regreso cuando el individuo se ha adentrado en lo artificial (Cfr. D'Angelo, 1999, p. 56).

156 En este sentido, puede situarse al neoclasicismo como uno de los últimos embates en el intento de situar la autoridad de otros artistas sobre la producción de los presentes. Pero la identificación entre las fuerzas generativas del hombre con las de la naturaleza es muy antigua y está ya plenamente planteada, como vimos, en el Renacimiento, y posteriormente en un autor como K. Ph Moritz. Para una visión específica de esta crisis de la imitación v. D'Angelo, 1999, p. 117.

157 En tal contexto surgirán obras como *El Genio del Cristianismo* de Chateaubriand, publicada en una fecha tan temprana como 1802.

A pesar de estas transformaciones, se siguen conservando muchos de los motivos de las estéticas previas. Al fin y al cabo, el arte modélico conforma una escuela, una tradición, a la que no deja de pertenecer quien se guía por la sensibilidad. La importancia de la *escuela* está muy presente en un autor como Schleiermacher, quien abunda en la idea de que la invención, frente a la copia, es el origen del gran arte. Pero se sigue requiriendo del magisterio para la comunión con la propia cultura. Esta escuela, eso sí, asume ya su carácter de progreso hacia un perfeccionamiento no trabado por los precedentes, porque, «cada gran maestro es individual y su constante progreso es lo que forma el concepto de una escuela» (Schleiermacher, 2004, p. 127). La importancia de la historia en la conformación de la cultura hace de este autor uno de los grandes antecedentes de la hermenéutica del siglo XX, una corriente que bebe también de las fuentes románticas para elaborar una idea de verdad que modere los excesos del positivismo. Alrededor de esta cuestión, Schleiermacher (2004) afirma que el «arte se ha formado puro sólo mediante el arte, se ha dado a sí mismo esta tradición, gracias a la cual hay una seguridad general en el significado (...). Hay cierta manera en la que la pintura se da a sí misma la verdad» (p. 125). Estas expresiones sobre la pureza no dejan de manifestar restos de trascendentalismo; al final existe siempre un horizonte que se superpone sobre cualquier mundanidad histórica, una tradición del arte que, en su crecimiento orgánico, es autónoma y universal. Más que de contradicciones, podría hablarse de una amplitud de miras tan extrema que no quiere desechar nada, ni las más altas verdades ni las más humildes expresiones populares.

Pero la sensibilidad, en definitiva, se constituye desde las coordenadas vitales del sujeto. Aquí el romanticismo va a seguir la estela de Herder frente a la influencia kantiana. El juicio estético ha de ser un juicio histórico, conformado por una serie de condiciones y una historia cultural¹⁵⁸. En esto, se sigue el modelo organicista que va a vehicular las estéticas y las poéticas románticas. Como todo organismo, la obra de arte, e igualmente la figura del propio artista, pertenecen a un suelo y a una época de los que brotan y se nutren. Una vez más, es necesario insistir en que esto no implica la anulación completa del anhelo universalista. En ningún caso se pretende hacer de las culturas

158 Cfr. D'Angelo, 1999, p. 125.

y de las tradiciones esferas cerradas y antagónicas. Es precisamente su porosidad, su capacidad de autoinfluencia, uno de los pilares sobre los que se alza el nuevo sujeto moderno, que es así capaz de trascender su propio suelo para apropiarse de tantos horizontes como su sensibilidad le demande. A la larga, el horizonte final es una comunidad humana de ecos rousseaunianos, una sociabilidad orgánica y armónica¹⁵⁹.

Sin embargo, tal horizonte parece inalcanzable desde una postura que en su apuesta por la individualidad creadora contribuye a una atomización creciente de las prácticas artísticas. En comparación con el arte posterior, el romántico manifiesta todavía una cohesión inevitable, pertenece a la cultura de su época y su voluntad de ruptura respecto a cualquier imposición institucional no alcanza aún el nivel de transgresión que ya conocemos. Cuando los artistas se sientan cada vez más dispensados de compromisos tradicionales, se producirá esa pérdida de conectividad que es uno de los primeros síntomas de la sobreabundancia del modo de lo imposible, el cual, como modo negativo, tiende al exceso disposicional, o a la ruptura de lo repertorial en miríadas de propuestas que encuentran difícil cohesión entre sí. De ahí surge esa situación de saturación disposicional que «empieza a hacerse relevante a partir del momento que casi se siente uno ante la obligación de explorar *todas* las posibilidades» (Claramonte, 2016, p. 80). Con respecto a las tradiciones, en ese punto estarán aquellos artistas situados frente a las mismas como frente a un crisol indiferenciado de posibilidades que uno explora a voluntad. Tal es, como hemos explicado al final de la primera parte, la situación de la tradición en el *Artworld*. El inicio de ese potencial selectivo se da con el romanticismo; su ruptura de ataduras inicial abrió nuevos campos para explorar, pero también impulsó las prácticas artísticas hacia una entropía que hará que las tan anheladas tradiciones se vuelvan, a la larga, imposibles de realizar, salvo en el terreno de lo inefectivo, de lo imaginario o de lo ideológico.

Mientras la estética se sustentó en la vigencia y robustez de tradiciones efectivas, institucionalmente asentadas, no fue necesaria una formulación explícita en defensa de la tradición, la cual se daba por sentada. Es en los momentos de crisis, como aquellos de los que el romanticismo fue partícipe, cuando la tradición asciende a los primeros

159 La idea de comunidad, como sabemos, tendrá un largo recorrido hasta nuestros días y encontrará hueco en todo el espectro político, desde el marxismo hasta el pensamiento más conservador.

planos del pensamiento. Su primer destino moderno será caer bajo la sombra del idealismo, en la disputa entre el absoluto de Hegel y la pluralidad y subjetividad que asumen los románticos. Pronto, cuando la contradicción planteada por estos entre libertad y tradición se haga insostenible, esta última pasará a ocupar un lugar central en el ideario de quienes defiendan la vuelta a un pasado más o menos reconstruido, o de quienes, sencillamente, vean con desengaño las derivas de la modernidad postrevolucionaria y se entreguen a una *antimodernidad*¹⁶⁰ sin meta. Tales posiciones participan de añoranzas, anhelos y pesares de corte romántico.

2.1.3. De la nueva mitología a las tradiciones inventadas

La orientación romántica hacia la tradición tomará distintas direcciones. Del interés por el arte del pueblo y sus oficios surgirán una disciplina específica, el *folklore*, y una renovada defensa de la artesanía, de lo que nos ocuparemos en el próximo epígrafe. Ahora vamos a explorar esa voluntad romántica que busca unificar la realidad escindida que perciben a su alrededor. De ahí viene su aspiración a una nueva mitología, surgida de la añoranza de mundos originarios y del anhelo de la patria perdida, que sería paralelo a su idealización de lo popular frente a una cotidianidad agotada y decadente. El camino por el que se alcanzan esas metas es el de lo estético, la educación de la sensibilidad y el arte. Esa fe en el potencial de la creatividad, asociado al personaje del *genio*, es uno de los legados más potentes que asumirán muchos movimientos estéticos posteriores, no solo en el ámbito de un arte para élites, sino también como señuelo de calidad de las producciones de la *industria cultural*.

Nuevamente, fue Herder el primero que planteó la necesidad de una mitología, cuestión en la que coincidía con otros autores del *sturm und drang* y el prerromanticismo. Los mitos habían vehiculado desde antiguo la práctica artística, el clasicismo los asumía como constituyentes del

160 En su obra titulada precisamente *Los antimodernos*, A. Compagnon (2007) caracteriza esta antimodernidad surgida tras la Revolución francesa «no como neoclasicismo, academicismo, conservadurismo o tradicionalismo, sino como una forma de resistencia y ambivalencia de los auténticos modernos» (p. 23).

legado de los antiguos y, con Winckelmann, se enfocaba en la imitación de las formas creadas a partir de ellos. Pero si la mitología es el resultado del proceder poético, en opinión de Herder, y cada pueblo se expresa en función de su propio carácter, se concluye que cada cultura genera su propia mitología, y que esta es el resultado del desempeño de la creatividad local. Cuando el romanticismo se asome a la fragmentación de la modernidad y a la disolución de los viejos mitos, se reclamará el concurso, precisamente, de la poesía como órgano de salvación y de creación de unos nuevos.

A partir de estos antecedentes, el tema de la mitología es replanteado en *El programa de sistema más antiguo del idealismo alemán*¹⁶¹, donde se afirma que la poesía es la *maestra de la humanidad* y que «en tanto no hagamos estéticas, esto es, mitológicas, las ideas, no tendrán interés alguno para el *pueblo* y a la inversa: en tanto la mitología no sea razonable, deberá el filósofo avergonzarse de ella» (en Arnaldo, 1987, p. 230). Lo que se propone es la necesidad de una mitología que se erija sobre los restos de las viejas tradiciones y que conjugue un sentido metafísico con la razón ilustrada. Tal creación estaría fundada en la razón y haría accesibles, a través de su forma estética, las verdades últimas. Hegel, como sabemos, reelaborará a su modo la propuesta alejándose de la órbita romántica¹⁶². Pero el proyecto tendrá otra continuidad en el romanticismo posterior, especialmente en el alemán. Ya convertido en *problema*, la cuestión va a encontrar su formulación más explícita en la *Alocución sobre la mitología* de F. Schlegel¹⁶³, donde se considera que la mitología es aquello que vehicula y une las grandes obras de la antigüedad, y la forma de engarzarse con esa gran tradición es la construcción de una mitología nueva, de la que carecen los modernos.

161 Este texto, escrito hacia 1795 y que apareció sin firmar años más tarde, ha sido atribuido a Schelling, Hölderlin y, principalmente, a un joven Hegel.

162 Schelling, por su parte, manifiesta por los mismos años de redacción del *programa* un interés, común en aquel ámbito cultural, por los mitos y sagas antiguos. Si la verdad es el centro de interés del idealismo estético, se pregunta cómo sea posible discernirla en esas narraciones populares. Es muy consciente de que, en su desarrollo, la tradición oral va incorporando trazas de invención tanto como de verdad; todo ello sirve, en definitiva, para la transmisión de una *herencia sagrada* cuya función es educar a esos pueblos, sacarlos de la incultura y la ingenuidad (v. Schelling, 1990) —la idea de que hay una *infancia* de los pueblos es otro tópico que se repetirá en tantas filosofías de la historia—.

163 En Arnaldo, 1987, p. 199.

Como vemos, la búsqueda de esta nueva mitología va de la mano de la conciencia de la disolución de las tradiciones pasadas. En ello se aúnan una percepción de la realidad como sometida a la caducidad temporal y la vivencia de esas ruinas que inflaman la sensibilidad estética y la imaginación. A la hora de referirse al pasado remoto, tienden a un pesimismo que se solaza en la pérdida, en el olvido de un legado que es arrojado a las sombras de la historia y «ha de desaparecer pronto en la completa oscuridad antes de que empiece a practicarse el arte de la escritura y exista una tradición poética» (A. W. Schlegel en Arnaldo, 1987, p. 223)¹⁶⁴. El interés filológico de los hermanos Schlegel no es casual; al igual que Herder, asumen la escritura como agente productor de las tradiciones canónicas, aquellas que es posible rescatar del olvido de la oralidad¹⁶⁵. La búsqueda de textos antiguos y leyendas lejanas forma parte de ese interés por lo originario, pero también es una búsqueda de referentes y argumentos para justificar la necesidad de una mitología propia. Y con ello dejan claro además que la poesía es el vehículo privilegiado para el alumbramiento de esa nueva tradición, a través de ella es posible enfrentarse a las consecuencias disgregadoras que perciben en el proyecto ilustrado. Así, exigen esta «“nueva mitología” como emblema premeditadamente polémico frente al triunfo moderno de la mentalidad mecanicista y cientista inherente a la concepción analítica y racionalista de la vida y de la interacción social» (Sánchez Meca, 2005, p. 131). Esto queda ejemplificado en la variedad de literaturas que los Schlegel encuentran y presentan, cada una muestra la riqueza de una creatividad autóctona y es argumento contra la prepotencia de la Razón analítica como único principio, ante la cual se alza la dimensión fabuladora. El espíritu humano es diverso en sus colectividades y estas deben ser restauradas frente al individualismo moderno, rostro de ese universalismo racionalista que carece de patria.

Pero la atención romántica al paso del tiempo sobre el propio suelo termina en una idealización de la patria, tal como expresa Hölderlin en

164 Es de subrayar el oscurantismo de estas reflexiones frente a aquel optimismo ilustrado que desconocía los traumas del olvido, pues al fin y al cabo el progreso era una superación de cualquier logro pasado.

165 La más importante aportación en este sentido fue la introducción por A. W. Schlegel de los estudios de sánscrito, y sus traducciones de textos antiguos de la india como el *Bhagavadgita* y el *Ramayana*.

El devenir en el declinar (1799)¹⁶⁶. Allí habla el poeta de la «patria que se extingue, naturaleza y hombre, en tanto se dan en una interacción particular, conforman un mundo *particular* devenido ideal» (en Arnaldo, 1987, p. 244). En un tono poético y metafísico, este texto expone el carácter trágico y a la vez generativo de la disolución para el advenimiento de un infinito nuevo sobre la finitud antigua. Más allá de la ambigüedad profética, es llamativa la coincidencia de algunas afirmaciones con el vocabulario de la estética modal, el poeta afirma que en el momento en que «lo efectivo se disuelve se siente lo que se incorpora nuevo, lo joven, lo posible» (p. 244). Lo que se expresa, en definitiva, es el carácter dinámico y caduco de toda cultura, su fragmentación y la persistencia del devenir; pero también, ya en clave idealista, la fe en una nueva unificación a la que se identifica con lo *infinito*. La *posibilidad* de ese nuevo mundo no parece muy plausible en tanto que lo que se pretende no es dar cuenta de la transformación de lo efectivamente dado, sino la superación en una síntesis metafísica de esa realidad que se considera escindida.

Sea como fuere, esta especie de tradicionalismo visionario tiene como efecto la desnaturalización de cualquier residuo práctico de tradiciones y costumbres supervivientes en el inicio de una era de creciente secularización e industrialización. Lo que los románticos contemplan desde su distancia estética es una mengua del mundo tradicional. Esta realidad histórica es consecutiva de aquella crítica radical de la ilustración a todo lo que se aleje del imperio de la Razón; pero también, y especialmente, de las transformaciones materiales del mundo, de eso que Karl Polanyi llamó *La gran transformación*, y que supuso el derrumbe de tantas viejas costumbres. La búsqueda romántica de nuevos metarrelatos influirá de modo inesperado cuando las nuevas configuraciones del mundo busquen argumentos para justificarse ideológicamente. Si la poesía es órgano de la verdad, la historia desde estos parámetros se convierte, en manos interesadas, en órgano de invención. De ahí que tantas nuevas autoridades pretendan legitimarse a través de tradiciones reconstruidas o directamente inventadas. Y si muchos autores del entorno romántico bucearon en las narraciones populares para recuperar unas supuestas tradiciones ancestrales, tal

166 Esta nostalgia por una patria idealizada tendrá largo recorrido en la filosofía alemana, como se aprecia en Heidegger (2005), quien analiza unos versos del poeta bajo el elocuente título de *Regreso al hogar/a los parientes*.

proceso se trasladará a la patria y por fin a la nación como nuevo sujeto político resultante de los hechos revolucionarios.

Hobsbawm y Ranger (2002) han tratado este fenómeno de la invención de tradiciones en un estudio que reúne ejemplos sobre cómo por esta vía se ha pretendido llenar el hueco dejado por los relatos desgastados. El proceso de construcción de legitimidades no es, por otro lado, una novedad de nuestra época. Sin embargo, ahora es posible rastrear el surgimiento y la intención de un proceso que ya no parte de unos lazos sociales tan fuertes como antaño. Ante este déficit, se ponen en juego nuevas estrategias que aluden a los valores, la patria, el deber o el espíritu colectivo. Y ahora, como en épocas precedentes, es la institución el aglutinador principal de la práctica política de la tradición¹⁶⁷. En este sentido, frente a la costumbre apegada a la cotidianidad, más propia de sociedades «tradicionales»¹⁶⁸, Hobsbawm considera que la tradición es aquello que deliberadamente busca la invariabilidad de determinadas formas, y por eso el ritual y el contexto institucional asumen un papel tan importante. A través del rito se escenifican y se subraya la importancia de unos valores y unas legitimidades. En su introducción, Hobsbawm (2002) nos dice que «inventar tradiciones (...) es esencialmente un proceso de formalización y ritualización, caracterizado por la referencia al pasado, aunque sólo sea al imponer la repetición» (p. 10). La presentación de estas formas necesita del recurso y el dominio de una estética que termina siempre inspirándose en precedentes diversos. Muchas de estas invenciones son recreaciones de viejos ritos que se recopilan y se tergiversan interesadamente¹⁶⁹, y del mismo modo

167 Castoriadis (1993) ha expresado esa vocación de la institución de controlar el presente tanto en lo que este tiene de recepción del pasado como de proyección al futuro, la institución «es lo que es en tanto que, fundado hacia atrás, lo ha sido para hacer posible la acogida de lo que se halla hacia adelante, pues la institución no es nada ni no es forma, regla y condición de lo que todavía no es, intento siempre logrado y siempre imposible de poner el “presente” de la sociedad como trascendiéndose por ambos lados y de hacer coexistir en él tanto el pasado como el futuro» (p. 93).

168 Nótese la contradicción, que no dejaremos de resaltar, de que el sentido fuerte, institucional, político y ritual de la tradición abunde en la sociedad moderna, pero son otras las que merecen el epíteto de «tradicionales».

169 No solo en el ámbito de las más altas intenciones políticas, también las «tradicionales prácticas de costumbres ya existentes, como las canciones populares, las competiciones físicas y el tiro, fueron modificadas, ritualizadas e institucionalizadas para nuevos propósitos» (Hobsbawm y Ranger, 2002, p. 12).

que las instituciones del antiguo régimen se rodeaban de la mayor magnificencia estética, las tradiciones modernas buscan la distinción inmaculada de sus formas. Pero no solo la institución explícita se rodea de esta aura artificial, también las nuevas conciencias colectivas buscan ser conformadas a través de toda una imaginaria popular y nacionalista. A este fenómeno pertenece el tema de la nueva mitología, y, derivada de ella, todo el repertorio de leyendas y cuentos que se encuentran o inventan para hacer constar que tal o cual colectivo humano hunde sus raíces en la noche de los tiempos, y que sus canciones y su arte son la manifestación de un carácter *puro* que hay que conservar frente a la corrupción de los tiempos modernos. Nótese que aquí está el germen de una serie de cuestiones cuyo impacto transformará el mundo, vemos cómo la noción de *Volkgeist* se ha endurecido hasta formar el núcleo de los nacionalismos más diversos. El racismo moderno resuena también aquí, perfilado más adelante gracias al uso acientífico del darwinismo.

La nueva política de la tradición no se ciñe exclusivamente a las propias fronteras; como ha expuesto Edward Said (2001), el imperialismo y colonialismo de las naciones occidentales tiene desde entonces un órgano cultural encargado de justificar la dominación ante los pueblos sometidos y de insertar la cosmovisión de la metrópoli en esas sociedades como criterio de distinción. Said (2001) argumenta que los «estudios literarios de la modernidad están unidos al desarrollo del nacionalismo cultural, cuya intención fue, en primer lugar, establecer la tradición nacional, y posteriormente mantener su eminencia, autoridad y autonomía estética» (p. 486). Los criterios culturales europeos aparecen incluso en debates que en apariencia no versan sobre las diferencias nacionales. Cuando los estudios culturales tratan sobre las culturas subordinadas, lo hacen desde prejuicios que suponen la existencia de esencias europeas y no europeas que enmascaran las situaciones de poder. Lo que subyace es un motivo que en la ilustración no se ocultaba y se tomaba como natural: la convicción de la superioridad de la civilización europea. Después de que el romanticismo socavara los cimientos de tal pretensión oponiéndole la evidente pluralidad, ha sido necesaria una reformulación de la noción de cultura como la que Said denuncia para seguir legitimando esa dominación.

En definitiva, esta avidez de orígenes, de legitimidades, de alcurnias y linajes, o de almas populares y nacionales nítidas y atemporales, sustenta la concepción moderna de la tradición, su singular prestigio más

allá de los círculos más ortodoxamente tradicionalistas y, finalmente, su conversión en un nicho más del mercado de la cultura. No era esta, sin embargo, la intención de los primeros románticos inflamados; de hecho, tan herederos suyos son esos movimientos artísticos que clamaron contra la tradición como cualquier nacionalismo. Esta dicotomía es una muestra del crisol que paulatinamente se va abriendo y en el que las más diversas corrientes y autores se entrecruzan. Entre los muchos ejemplos que podemos citar, está el interés por los mitos de un autor declaradamente antirromántico¹⁷⁰ como Nietzsche, el cual, más allá de las coincidencias, se aleja, como señala Sánchez Meca (2005), decisivamente de los románticos por su rechazo de la fusión colectiva que estos anhelan en favor de la potencia interpretadora y creadora de los individuos para la construcción estética de sus vidas. Si el romántico buscaba restaurar lazos sociales, Nietzsche rechazará cualquier nostalgia y asumirá un nuevo tiempo en el que la uniformidad de las antiguas sociedades estalla ante quienes son capaces de transmutar los valores tradicionales y vivir en un radical antitradicionalismo.

A medio plazo, la mirada hacia el futuro o el presente se impondrá en las nuevas corrientes artísticas, aunque no dejarán de existir movimientos que tomen caminos exactamente contrarios. La nostalgia de un pasado, ideal o real, se constituirá también como una fuerza de la cultura moderna aun cuando la exigencia romántica de una nueva mitología esté ya abandonada como un esteticismo sofisticado o extravagante, o arrinconada meramente en el terreno de la ficción de consumo sin más recorrido¹⁷¹. Hasta entonces, las mitologías predominantes de la cultura occidental, la clásica y la cristiana, no habían dejado de ser el tema central del arte. Pero cuando el cristianismo comience a debilitarse ante la secularización creciente, paralelamente al auge y declinar del romanticismo, una multitud de temas diversos comenzarán a invadir,

170 Habla Nietzsche (2007) de su «lucha contra el romanticismo, en el que se reúnen el ideal cristiano y el ideal de Rousseau, junto con una nostalgia de los *viejos tiempos* de la cultura aristocrática sacerdotal» (p. 109). El mismo cristianismo que, según él, corrompió la música *dionisiaca* del romántico Wagner, cuyo contenido era la mitología germánica. Todo reunido: lo cristiano, lo griego y lo germánico.

171 Ninguna época ha creado tantas mitologías como la nuestra. Los géneros de ciencia ficción y fantasía, sin ir más lejos, las han generado por toneladas. Incluso, irónicamente, podría decirse que algunas de ellas han cumplido el proyecto romántico al convertirse en verdaderos cultos con capacidad para socializar a sus seguidores, véanse por ejemplo el mundo de *Star Wars* o la mitología de Tolkien.

sustituir o mezclarse con las habituales mitologías. Esto supone también un agotamiento de los contenidos y la deriva hacia el interés y la exploración en torno a la forma artística, lo cual consume igualmente un radical alejamiento de la visión del arte como medio para la conexión con una dimensión metafísica.

De este modo, la conservación de la dignidad trascendente será uno de los parapetos de quienes busquen mantener vivo el recurso a un contenido sagrado o mitológico. Pero ya no se trata de la búsqueda de algo nuevo, si no de la lucha por la supervivencia de lo antiguo que, en tanto que pasado histórico, va desdibujándose y adquiriendo el aura de la comunidad perdida e ideal. Un ejemplo es la Hermandad Prerrafaelita que se formó en Inglaterra a mediados del XIX con claros ecos románticos. Sus ideales artísticos iban, igualmente, contra el academicismo imperante en su época, dominado en su país por Joshua Reynolds. Más allá de los postulados que los prerrafaelitas, principalmente pintores, quisieron poner en práctica, lo que nos interesa es ver cómo volvieron sus ojos hacia el pasado y ejercieron un tradicionalismo netamente moderno, aquel que selecciona y recrea un legado particular para fundar un nuevo movimiento. En su caso, la alusión a Rafael indica su pretensión de erigirse como sucesores de una tipología de artistas *heroicos*, y no es casual que se remonten precisamente a la época anterior al manierismo. Así, muchos de ellos toman sus temas de una idealizada Edad Media, inspirados sobre todo en la épica y las leyendas que quieren recrear¹⁷².

Para otros, sin embargo, el valor de la Edad Media dependía netamente de su vinculación al cristianismo, religión cuya universalidad rebasaba para ellos cualquier contexto. Aquí, *El genio del cristianismo* de Chateaubriand es un referente principal y representa en Francia una vertiente distinta al romanticismo alemán, asociado inevitablemente al

172 El prerrafaelismo influirá en William Morris, de quien nos ocuparemos en el siguiente punto, que fue autor de algunas novelas caballerescas inspiradas en ese mundo medieval fantástico. La literatura británica ya conocía precedentes románticos de novela histórica y medieval en autores como Walter Scott, pero es desde el prerrafaelismo y Morris desde donde parte una línea que configurará toda la literatura de fantasía épica que desemboca en la obra de Tolkien y en sus, literalmente, miles de epígonos. Si rastreamos esta línea, podemos ver un claro ejemplo de cómo, desde el romanticismo, se llega sin solución de continuidad a un exitoso producto de la industria cultural, un tipo de literatura de *evasión*.

idealismo y al protestantismo¹⁷³. En la obra se hace una apología de la religión cristiana ante la cual aparece como innecesaria la búsqueda de ninguna otra mitología, Europa tiene ya su fundamento. Chateaubriand forma parte de ese romanticismo que se alineó pronto contra el proceso revolucionario francés, una saga a la que se unirán autores como De Maistre o De Bonald, que hacen ya gala de un tradicionalismo fuerte fundado en las dos instituciones principales cuya autoridad se reclama: la iglesia católica y la monarquía. Estas corrientes recogen una idea, también de cuño romántico, muy presente en todo conservadurismo y tradicionalismo posterior: la creencia en que algo se está perdiendo, un fundamento, unas tradiciones, unos valores. Lo que queda tras esa falta es vacío y desorden, como si la pérdida de unos valores no fuera, en realidad, su transformación en otros órdenes, otras jerarquías y legitimidades. Veremos también como el tema de la pérdida se reformula en la idea de *decadencia*, la de *occidente*, teorizada por Spengler sobre un armazón darwinista, de modo que el organicismo estético de los románticos es ahora el de las culturas, que nacen, crecen y mueren como los seres vivos.

Estos aires de pérdida y de tradicionalismo religioso tienen también sus movimientos artísticos, los cuales quedarán absolutamente minimizados ante el triunfo creciente de los movimientos subversivos y las vanguardias, que terminarán ocupando el nicho de la academia. Un ejemplo, pertinente por su filiación con el romanticismo, es el de los *Nazarenos*, grupo de pintores surgido en los inicios del XIX. Quisieron con sus obras recuperar y continuar la pintura cristiana medieval y del primer Renacimiento, pero no en clave fantaseadora, sino a través de un estudio consciente de la pintura religiosa de aquel periodo que les permitiera continuar fielmente su tradición, no solo en el aspecto temático, sino también en el técnico. Hubo otros movimientos que buscaron objetivos similares, siempre con reverencia al pasado y una cierta intención moralizante, como el purismo italiano del XIX. Sin embargo, a todos ellos apenas les quedará recorrido estético y filosófico más allá de la reiteración de motivos antiguos. Y eso, en un mundo en aceleración y atomización creciente, en el que lo nuevo se está configurando como un valor absoluto, es condenarse a los pies de página de la historia.

173 En Francia, el romanticismo alemán fue conocido gracias a la obra *De l'Allemagne* (1813) de Madame de Staël, aunque Chateaubriand es anterior y, en gran parte, autóctono.

2.1.4. A la sombra del gran arte: folklore y artesanía

El pueblo *llano* había existido desde siempre; su arte y sus oficios, antes del establecimiento de las Bellas Artes como categoría, convivían en la misma dimensión que lo artesanal, aunque fuera en grados técnicamente inferiores a los gremios de más alta maestría. Tampoco faltaron momentos en los que ese arte popular se mezcló y asomó por las cortes y otras altas esferas¹⁷⁴. La forma de vida de la gente común no dejó de interesar como tema para obras que hoy forman parte del panteón cultural, véase por ejemplo la literatura picaresca. Durante mucho tiempo, no hubo una distinción conceptual entre *alta* y *baja* cultura¹⁷⁵, por más que las desigualdades materiales fuesen abismales y esto se tradujera en el arte que cada esfera era capaz de producir. Esta proverbial mezcolanza, sin embargo, se irá reorganizando desde el Renacimiento y a lo largo del período absolutista, con sus academias de Bellas Artes. El resultado es la paulatina introducción de la distinción entre el mundo autónomo y luminoso del gran arte y todo lo demás, que pertenece a otra realidad indigna de consideración estética.

Frente a esto, la atención del romanticismo a las formas artísticas populares es otro de los acentos de su actitud subversiva contra el mundo del absolutismo academicista, pero también es la respuesta a un tiempo de crisis en el que es necesario buscar referentes que apuntalen la unión nacional frente a los enemigos. La actitud romántica resonará en todos aquellos movimientos, especialmente políticos, que vuelvan sus ojos a eso que se ha llamado pueblo o nación, pero también proletariado o masa. Se *descubre* una realidad social que siempre estuvo ahí, pero el descubrimiento tendrá facciones muy distintas en función de quién lo lleve a cabo. Los románticos no pueden escapar a su aura idealista, que les hará refractarios en gran medida a las condiciones materiales la sociedad. Su mirada hacia el pueblo está atravesada por la imagen del *volkgeist*, y más que una indagación arqueológica de la literatura o la

174 Raymond Williams (1994) ha explorado cómo a través de la historia se ha organizado el trabajo artístico en relación a los poderes sociales y económicos.

175 Peter Burke (1991) nos cuenta cómo hasta 1500 la cultura popular era compartida por todos. Fue a partir de entonces cuando nobleza, clero y burguesía comenzaron a abandonarla, hasta llegar a 1800, cuando la distinción entre lo alto y bajo era ya indiscutible.

música popular, lo que hacen es recoger y seleccionar obras para extraer de ellas una *esencia* que fijan en piezas canónicas, representativas del carácter de una nación considerada a partir de un conjunto de prejuicios e intereses. Esa labor la entienden como rescate de tradiciones a las que hay que salvar de los *desastres* del progreso¹⁷⁶.

Fue durante el segundo romanticismo alemán cuando una saga de autores y recopiladores se volvieron hacia esa literatura oral tan alejada del ámbito *culto*. En 1807, Joseph Görres publicó un volumen de *Libros populares alemanes*, y, por la misma época, Clemens Brentano y Ludwig Joachim von Arnim el *Des Knaben Wunderhorn*, recopilación de cantos populares alemanes (*Volkslieder*) que posteriormente fueron objeto de abundantes versiones musicales por parte de varios compositores germanos. Aparte de estos autores, pertenecientes al grupo romántico de Heidelberg, son célebres los hermanos Grimm, que además de recopilar cuentos llevaron a cabo una intensa labor docente y de investigación lingüística. También hubo, por supuesto, creaciones originales inspiradas en toda esa literatura, lo que conformó una corriente literaria que, en nuestro país, tuvo a un tardío Gustavo Adolfo Bécquer como representante más famoso. En general, lo que se busca es recrear una atmósfera mítica y ancestral en la que el umbroso mundo de los bosques germánicos sirve de escenario para las aventuras iniciáticas no sólo de grandes héroes, sino también de las humildes gentes campesinas que conservan el alma pura del espíritu nacional. Eso, sin perjuicio de las referencias a las épicas medievales, en las que la nobleza entra también en juego, y de la recuperación y publicación de sagas y mitos no solo germánicos y nórdicos, como ya hemos señalado en el caso de los hermanos Schlegel y su interés por lo oriental.

Es precisamente el carácter nacionalista lo que distingue a este romanticismo de su precedente más directo, Herder¹⁷⁷. Se parte del

176 Así, tal como ha expresado Bozal (2004, Vol. 1), el romanticismo adquiere un carácter reactivo por su pretensión de «“salvar la tradición”, esto es, de rescatar todos aquellos contenidos de experiencia presuntamente originaria que los embates del racionalismo moderno y del progreso técnico habían rechazado de plano o, en el mejor de los casos, desplazado a los márgenes del curso histórico» (p. 217).

177 No olvidemos el momento histórico que viven estos autores: Prusia ha sido ocupada por las tropas napoleónicas, lo cual desató un ardor reivindicativo del alma nacional que, además del interés por lo popular, produjo obras tan significativas como los *Discursos a la Nación alemana* de Fichte. El esencialismo tiene, por tanto, una motivación política. Por otro lado, existían otros precedentes no muy lejanos de

prejuicio de que Alemania conforma una cultura de rasgos nítidos cuyas esencias aún es posible hallarlas intactas en la creaciones más originarias y ancestrales. Esta literatura será calificada como *espontánea*, adjetivo que continúa la idea romántica del arte como un organismo que brota desde su propio potencial generativo, cualidad que se le empieza a conceder también a la cultura. Lo espontáneo es lo que hace el pueblo por sí mismo, sin mediaciones, como si de modo natural e inconsciente le floreciese su propia poesía. Tal es la distinción entre *poesía natural* y *poesía artística*¹⁷⁸, o el *espíritu* colectivo frente al *espíritu* individual. Ambos términos se consideran inmiscibles¹⁷⁹ y representan las dos tendencias que conforman la dicotomía fundamental de la estética romántica. La poesía artística es la poesía culta —cultura en sentido subjetivo—, propia del individuo cuya naturaleza creadora, que es la del genio, necesita de libertad para dar a luz. La poesía natural es la que surge del pueblo, de un creador colectivo que conserva la pureza del origen y cuyos frutos son los de la verdadera épica y la auténtica alma popular. La poesía natural conforma, por tanto, una tradición genuina y nacional que hunde sus raíces en un tiempo mítico, frente al cual la modernidad es una época de disolución y corrupción. En esto coincidirán estos románticos con aquellos que quieren una nueva mitología para el futuro, los primeros escarban en el pasado en el que ya existen esos mitos perfectos y acabados que para los segundos pueden servir de modelo¹⁸⁰. Este proceder, con los ajustes precisos a las peculiaridades nacionales, se extendió allá donde el romanticismo tuvo arraigo y, en ciertos casos

recopiladores de cuentos, por ejemplo, el defensor de los *modernes* Charles Perrault. En este interés común se constata la modernidad del romanticismo.

178 «En todos los países y en todos los pueblos hay, eternamente fundamentada, una diferencia entre poesía natural y poesía artística» (Jakob Grimm citado en D'Angelo, 1999, p. 244).

179 Tal consideración, según D'Angelo (1999), es la que tuvieron aquellos estudiosos de lo popular que hicieron «de las oposición entre poesía popular y poesía culta, o artística, una diferenciación de naturaleza, de *esencia*, por la que no sólo se considera radical e insalvable la disparidad entre ambos tipos de poesía, sino que acaba por considerarse como única, verdadera y genuina poesía sólo a la poesía popular, y se reputa a la poesía artística de producto artificial y corrompido» (D'Angelo, 1999, p. 244).

180 Los que miran al pasado y los que miran al futuro tienen en común la huida del presente, por lo que, tal como señala Díaz Viana (2002) siguiendo a Alborg, en su mayoría los románticos no eran «ni “progresistas” ni “tradicionalistas” por entero, pues progreso y tradición eran en este movimiento caras de un mismo poliedro».

en los que los relatos no se consideraron con la dignidad suficiente para la apología de los ancestros, directamente se inventaron¹⁸¹.

Con el paso del tiempo, el interés por lo popular conformará su propio terreno de estudio, el *folklore* como disciplina que quiere ser científica¹⁸². *Folklore*, como es bien sabido, es un término construido en 1846 por el británico William Thoms para denominar los «saberes populares», lo cual asume que eso que se quiere abarcar pertenece a una cultura distinta a la moderna y se significa por su tradicionalidad, su arcaísmo, su colectivismo y por estar en proceso de extinción ante el avance del progreso. Tal es el contenido que asumirá la expresión «cultura popular»¹⁸³, que hereda el sentido de la *poesía natural*, solo que ahora se añade casi todo lo que tenga que ver con el *pueblo*: oficios, artesanía, danzas, refranes, etc. Poco a poco, el aire de desarraigo irá disolviéndose y el nacionalismo transformándose. En definitiva, quienes ponen en marcha estas nuevas disciplinas pertenecen sobre todo a la nueva clase ya dominante, la burguesía, y parte de ese folklore, filtrado y manufacturado convenientemente, pasará a formar parte del inventario cultural de cada Estado-Nación. El resto de los ingentes materiales que se recogen pasarán a constituir el ámbito de la cultura fósil y rural, lo *tradicional* que con tanto empeño quieren *recuperar* hoy en día tantos amigos de su pueblo y administraciones locales¹⁸⁴.

Así entendido, el folklore queda totalmente desconectado de la estética como disciplina filosófica. Si la estética se asienta fuertemente sobre los pilares de la autonomía, la creatividad individual, la belleza o la experiencia estética subjetiva, el folklore recoge, como estamos viendo, formas artísticas de tradición oral y de dimensión colectiva,

181 Es el caso del *Ossian* de Macpherson, cuyo impacto en Herder ya hemos mencionado. En definitiva, como Tierno Galván (1962) apunta, «en la mayor parte de los casos las exageraciones románticas son imaginaciones de literatos conservadores, y, de acuerdo con este origen, la estética literaria ama la tradición hasta el punto de inventarla cuando no existe. La obra de arte está para el romántico indisolublemente unida a la tradición nacional» (Tierno Galván, 1962, p. 82).

182 Este empeño irá ligado al surgimiento de la etnología y la antropología, que poco a poco irán avanzando contra el legado idealista.

183 Para profundizar en el origen, contexto y contradicciones de esta expresión, v. Velasco Maíllo (1992).

184 Cuando hablemos de ello, en la última parte, haremos hincapié en la distinción entre *folklore* y *folklorismo*. A este respecto, habremos de subrayar el sentido propagandístico que adquiere lo tradicional, tal como ya sucedía en el romanticismo.

en las que la participación grupal y la función social bosquejan un panorama que, casi punto por punto, es contrario a los postulados de la estética clásica e idealista. Esto es, por otro lado, la consecuencia de la distinción ya apuntada entre lo alto y lo bajo, lo *culto* y lo *popular*¹⁸⁵. Lo decisivo de esta cuestión es que la idea de tradición que pudiera tener cabida en la estética filosófica quedó en este momento arrojada hacia un ámbito distinto, en cierto modo marginal y que solo recientemente ha comenzado a ser reivindicado como poseedor de algún tipo de valor estético o social. Antes de ello, el advenimiento de la cultura de masas, industrial o de consumo, vendrá a enmarañar más la cuestión de la cultura popular. Por otro lado, el arte heredero de aquella *poesía culta*, que para algunos románticos era un artificio extraño a la espontaneidad de lo popular, seguirá un camino de indagación estética, formal y política que le conducirá, en muchos casos, a manifestarse como *antitradicionalista*.

Lo que ahora se ha puesto de manifiesto es que el arte tradicional, el *folklórico*, no es sino otro artificio, aunque su artificialidad tenga otra causa distinta. La expresión «guardianes de la tradición»¹⁸⁶ da cuenta de esto y hace referencia no a unos supuestos personajes que desde el seno de las idílicas culturas populares cuidan de sus esencias, sino a los propios recopiladores. Dicho en palabras de Díaz Viana (2002):

La tesis principal es que son los propios recopiladores quienes, de acuerdo con un canon construido culturalmente a partir del romanticismo, deciden qué es lo popular o no, convirtiéndose así en garantes o guardianes de lo «auténtico» y de la «tradición».

Este artificio se basa en una idílica y distorsionada visión de la cultura popular, del sentido de la oralidad y del modo en que se transmiten y actualizan sus contenidos. Únicamente cuando los investigadores han comenzado a hacer estudios de campo ha sido posible establecer criterios rigurosos que echan por tierra tantas presunciones románticas. Como veremos en la última parte, se intentará presentar los materiales en su

185 A partir del romanticismo, «adquieren toda su transcendencia las dicotomías —que habrán de resultar tan fecundas como tendenciosas y manipulables— de tradición/progreso, rural/urbano, universal/local, culto/popular, nostalgia/utopía, pasado/futuro» (Díaz Viana, 2002). A lo largo del siglo XX han ido creciendo las propuestas que denunciaban la artificialidad de estas distinciones, o la ideología oculta tras ellas, véanse por ejemplo las obras de García Canclini o Pierre Bourdieu. Lo trataremos en profundidad en el punto 4.2.

186 La expresión la tomamos de Díaz Viana (2002).

contexto de producción y recepción, cosa que no era posible mientras la voluntad idealizadora imponía sus criterios. El trabajo de aquellos iniciales recopiladores suponía un uso de tales materiales que poco tenía que ver con el terreno de las prácticas autóctonas, lo importante para ellos era fijar en versiones literarias y canónicas aquello que en el uso popular solo tenía sentido y actualidad en la constante recreación y variación de lo recibido. El contexto de las obras no era pertinente para los románticos, que aplicaban a lo popular los parámetros de una autonomía que desvinculaba el arte de las relaciones sociales de su presente y las ponía en conexión con ciertas verdades trascendentes, en este caso las referidas a la esencia del pueblo. El folklorista, por tanto, debía desechar las formas impuras o incultas, aquellas que manifestaran síntomas de corrupción por el analfabetismo o las interferencias que se considerasen extrañas a esa cultura, como si el mestizaje que hoy tanto se elogia fuera para ellos inimaginable. En definitiva, lo que pudieran ser tradiciones efectivas son transformadas en cánones despreocupados del paisaje del que eran extraídos.

Precisamente, el *paisaje* es utilizado por la estética modal como categoría para medir la efectividad o ineffectividad de lo estético. El paisaje, entendido como una «matriz de conflictos posibles» (Claramonte, 2016, p. 98), se configura junto a un *complexo* que es siempre dinámico e inestable, y que da cuenta de las tensiones entre los modos. En este juego, el complejo-paisaje recibe las tensiones de las maniobras repertoriales y disposicionales y exhibe una constante variación de equilibrios. Entre las leyes de esta categoría modal, hay una que expresa de modo preciso la situación que genera la interferencia de los guardianes de la tradición: «Ley de la potencia instituyente: un paisaje debería configurarse de modo tal que no arrebatará a sus habitantes la capacidad de intervención sobre el mismo, la capacidad de obrar y comprender respecto de él» (Claramonte, 2016, p. 34). Es decir, lo que para aquellos románticos y los primeros folkloristas era una *auténtica* tradición de cultura popular era en realidad la configuración de una repertorialidad nueva, diferente y ajena a la realidad de los actores que originariamente produjeron la materia prima. Las tradiciones de las que se extraen las obras siguen su curso según parámetros distintos y divergentes. Esto implica también que ambos territorios, el de lo cotidiano y el de lo canonizado, no solo existen según tensiones y equilibrios internos, sino que se relacionan y configuran en un paisaje-complejo

común. Las relaciones entre las esferas culturales de la modernidad son, por tanto, más complejas de lo que las nítidas distinciones construidas pretenden. Entre la cultura popular, la de élite o la de masas hay tantas continuidades, interferencias e interdependencias que resulta difícil, a la larga, establecer primacías o sentidos uniformes. Esta es, en gran parte, la razón por la que han caído bajo sospecha denominaciones como la de *tradicional*, que quizás solo debería ser posible sobre la base de una teoría de la tradición que permitiese distinguir qué y por qué es tradicional. Lo que a su vez implica establecer el papel cultural de la oralidad frente a la escritura, de la institución frente a la práctica, de lo colectivo frente a lo individual, etc. La desconexión entre la tradición configurada por el recopilador y su contexto de origen condena a esa pretendida tradición a la ineffectividad, o a una efectividad muy distinta cuando sus motivaciones son ideológicas. En todo caso, aquellos que forman parte del colectivo de lo popular quedan enajenados de lo que supuestamente es *su* tradición, con la consiguiente merma y desprecio a su capacidad disposicional. De hecho, era corriente entender que el pueblo real del que se extraía la *poesía natural* no era sino un resto degradado de lo que había sido el *auténtico* pueblo.

Todas estas cuestiones no estaban, por supuesto, en la agenda romántica. Lo que finalmente ha fijado el sentido de la tradición en la modernidad ha sido la orientación de la mirada, y en la medida en que el romanticismo radicalizó dos direcciones opuestas, hacia el pasado o hacia el futuro, reforzó esa distinción dialéctica entre tradición y progreso. Su sentido se sustantivó de tal modo que por un lado sirvió de denominación para un tipo de sociedad distinta a la moderna y por otro a un tipo de ideología contraria a la innovación. Esa reacción no dejó de sumar adeptos más allá del romanticismo y no faltarán los movimientos que, de un modo u otro, quieren un retorno hacia alguna situación anterior. Ya no se trata, como era el afán de los *antiques*, de pugnar por la preeminencia de una tradición artística aún vigente y ligada al magisterio de maestros del pasado. Se trata de tomar consciencia de los estragos de la modernidad sobre el orden social y buscar alternativas. En esto convergen movimientos revolucionarios y reaccionarios. En el plano de lo estético, tras el impacto romántico no parece posible ya regresar al reducto de un arte institucional y normativo, y menos desde que el espacio de las bellas artes ha sido ocupado por la burguesía, motor de ese progreso y generadora de una industrialización cuyos ecos

comienzan a escucharse en los alrededores de las prácticas artísticas. Ante esto, el arte estético, configurado ya sobre patrones románticos, ganará con el tiempo su peculiaridad combativa, de lo que nos ocuparemos en los siguientes puntos. Ahora, para finalizar este epígrafe, vamos a mencionar otro movimiento que, al igual que el interés por la cultura popular, se sitúa en un espacio de recuperación. Se trata del renovado interés por los oficios artesanales que surgirá, principalmente, en el Reino Unido de la mano del pensamiento y la obra de Ruskin y Morris.

En ambos se mezclan, por un lado, la nostalgia de un mundo preindustrial y por otro una preocupación por las condiciones de los trabajadores modernos propia del socialismo. Thomas Carlyle había avanzado en su *Past and Present* la crítica hacia el industrialismo y la manufactura moderna, conjugada con el ensalzamiento de un orden medieval en el que todo tenía su sentido y su dignidad. Superado el acento ultraconservador y elitista de Carlyle, Ruskin continúa su crítica, denosta decididamente el trabajo de la industria moderna y reclama la vuelta a tradiciones preindustriales. En ellas, la obediencia y el recuerdo ocupaban un lugar central, estas son dos de sus siete *lámparas* (Ruskin, 1987)¹⁸⁷ que alumbran el camino del artesano, el trabajo de aquel que, como señala Sennet (2009) no está ni entre el aficionado ni entre el virtuoso. Un *arte* para el que los lazos sociales son decisivos y en el que la tradición se efectúa en la práctica, no a través de teorizaciones ni rituales. Parecidas concepciones de la tradición, en cuanto pervivencia de un oficio o una maestría, las encontraremos a menudo, por ejemplo en Gombrich o Pareyson, mientras que el elogio de lo medieval como lo verdaderamente tradicional, frente a la degeneración de lo moderno, será retomada por Coomaraswamy.

William Morris es el inmediato continuador de los postulados de Ruskin, pero con una serie de peculiaridades decisivas. Morris excedía con mucho el ámbito de la mera teoría, él mismo fue un artista multidisciplinar que buscó poner en marcha esas ideas, fruto de las cuales es la fundación del movimiento *Arts and Crafts*. En su cruzada, Morris se consideraba, a su modo, como un socialista. Como tal, es defensor de la idea de que «todo arte, aun el más elevado, está influido

187 Sobre la «lámpara de la obediencia», dice Sennet (2009) que «consiste en la obediencia al ejemplo que ofrece la práctica de un maestro antes que a sus obras particulares» (p. 145). Y sobre la «lámpara del recuerdo», afirma Bayer (1986) «que es tradición» (p. 370).

por las condiciones laborales de la gran masa de la humanidad» (Morris, 1977, p. 54), así como que «cualquier arte que defienda estar fundado en la educación o en el refinamiento especial de un grupo humano o de una clase, debe necesariamente ser irreal y de corta vida» (p. 54). Es decir, ese arte distinguido tiene, como todo, una dimensión social y conforma sus propias tradiciones; en la medida que pretenda ser un mundo aparte dependiente tan solo de las capacidades sobrehumanas de un grupo selecto, sus producciones tenderán al aislamiento y a la anomia. Junto a esto, defendió que un arte organizado según los patrones artesanales no solo devolvía la dignidad a los trabajadores, sino que podía hacer llegar a todos los estratos sociales productos de la más alta factura estética.

En el elenco de críticos que desde sus inicios hasta hoy ha tenido la transformación capitalista, Ruskin y Morris representan un caso singular. Su socialismo no remite a un futuro revolucionario en el que los obreros se hacen con el poder de la tecnología, sino a un pasado preindustrial cuya riqueza puede salvar el presente. Y, sin embargo, esta mirada nostálgica no les convierte en conservadores o reaccionarios, al estilo de tantos tradicionalistas. Esta singular posición tiene cierta continuidad en un autor del siglo xx en cuyo pensamiento, de difícil encaje en otras corrientes, hay pinceladas que encontraremos en muchos críticos de la cultura. En su interpretación de la historia del industrialismo, Herbert Read (2011) nos cuenta que una tradición instintiva fue sustituida por reglas de utilidad introducidas por este. Pero también percibe que, en muchas ocasiones, y en especial con un mercado cultural desarrollado, la mirada hacia el pasado no sería sino otra estrategia para buscar nuevos nichos de negocio, o para justificar criterios de «buen gusto». Estas operaciones montan un aparato de cultura cuyo fin último es la glorificación nacionalista y el sostenimiento de un mercado del arte que se vuelve superficial. Su propuesta consiste entonces en dejar de lado todo ese aparato para volver a un orden *natural* en el que las disposiciones se desarrollen espontáneamente y sin trabas. Así, la misma sociedad se autogenerará como reflejo de esa libertad y la cultura emergerá sin imposición. Cuando exclama: «Al infierno con la cultura; (...) al infierno con el artista» (Read 2011, p. 69), se refiere por tanto a esa cultura burguesa distinguida y a los sujetos portentosos que esta idolatra. En una sociedad liberada de tales prejuicios, el arte sería una actividad al alcance de todos, cercana al mundo y a las cosas

sencillas¹⁸⁸. Pero no se queda en la mera reivindicación de una artesanía de calidad y un orden gremial fértil. Su visión, más que a una sociedad pasada, se dirige a un mundo emancipado. Igualmente, su defensa de este orden como natural le aleja del marxismo más estricto y le acerca a ese anarquismo que ve con agrado la sencillez de muchas civilizaciones del pasado¹⁸⁹. Aun así, comparte la sospecha marxista hacia la tradición¹⁹⁰; en tanto que dependiente de la misma cultura burguesa, esta sigue sus mismos derroteros, es otro constructo superficial y engañoso. Por todo ello, el pensador inglés urge a abandonar las pleitesías hacia el pasado y los inútiles cultos a las costumbres antiguas. El aprendizaje y la continuidad material se dan inevitablemente; lo importante, más que la fijación a unas formas concretas, es que colaboren al desarrollo de un arte vitalista y al alcance de todos.

Estas cuestiones, como vemos, se alejan ya de ese viraje romántico hacia lo popular, el folklore y la artesanía. En relación a esta última, más que una verdadera vuelta al pasado, Morris ayudó a asentar el moderno prestigio de lo artesanal frente a lo industrial, lo cual se manifestará de muy diversos modos en el futuro. Hemos citado ya a *El artesano* de Sennet, quien, en nuestra época, defiende la persistencia del carácter artesanal de todo trabajo creativo, y por tanto del talento entrenado, fundado en el aprendizaje del oficio y la repetición. Más cercano a los postulados de Morris, no en vano se considera a este como iniciador del moderno *diseño*, está el fundador de la *Bauhaus*, Walter Gropius, que quiere un retorno a los talleres y proclama: «¡Arquitectos, escultores, pintores, todos hemos de volver al artesanado! No existe un *arte profesional*. No existe una diferencia esencial entre un artista y un artesano» (Gropius en Cirlot, 1999, p. 246). Al igual que Morris, quiere derribar el muro que separa al artesano del artista, una vuelta a la maestría práctica para lo cual no duda en elogiar la vida artesanal popular, con la que los nuevos *artesanos* habrán de colaborar para lograr una unidad en la creación. Vemos aquí, inserta en plena cultura modernista

188 «Habría que abolir al artista: el arte no es una “profesión” independiente, sino una cualidad inherente a todas las obras bien hechas» (Read, 2011, p. 83).

189 «Algunas de las civilizaciones primitivas todavía existen en rincones remotos del mundo y muchas del pasado, incluida la del hombre prehistórico, merecen ser llamadas creativas» (Read, 2011, p. 71).

190 Esta sospecha y el antitradicionalismo marxista los veremos en profundidad en el punto 2.2.2.

y entre movimientos dirigidos por el ánimo de ruptura y transgresión, cómo pervive la voluntad de recuperar y reconstruir. Lo que finalmente unifica todo este interés en el folklore y la artesanía es la conciencia de que forman parte de lo que ha quedado fuera del *gran arte*, que este se funda en una convención artificial que rompe una continuidad social y una armonía que han de ser restauradas. Vislumbran, por tanto, un arte idealmente socializado, una tradición natural y espontánea que quiere ser respuesta a la fragmentación moderna que imposibilita el desarrollo de esas tradiciones.

2.2. Un mundo cambiante

2.2.1. Fugacidad del presente y conciencia de la modernidad

Quienes defienden la existencia de una postmodernidad definen este período como aquel en el que los *grandes relatos*, aquellos que intentan explicar la totalidad de la existencia de un modo coherente y cerrado, entran en crisis y se agotan¹⁹¹. Se ha criticado y negado la existencia de tal postmodernidad sobre la base de que, hasta nuestros días, no ha cesado la emergencia de nuevos metarrelatos, o la revisión de los viejos. Lo que sí parece indudable es que el inicio de la crisis de esos relatos produce sus primeros efectos decisivos en una época que, por primera vez, se denomina a sí misma como *moderna*. Todo comenzó cuando los grandes sistemas monolíticos, las tradiciones religiosas, comenzaron a ser cuestionados por el gran relato de la razón que quería sustituirlos. Desde entonces, cada vez que uno de estos nuevos sistemas entra en crisis, otro parece venir a renovarlo; así se suceden el idealismo y el marxismo, con sus enormes consecuencias para la historia reciente. Pero también, las grandes tradiciones religiosas, en su declive, van a encontrar intentos de rehabilitación en multitud de novedades de acuerdo a las necesidades metafísicas de cada momento.

En definitiva, lo que afirma esa propuesta de la postmodernidad es una preferencia por los pequeños relatos, una tendencia al relativismo

191 Tal es la aportación de Lyotard (2000).

y a la pluralidad. Pero no hay una ruptura que nos permita señalar distinciones epocales. La fragmentación es un fenómeno complejo que, desde que Herder defendió la pluralidad cultural y los ilustrados defenestrasen la autoridad antigua, no ha cesado de crecer al ser imposible, al parecer, encontrar argumentos para esa nueva unificación que los románticos anhelaban. En su lugar, se ofrece un muestrario cada vez más amplio de sustitutos. Esto no quiere decir que, sobre esta atomización, o liquidación¹⁹², no se hayan establecido otro tipo de relatos, ya no de orden filosófico, sino económicos y políticos, asociados a la *globalización*.

En este panorama, se nos hace presente la imposibilidad como modo preeminente de las tradiciones, estéticas o no. Si la fragmentación se lleva al límite, el individuo, y este queda como agente disposicional absolutamente liberado para poner en juego todo lo que se le ocurra, no habrá tradición posible. La potencia de los repertorios para tramarse y configurar su propia continuidad social se desactiva. Esto no implica, por otro lado, que por más que se quiera exagerar, la historia del arte moderno sea la de movimientos inconexos y sin sentido. Esta historia, finalmente, se define y se construye a partir de las prácticas, de lo hecho y de lo producido, y esa producción está necesariamente socializada y tiene un sentido. Pero este se agota en la maximización del elemento individual y el empeño por una originalidad rutinaria y saturante que termina por deshacer las últimas briznas de continuidad hasta caer, como hemos visto, en una institución del arte como salvaguarda de unas estéticas ya plenamente contingentes. Situación esta que es paradójicamente contraria a la intención de los primeros artistas con conciencia de ser *modernos*, los románticos, que querían precisamente romper las clausuras¹⁹³. Pero también de tantos continuadores que, aunque no se reclamen románticos ni busquen mundos ideales, más bien al contrario, eran plenamente conscientes de un mundo en radical transformación en el que los antiguos lazos comunitarios habían quedado atrás en favor de una nueva urbanidad que situaba al individuo como soberano. Tal es el caso, como vamos a ver, de un Charles Baudelaire cuyas reflexiones estéticas dan cuenta de este nuevo paisaje.

192 Juego de palabras con la idea de *modernidad líquida* de Bauman.

193 Entendemos aquí que los modernos de las querellas pertenecían socialmente aún al antiguo régimen y que los románticos culminan su legado, y sus querellas, justo en el tránsito de la experiencia de la transformación revolucionaria y traumática de la sociedad.

Es necesario subrayar antes el impacto que, sobre la percepción del mundo de la sociedad europea, tuvieron esta aceleración del progreso y la nueva tecnología surgida a partir la revolución industrial. Lowe (1986) se ocupa de esta cuestión y de cómo las ideas y las expresiones asociadas a la tradición cambiaron en el nuevo contexto burgués. La percepción moderna del paso del tiempo contrasta con las épocas pretéritas, en las que la lenta sucesión de cambios arrojaba a la experiencia una sensación de *continuum* de valores tradicionales que se creían eternos. Pero la nueva burguesía había experimentado la ruptura y la discontinuidad entre pasado y futuro, y por ello «enfocaron la tradición desde fuera como un “otro” romántico. Antes, la tradición contenía el tiempo; ahora, habiendo roto la tradición con lo mecánico, el presente lineal se volvió simple “tradicionalismo”, una idealización de la tradición pasada» (Lowe, 1986, p. 81)¹⁹⁴. Este fue uno más entre tantos «ísmos»¹⁹⁵. De este modo, fue posible ver cada época y lugar como atados a un conjunto propio de valores y estilos que mutan y decaen. De ahí proviene la nostalgia romántica y la sensación de vivir en un mundo fugaz que se fragmenta y se reconstruye ante los ojos bajo el poder las nuevas fuerzas industriales y mecánicas. Para el mundo burgués, tales motivos ayudarán a conformar un elenco de géneros literarios y artísticos dedicados a la evocación de otras realidades y otros momentos, la novela histórica, la fantasía, el paisajismo, etc. Y en general, todos los movimientos que se configuran entonces, más allá de las respuestas que ofrezcan a los nuevos problemas, reconocen como nota característica de la época esa impermanencia descrita por Marx en su célebre *todo lo sólido se desvanece en el aire*¹⁹⁶.

194 Balandier (1968) ha concluido que son precisamente las sociedades en proceso de desarrollo y transformación radical, como lo era la Europa de aquel momento, las que captan más agudamente la dialéctica entre revolución y tradición.

195 Como ejemplo, Lowe nombra los siguientes: anticuarrismo, clasicismo, medievalismo, orientalismo y primitivismo. Pero la lista puede ser ampliada *ad infinitum*: vanguardismo —y dentro de este, impresionismo, expresionismo, cubismo, fauvismo, futurismo, dadaísmo, dodecafonismo, etc.—, hegelianismo, marxismo, socialismo, comunismo, progresismo, fascismo, humanismo, exotismo, esteticismo, esoterismo, cientifismo, folclorismo, hispanismo... y así hasta nuestros días, que tenemos veganismo, culturismo, frikismo y madridismo.

196 Podemos recordar también a Foucault (1999), para quien la modernidad se caracteriza «por la conciencia de la discontinuidad del tiempo: ruptura de la tradición, sentimiento de la novedad y vértigo de lo que pasa» (p. 342).

Tal situación provocará que por doquier se exprese insatisfacción, la cual se amplifica en tanto que ahora, menguadas las autoridades tradicionales, la experiencia y los sentimientos del individuo pasan a ser el fundamento para la construcción de nuevos metarrelatos y creencias. Tal insatisfacción tendrá múltiples facciones, hemos hablado ya del romanticismo y hemos mencionado al marxismo, pero habrá quienes acepten como un don la nueva libertad y no anhelan tradiciones pasadas o futuras, y a la vez no vean el progreso digno de alabanza, en tanto que intuyen en sus fondos tendencias alienantes.

Baudelaire asume tal postura y ayuda a conformar el retrato de un nuevo personaje de la modernidad, el *flâneur*, el paseante callejero, que será el bohemio del ideario popular, figura que se asociará a tantos poetas *malditos* y otros artistas, como los pintores del París efervescente de finales del XIX. Baudelaire no es un romántico, pero su posición encuentra analogías con la de estos. Ambos se sienten viviendo en la caducidad de un mundo que ya no es lo que fue, pero aún no es lo que debe o puede ser. Aunque Baudelaire no es un nostálgico y rechaza estos anhelos y sus múltiples proyecciones. Afirma las riquezas de un presente desordenado y el placer de lo inesperado. Adopta un «término medio», en palabras de J. Clair (1998), entre «la eternidad de la obra maestra y el estremecimiento pasajero del descubrimiento» (p. 29). Es lo que Foucault (1999) ha llamado, refiriéndose al poeta, «heroizar» el presente, que no es en absoluto la asunción de un tiempo inmóvil, si no el reconocimiento del movimiento perpetuo. Esto lo expresa Baudelaire (1995) cuando afirma que la «modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable» (p. 25). Es decir, en relación al gusto, asume un relativismo matizado por su no rechazo de la persistencia de algo eterno¹⁹⁷. No se desembaraza de las antiguas pretensiones de las tradiciones universalistas, pero las desvirtúa y las disuelve en lo transitorio, como rescoldos que alumbran el suceder en pequeños destellos de eternidad que enseguida se desvanecen entre la belleza pasajera.

La reivindicación del presente que hace Baudelaire recuerda en ciertos aspectos a la de los modernos de las querellas, pero él ya no combate contra nadie ni necesita autoafirmar nada. No desprecia el

197 «Todas las bellezas contienen, como todos los fenómenos posibles, algo de eterno y algo de transitorio, de absoluto y de particular. La belleza absoluta y eterna no existe» (Baudelaire, 1995, p. 35, n. 25).

pasado y el valor histórico, todo pasado fue un presente, y es siempre en el presente donde se encuentra el placer del arte¹⁹⁸. Se trata, sencillamente, de la aceptación de una realidad que es transitada sin apenas filtros, en una actitud, eso sí, provocadora bajo la consigna de *épater le bourgeois*, lo que será imitado incansablemente desde entonces¹⁹⁹. En ello, estos modernos *decadentes*²⁰⁰ encuentran otras semejanzas respecto al romanticismo: su gusto por las otredades, por lo marginal y por lo oscuro, además de una reinterpretación de la ironía. También es cierto que la provocación romántica es ingenua frente al nuevo decadentismo. Si los románticos no perdían la referencia a un ideal y a algún tipo de tradición, ahora el ideal es una huida de la realidad cetrina que acaba en el hastío²⁰¹, huida que se inicia en los campos de la belleza y llega al erotismo y el sexo; cultivan así un malditismo que ya no quiere restaurar nada y se solaza en su marginalidad.

Baudelaire celebra la novedad, pero no el progreso²⁰², al que califica de «religión de imbéciles y perezosos (...) idea grotesca florecida en el terreno abonado de la fatuidad moderna» (Baudelaire citado en Clair, 1998, p. 25). Encuentra lamentable ese arte que pretende ir hacia alguna parte, hacia adelante o hacia atrás. No se proclama como antitradicionalista, pero tampoco lo contrario. No entra en ese

198 «El pasado es interesante no sólo por la belleza que han sabido extraer de él los artistas para quienes ese pasado era el presente, sino también como pasado, por su valor histórico. Lo mismo ocurre con el presente. El placer que obtenemos de la representación del presente se debe no sólo a la belleza de la que éste puede estar revestido, sino también a su calidad esencial de presente» (Baudelaire, 1995, p. 76).

199 Aquí, el arte ha pasado de la autonomía ilustrada a la moderna, autonomía esta que, como Claramonte (2011) ha señalado, «se basará en la búsqueda y explotación de filones de negatividad y que identificará lo artístico con el reverso de la moneda de normalidad acuñada por la sociedad burguesa instituida (p. 27-28)». En la obra citada puede profundizarse en la distinción y análisis de las tres autonomías acuñadas por el autor: ilustrada, moderna y modal.

200 La corriente estética, artística y vital que aparece en esta época en Francia, con Baudelaire y otros poetas malditos, fue bautizada posteriormente como *decadentismo*, y sus ecos se oirán por toda Europa a lo largo del XIX con figuras tan representativas del *dandismo* como Oscar Wilde. La imagen de la decadencia se plantea aquí de un modo muy diferente a la seriedad de autores como Spengler y su *decadencia de Occidente*.

201 El *Spleen et idéal* de *La flores del mal*.

202 Ni los nuevos avances técnicos aplicados al arte, como la fotografía, a la que denuesta.

juego dialéctico de la tradición, sino que observa el suceder que no va a ninguna parte y cuya riqueza está en el mero suceder siempre variante, lo fugaz y transitorio, los detalles insignificantes. Su canto al pintor de «la vida moderna» es también la «proclamación del fin de la “aureola”, de la sacralidad de que la tradición ha investido al arte» (V. Jarque en Bozal, 2004, Vol. 1, p. 217), en esto presiente al Walter Benjamin²⁰³ de la pérdida del *aura* y la pobreza de la experiencia, que es el correlato general de esa experiencia estética de la fugacidad y la inesencialidad.

Baudelaire existe en la conciencia plena de sus contradicciones, a las que no puede ni quiere sustraerse. Si por un lado rechaza cualquier antigüedad normativa que atenace la libertad del artista moderno, por otro «evoca nostálgicamente la pérdida de un pasado aristocrático y deplora la intrusión de un presente de clase media vulgar y materialista» (Calinescu, 1991, p. 67). Su ambigüedad forma parte de su intento por resolver, o disolver, «este conflicto haciéndolo total e ineludiblemente consciente» (p. 67). Según esa conciencia de su tiempo, sería un autor plenamente moderno, pero su rechazo de las notas definitorias de la modernidad, como el *progreso*, le convierte en un *antimoderno*. Así lo ha visto Compagnon (2010), para quien la expresión *tradición moderna* comienza entonces a adquirir un sentido, pero será un sentido siempre paradójico, inherentemente contradictorio. Para esta nueva tradición, la Revolución y el Romanticismo son hitos fundacionales, y de ellos beben inevitablemente todos los autores posteriores. Fue a partir de entonces cuando la tradición en sí, al saberse discutida, comenzó a adquirir un extraño prestigio, a convertirse en un objeto cuyos restos, esparcidos por el tablero de la cultura, estimulaban las más variadas propuestas —los numerosos *ismos*—. Esa aura con la que desde entonces se la ha relacionado a menudo la convertirá, si cabe, en un objeto de culto inverso que dará pie a la estética de la profanación y la transgresión. Ya no se tratará de una subversión, en forma de sustitución de valores éticos o estéticos, sino del placer de transgredir, de epatar. Y para ello era necesario que aquello que antaño poseía la autoridad sacral se presentase ahora debilitado y fragmentado, impotente ante la plétora de nuevas energías y el culto a la novedad.

203 No por nada fue Benjamin uno de los principales autores que, con sus traducciones y escritos sobre Baudelaire, lo devolvieron al primer plano de la literatura.

Entre esos dos cultos, el de lo nuevo y el de lo viejo, se definen estos *antimodernos*, que son, según Compagnon, los verdaderos modernos porque vislumbran que ese culto a la novedad no hace sino sustituir las sumisiones antiguas por otras cuya novedad rutilante no oculta sino la misma fatuidad. De nuevo, una huida del presente. Frente a ello, el verdadero sentido de la profanación consiste en tomar distancia de todo culto. Si los defensores del orden previo a la Revolución participaban «del eterno prejuicio contra el cambio» (Compagnon, 2007, p. 13), después de ella, la conciencia de la caducidad, de la decadencia, ya no abandonará a quienes pugnen por la herencia antigua. Muchos nuevos tradicionalistas cambiarán de rol obligados a pertenecer ahora a un mundo del que reniegan, y que reniega de ellos, pero de ahí surgirá una ironía y una distancia crítica hacia la nueva modernidad tan ácida e inteligente como pudieran ser en su día la de los más brillantes ilustrados y *modernes* contra el caduco régimen anterior²⁰⁴. La fascinación por esa contrarrevolución reaccionaria alimenta a su vez a la nueva estética del *flâneur*, que desde la distancia del observador es capaz de mantener un apolitismo contestatario, cuando hace falta, hacia los adalides del progreso. Y al mismo tiempo, una actitud más moderna que estos defensores de un nuevo orden gracias a su gusto, como hemos ya descrito, por lo fugaz, lo inesperado y lo marginal. Ser capaz, en definitiva, de existir levemente entre las calles, en el hábito ligero del que se ha liberado de las pesadeces de una tradición y no le *apetece* otra salvo en la ficción. Ahora que pertenece al pasado, la tradición puede ser hermosa y fascinante, un argumento para recrear la ironía y la provocación incesantes. Pero entonces se plantea una pregunta cuya sombra no nos va a abandonar, ¿qué es la tradición cuando ya no está vigente?, ¿qué hacemos con sus restos? Las recreaciones y recuperaciones, ¿realmente recuperan una tradición o son otra cosa muy distinta? Habrá que pensar la distancia abismal entre vivir una tradición vigente y la representación institucionalizada de rituales y prácticas cuya actualidad y sentido están extintos.

Por todo ello, gran parte de esa actitud moderna hacia la tradición se refugiará en el arte; en particular, hay una literatura que hereda esa modernidad baudeleriana y sus paradojas. En tal reducto, frente

204 «Barbey d'Aurevilly agrupaba en 1851, bajo el título de Los profetas del pasado, a Joseph de Maistre, Bonald, Chateaubriand y Lamennais, que “tenían, para prever el futuro, una medida que no tenían sus adversarios”» (Compagnon, 2007, p. 25).

al empuje creciente del espíritu experimentador, no mengua un sutil antimodernismo, o un nuevo tradicionalismo. Paradojas que no cesan en los múltiples intentos de establecer o definir una tradición moderna, los cuales no deja de ser, por otro lado, nuevos intentos de establecer corrientes preeminentes que se destaquen por su robustez respecto al atomizado mundo de las prácticas artísticas, y más desde el pletórico despegue de la cultura de masas. Frente a esas *masas*, se busca una nueva cultura de élites, una nueva distinción, esta vez ya no cortada por los patrones del idealismo clásico, sino según esa tendencia diletante y decadente abierta por esos artistas que extraían el jugo para su arte del rumor de una cotidianidad que disuelve todos los órdenes. Nombres como los de Proust, T. S. Eliot o Pessoa resuenan por estos parajes. Volveremos a hablar de algunos de ellos, en especial de Eliot, quien fue capaz de conjugar una profunda comprensión del sentido de la tradición sin dejar de ocupar un lugar preeminente en la historia de la creatividad poética. Se trata de uno de esos autores que, habiendo vivido la época más intensa de experimentación artística, tiene la intuición suficiente para comprender que siempre hay lazos irrompibles, pero que lo tradicional no consiste en la sumisión a tales herencias. Será uno de los intentos, como veremos, de iluminar el proceloso camino de la tradición posible.

Antes de eso, el mundo ha vivido el ímpetu y el exceso de aquellos que, lejos de la irónica distancia respecto al progreso, han proclamado la posibilidad de un mundo nuevo aquí y ahora, sin la ensoñación de nuevas mitologías y contra toda tradición pretérita. Es el momento de afirmación de lo nuevo como valor principal, de lo nuevo artístico, pero también técnico, político o económico²⁰⁵. En el arte, la modernidad de Baudelaire preparó el terreno a las vanguardias. Las contradicciones inherentes al período, lejos de solventarse, se agrandan. Si, como afirma Calinescu (1991), tras Baudelaire «la efímera y siempre cambiante conciencia de la modernidad como una fuente de belleza prevalece con

205 Un fenómeno que podemos asociar a este nuevo valor es el de la industria de la moda. Si bien siempre hubo modas y costumbres cambiantes, nunca como ahora esta adquiere tal dimensión mercantil, surgida de ese eterno deseo de distinción que hereda la clase capitalista. Ya lo vio Stendhal, que la contrastó con la todavía anhelada belleza ideal: «la esencia de la moda es cambiar sin cesar; la clase rica quiere a toda costa distinguirse de la clase burguesa, que se obstina en imitarla, mientras que el bello ideal no varía sino cada diez siglos con los grandes intereses de los pueblos» (Stendhal citado en Bozal, 2004, Vol. 1, p. 319).

éxito y finalmente elimina la “Otra mitad” del arte» (p. 16), llegará el momento en que la mitad triunfante se vuelva incluso contra sí misma en su afán, cada vez más virulento, de rechazar cualquier rescoldo de tradición.

2.2.2. Contra las tradiciones burguesas

No existe una estética propiamente dicha entre los fundadores y reformuladores del marxismo, desde Marx y Engels hasta Lenin, y las reflexiones acerca del arte que salpican sus escritos se subordinan finalmente al proyecto mayor de la revolución política.²⁰⁶ Entendido como un hecho social más, su aproximación hacia el arte está cortada por la común preocupación acerca de la producción, pero también lo entienden como esfera cuya liberación participa de la emancipación humana en general, y es por ello que tienen una nítida conciencia de cuáles eran los puntales de la estética idealista, considerada como un alimento de la ideología burguesa. Así, en la reformulación dialéctica de la historia, la tradición apenas tendrá hueco, como ha expresado Raymond Williams (2000a): «El concepto de tradición ha sido radicalmente rechazado dentro del pensamiento cultural marxista. Habitualmente, y en el mejor de los casos, es considerado un factor secundario que a lo sumo puede modificar otros procesos históricos más decisivos» (p. 137). El propio Williams, a partir de esta ausencia, ha contribuido a recuperar la pertinencia de la idea de tradición para las teorías acerca de la construcción social. De momento, lo que nos interesa es ver cómo, para el marxismo más canónico, la tradición era un factor inerte, una supervivencia del pasado que había que superar.

Las afirmaciones de Williams están hechas desde la distancia analítica del tiempo. Solo una generación antes, Arnold Hauser se había ocupado de elaborar una idea de la tradición como elemento dialéctico constitutivo del devenir social, lo veremos en detalle en la última parte. Lo significativo ahora es que este autor nos da las claves para

206 Esto no quita para que, posteriormente, diversos autores de la órbita marxista hayan elaborado una obra cuyo tema central es el arte. Ahí están los filósofos ligados a la escuela de Frankfurt, o los estudios culturales de la de Birmingham, además de autores como Arnold Hauser o Georg Lukács. Sus aportaciones rebasan lo considerado en esta parte, por lo que serán tratados en sucesivos lugares.

entender ese rechazo marxista de la tradición y, a su vez, la postura antitradicionalista que asumirán las vanguardias afines. Según Hauser (1975), la burguesía

reinterpretó la idea de tradición, que desde el manierismo desempeñaba un papel ambivalente y continuamente variable en la historia del arte y de la cultura occidentales, dándole un sentido claro, en consonancia con sus intereses de clase y atribuyéndole una función cultural y totalmente provechosa. (Vol. 1, p. 197)

Esta reinterpretación atribuyó a la tradición su nueva función como justificadora de los recién descubiertos intereses nacionales, que ocultaban los verdaderos intereses, los de clase. Como tal, su exposición pública e institucional se dirigía a la exaltación de esa «cultura nacional». De ahí, como señala Hauser, la confusión que la burguesía promovió entre bienes culturales y bienes materiales, cuyos dos efectos principales fueron el surgimiento de los nuevos academicismos, como garantes de ciertos *bienes espirituales*, y el de la industria cultural moderna. En definitiva, la pretensión de establecer unos valores patrios eternos iba en consonancia con el esencialismo que el romanticismo construyó para buen uso del nacionalismo burgués, y esto contribuyó a oscurecer el carácter dialéctico de la tradición en tanto que sustrato de un devenir histórico conformado por acciones progresivas y retardatarias, según los términos que usará Hauser.

Además, la apropiación burguesa de la tradición reconfiguró los valores antiguos en una nueva estructura de lo *biempensante*, y enseguida lo *burgués* será considerado como paradigma del nuevo orden. En ese contexto se desarrolla la negatividad estética propia de la modernidad cuyos primeros efectos ya hemos considerado. Pero hay multitud de matices intermedios en el trecho que separa a aquellos cuyo placer está en el mero epatar y quienes buscan, de modo más o menos programático, subvertir el orden total. En general, entre los artistas protagonistas de los grandes movimientos artísticos del xix y principios del xx, abundaron las personalidades afines a las corrientes revolucionarias. Muchos mantuvieron una actitud explícita de lucha política y de pertenencia a partidos comunistas, otros, sencillamente, compartían el anhelo de un cambio y consideraban que el arte era campo para la anticipación de una nueva sociedad, aunque solo fuera a través de la libertad formal. Siempre se tenía de fondo ese mundo organizado por las estructuras económicas capitalistas y su correlato

de ideología cultural como enemigos que amenazaban con disolver el potencial generativo e instituyente del arte; bien fuera en ese nuevo academicismo, normativismo contra el que todos lucharon por más que en muchos programas se pretendieron establecer reglas nuevas, o bien por el surgimiento de la nueva cultura industrial y de masas cuyos efectos eran la banalización del arte y su conversión en mero objeto de comercio.

Así las cosas, el discurso estético marxista frente la tradición irá contra esta en cuanto tradición burguesa, y por tanto sustentadora de la explotación y la alienación del sistema que legitima. El debate general era el de la cultura proletaria contra la burguesa y el modo en que las producciones del arte dependen del complejo de relaciones sociales y económicas. El término clave es el de *historia*, cuyas leyes materiales se quieren descubrir. Una de las máximas de esta estética será entonces que «a cada momento del desarrollo de las fuerzas productivas le corresponde un tipo de arte. No existe un arte intemporal, todo es histórico» (Bozal, 2004, Vol. 2, p. 167). La voluntad que pueda tener una determinada clase por perpetuar sus intereses carece de fuerza ante esta nueva razón que es histórica y material. En su devenir, al igual que sucedía en el sistema de Hegel, esas tradiciones perecen en el camino hacia el momento de síntesis final.

¿Por qué se produce esto? Marx era también consciente de que cada uno de esos momentos se construye sobre los precedentes, y de que el arte del pasado sigue penetrando en la sensibilidad y el gusto modernos, lo decisivo es el modo en que esto se produce. Aquí radica la principal diferencia del marxismo respecto a las estéticas que le preceden y que, en gran medida, hereda. La sensibilidad depende también de la sociabilidad inherente al sujeto y de las instituciones y relaciones de producción establecidas. A partir de esa infraestructura, los intereses de clase imponen una ideología que se traduce en la conformación de unas exigencias hacia la sensibilidad y la autonomía de los sujetos. La tradición aquí es más bien un producto y uno de los medios, junto a las instituciones educativas, para imponer y legitimar las ideas de una clase dominante que ejerce el poder *espiritual* en la medida en que controla el *material*, es decir, los medios de producción y de instrucción²⁰⁷. En el

207 Cfr. Marx y Engels (1972). En el programa revolucionario surgido a raíz de las ideas fundacionales del marxismo, uno de los pilares es la apropiación y destrucción del sistema educativo burgués, que perpetúa sus tradiciones, y la sustitución por

sistema de producción artística conformado en la sociedad burguesa, las obras y su público se auto-repican de modo que «la producción no sólo produce un objeto para el sujeto, sino también un sujeto para el objeto» (Marx citado en Hauser, 1975, V.II, p. 89). Ese público entendido y estéticamente formado es también el resultado de las fuerzas históricas, y del mismo modo lo son sus reversos populares y proletarios, así como la sensibilidad a ellos asociada:

Sobre las numerosas formas de propiedad, sobre las condiciones sociales de la existencia, se erige toda una superestructura de sentimientos (*empfindungen*), ilusiones, hábitos de pensamiento y concepciones de vida variados y peculiarmente conformados. La clase en su totalidad las produce y configura a partir de su fundamento material y de las condiciones sociales correspondientes. La unidad individual hacia la cual fluyen, a través de la tradición y la educación, puede figurarse que ellas constituyen las verdaderas razones y las verdaderas premisas de su conducta. (Marx citado en Williams, 2000a, p. 95)

Sobre la base de estas ideas, Gramsci reformuló la noción de hegemonía como aquel tipo de dominación impuesto a través de la cultura y basado en el conformismo y el consenso de los dominados. En sus análisis, tal propuesta será crucial para la denuncia de las compartimentaciones culturales entre lo alto y lo bajo, entre culturas que se quieren de élite y lo que se considera como popular. Antes de eso, esa conciencia de la dominación y la urgente necesidad de derribar todas las estructuras que la sustentan darán lugar en el pensamiento artístico marxista a un antitradicionalismo manifiesto, en tanto que las tradiciones lo eran de esas estructuras. En el fondo, subyace la búsqueda de un horizonte de emancipación que abra el espacio para que los individuos puedan desarrollar sin trabas sus disposiciones creativas. Esa liberación se irá conformando como una especie de mito según se desarrollen las vanguardias, cada vez más autoconscientes, hasta el momento en que se alcancen las máximas cotas de proclamas

una educación que no niegue los logros del pasado, sino que los asuma y supere comprensivamente, no a través del aprendizaje mecánico: «La cultura proletaria tiene que ser el desarrollo lógico de la suma de los conocimientos elaborados por la humanidad bajo el yugo de las sociedades capitalista, feudal y burocrática» (Lenin, 1975, p. 176). Además, esta apropiación no puede ser parcial, sino que tiene necesariamente que formar parte de la apropiación general de la totalidad de las fuerzas productivas.

y manifiestos. Por ello, en la Rusia que camina hacia la revolución, las vanguardias se alinean inevitablemente con el proyecto socialista y antiburgués. Sin embargo, su empuje será frenado cuando, tras el triunfo de la revolución y la consolidación del régimen soviético, se establezcan como oficiales la tesis del realismo socialista²⁰⁸. Ambas estrategias son antitradicionalistas en el sentido descrito de atribuir la tradición en sí al mundo burgués, y pretenden orientarse radicalmente al futuro, en contraste con la orientación opuesta de los tradicionalistas que miraban al pasado²⁰⁹. Pero mientras la vanguardia asume la ruptura de cualquier regla y la construcción radical de un nuevo formalismo como motivos de acción, el realismo quiere presentar un arte narrativo cuyos temas, purificados de intoxicaciones ideológicas, sean reflejo de la realidad *objetiva*. La base de esta última concepción es la teoría del conocimiento marxista, la teoría del reflejo, según la cual las ideas son una transposición de lo material a la cabeza del hombre²¹⁰.

El realismo así entendido no se considera tradicional en tanto que lo que presume presentar es una realidad objetiva, frente a los relatos ideológicos que ocultan la verdad social y justifican los intereses de la clase explotadora. De lo que se trata es de superar la decadencia de la literatura burguesa²¹¹, extirpar sus rastros y asimilar aquello del arte

208 Para el proceso de institucionalización del realismo socialista, v. Morawski (1977, p. 288).

209 Que miran a un pasado en gran medida idealizado, o a un futuro ideal cortado según los mitos pasados, tal era la impresión de Marx acerca de los románticos, que miran a un mundo que está fuera de la realidad y se aferran a una «teoría del más allá, a la religión» (Marx y Engels, 1972, p. 135). En la era soviética, por otro lado, domadas ya las ansias rupturistas, la idea de estar entre la tradición y el futuro se convierte en corriente, pero sin mayor recorrido práctico. En 1964, Stefan Morawski publica *Między tradycją a wizją przyszłości* (Entre la tradición y una visión del futuro, solo editado en polaco y citado por el propio autor en Morawski, 1977, p. 171), acerca del desarrollo de la estética soviética desde Stalin. En sus *Fundamentos de estética*, además, se habla ya sin mayores problemas de una *tradición marxista*.

210 Inversión, como es sabido, del idealismo que pretende que lo material es producto del pensamiento.

211 La idea del arte burgués decadente es asociada por Plejanov (1974) a la ideología estética del «arte por el arte», que se aplica tanto al romanticismo como a los modernos que les suceden, cuya pose antisistema no sería más que un juego fatuo e individualista de artistas que han perdido contacto con la realidad social y están condenados a la «estéril barahúnda de sus vacías impresiones personales y de sus enfermizas y fantásticas ficciones» (p. 127).

anterior que sea útil para que la nueva literatura, surgida de la evolución histórica de las formas anteriores, sea capaz de expresar los hechos de la revolución. Pero este realismo, absolutamente opuesto a cualquier experimentación formalista, no hace sino recoger las tradiciones realistas de la literatura rusa que ya representaron la vida campesina. Su problema es la tendencia inevitable a configurar un normativismo disciplinar cortado según el patrón del proyecto socialista²¹². Además de esto, en el contexto del régimen triunfante, el arte promocionado tendrá una carga propagandística que será inasumible para muchos de los más finos pensadores de la estética cercanos al marxismo.

Antes, en los preámbulos revolucionarios, la vanguardia había sido acogida como un arsenal más. En su significación contra la tradición, destacan especialmente los movimientos literarios que hacen gala de su rechazo de la teoría decadente del arte por el arte. Tal aberración les parece que solo puede haber surgido de una clase social que pretende ocultar la verdad social. El arte, sin embargo, no puede desentenderse de esa realidad. Hubo referentes anteriores que denunciaron el arte de su época en términos similares; es el caso de Proudhon, para quien el trabajo artístico debía subordinarse a la representación de la vida y las costumbres tal como son. Para él, frente al sensualismo libertino de los artistas modernos, todo gran arte es idealista y se eleva por su participación en el espíritu colectivo: «La comunidad ideal dada por la religión y las costumbres desarrollaba entre los artistas una potencia de colectividad que elevaba muy alto los talentos, a una altura que jamás hubiesen podido alcanzar con meditaciones independientes y solitarias» (Proudhon, 1980, p. 177). Y aunque tal cosa ya no le parecía posible en su época, no dejaba de ser el referente de todo gran arte. Este retrato idealista y constumbrista anticipa paradójicamente el sentido que tendrá el realismo socialista, con las diferencias obvias de un autor que no transitaba por los senderos del materialismo histórico, pero queda lejos de las pretensiones subversivas de los autores que vamos a citar en seguida, quizás porque estos fueron, antes que teóricos, artistas. Por ello, ponen en duda el trabajo artístico según era desempeñado en el marco de la sociedad burguesa, donde la división del mismo hacía del artista

212 «Todo esto determinó que la estética del realismo socialista, al dejar de postular un trato infinitamente diverso con lo real, estableciera normas y fijara modelos, convirtiéndose así en una estética normativa, incompatible con las posiciones marxistas en que pretendía fundarse» (Sánchez Vázquez, 1979, p. 24).

un sujeto distinguido al servicio de la clase dominante. Pero no dejaba de ser un trabajador más obligado a ceñirse a cánones preestablecidos desde fuera. El lenguaje del poeta, como querrá Maiakovsky, tiene que ser el de todos los trabajadores y a la vez un lenguaje transformador.

Lo nuevo y lo original se han posicionado ya en la cima de los valores estéticos, marginando a las tradicionales sumisiones academicistas al rincón polvoriento de la antigüedad caduca. En esa mirada hacia el futuro, ningún movimiento se afirma con tanta insolencia y desprecio a la antigüedad como el denominado, precisamente, *futurismo*. En este punto, nos interesa ver cómo la versión rusa del mismo planteó su lucha contra las normas previas sin por ello perder de vista la intención política revolucionaria. Para ello, es necesario destacar su carácter eminentemente literario, encarnada en la figura emblemática del ya citado poeta Vladimir Maiakovsky.

El origen del futurismo ruso se sitúa en la publicación en 1912 del manifiesto *Bofetada al gusto del público*, firmado por el grupo *Hylaea*, al que pertenecían Maiakovsky y otros poetas y artistas rusos²¹³. El título es ya lo suficientemente explícito sobre las intenciones del breve texto y del arte que se propugna. Frente al individualismo burgués y sus glorias baratas, afirmar el «nosotros», odiar la lengua previa y buscar la palabra nueva; en definitiva, anular el «buen gusto» bajo el fulgor de la «futura nueva belleza de la palabra torcida» (Maiakovsky, 1974, p. 12). Más adelante, en *¿Cómo hacer versos?*, Maiakovsky incide en sus invectivas contra cualquier normativismo. Allí se llama a destruir los viejos cánones, la vieja lengua que ya no puede dar cuenta de la vida y, sobre todo, «echar fuera de la nave de la modernidad a los grandes del pasado» (Maiakovsky, 1974, p. 24). Es significativa esta alusión a la modernidad como época propia de una revolución en la que todo el pueblo es futurista, en armonía con el credo marxista que quiere asumir los logros técnicos y científicos de la burguesía y lograr que sus beneficios lleguen a todos. Gracias a ello, el futurismo ruso no traiciona el espíritu del italiano en su glorificación de la técnica.

¿Dónde queda, bajo esta apisonadora del progreso proletario, la antigua tradición, los monumentos y los clásicos? Maiakovsky (1974) proclama que «los clásicos han sido nacionalizados» (p. 37). Con ello se refiere a esa idea vieja de un arte perenne y absoluto, atemporal bajo

213 Burliuk, Kruchónyj y Jlébnikov. El texto del manifiesto está en Maiakovsky (1974).

el signo de la belleza. Todo lo nuevo que la vanguardia proletaria sea capaz de producir terminará por sofocar esa *nación* burguesa que se ha apropiado y ha convertido en símbolos de su poder el legado de la cultura clásica. Es esta una denuncia explícita del uso propagandístico que las nuevas clases dominantes le dieron al arte, y la revitalización subsiguiente de las viejas instituciones del arte aristocrático, las academias, cuyo perfil se transformará bajo el imperio del capital. El poeta debe liberarse de esa servidumbre y poner su palabra al servicio del pueblo, y para ello es necesario rechazar todas las reglas. Las reglas no existen previamente, el poeta es quien las crea y las ofrece en su obra. En esta insistencia en la libertad artística se expresa una oposición total a las antiguas prácticas artísticas, a la división capitalista de las mismas y a sus instituciones. Se partía de la intuición, compartida por tantos otros movimientos artísticos, de que tales instituciones no serían capaces de asumir estos ataques y terminarían derrumbándose. Pero con el desarrollo de la modernidad capitalista, tales instituciones mutaron hacia un modelo que les permitió acoger todas esas prácticas; el resultado final es el mundo del *Artworld* que ya hemos reseñado. En este sentido, es notorio cómo la contingencia modal que impera en el arte de esa institución es el resultado de la creciente disolución repertorial de las prácticas de vanguardia. En términos de tradición, esto implica que la negatividad contra ella termina provocando la indiferencia entre lo viejo y lo nuevo, convertido todo en un repositorio atemporal y banalizado del que cualquiera puede extraer los materiales que necesite para armar su propia originalidad.

Esa vanguardia se apagará en Rusia bajo la fuerza de un arte de ostentoso carácter propagandístico. Otros autores convivirán con esta contradicción y adaptarán sus sesgos antinormativos al advenimiento del nuevo bloque. En Alemania, Bertolt Brecht (1984), en nombre del pueblo que combate, rechazara las «reglas de narración “probadas”, venerables modelos literarios, leyes estéticas» (p. 237). Desde postulados similares a los de Maiakovsky, considera que el arte ha de ser puesto al servicio de los hombres para la conquista de la verdadera realidad. Los poetas se convierten así en un órgano de expresión del pueblo, su función la realizan no a través del servilismo de la tradición, sino a través de su potencia para la palabra nueva. Pero la novedad no surge de la nada, Brecht reconoce la existencia de una dialéctica en la que lo nuevo ha de superar a lo viejo y abolirlo. El aprendizaje formal

que la literatura proletaria hace de las obras antiguas no se orienta a la repetición y a la sumisión, sino a su superación. Hay por tanto una lucha también cultural, o, más bien, la lucha revolucionaria atañe a toda realidad, incluida la cultura.

En estas posturas se evidencia la contradicción entre unas intenciones políticas y la afirmación del arte como ámbito autónomo. Esta tensión no dejará de crecer hasta situarse en el centro de las preocupaciones de los pensadores de Frankfurt, en especial de un Adorno que llevará la cuestión de la contradicción al extremo de la imposible conciliación. En su pensamiento, como veremos al final de esta parte, la tradición será ya inviable, pues el camino del arte verdaderamente emancipador debe ser el de la autonomía radical, y tal cosa no permite la persistencia de una tradición que lo que busca es la perpetuación de formas ampliamente socializadas. Adorno hace sus reflexiones desde la distancia histórica que ha visto ya los efectos de las vanguardias más combativas y de la propaganda no solo socialista, sino también de otros sistemas que, como el fascismo, han llevado lo panfletario y la estetización de la política a extremos masificadores.

La tensión entre la forma y el contenido tiene evidentes resonancias hegelianas y pervive en el marxismo. La solución de Hegel de armonizar ambos extremos en una síntesis en la que el arte verdadero es la idea materializada se muestra finalmente inefectiva en el devenir de las prácticas concretas. Las contradicciones se verán extremadas con el desarrollo de otros movimientos que participaron también del contexto cultural prerrevolucionario, pero cuya concepción del arte, en tanto que pura forma, parecía difícil de conciliar con las intenciones políticas. Fue la posibilidad de desentender plenamente la forma del contenido lo que hizo de la pintura el foco principal del nuevo formalismo, el hecho de que tradicionalmente se hubiesen tenido a las artes plásticas como esencialmente representativas las llevaba a una ruptura con la tradición de una categoría incomparable para cualquier otra disciplina²¹⁴. En un principio, los movimientos abstraccionistas rusos, el *suprematismo* y el *constructivismo*, son justificados bajo el mismo pretexto de ruptura con un arte del pasado que estaba al servicio de la religión y el Estado. En su manifiesto, el primero de ellos proclama que el arte «debe renacer a

214 Al contrario que la música, cuyo problema tradicional había sido el de reivindicarse como temática o representativa, y que con el advenimiento de sus vanguardias no tuvo ningún problema en afirmarse en su pura forma.

una vida nueva en el arte puro (no aplicado) del suprematismo y debe construir un mundo nuevo, el mundo de la sensibilidad» (Malevich en Cirlot, 1999, p. 221). Y de modo radical, se insta al rechazo de la representación de las costumbres y realidades, a rechazar la *cosa*, la fuente de la experiencia, y se anuncia la forma en sí y por sí. En esto, inevitablemente, terminarán chocando con las tesis del realismo, y en el avance y la conquista política, el empeño abstraccionista terminará replegándose en el paisaje soviético²¹⁵.

2.2.3. Vanguardias y antitradicionalismo

El suprematismo fue parte de una historia artística que rebasaba el contexto de la revolución socialista, por más que esta fuera uno de los hechos centrales de su época. Además, una cosa fue la indagación formal de las propuestas abstraccionistas y otra la retórica que las envolvía. Podemos distinguir aquí dos tipos discursos, por un lado, el de quienes hacen depender su nuevo arte de la continuación y ruptura de unos haceres previos; por otro, una visión espiritualista como la de Kandinsky (1977). Este último reconoce la pertenencia del arte a una historia y a un contexto, pero la búsqueda de la liberación de las servidumbres figurativas pasa por una interiorización creativa a través de la cual se hallan formas puras que son atemporales, el artista entra en contacto con una realidad trascendental y universal. Un arte que, en todo caso, pertenecería a una tradición espiritual no contaminada de prejuicios. El otro discurso no es ajeno a este purismo, pero incide más en la referencia a una historia concreta del arte de la representación y su sometimiento endémico a obediencias sociales. Si para unos, como hemos visto, la emancipación pasaba por hacer del arte un órgano de la revolución, para otros era una exigencia de la propia historia del arte que se afirma en su autonomía. Vamos a ver la transición entre estas propuestas, y su moderado antitradicionalismo, hacia la insolencia de movimientos como el futurismo italiano y el dadaísmo que van un paso más allá.

215 Como es sabido, fue precisamente en el bloque enemigo donde la abstracción cuajó como *expresión* artística señera de la alta cultura de la nueva potencia, que la patrocinó convenientemente para tal fin. Es el caso del expresionismo abstracto americano, que se presenta como un arte libre frente al arte sometido del enemigo.

El camino hacia la abstracción en las artes plásticas pasa por el cubismo. Los artistas de este movimiento nunca pretendieron negar la tradición y, en algunos casos como en el de Picasso, sus referencias a obras del pasado son abundantes. En su justificación, el cubismo jugará con la idea, más o menos reproducida en otras vanguardias, de que su arte no consiste en romper la tradición, ya que esta no es un repertorio fijo e inmutable sino una sucesión de innovaciones²¹⁶. Así, se hacen deudores de los grandes maestros no tanto por una imitación academicista, que rechazan como toda vanguardia, sino en tanto continuadores de un espíritu innovador que les lleva a configurar tipos nuevos. En la medida en que estos surgen de la propia experimentación formal, a la cual queda sometido el contenido representado, podría decirse que el cubismo participa de esa filosofía formalista que quiere fundar la historia del arte como historia de las formas. Aquella historia del arte sin nombres de Wölfflin tenía, sin embargo, problemas para asumir las innovaciones radicales. En la idea de la tradición como serie de innovaciones es posible justificar la ruptura como el producto de la voluntad de artistas visionarios que, empujados por el agotamiento de las formas precedentes, son capaces de ir más allá de lo que cualquier historiador pueda imaginar. El historiador vive del pasado, pero es ciego respecto al futuro, que es el terreno del *creador*. El sentido del antitradicionalismo marxista va perdiendo consistencia en el hacer de estos artistas. La razón es que aquel se fundaba en la dependencia del arte de su contexto social, pero en el momento en el que se enfoca el hecho artístico hacia el interés por la forma en sí, los imperativos sociales atenúan su impacto hasta casi difuminarse.

Mientras se transita hacia la liberación total de la dimensión plástica, se alumbra la idea de que lo que se presenta es una forma pura que responde a una conciencia universal, y por tanto un arte ya no determinado por su pertenencia a la historia. En esto, van a coincidir el espiritualismo de Kandinsky y un movimiento como el neoplasticismo. Pero este último, como se afirma en el manifiesto de *De Stijl*²¹⁷, sí marca una diferencia entre lo nuevo y lo viejo, cada uno expresado en una

216 Se pregunta Jean Metzinger (en González García *et al.*, 1999) «¿Cómo romperían con la tradición, serie ininterrumpida de innovaciones, aquellos que, al innovar, no hacen sino continuarla?» (p. 71). En el apartado 4.1. trataremos más específicamente esta relación conciliadora de algunas vanguardias con la tradición.

217 El texto está en González García *et al.* (1999).

conciencia distinta del mundo, la primera dirigida hacia lo universal, la vieja hacia lo individual, y ambas están en lucha en el contexto del conflicto general de la Primera Guerra Mundial. Este hecho traumático tiene que ser el punto de inflexión para el alumbramiento de un nuevo equilibrio entre ellas, una nueva conciencia que se realice en todos los campos de la vida²¹⁸. Y según *De Stijl* (en González García *et al.*, 1999), las «tradiciones, los dogmas, la preeminencia de lo individual (lo natural) se oponen a esta realización» (p. 260). Recordemos que la ideología estética de las academias pretendía justificar su universalidad con una serie de principios atemporales y objetivos, válidos en sí mismos. Podemos vislumbrar una querencia similar en el intento de un estilo cuya claridad lo vincula a formas sencillas y universales, no dadas por la costumbre, la tradición o el interés individual. Así, sus composiciones expresarían arquetipos básicos que el artista es capaz de organizar formalmente. De nuevo, un proyecto de estilo universal, esta vez consciente de que la tradición, en cuanto trama social, ha perdido su sentido ante la pujanza atomizadora de la individualidad moderna.

Sin embargo, frente al monolitismo propio de las épocas academicistas, las vanguardias históricas conviven entre sí como una pluralidad creciente de estéticas muchas veces opuestas. Por ello, no hay una postura unívoca frente a la tradición; están quienes quieren reformularla como serie de innovaciones, y los que la niegan en tanto que vinculada a una ideología pretérita, una academia o cualquier institución política o religiosa. Todos se abren a la novedad, a la ruptura y a una cierta forma de progreso como fundamentos de la época. Esto devendrá en un mundo del arte en el que el *todo vale* se convertirá en un principio que terminará provocando enconadas suspicacias. A ello contribuyeron especialmente las vanguardias que más combativamente se posicionaron frente a la tradición y que fundaron para el arte contemporáneo el mito de la transgresión y la provocación. En tal sentido, dos movimientos destacan por su claridad programática: el *futurismo*, a cuya vertiente rusa ya nos hemos referido, y el *dadaísmo*.

Ambos tienen que ser entendidos en el contexto de su época. Si el horizonte de la revolución socialista fue el hecho determinante para las vanguardias rusas, en este caso lo son el terrible impacto de las guerras mundiales y el fascismo. Respecto a este último, será tomado tardíamente

218 Recordemos que *De Stijl* (El estilo) quiso ser un movimiento de arte total aplicado tanto a la pintura o la arquitectura como al diseño o la decoración.

por Marinetti como un modelo político en el que encajar las tesis que había expuesto el futurismo italiano. Este movimiento se funda sobre los principios del culto a la originalidad, la técnica, las energías vitales, el dinamismo y la urbanidad modernos. En base a esto, su oposición a los postulados de cualquier tradición artística antigua es radical. Con una altivez que consideran acorde con el nuevo tiempo, desgranar en sus manifiestos toda una serie de proclamas contra las instituciones y obras del arte pasado. Sus invectivas tienen mucho de provocación teatral y expresan un antitradicionalismo sin matices que quiere vía libre para las nuevas energías intelectuales y creativas. Se habla de la tradición como «raída y humillante tradición milenaria, mezcla de ignorancia y mala fe» (Boccioni, 2004, p. 11). Y se llama a la destrucción no solo de las instituciones del arte antiguo, sino de cualquier oposición moralista a su visión del porvenir. Quieren destruir los antiguos vínculos entre el arte y cualquier tipo de valor moral; para ellos, la originalidad tiene un valor absoluto y no puede ser coartada por tales amaneramientos. Consideran además que todo culto al pasado es una religión fanática y *snob*, una estúpida admiración de lo viejo que se reviste de solemnidad y es propia de siervos sin criterio. Por ello, como piden en uno de sus manifiestos, es necesario «destruir el culto al pasado, la obsesión por lo antiguo, la pedantería y el formalismo académicos» (en González García *et al.*, 1999, p. 144). Ese culto es un crimen porque niega la energía joven del presente y, en definitiva, la vida.

Los futuristas proclaman un relativismo que menosprecia las presuntuosas verdades eternas de la estética antigua. En un manifiesto de 1910 se afirma que «en el arte todo es convención, y las verdades de ayer son hoy, para nosotros, puras mentiras» (en González García *et al.*, 1999, p. 145). Y en otro texto de 1912, se llama a la liberación de esas verdades enseñadas por las escuelas y talleres²¹⁹, es necesario arrasar con todo ello para comenzar de nuevo²²⁰. Los motivos para el arte habrá que buscarlos fuera de los museos y las academias, en esto coincidirán con prácticamente todos los movimientos del arte

219 Cfr. González García *et al.*, 1999, p. 148.

220 De entre las enseñanzas canónicas ligadas al tradicionalismo académico, menosprecian especialmente toda forma de imitación, que provoca para ellos una corrupción a través de las sucesivas copias. Así lo afirma, por ejemplo, Boccioni: «En la escultura de todos los países predomina la imitación ciega y necia de las fórmulas heredadas del pasado» (en González García *et al.*, 1999, p. 153).

moderno. Pero los futuristas son conscientes de qué fácilmente se vuelve a lo antiguo si la ruptura no es radical y qué fácil se degenera por tanto en un arte sin vitalidad²²¹. La vida es dinamismo y ello ha de ser reflejado en la pintura en oposición a la *cultura* que, según piensa Boccioni (2004), defiende la inmovilidad. Es decir, la *dinámica* frente a la *estática*; el progreso, el cambio y la innovación, frente a la tradición y la conservación.

Sin embargo, a pesar de estas proclamas en favor de la impermanencia, hay una sutil deriva en el futurismo hacia la afirmación de, nuevamente, una especie de tradición universal, esta vez en forma de energía artística encarnada en una *raza*. Así define Boccioni (2004) esa tradición: «llamo tradición en arte al desarrollo lógico inevitable continuo del ideal de una raza por encima de los retrocesos y de las simpatías o las influencias de las escuelas o las modas extranjeras» (p. 72). Esta definición panfletaria reanima las mitologías nacionalistas conformadas desde el romanticismo, pero esta vez filtrados por las simplificaciones del medioambiente fascista que se está gestando. Nuevamente, como ya hemos visto repetido en numerosas versiones, se ponen en confrontación dos niveles de tradición; en este caso, en el nivel superior está aquella que surge del desempeño libre de una serie de energías, y que es universal y común en tal sentido, aunque luego se materialice de modo diferente según sea esa *raza*²²². Luego están las tradiciones surgidas de la imitación inerte, la costumbre, las modas y el culto pedante a las obras del pasado acumuladas en los museos.

El antitradicionalismo lo es por tanto frente a una historia material acumulada que perciben como un lastre para su trabajo artístico. La

221 Precisamente, el cubismo es víctima de estas acusaciones: «¿Qué proclama hoy el cubismo? ¡Nada! Sigue fabricando cuadros con formas y colores fundamentalmente tradicionales y arcaicos como una tendencia ya vieja, o bien degenera en una composición gélida y descolorida de esquemas abstractos de imágenes sin sangre ni vitalidad» (Boccioni, 2004, p. 93). No está de más, para contrastar, recordar la crítica que uno de los mayores sospechadores del arte moderno hizo del mismo movimiento: «El cubismo, juzgado como una “revolución” en nuestras latitudes, no es en otros lugares más que lo que es: un formalismo inofensivo. Lo que nosotros creemos sedicioso, subversivo, trasgresor, era para los musulmanes un amable juego abstracto» (Clair, 2011, p. 93).

222 En este caso, se ensalza la *raza* italiana, cuya expresión máxima fueron tantos grandes maestros, especialmente del Renacimiento, frente a la francesa que ven como una contaminación de la que hay que purificarse.

liberación de esa pesada tradición, de sus instituciones y su plomiza educación, es necesaria para la reconexión con una tradición de orden superior que es la de aquellos que se inspiraron, en todas las épocas, en las energías de su medio circundante. El manifiesto de los primeros futuristas de 1910 deja clara esa simpatía atemporal con artistas de todas las épocas:

Solamente es vital el arte que descubre sus propios elementos en el medio que le rodea. De la misma manera que nuestros antepasados buscaron inspiración en la atmósfera religiosa que embargaba sus espíritus, nosotros debemos buscarla en los prodigios tangibles de la vida moderna. (en González García *et al.*, 1999, p. 143)

Del recurso a las *energías*, se pasa fácilmente al *espíritu* y de ahí a la noción de *pintura metafísica* propuesta por el futurista Carlo Carrà. En sus escritos, ataca al arte moderno como negación del espíritu, frente al arte pasado que considera una afirmación triunfal del mismo²²³. Urge por tanto resucitar las virtudes de aquella estirpe, y en ello están los jóvenes artistas que vuelven la mirada a la vida y para los cuales «originalidad y tradición no son términos contradictorios» (Carrà en González García *et al.*, 1999, p. 163). La tradición en este sentido universal es una tradición *idealista*, conformada desde la potencia creativa de quienes se alzan sobre las costumbres mundanas y sobre las determinaciones sociales y culturales. A la tradición de todos los tiempos²²⁴ se llega desde la vida presente, pretender repetir fórmulas y obras de otra época es una degeneración²²⁵, en esto radica el sentido de los ataques futuristas contra lo conservado. No se trata de despreciar el gran arte del pasado, representativo de las energías vitales de su época, sino de desembarazarse de su influencia en el presente para hacer un arte actual. Rechazan cualquier tradición material en sentido acumulativo, niegan el valor a la conservación de obras porque lo fundamental es realizarse en la vida propia. Frente a esa tradición material, ensalzan

223 Sus textos más significativos están recogidos en González García *et al.* (1999).

224 Herder la llamó *aurea*, como vimos.

225 «Y jamás crearán una obra, como creen todos los que aplican al arte moderno el mismo sistema de desarrollo que el maldito *Trecento* y el más que maldito *Quattrocento* italianos, de los que todos estamos hartos y que nada tienen que ver con nuestra época» (Boccioni, 2004, p. 34).

la tradición espiritual de los creadores²²⁶. En definitiva, como afirma Carrà (en González García *et al.*, 1999), una tradición de principios *primigenios y universales*: «Cuando hablo de tradiciones, creo afirmar esos principios primigenios y universales, verdaderos en todo tiempo, clima y latitud, y no lo hago por el capricho macabro de la reencarnación» (p. 162).

Bajo la retórica esteticista del futurismo, se anuncia el sentido fuerte del antitradicionalismo de las vanguardias: ir contra la academia. Pero este motivo no adquirirá su verdadera dimensión contemporánea hasta que artistas vinculados al dadaísmo vayan más allá del discurso y, a través de sus obras, cuestionen el arte como institución, y por tanto a la institución misma. Este es el proceso que lleva a la madurez de lo que Bürger (1987) ha llamado *estado de autocrítica*, y sólo cuando el arte lo alcanza «es posible la “comprensión objetiva” de épocas anteriores en el desarrollo artístico» (p. 62). Desde la vanguardia de los años diez hasta las neovanguardias de los sesenta, se consolida este motivo antiartístico. Lo que se ataca es toda forma de arte tal como ha sido practicada y acogida por las instituciones correspondientes, y «se dirigen especialmente contra la institución arte, tal y como se ha formado en el seno de la sociedad burguesa» (Bürger, 1987, p. 54, n. 4).

Más allá de sus provocaciones, el futurismo es aún un movimiento principalmente pictórico. Puede ser entendido en el contexto de la tradición del arte occidental que, en un momento dado, comienza a cuestionarse sus valores estéticos y formales, los criterios de la representación y los temas de la misma. Sus rupturas se dan en el seno de esa tradición, que estaba siendo entendida ya como sucesión de innovaciones, más que como imitación de obras maestras. El paso siguiente lo da el dadaísmo, que ya no necesita de retórica programática y prescinde de justificaciones estéticas e ideológicas. Su discurso es una burla de la sociedad burguesa, de sus instituciones artísticas y la impostura moral de una sociedad que ha llevado al mundo a la guerra más devastadora de la historia. Por ello, impugnan todo discurso estético y toda pretensión de validez universal. Cuando Duchamp comienza a presentar sus *ready mades*, rompe los límites de las artes de la tradición

226 Lo cual le permite a Carrà sentirse un hijo fiel de una «gran raza de constructores (Giotto, Paolo Uccello, Masaccio, etc.)» (en González García *et al.*, 1999, p. 163), que son los grandes maestros de la *raza* italiana frente a la decadente influencia extranjera de movimientos como el impresionismo.

académica. Ya no se trata de experimentar en torno a lo que las bellas artes sean capaces de (re)presentar, sino en torno a lo que la institución —la academia o el museo— sea capaz de aceptar. Una ruptura de otro orden y un replanteamiento del sentido de la tradición que deja de percibirse como la depositaria de determinados valores o preceptos y pasa a ser discutida en tanto que poder instituyente y social.

Las consecuencias de esta vuelta de tuerca son decisivas para la constitución del arte contemporáneo y el mundo del *Artworld*. En su teoría de la vanguardia, Bürger llama la atención sobre cómo se desvela entonces otra cara de la autonomía del arte; si por un lado se buscó la afirmación de los valores estéticos y formales, por otro se acentuó la desconexión de la vida práctica y la falta de función social²²⁷. Bürger (1987) señala también que lo característico de estas vanguardias históricas es su carencia de un estilo de época, puesto que lo que hacen es convertir esa posibilidad en principio de «disponibilidad de los medios artísticos de las épocas pasadas. Sólo la disponibilidad universal hace general la categoría de medio artístico» (p. 56). Es decir, como ya señalamos al hablar de la tradición en el arte contemporáneo, su profundidad histórica es anulada y todo el arte del pasado aparece como esa categoría general que conforma no un estilo de época imposible, sino los estilos personales que seleccionan del catálogo de la historia aquello que les conviene²²⁸. Todas las tradiciones aparecen aquí devaluadas y extirpadas del contexto que les da sentido, gracias a ello, como sugiere Calinescu (1991), el artista individual puede «elegir sus antecesores a discreción» (p. 19). Lo que se conforma en estas prácticas, más que tradiciones, son movimientos, interinfluencias, tendencias que circulan en el circuito del arte como corrientes en un mar cerrado de eclecticismo, donde lo *kitsch* puede convivir sin trauma con el arte más pretenciosamente politizado. Si las vanguardias tuvieron alguna vez intención de convertirse en tradición, tal posibilidad parece hoy desactivada. El agotamiento de su poder crítico, la banalización

227 De esto serán conscientes muchas neovanguardias que buscarán salvar esa distancia proponiendo nuevas prácticas que rompan los muros del museo en un *arte para todos*.

228 El dadaísta Tristan Tzara ya intuyó esta situación y la expresó con ironía: «Me gusta la obra antigua por su novedad» (en González García *et al.*, 1999, p. 194). En definitiva, se trata de una culminación de ese romanticismo que, por boca de F. Schlegel, declaraba que cada artista encuentra en los antiguos lo que le interesa.

e institucionalización de la transgresión, contribuyeron, como afirmó Bürger (1987), a la «restauración de la institución arte y la restauración de la categoría de obra» (p. 114), lo cual sería indicativo de que la vanguardia es ya historia.

Un autor como Andreas Huyssen (2002a) ha planteado la hipótesis de que «el posmodernismo ha ido siempre en busca de la tradición mientras aspiraba a la innovación» (p. 294)²²⁹. Tal aspiración atravesaría toda la estética contemporánea y mantendría una tensión constante con el anhelo de autonomía. Si retomamos las dos grandes formas de autonomía estética sucesivas, tal como han sido propuestas por Caramonte (2011), tanto la ilustrada como la moderna estarían cargadas de algún tipo de antitradicionalismo. En el caso de la primera, puede ser entendido en el marco de la crítica ilustrada a cualquier principio contrario a la razón. Sobre ella se quiere establecer aquella supratradición de los fundamentos universales y objetivos de la belleza y los otros valores estéticos clásicos. El antitradicionalismo moderno —o postmoderno si concedemos que la modernidad auténtica termina con el XIX— estaría cargado de negatividad en tanto que, desde sus orígenes, encuentra como uno de sus motores el cuestionamiento del fondo social de los valores artísticos, pero sin alcanzar una alternativa estética homogénea más allá de la variedad creciente de las libertades que se afirman. Por supuesto, ambos modos se encabalgan y hasta bien entrado el siglo XX siguen pujantes las propuestas que, en todas las artes, exploran las posibilidades generativas de su propia constitución formal.

Sin embargo, la negatividad fue ganando terreno hasta convertirse en un antitradicionalismo irredento cuyo paradójico triunfo será el de la canonización de la transgresión. En las vanguardias rusas, el proyecto socialista proporcionaba material teórico para desnegativizar la contestación; no solo se ponía en cuestión un marco de producción y de sociabilidad del arte, se hacía con una meta, un destino, utópico o no, en el horizonte. Si se quiere, fue este el más grande intento de reconectar el arte con la sociedad. En las sociedades capitalistas, sin embargo, la desconexión social de la institución artística y su profilaxis institucional supone la ineffectividad y la imposibilidad de que las prácticas insertas

229 También Luhmann (2005) ha visto esta paradójica relación: «El reingreso de la tradición al arte-que-no-acepta-la-tradición, se llama ‘posmodernidad’» (p. 508).

generen ningún tipo de tradicionalidad²³⁰. Aquí, la autoridad cultural mantiene vivo el *ethos* del vanguardismo —expresión de Huysen— con la incesante presentación de aparentes novedades.

Otra de las paradojas de estas vanguardias es su búsqueda de alternativas y de otredades que sirvan de oposición a lo establecido, su recurso constante a otras tradiciones para cuestionar la propia. En esto es obvia la huella romántica que pervive a lo largo de todo el arte moderno. Este linaje, que quiere ensalzar la pluralidad, terminó a la larga contribuyendo a una mezcla en la que las tradiciones descontextualizadas son meros recursos estilísticos o poéticos. Tal es el sentido que ha tenido, por ejemplo, el primitivismo cultivado por muchos artistas modernos. El correlato de esto, como veremos cuando volvamos a hablar del folklore y del mercado de la tradición, es la conversión de muchas prácticas tradicionales en surtidores de un mercado de artesanías y *souvenirs*.

Como Said (2001) ha señalado, al agotamiento de las vanguardias le sigue la búsqueda de una nueva tradición, o de nuevos relatos epocales, de lo que el postmodernismo es buen ejemplo. Y a la vez, esas vanguardias son redescubiertas en la periferia colonizada, donde cada cual encuentra su propia tradición local a la que atacar y, además, un plus de resistencia frente, precisamente, al orden constituido por los dominadores que llevaron hasta allí la *modernidad*²³¹. Para más embrollo, esta última resistencia provoca una reivindicación étnica de lo local y de las propias tradiciones.

Finalmente, el artista contemporáneo hereda el rol visionario que las mitologías estéticas previas le han concedido. Así puede mirar al paisaje

230 Huysen ha llamado «la gran división» a esa ruptura traumática entre la vanguardia y la sociedad, con el consiguiente juego que busca salvar las escisiones sin por ello perder poder transgresor.

231 La respuesta de Occidente ante estas nuevas coyunturas será, como señala Said (2001), «profundamente reaccionaria: se esfuerza por reafirmar las antiguas autoridades y cánones, se esfuerza por reinstalar en la tradición esos veinte o treinta libros occidentales imprescindibles para la educación de un miembro de Occidente. Estos esfuerzos se envuelven en la retórica de un patriotismo beligerante» (pp.109-110). Por otro lado, Huysen (2002b) nos recuerda cómo después de los sesenta y la descolonización, los nuevos movimientos sociales buscan versiones alternativas y revisionistas de la historia, y en ello, «la búsqueda de otras tradiciones y la tradición de los “otros” vinieron acompañadas por múltiples postulados sobre el fin: el fin de la historia, la muerte del sujeto, el fin de la obra de arte, el fin de los metarrelatos» (p. 14-15).

propio desde la atalaya del *autor*²³², aquel que se piensa a sí mismo con la potencia de decidir programáticamente sobre la vida artística de la sociedad. Las tradiciones se acumulan en depósitos repertoriales de los que extraer piezas, pero lo que se selecciona ya no es una tradición, sino pedazos conservados en museos, archivos, academias o bibliotecas. Instituciones que, finalmente, lejos de quedar derruidas, se han erigido como los torreones de los *guardianes de la tradición*.

2.3. La pérdida de la tradición

2.3.1. Las ruinas de la tradición y la decadencia de la cultura

Los retornos que, después de las vanguardias, han buscado un nuevo sentido social a la vida artística pertenecen a un movimiento general que no ha cesado desde la modernidad romántica. Desde ese origen, la dicotomía entre libertad y tradición se ha convertido en uno de los grandes traumas de nuestro tiempo. Hoy parece asentada la idea de que libertad y seguridad son dos extremos irreconciliables, cada uno de los cuales es negación del otro. Así lo recoge, por ejemplo, Bauman (2009), para quien bajo el interés renovado por la idea de comunidad subyace esa pugna y una búsqueda de asideros ante el vértigo de una libertad desmedida. Antes, en los inicios de la sociología, Tönnies (2011) propuso una base teórica para la distinción entre comunidad y sociedad. Su propuesta establecía dos tipos de colectividad que parecían inconmensurables, cada una de las cuales respondía a dos impulsos esenciales: la necesidad de seguridad en una *comunidad* orgánica, o la urgencia de la libertad tramada en una *sociedad* de intereses individuales. De este modo, la modernidad se ha asociado siempre al creciente impulso de las voluntades individuales, y por tanto a la ruptura de vínculos comunitarios y tradiciones. La conciencia de crisis que esto produce es la causa de esa mirada nostálgica y romántica hacia el mundo orgánico de la comunidad que se considera hogar mítico y primigenio.

232 Recordemos la etimología de «autor», del latín *auctor* —fuente, fundador, aumentador—, que a su vez viene de *augere* —agrandar o mejorar—.

A su vez, la práctica política ha simplificado hasta el extremo el binomio libertad-seguridad, los dos grandes bandos políticos modernos se han parapetado cada uno en un extremo; unos reivindicando el sentido colectivo del sujeto cuyo horizonte ideal es la comunidad, otros haciendo lo propio con un culto a la libertad del individuo emprendedor como fuente de toda legitimidad. Esa simplificación interesada no hubiera sido aceptada por ninguno de los más notables pensadores desde la ilustración hasta nuestros días. No por Kant, cuya pretensión de autonomía estaba fundada en la naturaleza común. Y, por supuesto, no por Marx, cuyo proyecto comunista realizaba en su fase final la conciliación entre ambas tendencias. Precisamente, ese era el horizonte que el idealismo romántico siempre añoró, la realización de una comunidad idílica, reflejo de la infancia de la humanidad, pero a la que se incorporara la libertad como seña de realización y cohesión.

La crudeza de la realidad no parece que haya permitido tales glorias. A lo largo del tiempo, el sentido realista que los hechos han ido imponiendo ha dado pie a explicaciones del mundo menos pretenciosas e incluso refractarias a cualquier rastro utópico, como el utilitarismo o el positivismo. A pesar de ello, la melancolía romántica no ha dejado de inocularse por doquier y no es difícil encontrar en todo el espectro político y filosófico formas de insatisfacción que intuyen que algo no está bien, algo se ha perdido y quizás sea irrecuperable.

Ese es el pensamiento de la crisis de la cultura, de la decadencia y el ocaso, pero también de la deshumanización, el elitismo y la desazón por la pérdida de vigor de una cultura que pueda ser llamada aristocrática. Es también la conciencia de quienes perciben ya los efectos prácticos del mito del progreso, de la aceleración, la masificación, la ruptura de vínculos y la relativización de los criterios. Es decir, la perplejidad ante la irreparable pérdida de tradiciones y ante la imposibilidad de nuevas continuidades en el marasmo individualista y mercantilizado del mundo resultante. Desde aquí se conforman todos los tópicos que hablan de *pérdida de valores*, lema repetitivo de todo tradicionalismo. Otros autores, conscientes del nuevo paisaje, no caen sin embargo en la inútil pretensión de revivir formas de vida ya imposibles. La vida ha de continuar y, quizás, solo reste dar testimonio de la decadencia de esos viejos valores, sean cuales sean.

Para casi nadie parece posible ya un retorno que permita reintegrarnos a nuestra *comunidad* de la infancia²³³. El individuo se ha afirmado como el puntal de la modernidad justo en la época en la que las masas aparecen en el escenario de la historia; o precisamente por ello, como apuesta de quienes las miran con horror frente a quienes lo hacen con fascinación, como una fuerza que nos devuelve violentamente a esa organicidad colectiva. Ese individualismo se quiere muchas veces heredero de los viejos órdenes aristocráticos en los que una minoría se investía de poder y distinción frente al *vulgo*. Ahora se piensa en la restauración de alguna jerarquía a través de nuevas legitimidades fundadas en la singularidad de individuos excelentes. También surgen filosofías contrarias que no lamentan el derrumbe de viejas formas, pero no encuentran vías de escape para la realización de un nuevo arte ni una nueva sociedad, que ven con pesadumbre cómo a las viejas servidumbres les siguen otras más sofisticadas.

En todos los casos, es común el reconocimiento de la pérdida de la tradición, de su ruina o su falta de fuerza. En la tercera parte trataremos en detalle aquellas filosofías que han querido ver en la tradición un fundamento innegociable de toda vida social y artística, por lo que, sobreponiéndose a la evidencia de su merma, levantan aún sistemas de pensamiento que la reivindicán en todo su vigor. A veces lo harán remitiéndose a una historia ya pasada cuyas directrices sería necesario y posible revivir, otras bajo el simple reconocimiento de que esa historia pervive por sí misma con una fuerza mayor de lo que nuestro ánimo de ruptura pretende. A diferencia de esto, quienes ahora reconocen la ruina de la tradición caen con frecuencia del lado del pesimismo. Son quienes observan, con antipatía o interés, lo provocado por los rupturistas retratados hasta ahora.

Uno de los referentes máximos del pensamiento de la decadencia fue Oswald Spengler, para quien la senectud de la cultura occidental era consecuencia de la merma en el vigor de sus tradiciones. Las múltiples estéticas surgidas en la época que vive el autor—principios del xx—serían consecuencias de tal disolución cultural. Spengler defiende la necesidad de la tradición, pero su pensamiento no pretende considerarla como un fundamento eterno; es, más bien, el producto de la vida de una

233 Aunque no han faltado quienes, como John Zerzan, han propuesto retornos tan radicales como una vuelta a la prehistoria, a una vida de cazadores-recolectores, más allá de cualquier tradición que podamos reivindicar o imaginar.

cultura que, como un organismo, nace y muere. En este proceso último, las tradiciones pierden su vigencia, ya no son posibles ni necesarias y la desintegración provoca un crisol de irreverencias cuyo destino es perecer bajo la juventud de las culturas por venir. En otro extremo estará la postura de Adorno, que trataremos al final de esta parte, quien considera que es precisamente la radicalidad de las nuevas formas en el arte la que permitirá superar no solo la crisis de la tradición, sino además evitar un retorno a esta en tanto que autoridad alienante y caduca. Entre ambos, posturas tan diversas como las de Ortega, Arendt o Benjamin²³⁴, nos darán un panorama completo de quienes han querido afrontar la realidad de su tiempo con un pensamiento que no caiga en la nostalgia sin fondo o en el culto irracional al progreso. A todos les une la común experiencia de una época que ha producido las vanguardias históricas y una nueva cultura de masas que ha arramblado con la vieja estética decimonónica y sus tradiciones. Los efectos de esta transformación son tan decisivos que es para todos urgente dar cuenta de ellos.

Volviendo a Spengler, su proyecto sigue el ambicioso empeño de tantos filósofos alemanes de construir una filosofía de la historia universal. En la suya, adquiere un nuevo sentido el organicismo romántico, que él aplica a las *culturas*. Así, del *Volkgeist* netamente idealista se pasa a una especie de organismo supraindividual y superestructural, unidad cerrada en su madurez y nítidamente diferenciada de otras culturas con las que combate. La historia de este organismo se desarrolla según ritmos vivientes: nace, crece y muere. En todo ello se nota la huella del evolucionismo y el darwinismo social, teorías que desde su formulación fueron aplicadas a conveniencia. Lo interesante para nosotros es cómo Spengler explica el arte de su época en relación a una percepción de crisis general. No rechaza ni estigmatiza la novedad y la ruptura *per*

234 Fuera del ámbito de la estética, es inevitable recordar a Husserl y sus ideas acerca de la crisis de las ciencias europeas, producto igualmente del pensamiento de la decadencia que no ha cesado hasta nuestros días, Michel Onfray ha publicado muy recientemente una obra con el elocuente título de *Decadencia: vida y muerte de occidente*. Dentro del campo de la crítica de arte actual, sigue resonando el problema de la decadencia o la crisis del arte en autores como Clair o Scruton. Julian Spalding (2003) aporta un retrato del *declinar* del arte contemporáneo no en el sentido de la pérdida de ciertos *valores*, sino más bien de unas competencias mínimas sustentadas en el aprendizaje y el dominio de los lenguajes, los materiales y las técnicas que permitirían sustituir el cerco institucional por criterios estéticos capaces de darle nueva vitalidad e interés al mundo del arte.

se, sino que las explica como consecuencias lógicas de una pérdida de fuerza de la cultura como un todo.

Cada cultura, cada raza, está arraigada en un paisaje que la condiciona. Allí permanecen sus rasgos esenciales por encima de cualquier intercambio de población. Por eso, Spengler distingue entre una historia de los artistas, que pueden llevar la semilla de sus tradiciones a otros lugares, y una historia de los estilos, conformados en grandes tradiciones arraigadas a una tierra. Frente a ese hogar de la cultura, está el hombre moderno, «habitante de la gran urbe, hombre puramente atendido a los hechos, hombre sin tradición, que se presenta en masas informes y fluctuantes» (Spengler, 1989, Vol. 2, p. 62). Esa urbanidad acaba con las distinciones entre los pueblos, sustituidos por la masa que todo lo habita. La tradición se vuelve entonces incomprensible y, en su ruina, arrastra a toda la cultura con todas sus grandes dinastías, su ciencia y su arte. Esa gran cultura de las tradiciones robustas del pasado hoy está concluida bajo el alboroto del *panem et circenses* que todo lo degrada.

Pero, ¿en qué consiste una tradición en todo su vigor y por qué el arte moderno es un arte decadente? Spengler considera que una cultura está en su plenitud cuando está «en forma», lo cual significa que cada ámbito de la misma está en armonía con el todo, que manifiesta así su fortaleza y cohesión en cada una de sus producciones²³⁵. De este modo, «“en forma” está una época de arte cuando ha convertido la tradición en naturaleza, como el contrapunto para Bach» (Spengler, 1989, Vol. 2, p. 385). Ese estado es la culminación de una fuerza morfogénica que empuja toda forma viviente en ascensión creadora. De los individuos fuertes y seguros a las culturas plenas, conformadas a través de un ritmo que impone una tradición, la fuerza de la cual está dada por la dura crianza cuya energía sobrevive desde las primitivas estirpes hasta los nuevos hombres. Por ello, la historia de «las épocas posteriores está ya irrevocablemente implícita en las primeras generaciones, según su forma, su ritmo y su compás. Sus éxitos equivalen exactamente a la fuerza de la tradición incluida en la sangre» (Spengler, 1989, Vol. 2, p. 394). Es decir, la tradición se sedimenta como una naturaleza para los pueblos, como una genética incorporada en la *sangre* que la hace vivir espontáneamente.

235 Hasta tal punto es decisiva esta condición que todo lo que se ha llevado a cabo en la historia universal es producto de «unidades vivientes que se hallaban “en forma”» (Spengler, 1989, Vol. 2, p. 385).

La tradición es creadora, y la verdadera creación crea a su vez una tradición, un ritmo que corre por sí solo, como aliento vital de la cultura a la que quedan todos sometidos aun cuando no lo sepan²³⁶. Esa tradición elimina el azar, encauza los actos y crea hombres de nivel superior, que son aquellos cuyos actos tienen el sentido y la conformidad de la fuerza plena de esa tradición. Los maestros aquí los son por un instinto inconsciente, desarrollado por la incorporación del *tesoro* de todas las experiencias remotas de su pasado.

Todo gran arte debe presentar un estilo autóctono y crear una escuela, es así como se conforma una tradición *cerrada*. La carencia de la misma tiene como consecuencia la debilidad de ese arte. Por eso, las tradiciones modernas son impotentes, están en decadencia, no pueden ya sostener su continuidad y están abocadas al agotamiento. A su modo, Spengler diagnostica la imposibilidad de esas tradiciones infectadas por el pusilánime hombre masa que ha perdido las referencias de su *raza*²³⁷ y sus raíces, y por tanto es incapaz de generar más repertorio. En este sentido, el autor busca los ejemplos que le convienen y habla de artistas modernos, como Cézanne y Renoir, que dejaban inacabadas sus pinturas, o Manet, que después de pintar treinta cuadros estaba ya exhausto, a diferencia del vigor productivo de un Mozart o un Haydn, o la potencia de las obras de Goya o Wagner²³⁸. Se pierden así aquellas grandes tradiciones en las que libertad y necesidad coincidían, en las que el proceder artístico tenía una guía indiscutible y el individuo encontraba su motivación plena en las energías circundantes²³⁹. En esa pérdida, la

236 «Por muchos que sean los hombres del pueblo —como conjunto de los sin tradición— que lleguen a la capa directora, y aun cuando sólo ellos quedaran como directores, siempre estarán sin saberlo, poseídos por el aliento inmenso de la tradición, que da forma a sus actitudes espirituales y prácticas, regula sus métodos, y no es sino el ritmo de remotísimas generaciones pretéritas» (Spengler, 1989, Vol. 2, p. 395).

237 En el uso de la idea de raza, tan frecuente entonces, se mezclaban sin mucho discernimiento lo biológico y lo cultural. Así, se identificaba a la raza con el *pueblo* y la *cultura*, constructos ideológicos surgidos del magma romántico y nacionalista. Después de los estragos de los racismos europeos, el término «raza» fue, como sabemos, desterrado del discurso antropológico y político.

238 Cfr. Spengler, 1989, Vol. 1, p. 371.

239 «El sino de la forma residía en la raza, en la escuela y no en las tendencias privadas del individuo. En la corriente de una gran tradición, aun el artista pequeño logra la perfección, porque el arte vivo guía al mismo tiempo al hombre y la labor» (Spengler, 1989, Vol. 1, p. 371).

libertad se ha desbocado y desprecia la senda de la gran escuela. Por eso surgen por doquier «nuevos estilos», tendencias y novedades que vienen acompañadas de abundante charla teórica y «presuntuosas actitudes de artistas a la moda, que parecen acróbatas, haciendo juegos malabares con pesas de cartón» (Spengler, 1989, Vol. 1, p. 373). Todo ello tiene el aire de una farsa organizada por vendedores que han convertido el arte en una industria.

La decadencia occidental es una más de las sucedidas a lo largo de la historia. En todos los casos, la fase de senectud alumbra una *modernidad* que confunde siempre la variedad con la evolución. Spengler pone como ejemplos los casos de Alejandría y Roma²⁴⁰, donde, al igual que sucedió en la época de las vanguardias, se utilizaban los restos de las tradiciones antiguas mezclados indistintamente con influencias extranjeras o la moda de cada momento. En esa pluralidad se pierde el estilo y queda tan solo la confusión. El estilo es como el idioma mismo del arte, se transmite en el contexto de las grandes escuelas que mantienen la autenticidad y pureza de la raza. Y lo mismo que sucede con las lenguas, hay estilos vivos y muertos. Está vivo cuando es usado de forma espontánea, como lengua materna común. Pero cuando fenece, los pedazos inertes quedan a disposición del capricho individual. Ese estilo ecléctico y descontextualizado no puede compararse con las obras de la tradición, ni siquiera con las más modestas. Además, solamente una cultura «en forma» es capaz de producir las grandes obras, aquellas que expresan con magnificencia el vigor de la misma. Hay por tanto una jerarquía en toda cultura que viene a justificar y garantizar el orden político y social, y a establecer una distinción entre artes para mayorías y artes para minorías. En conclusión, Spengler da carta de naturaleza a un elitismo que asomara, con mayor o menor disimulo y con tintes diversos, casi en cada crítico de la modernidad.

Si las vanguardias pretendieron derribar los muros de la institución y subvertir las tradiciones en un arte para todos, quienes miran desde la distancia sus efectos terminan por interpretar esos intentos como fútiles. Ortega es otro de esos observadores que apuntan a la existencia de una élite estética. Para él, toda época ha tenido dos niveles artísticos, arte para *minorías* y arte para *mayorías*. Este último sería el arte popular, que

240 Alejandría también tuvo sus «payasadas prerrafaelistas en los vasos, sillones, cuadros y teorías; también tuvo sus simbolistas, sus naturalistas, sus expresionistas» (Spengler, 1989, Vol. 1, p. 374).

fue siempre realista y sus temas comprensibles para el hombre común. Contra esos principios, el nuevo arte *deshumanizado* es tomado por la masa como una agresión: «Habituada a predominar en todo, la masa se siente ofendida en sus derechos del hombre por el arte nuevo, que es un arte de privilegio, de nobleza y de nervios, de aristocracia instintiva». (Ortega, 1987, p. 48).

Por otro lado, el nuevo arte de las vanguardias surge de la tradición del gran arte anterior. La influencia del pasado es siempre decisiva y la tradición artística media constantemente en la producción e interpretación del arte. Tal cosa se hace evidente en la carga de negación del nuevo arte porque es precisamente su tradición la que es denigrada. Ortega (1987) es consciente de que, desde Baudelaire, «los estilos que se han ido sucediendo aumentaron la dosis de ingredientes negativos y blasfematorios en que se hallaba voluptuosamente la tradición, hasta el punto que hoy casi está hecho el perfil del arte nuevo con puras negaciones del arte viejo» (p. 77). Contra un arte afirmativo, y por tanto esforzado en su claridad y representación de la vida, la negatividad tiende al hermetismo y al oscurecimiento de los temas humanos. Por eso dice Ortega (1987) que «buena parte de lo que he llamado “deshumanización” y asco a las formas vivas proviene de esta antipatía a la interpretación tradicional de las realidades» (p. 78).

El momento de las rupturas no surge por azar, es producto de una historia del arte en el que este «lleva muchos siglos de evolución continuada, sin graves hiatos ni catástrofes históricas que la interrumpían, lo producido se va hacinando y la densa tradición gravita progresivamente sobre la inspiración del día» (Ortega, 1987, p. 77). Cada nuevo artista se encuentra cada vez con un mayor volumen de estilos y tradiciones, con una ingente acumulación de maestría, y se ve en la necesidad de oponerse para respirar. Aquí percibe el filósofo la saturación de los repertorios, eso de lo que hemos dado cuenta en la primera parte al hablar de la contingencia de las prácticas artísticas²⁴¹. En esos momentos, el artista siente que ya no todo es posible dentro de la tradición, que se alumbran nuevos retos para los que esta carece de respuestas. La sombra cetrina del pasado, que pareciera maniatar a

241 Algo que, del mismo modo que hizo Spengler en el contexto de su sistema, Ortega detecta en otros momentos y lugares de la historia, y subraya aquellos en los que la tradición terminó por desactivar toda potencia de originalidad: Egipto, Bizancio u oriente en general (Cfr. Ortega, 1987, p. 77).

quienes otean el porvenir, provoca ese talante combativo y la antipatía respecto a los estilos de los siglos pasados.

De este modo, quedan establecidos los dos grandes fenómenos que imperan en la vida artística del momento: por un lado, ese arte nuevo, minoritario y selecto; por otro, el gusto de las mayorías convertidas en masas. Huysen (2002) ha señalado que Ortega, como Eliot, conciben la tradición moderna de un modo conservador. Para ellos, los efectos de la masificación son los que verdaderamente pueden causar estragos en el gran arte, el de las minorías, cosa que no sucede a la inversa. Ortega concibe sin embargo que el tradicionalismo se configura de modo primario a partir de la colectividad más básica. Así, contrapone la individualidad del hombre moderno al colectivismo del hombre primitivo, que halla la seguridad en el grupo en tanto que depositario de las leyendas y las tradiciones inmemoriales que ordenan la vida:

Pensar, querer, sentir, es para estos hombres circular por cauces preformados, repetir en sí mismos un inveterado repertorio de actitudes. Lo espontáneo en este modo de ser es la fervorosa sumisión y adaptación a lo recibido, a la tradición, dentro de la cual vive el individuo inmerso y que es para él la inmutable realidad. (Ortega, 1966, p. 211)

Tal es el sino del *alma tradicionalista*, vivir acomodado a lo constituido, a lo que encontramos hecho en el mundo sin ponerlo en cuestión. De este modo, la tradición, tal como acabamos de ver propuesto por Spengler, se constituye en una segunda naturaleza. Ortega entiende esta cuestión a partir de su distinción entre ideas y creencias, la tradición sería un sistema de creencias en las que vivimos con una radical fe, sin cuestionarlas y asumiéndolas sin reflexión²⁴². Ese orden es reforzado por su carácter compartido y solo una nueva necesidad puede introducir variaciones, lo cual no implica la quiebra de la tradición.

Frente a este sentir colectivo, «el hombre va descubriendo su individualidad en la medida en que va sintiéndose hostil a la colectividad y opuesto a la tradición. Individualismo y antitradicionalismo son una y misma fuerza psicológica» (Ortega, 1966, p. 213). Esa confrontación se

242 Así lo dice Ortega: «El sistema de la tradición viene a ser, en el hombre, un sucedáneo del sistema de los instintos que como animal perdió. En la medida en que estamos sumergidos dentro de una tradición vivimos sus formas “instintivamente”. Esta es la vida del puro “creyente”, de la radical “fe”» (Ortega, 1970, p. 118).

da porque un nuevo principio rector ha venido a oponerse a la tradición: la razón. Las masas desprecian aquello que es capaz de poner en cuestión las creencias fundamentales en las que viven. La tradición artística entra en el juego de una nueva dialéctica en la que la individualidad crece a costa de negaciones y el nuevo arte es despreciado por una mayoría que no reconoce en su incomprendibilidad un reflejo de esa tradición instintiva en la que habita. No parece, por tanto, que de ese nuevo arte deshumanizado e individualista pueda predicarse ya tradicionalismo alguno. Y si ese arte, al fin y al cabo, es consecuencia de una historia²⁴³, será la historia del hombre que se autodescubre y es capaz de sobreponer sus ideas a la fe ciega en las creencias.

Pero ni Spengler ni Ortega atendieron a esa utilización de la tradición y el arte para fines políticos, para la justificación de las naciones y las élites modernas. Su concepción de la misma como una segunda naturaleza precisamente la desnaturaliza y le resta su potencial como repertorio de las prácticas sociales. Pensar, como Ortega, que hay un *alma tradicionalista* opuesta al sujeto autoconsciente es soslayar que el tradicionalismo ha sido, precisamente, una ideología surgida en la modernidad y sostenida por individuos que, frente a los cambios de régimen, defendían una aristocracia antigua y su autoridad explícita²⁴⁴. Según la distinción entre ideas y creencias de Ortega (1964), es problemático entender que haya tradición en las creencias, tal como él las considera, pero es innegable que existen tradiciones conformadas por ideas de las que sí somos conscientes y que vehiculan nuestra práctica social.

Por otro lado, el argumento de la falta de vigor de la cultura contemporánea ya estaba presente en Nietzsche, para quien las disoluciones modernas y la muerte de los viejos principios, acarrear unas consecuencias que los hombres modernos no son capaces de calibrar. En el vacío resultante se abre paso el nihilismo que todo lo devora y bajo cuyo manto nada brota salvo la impostura de un afán de acumulación y de institucionalización que colme los espacios sociales, así lo percibe

243 Se pregunta Ortega (1987) «¿qué otra cosa es concretamente el arte sino el que se ha hecho hasta aquí?» (p. 80).

244 El tradicionalismo, en definitiva, no solo brota en los nostálgicos o los autoritarios, lo hace en todos aquellos que ven con pavor la tendencia al caos en un mundo atomizado. Por ejemplo, un pensador liberal como F. A. Hayek ha tomado a la tradición como un ingrediente esencial para el orden social (Cfr. García Martínez, 2003).

Nietzsche cuando habla de los hombres modernos como «enciclopedias ambulantes, incapaces de vivir y actuar en el presente y obsesionados por un “sentido histórico” que lesiona y finalmente destruye lo viviente, ya sea un hombre o un pueblo o un sistema cultural» (citado en Goody, 2003, p. 67). Goody, sin embargo, inserta esta cita en el seno de unos estudios sobre la cultura material que nos acercan otra perspectiva sobre la cuestión. Este autor compara las culturas de tradición oral con las modernas en las que la escritura y la fijación de todo contenido han alterado radicalmente las formas de producción y distribución de información. Esta brecha se expande durante la revolución industrial; a lo largo del XIX, se suceden todo tipo de innovaciones en torno a las industrias mediáticas y de transportes²⁴⁵, que a su vez ven surgir nuevas instituciones y asentarse y modernizarse otras viejas. En este contexto de revolución tecnológica, acumulación y masificación, tiene lugar todo el proceso de ruptura descrito.

El impacto y el trauma de tales transformaciones alimentan pensamientos apocalípticos, pero también aparecen, según la distinción de Eco (2006), integrados con la nueva cultura de masas y sus efectos. Entre estos últimos, Eco sitúa a Daniel Bell, uno de los reiniciadores de un tópico moderno que se ha repetido vorazmente hasta nuestros días, el de los finales: de la ideología, del arte, de la historia, del hombre y, sería posible añadir, de la tradición²⁴⁶. Todo esto daría cuenta de un nuevo mundo mercantilizado, producto de un racionalismo cuya última fase sería el nihilismo, culminación de un afán de autodestrucción en tanto que «voluntad consciente del hombre de destruir su pasado y controlar su futuro» (Bell, 1989, p. 18). En estas ideas subyace, nuevamente, Nietzsche, que cumple su papel de adelantado agorero de tantas muertes modernas y postmodernas al haber proclamado la muerte de Dios, acontecimiento capital que da cuenta de la destrucción de los viejos valores y las viejas jerarquías,

245 Desde la aplicación de la máquina de vapor a las técnicas de impresión, se suceden a lo largo del XIX multitud de inventos asociados: linotipia, monotipia, rotativa, etc. Surgen además la fotografía y los incipientes medios audiovisuales, y todo ello comienza a circular cada vez a mayor velocidad gracias a la revolución de los transportes, impulsados primero por el vapor y el carbón, y luego por otros combustibles. Todo ello sin olvidar la eficacia creciente de la organización burocrática del mundo capitalista.

246 Por supuesto, la sombra de Hegel se cierne sobre tanto sepulturero.

y el nuevo vacío resultante. Las descomunales consecuencias de tal destrucción no se le escapaban a Nietzsche, y en lo que atañe a la tradición, Bell (1989) nos recuerda cómo, para el filósofo alemán, «la tradición, el “medio” inconsciente e indiscutido “para obtener caracteres homogéneos y perdurables durante largas generaciones”, había sido destruida» (p. 18). La desvitalización de la cultura, por tanto, arrastra cualquier forma tradicional que se quiera arraigar en ese suelo inconsciente, y su merma deshace los vínculos sobre los que pueda brotar algún tipo de valor social y estético²⁴⁷.

El nuevo *medio consciente* es pensado como una tierra baldía donde nada puede subsistir, en el que cada nuevo aporte busca serlo a través de un cuestionamiento obsesivo de los precedentes, pero con una paradójica necesidad de perdurar como singularidad condenada, eso sí, a perecer en su originalidad intrascendente. Finalmente, tras el agotamiento de las proclamas en favor de un mundo nuevo, el arte ha ido poco a poco desembocando en una serie de prácticas que, para muchos críticos, no manifiestan sino el derrumbe de una época en la que la maestría y las normas eran decisivas. Así los expresa Jean Clair, uno de los más ácidos críticos del arte moderno, para quien lo que hoy «llamamos arte no es más que un idiotismo que expresa los caprichos infantiles de un individuo que cree que no le debe nada a nadie» (Clair, 2011, p. 21).

2.3.2. La pérdida del aura y la pobreza de la experiencia

Uno de los más singulares intérpretes de la crisis de la tradición fue Walter Benjamin, quien precisamente vinculó ese hecho al surgimiento de los nuevos medios de masas y su impacto en la producción del arte y la experiencia social. Benjamin fue, ante todo, un crítico literario que cifró en esta tarea la posibilidad de rescatar un cierto contenido redentor del arte al que el tiempo despojó de su actualidad y abandonó entre las sombras del olvido. Pero fue en la última etapa de su pensamiento, sobre todo en su célebre *La obra de arte en la época de*

247 La solución nietzschiana, como sabemos, no pasará por la restauración de aquello que está definitivamente perdido, sino por el advenimiento del Übermensch, que en su portentosa individualidad y creatividad moral y estética es capaz de solventar para y desde sí cualquier carencia de lazos tradicionales.

su reproductibilidad técnica, donde se ocupó de la idea de tradición. Si bien siempre fue posible reproducir el arte, los medios técnicos introdujeron una alteración esencial en el concepto de autenticidad de la obra. En la reproducción masiva, algo único se atrofia o se pierde. Para explicarlo, Benjamin (1989), recurre a la idea de *aura*, definida como «la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)» (p. 24)²⁴⁸. La multiplicación de copias aproxima la obra a los receptores hasta el punto de que su presencia masiva termina sustituyendo esa presencia irrepetible, y, finalmente, «la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición» (Benjamin, 1989, p. 22).

El punto central es la importancia que Benjamin le dio al carácter sagrado de la tradición, condensado en el núcleo de la misma, justo aquello cuya potencia de sentido se pierde en la masificación. Por eso, todos los mitos, héroes y leyendas de las antiguas tradiciones se amontonan ahora a nuestras puertas dispuestos a entrar sin mayores preámbulos. Su valor como herencia cultural vinculante ha sido cancelado y hoy son percibidos de modo radicalmente distinto a cómo eran vistos en sus contextos de origen. En ningún otro medio como en el cine es patente esta deshistorización donde todo termina mezclado en una oferta y demanda de ocio, todo puede presentársenos aquí y ahora, vulgarizado y carente de esa aura lejana y mítica. Y las *masas* lo aceptan con entusiasmo, lo que, para Benjamin (1989), es una afirmación del impulso de triturar el aura: «acercar espacial y humanamente las cosas es una aspiración de las masas actuales, adueñarse de las cosas (...). Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura» (pp. 24-25).

La historia del arte puede ser entendida así como la transición desde las épocas de máxima potencia aurática hasta los mínimos modernos. En tiempos primitivos, el valor mágico del arte soslayaba incluso su consideración como arte. Pero si la tradición es algo vivo y mudable, las obras pasan por diferentes contextos históricos que modifican la interpretación y el uso que se hace de ellas. Benjamin asume la interpretación del origen del arte como dependiente primero del ritual mágico y luego del culto religioso. A partir de entonces, el modo aurático del arte está ligado a esas funciones rituales que institucionalizan

248 Es inevitable recordar la similitud terminológica con la *tradición aurea* de Herder. Ambos, aunque de modo muy distinto —uno desde perspectivas materialistas, otro desde las idealistas—, plantean que el núcleo o esencia de la tradición tiene que ver con algo *sagrado*.

una tradición. La historia posterior es la de la emancipación de tal dependencia parasitaria, y una posterior transición a la época de la reproductibilidad técnica²⁴⁹.

Benjamin (1989) considera que la pérdida del aura y la separación del contexto religioso es para la tradición un momento de crisis cuyo inicio está en el Renacimiento. Es entonces cuando comienza la reacción del arte contra su servidumbre, de ahí surgen la teoría del «l'art pour l'art» y una consecuente «teología del arte» (p. 26). Esta lúcida expresión da cuenta de todo el pensamiento estético que desde el clasicismo transitó hacia el idealismo y el romanticismo, estéticas que han configurado nuestra sensibilidad artística. Tras esa teología, cuya máxima expresión fue aquel absolutismo estético de Schelling y los románticos, continúa el proceso de autoafirmación y emancipación del arte hasta establecer una «teología negativa» en la «idea de un arte “puro” que rechaza no sólo cualquier función social, sino además toda determinación por medio de un contenido objetual» (Benjamin, 1989, p. 26). El viejo ideal de belleza, centro de la teología del arte, ha sido rebasado y ahora es la negación de este y de cualquier otro valor lo que vehicula la práctica artística.

Esa negatividad es la consecuencia de la inicial afirmación del arte como esfera de producción autónoma. Finalmente, este proceso gesta la sospecha frente a todo ámbito no artístico, incluso frente a otras tradiciones artísticas, lo que lleva a la radicalización del rupturismo de las Vanguardias. Paradójicamente, esa desvinculación social deja al arte dispuesto para ser asimilado por la creciente mercantilización de la realidad. El arte masivamente reproducido sería la vuelta de tuerca definitiva de esa negatividad y el vaciamiento último del poder vinculante de cualquier tradición. Con los nuevos medios, parece incluso el halo de autonomía que el arte había construido para sí como último gran valor. Aquí, Benjamin fija su atención en la fotografía y el cine, principales agentes de la modificación de las funciones artísticas. Estos medios responden a la atrofia del aura con la construcción de un mundo artificial de estrellas y héroes cinematográficos, fomentado todo por el capital correspondiente. Este arte conserva aún «aquella magia de la personalidad, pero reducida, desde hace ya tiempo, a la magia

249 Con el fascismo y el comunismo de fondo, Benjamin (1989) va a insertar aquí una nueva dependencia: «En lugar de su fundamentación en un ritual aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber en la política» (p. 28).

averiada de su carácter de mercancía» (Benjamin, 1989, p. 39). Y ahí radica uno de los factores decisivos que impiden que el cine pueda ser medio para la revolución²⁵⁰.

Bajo este proceso, las viejas inercias de la tradición han sido sustituidas por los poderes que hacen uso y provecho de los medios técnicos. La sociedad no está aún madura para la técnica, y la guerra, nos dice Benjamin, es la prueba de ello; la guerra esperada y desencadenada por el fascismo como espectáculo y culminación del «arte pour l'art». Así, esta estetización final de la realidad es capaz de mover a las masas y desencadenar la más portentosa barbarie como si fuese una ilusión colectiva. Tal cosa es posible porque los nuevos medios modifican la mirada de la gente, lo cual incide en su horizonte de expectativas y causa una alteración de sus experiencias. Para empezar, los espectadores sienten una nueva ansiedad, la de mirar y acercarse cuanto más posible a aquello que antaño estaba investido de un aura sacral²⁵¹. Todo ello coopera para la inmersión del público en un universo fructífero en el que lo importante es el goce. El gusto y la sensibilidad privadas alimentan un ego que ya apenas se nutre de otras experiencias más allá de lo que les proporciona la industria del entretenimiento, principalmente el cine²⁵².

Pero Benjamin vio en los nuevos medios otras posibilidades, aun cuando el mundo circundante se las mostrase como aún irrealizables.

250 De hecho, ese cine capitalizado solo podría ser revolucionario en su crítica de los conceptos heredados del arte: «Mientras sea el capital quien dé en él el tono, no podrá adjudicársele al cine actual otro mérito revolucionario que el de apoyar una crítica revolucionaria de las concepciones que hemos heredado sobre el arte» (Benjamin, 1989, p. 39). Y como contrapeso a esa potencia, Benjamin (1989) recuerda que son precisamente autores reaccionarios quienes buscan hoy restaurar en el cine un sentido aurático «sí no en lo sacral, sí desde luego en lo sobrenatural» (Benjamin, p. 33). La razón de fondo es, sugerimos, que esa aura artificial contribuye sin duda a hacer las producciones más fascinantes y atrayentes para el consumidor. Pero también los regímenes totalitarios, como el fascismo, buscarán sacar provecho de la amplificación de los viejos ideales artísticos y sus nuevas mitologías.

251 Al contrario que la experiencia de recogimiento ante la obra de arte, en la que nos sumergimos en ella, «la masa dispersa sumerge en sí misma a la obra artística» (Benjamin, 1989, p. 53).

252 En tal situación, además, el público se sitúa en el papel de *experto* y todos se proponen a sí mismos como opinadores válidos, tanto que hasta la distancia entre el autor y el público se disipa. Esa distancia «se convierte en funcional y discurre de distinta manera en distintas circunstancias. El lector está siempre dispuesto a pasar a ser un escritor» (Benjamin, 1989, p. 40).

No se tratará de justificar las rupturas artísticas ni su contrario, sino de asumir la historicidad material de la tradición y el hecho de que la tecnología necesariamente tiene que ser instrumento para la liberación. La ruptura de la tradición es algo inevitable y consustancial a esta; los nuevos medios rompen con tradiciones canónicas, pero generan nuevos modos de percepción. Cualquier proceso revolucionario debe ser capaz de aprovechar ese potencial para acercar la realidad al sueño de una sociedad sin clases.

El tránsito del arte aurático a su antítesis es para Benjamin un momento de crisis, pero también una oportunidad para la renovación, cuyo primer paso debe ser su liberación respecto a los aparatos totalitarios y capitalistas. Mientras esto no se produzca, la tradición aparecerá reformada al servicio de tales poderes sin que la experiencia cotidiana tenga fuerza para asumir por sí misma ninguna capacidad de transmisión cultural. En relación a esto hay que entender la cuestión del empobrecimiento de la experiencia y el socavamiento de la vida social. En este trance, la tradición juega un papel esencial porque es lo que permite crear los canales de continuidad para la transmisión de la cultura y, por tanto, su enriquecimiento. Si tales canales se interrumpen, quedan sometidos a un interés exógeno; las consecuencias son una pérdida de referencias sociales y una dependencia de la estructura dominante.

Benjamin (1989) constata ese empobrecimiento cuando se pregunta: «¿Quién encuentra hoy gentes capaces de narrar como es debido?» (p. 167). La narración es considerada aquí en el suelo de lo cotidiano, en la oralidad y el encuentro social, como una forma artesanal de comunicación. La incapacidad para la narración, para la comunicación de experiencias, es una consecuencia de la ruptura de la tradición. El empobrecimiento coincide además con el desarrollo de la técnica, por lo que, claramente, ese desarrollo conlleva un correlativo vaciamiento de la experiencia y una pérdida del sentido social ahogado por el anonimato y el aislamiento de la nueva vida urbana²⁵³.

Hay en estas ideas un innegable tono nostálgico y romántico, al igual que lo habrá en la noción de redención que mencionaremos enseguida. El

253 Coincidimos en estas conclusiones con la interpretación que sobre Benjamin se hace en Amengual (2008). Por otro lado, es necesario resaltar el interés de Benjamin por esa modernidad fragmentaria y fugaz como nuevo contexto social, fruto de ello es su inconcluso *Libro de los pasajes*, además de sus textos críticos y traducciones sobre Baudelaire.

pasado es valorado en tanto que herencia ya dilapidada²⁵⁴. La nostalgia no es aquí la de un tradicionalista, sino la de alguien que observa las mutaciones dramáticas de una época sin caer en el derrotismo, con esperanza en que la humanidad pueda retomar el control de su futuro y su experiencia vuelva a enriquecerse desde nuevas fuentes, y así, «arrancar la tradición al respectivo conformismo que está a punto de subyugarla» (Benjamin, 1989, p. 180).

La alternativa es la barbarie, porque esa pobreza no afecta solo a nuestras experiencias privadas, sino a «las de la humanidad en general. Se trata de una especie de nueva barbarie» (Benjamin, 1989, p. 169). Pero esta puede significar también un nuevo comienzo; cuando ya todo esté en ruinas, la experiencia puede resurgir. Entonces, ¿qué será del sufrimiento pasado y de las víctimas de la historia? El pasado exige derechos, no es meramente la sucesión de lo que fue, sus efectos, sus restos, están presentes y resuenan en cada nueva generación; por eso, «nada de lo que una vez haya acontecido ha de darse por perdido para la historia» (Benjamin, 1989, pp. 178-179). El presente ha sido configurado por los vencedores, por ello, los bienes culturales tienen su huella,

un origen que no podrá considerar sin horror. Deben su existencia no sólo al esfuerzo de los grandes genios que los han creado, sino también a la servidumbre anónima de sus contemporáneos. Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de la barbarie. E igual que él mismo no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión en el que pasa de uno a otro. Por eso el materialista histórico se distancia de él en la medida de lo posible. Considera cometido suyo pasarle a la historia el cepillo a contrapelo. (Benjamin, 1989, p. 182)

Ese contrapelo es una oposición al progreso en tanto que inercia ciega hacia la innovación que da sistemáticamente la espalda a las víctimas que quedan atrás. Este progreso impone una ideología que todo lo empapa y hace creer, también en lo estético, que quien se opone a él nada a contracorriente o se solaza como un diletante inofensivo en un pasado considerado como una imagen fija e inerte. Frente a ello,

254 Benjamin (1989) habla de artistas que «rechazan la imagen tradicional, solemne, noble del hombre, imagen adornada con todas las ofrendas del pasado, para volverse hacia el contemporáneo desnudo que grita como un recién nacido en los pañales sucios de esta época» (170).

el materialismo histórico, tal como Benjamin lo plantea, es también recuperación y redención de las ruinas que los vencedores arrojaron al olvido. Este es el peculiar y polémico mesianismo del autor, un singular cruce de caminos entre el materialismo dialéctico y mesianismo judío. Lo principal para nosotros es que aquí el arte juega un papel central. Perdida el aura de la antigua tradición, los nuevos sistemas políticos buscan su restauración bajo la losa de su hegemonía y con el apoyo de los nuevos medios técnicos²⁵⁵. Esto tiene como expresión máxima la estetización de la política por parte de los regímenes totalitarios. Cualquier proceso revolucionario debe pasar por la emancipación de esos medios para ponerlos al servicio de una nueva sensibilidad liberada que abra el futuro a una sociedad sin opresores ni oprimidos, pero también por un enriquecimiento de la experiencia que dote a los individuos de un modo de percepción crítico y comprometido.

Ahí es donde la crítica literaria encuentra su verdadera vocación. Benjamin (2007) llega a considerar al crítico como un médium cuya labor es «convertir en contenidos de verdad filosófica los contenidos fácticos históricos que se hallan a la base de toda obra significativa» (p. 401). Esos contenidos están sepultados en las ruinas de las obras de la tradición, la crítica redime las esperanzas truncadas que guardan y que pueden contribuir a conformar un relato filosófico que se alce sobre las tradiciones particulares que perecieron. Se perfila así un horizonte de expectativas en el que cada trama no satisfecha impone sobre el futuro la exigencia de revivir sus recuerdos y redimirlos. Según esta interpretación, Habermas (1993) concluye que hay en Benjamin una desconfianza hacia los bienes culturales que efectivamente sobreviven en el presente; lo que plantearía sería una «drástica inversión entre el horizonte de expectativas y el espacio de experiencia» (Habermas, 1993, p. 26). Esto nos sugiere que, si efectivamente hay una tradición, el modo de emanciparla sería recorrerla hacia atrás para deshacer sus nudos de barbarie y dejar crecer aquellas esperanzas no satisfechas.

En definitiva, esa expectativa hacia el pasado no es sino la conciencia de una brecha abierta entre este y el futuro. Tal cuestión alimenta la visión de Hannah Arendt (1996) acerca de la tradición. La autora resalta

255 Por otro lado, Adorno (1995) interpreta y reprocha a Benjamin que traslade el *aura mágica* a la obra de arte autónoma, la cual adquiere así una función contrarrevolucionaria, algo que no acepta pues para él, como veremos, el poder revolucionario del arte reside en su radical apartamiento de tales cualidades.

cómo desde el mundo romano, la tradición fue la idea que salvaba la brecha del tiempo. Hubo dos momentos, según su interpretación, en los que los hombres se hicieron agudamente conscientes del hecho de la tradición, identificando así la antigüedad con la autoridad. El primero fue cuando los romanos adoptaron la cultura griega. Posteriormente, hasta el «Romanticismo no volvemos a encontrar tan exaltada conciencia y glorificación de la tradición» (Arendt, 1996, p. 32). El mismo movimiento con el que hemos comenzado esta parte es identificado una y otra vez como un gozne definitorio del cambio de época. A partir de él, la tradición pasó al arsenal de las ideas políticas, principalmente, pero también artísticas.

Esa historia de la modernidad, como hemos relatado hasta aquí, y como también reconoció Benjamin, se inicia en el Renacimiento y su empeño de instaurar otro pasado, el de la antigüedad clásica, sobre las tradiciones efectivamente vigentes. Si bien ese ideal fue moderadamente realizado artísticamente, no ocurrirá lo mismo con los anhelos románticos, cuyos exagerados deseos de restauración de tradiciones producirá ensoñaciones imposibles. No solo eso, la modernidad romántica y la historia posterior asisten al derrumbamiento definitivo de las tradiciones anteriores, al menos en lo que de autoridad guardaban. Arendt (1996) describe ese derrumbe de manera sucinta, la «ruptura de nuestra tradición es hoy un hecho consumado» (p. 33), nos dice. Y, aún más, para «la mayoría, hoy esa cultura es como un campo de ruinas que, lejos de estar en condiciones de reclamar algo de autoridad, apenas puede regir sus propios intereses» (p. 34-35). El antitradicionalismo es detectado aquí como un síntoma general, no causado por hechos o escuelas puntuales, y su impacto es transformador en todos los ámbitos de la vida. Por eso, no sorprende que, para Arendt (1996), «la rebelión del siglo XIX contra la tradición se mantuvo estrictamente dentro de una estructura tradicional» (p. 34). Es decir, es un proceso interno, motivado por multitud de cuestiones materiales, económicas y políticas, y que termina afectando radicalmente al campo estético como vanguardia y testigo de las transformaciones y rupturas que, en muchos ámbitos, no podían manifestarse aún en toda su crudeza, pero que en el arte lo hacían con una voluntad de negación nunca vista.

¿De dónde proviene el impulso destructor? Arendt nos sugiere que esas «distorsiones destructivas de la tradición provinieron, todas, de hombres que habían experimentado algo nuevo y, casi instantáneamente,

procuraron superarlo y reducirlo a algo viejo» (p. 35)²⁵⁶. En todo caso, es precisamente a partir de la desconfianza y la duda racionalista, de la actitud crítica respecto al prejuicio y todo valor sospechoso, cuando comienza esta historia de desvalorización de la tradición. Vimos ya en la primera parte cómo la razón entonces quiso erigirse en principio universal, como tradición superior. Posteriormente, incluso esa pretensión, último bastión de una jerarquía de valores nítida y fuerte, es derribada por los pensadores de la sospecha. Muchos se ciñen a la imposibilidad de volver atrás, a una tradición ya muerta, y se afirman en lo individual. Pero tal cosa, en manos de la pretenciosidad romántica, busca convertir a ese individuo en origen de una nueva conquista de comunidad y de conciliación. Tal senda ha transitado el arte desde entonces, y su olvido paulatino de esa pretenciosidad nos arroja un arte encastillado en la negatividad, pendiente de superar siempre alguna imposición anterior, aun cuando llegue el momento en que eso anterior no sea, como han afirmado tantos, más que un campo de ruinas. Esto ha planteado la cuestión de si tal obsesiva afirmación de la autonomía artística contra todo no conduce sino a un callejón sin salida, a un aislamiento y a la despotenciación del valor emancipatorio del arte y de su capacidad de establecer vínculos. Pero, ¿acaso es posible restaurar alguna tradición sin renunciar a esa autonomía?

2.3.3. Las antinomias de la tradición en Adorno

Adorno y Benjamin compartieron la convicción de que las transformaciones sociales en torno a la tradición suponían un corte radical entre épocas fundadas sobre categorías antagónicas. Esta visión, como vamos a ir viendo, se radicalizó en Adorno, para quien lo que se arruina no es esta o aquella tradición, o la tradición occidental, sino lo categoría misma de tradición. No es, por tanto, un proceso interno, ni una mera renovación a través de la ruptura, sino algo superior: el proceso dialéctico que el marxismo presupone en la historia y en el que, mientras Benjamin descubre vías de superación de la crisis, Adorno percibe que la única senda viable es persistir en la negatividad.

256 Arendt estudia especialmente esta cuestión en pensadores como Kierkegaard, Marx y Nietzsche. En ellos, encuentra la sospecha hacia los valores antiguos y el modo de pensar en términos de oposición y superación.

En sus críticas a la cultura masas, Adorno y Horkheimer (2007) vienen a asimilarla a la cultura popular, contribuyendo a una confusión en la que, por otro lado, Arendt no cayó²⁵⁷. Para Adorno, no solo la tradición está liquidada, sino que su contexto, la vida cotidiana, lo está igualmente. Se ha producido una reorganización total del *ethos* moderno y de la trama de acciones y relaciones sociales y de intercambio. La *dialéctica de la ilustración* es el marco teórico en el que van a intentar explicar cómo el proyecto racionalista no solo fulmina la vieja irracionalidad de la tradición, sino que instaura herramientas para un control de la realidad que desemboca en una nueva forma de dominación del hombre por el hombre²⁵⁸.

Además de las menciones a la tradición que salpican espaciadamente las obras de Adorno, sus ideas sobre la misma se concentran en *Sobre la tradición* (Adorno, 2008, pp. 271-280). En este texto, el maestro de Frankfurt sitúa la tradición junto a ese tipo de relaciones naturales y de proximidad propias de los oficios gremiales; de hecho, la considera una «categoría esencialmente feudal» (p. 271). Como medio, exige la obligatoriedad de principios justificados por la antigüedad; es un orden que impone lo dado como si su hegemonía presente, la que cada cual encuentra al venir al mundo, fuese razón suficiente; pero tal cosa no es compatible ya con la sociedad burguesa. Esto no quiere decir que una racionalidad plena haya venido a imponerse. La racionalidad burguesa es la instrumental, referida a los medios, y a la cual, en el mundo burgués, se subsumen los fines morales, aquellos que exigen ser justificados ante los demás. Se trata de un nuevo orden que, frente a la autoridad social que era la tradición, busca la primacía indiscutida del interés particular²⁵⁹.

Esto es una irracionalidad que viene a sustituir a la pretérita y que introduce nuevas formas explotación. Para Adorno, es desde estas

257 Arendt va a considerar que esa industria del entretenimiento solo existe en tanto que es capaz de alimentarse de los objetos que la cultura produce (Cfr. Luengo, 2011).

258 En estos planteamientos, hay una intensa influencia de Max Weber (2002) y sus distinciones entre tipos de acciones y legitimidades: tradicional, legal-racional y carismática, que serán identificadas posteriormente con el *Ancien Regime*, el capitalismo y el totalitarismo. Volveremos a hablar de la influencia de Weber cuando tratemos las aportaciones de Habermas.

259 Estas últimas ideas pertenecen a la *Crítica de la razón instrumental* de Horkheimer (2002).

coordinadas desde donde hay que entender el uso de la tradición en las modernas sociedades burguesas; de ahí proviene todo el proceso de invención de tradiciones nacionales como excusa útil para ocultar esa explotación y dar lustre a la nueva hegemonía: «Si lo existente quiere justificarse racionalmente en esa irracionalidad, ha de apoyarse en lo irracional que ha extirpado, en la tradición, que, siendo algo involuntario, se escapa cuando la buscamos, se vuelve falsa cuando la invocamos» (Adorno, 2008, p. 273). Se invocan los principios de un mundo en ruinas —arruinado precisamente por aquellos que lo invocan—, un anhelo fantasmal cuyo influjo sigue usándose como aglutinante social. Quienes sienten el desamparo, son víctimas propicias de un uso de la tradición que encuentra en el arte un medio idóneo para ofrecer consuelo²⁶⁰.

Pero la tradición destruida se transforma, para Adorno, en un veneno que inculca las prácticas artísticas. Cualquier movimiento que se presente como tradicionalista, o que pretenda la rememoración de algún pasado fijado según cánones ideológicamente contruidos, no puede estar fundado sino en una tradición desvirtuada y falsa²⁶¹. En esta situación, los materiales de la tradición son piezas desenterradas, inertes y sin capacidad para la resistencia, desprovistos de esos valores supremos que un movimiento como el neoclasicismo quiso darles. De este modo,

hasta los momentos genuinamente tradicionales y las obras de arte importantes del pasado se convierten, en cuanto la consciencia los adora como reliquias, en componentes de una ideología que se recrea en el pasado para que en el presente no cambie nada, salvo mediante la sujeción y el endurecimiento. (Adorno, 2008, p. 273)

Subrepticamente, la irracionalidad nueva se esconde bajo la piel de la tradición; así, los seres humanos, que sienten el derecho de determinar su propia vida, no dejan de ser prisioneros, esta vez de «un mundo

260 La ruina de la tradición viene acompañada de una demistologización de la realidad, pero esto no implica que los mitos desaparezcan. La industria de la ficción nos atiborra de ellos, su carencia de función social o moral —aunque oculten la defensa de ciertos valores— hace posible que puedan ser contruidos tan masiva y superficialmente.

261 Adorno (2008) reconoce también que a este proceso contribuyeron, de manera creciente, los románticos: «La tradición falsa, que surgió casi al mismo tiempo que la sociedad burguesa se consolidaba, revuelve en una riqueza falsa que atrajo al viejo Romanticismo, y más aún al nuevo» (pp. 273-274).

cuyas formas tradicionales ciertamente perecieron, pero en el cual están igualmente supeditados a una ley anónima, la del intercambio, carente de protección y de calidez» (Adorno, 1966, p. 67). La mercantilización de todo afecta singularmente a la cultura, que se disuelve en la gran maquinaria de producción de entretenimiento. Ya no hay posibilidad, en tal contexto, de restaurar algo así como una cotidianidad tradicional. Lo cotidiano es un campo invadido por los medios alienantes que han puesto la diversión como única alternativa a la desesperación, como tapadera de un nihilismo que es fruto, precisamente, de la destrucción de todo referente moral. Jugar ese juego implica aceptarlo: «Divertirse significa estar de acuerdo. [...] Divertirse significa siempre no tener que pensar, y olvidar el sufrimiento incluso allí donde se muestra» (Adorno y Horkheimer, 2007, pp.157-158). También para Adorno la experiencia se empobrece. Y, como para Benjamin, que habló de aquel universo frutivo, el entretenimiento, el disfrute, es uno de los arsenales más potentes de la nueva hegemonía.

Contra todo ello, Adorno busca un arte que sea capaz de zafarse de esa mercantilización. Esto implica una conciencia crítica e histórica que asuma lo que fue, la tradición, sin soslayar sus rastros de barbarie para rescatar aquellos contenidos de verdad que, en el presente, hagan posible desatar los potenciales emancipadores que guardan sus obras. Esto supone una visión radical del papel del arte y una asunción peculiar de las distinciones entre las bellas artes y otros oficios artísticos²⁶². Hacer uso de los restos desenterrados de las tradiciones como quien diseña o junta pedazos recogidos de un bazar solo puede derivar en un arte intrascendente, quien hace esto «se dedica a las artes y oficios, toma de la cultura algo que contradice a su propia situación, formas vacías que no es posible llenar: pues nunca el arte auténtico ha llenado su forma» (Adorno, 2008, p. 274).

Al arte contemporáneo no le queda otra que la autorreferencia. No caben lamentos por la pérdida del sustento de la tradición, una vez anulada y subordinada a los principios de intercambio de la sociedad burguesa, ya no es posible reutilizar sus fragmentos ni apelar a ella de ningún modo. Esta es la expresión máxima del vaciamiento de su sentido social, su desfiguración y reconversión en objetos y obras manufacturadas ofrecidas bajo el sello de calidad de lo *antiguo*. El oficio, el trabajo

262 En definitiva, también la producción artesanal cae bajo la división del trabajo orientada a la fabricación de mercancías.

manual, y el modo de producción tradicional están en contradicción con ese nuevo modo de producción y no pueden ser ya revividos.

Pero el arte no puede desentenderse de todo ello, esta realidad le impone la obligación creciente de rechazar, de resistir a esa vorágine que se recrea en el olvido y construye sobre este una ilusión. En ese mundo,

la relación con la tradición se convierte en un canon de lo prohibido.

Con una consciencia autocrítica creciente, este canon absorbe cada vez más cosas, incluso lo aparentemente eterno, las normas que, tomadas directa o indirectamente de la Antigüedad, fueron movilizadas en la época burguesa contra la disolución de los momentos tradicionales.

(Adorno, 2008, p. 274)

La teoría estética no puede conformarse con esta superficie y volver una y otra vez sobre los viejos reductos idealistas. Adorno, en consonancia con su filiación marxista, sabe que hay un fondo material que determina el devenir social. La tradición no es una carrera de relevos entre generaciones, maestros y estilos, es el producto de una historia material, económica y social, de estructuras históricas que cambian. La cuestión de la modernidad no es el de la mera pérdida de tradiciones, sino el del paso de una época tradicionalista a otra que no lo es, y una subsiguiente mutación, como hemos apuntado al inicio, de la categoría misma de tradición. Esta aparece ahora desvirtuada y subyugada a la autoridad de lo nuevo, que alimenta una incesante presentación de aparentes novedades. Una vez más, que todo cambie para que nada lo haga. De este modo, la modernidad es un concepto privativo, pero

no niega, como siempre han hecho los estilos, los ejercicios artísticos precedentes, sino la tradición en tanto que tal; por tanto, ratifica el principio burgués en el arte. Su carácter abstracto va unido al carácter de mercancía en el arte. (Adorno, 2004, p. 34)

La novedad se convierte así en sello de los bienes de consumo. La tradición solo sobrevive en ese medio homologándose y construyendo su propio mercado. Finalmente, el mito de lo nuevo, el del progreso, ha consumado la disolución de las tradiciones específicas y la categoría misma de tradición. Pero esa *aberración* no se puede «corregir retornando a un suelo que no existe ni debe volver a existir» (Adorno, 2004, p. 38).

La idea de tradición ha alcanzado ya su nuevo estatus como polo negativo, pero insoslayable, de toda exploración formal. El arte moderno se ha de mover en un terreno en el que no cabe la

ingenuidad ni el desprecio frente a ella, pero tampoco la recuperación de las características que fundaban el arte tradicional²⁶³. Es por eso que Adorno (2004) afirma que «lo que renuncia a la tradición difícilmente puede contar con una tradición que la conserve» (p. 44). Nuestro autor está muy lejos de justificar el desentendimiento respecto a ella y considera ingenuo pensar que uno no le debe nada a ningún pasado. Tal es una pureza irreal que se cree «no enturbiada por el polvo de lo desmoronado» (Adorno, 2008, p. 275). Como señala inmediatamente después, ese olvido lo es del sufrimiento acumulado, porque toda huella histórica «es siempre la huella del sufrimiento pasado» (p. 275). Aquí se engarza la visión histórica de Adorno con la de Benjamin, su punto de confluencia es el reconocimiento de ese sufrimiento que ha quedado atrás, sepultado bajo las grandes obras de la cultura primero, y sus escombros después. El segundo, como hemos visto, apelaba a la labor del crítico para la redención de ese sufrimiento olvidado; para el primero, como vamos a ver, solo un arte que resista en su autonomía frente a la irracionalidad imperante puede ofrecer alternativas contra la injusticia de todas las épocas. La gran diferencia entre ambos está en que Adorno niega cualquier valor a unos nuevos medios que, en su interpretación, convierten a los sujetos en consumidores inertes y ciegan toda esperanza.

Si la única posibilidad está en ese arte crecientemente hermético, no tiene sentido querer forzar la resolución de sus antinomias en algo que no puede ser más que una falsedad que desencadene nueva barbarie. Así, la dialéctica de la tradición termina conformando también una antinomia irresoluble. Es igualmente una *dialéctica negativa* que deja a la tradición descarnadamente perdida y a la vez presente en sus restos, pero sin esperanza de superación ni de reconciliación: «No hay ninguna presente y que conjurar; pero en cuanto una es cancelada, empieza la marcha hacia la inhumanidad» (Adorno, 2008, p. 275). Por ello, solo cabe ya un tema en torno a la tradición: «Lo que se ha quedado en el camino, lo descuidado, lo derrotado, lo que se reúne en la palabra “anticuado”. Lo vivo de la tradición busca ahí refugio, no en la persistencia de obras que han de resistir al tiempo» (p. 277).

El arte moderno debe asumir esa catástrofe y entrar en un diálogo histórico y filosófico acerca de nuestro lugar en esa sucesión rota. Al

263 Como la pretensión misma de duración: «lo duradero desapareció y se llevó consigo a la categoría de duración» (Adorno, 2004, p. 44).

respecto, Adorno (2008) recurre a un célebre fragmento literario para mostrar cómo es posible ese arte que «rompe con la tradición y empero le sigue» (p. 279), ante la pregunta de Hamlet, ser o no ser, «se atreve a contestar “no ser”» (p. 279). Lo importante, más allá de la respuesta, es la pregunta. La cuestión, en definitiva, atañe al concepto mismo de arte. No hay una identidad que pueda integrar a todas las artes que han sido a través de la historia. Estas se definen sobre el fondo de lo que fueron y lo que buscan ser. El arte se niega a ser definido y se dirige contra lo que quiere formar su propio concepto y encerrarlo. De este modo, «al atacar lo que a lo largo de toda la tradición le parecía garantizado como su capa fundamental, el arte se transforma cualitativamente, se convierte en otra cosa» (Adorno, 2004, p. 10).

La pérdida del sentido histórico es la razón de tanto arte provocador, un arte construido con los materiales del desmoronamiento que fagocita aquello con lo que no puede reconciliarse. Pero la negación de la tradición tiene que orientarse a despojar a las ruinas de su contenido mítico e ideológico, elevar «la tradición a la consciencia sin doblegarse ante la tradición» (Adorno, 2008, p. 277)²⁶⁴. Es necesario, por tanto, superar el veredicto de aquellos que deciden en torno a lo anticuado, que nos dictan qué se queda en el camino y qué no. Adorno está pensando aquí en rescatar, de las garras metafísicas, el contenido de verdad que las obras tradicionales puedan ofrecernos.

Redimir es así un acto de negación. Tal cosa debe procurar enfrentarnos a la barbarie que ha levantado toda la grandeza que se derrumba y eliminar cualquier residuo mítico. Una vez purgadas críticamente, las obras nos mostrarán la verdad que aún guardan, aquello a través de lo cual podemos aún entenderlas. Adorno usa la idea de *verdad* en el arte en un sentido anti-idealista y provocador. Mediante esa verdad, el arte es capaz de contener la promesa de otro mundo, aunque tal cosa nos parezca contrafáctica. Cualquier nuevo arte debe ser capaz de contener una igual promesa y depende tanto de la tradición que solo respecto a ella puede contener su verdad:

El arte sólo salva su contenido de verdad cuando está en contacto estrecho con la tradición y se aparta de ella. Quien no quiera

264 Guardar la tradición en su lejanía y en su ruina, sin por ello someterse a ella nostálgicamente: «A la tradición hay que protegerla de la furia de la destrucción y despojarla de su autoridad no menos mítica» (Adorno, 2008, pp. 277-278).

traicionar a la felicidad que el arte sigue prometiendo en algunas de sus imágenes, a la posibilidad que está sepultada bajo sus ruinas, tendrá que alejarse de la tradición que abusa de la posibilidad y del sentido y los conviene en la mentira. La tradición sólo puede volver en lo que la rechaza implacablemente. (Adorno, 2008, p. 279-280)

Negar la tradición es también negar el presente; con ello, el arte nos muestra que los materiales con los que nuestra realidad está construida sirven también para algo distinto que, sin embargo, no es ajeno a esa misma realidad. El hermetismo del arte, su abstracción extrema y su *antitradicionalismo* son maneras diferentes de expresar los mismos efectos encontrados en el mundo circundante y en las relaciones entre los hombres. El rechazo de las alternativas probadas, socialmente populares y armónicas es una postura crítica ante el uso estratégico que la cultura dominadora hace de ellas. Este sentido crítico supone una experiencia estética que no puede dejar de ser, a su vez, filosófica²⁶⁵.

Cuando hayan cambiado las condiciones por las que esa verdad, esa promesa, tuvo que ser suspendida²⁶⁶, las obras podrán volver a mostrar su contenido sin por ello verse ligadas al lastre de una tradición. De este modo, Adorno (2004) entiende que el tiempo, la antigüedad o la novedad, no son criterios para el arte, y que nada puede ser despachado o aceptado sin más por su edad: «Nada garantiza que se honre realmente al arte pasado. La tradición no hay que negarla abstractamente, sino que hay que criticarla sin ingenuidad de acuerdo con el estado actual: así constituye lo presente a lo pasado» (p. 62).

Para describir este modo de ser posible la tradición en nuestros días, Adorno (2004) habla de *correspondance*, gracias a la cual «las obras pueden actualizarse mediante el despliegue histórico, mediante la correspondencia con algo posterior (...) no redescubiertos por casualidad tras la quiebra de la tradición continuada» (p. 62). Esta correspondencia, al contrario de lo que sucede en una sociedad tradicional, necesita la distancia. Esta nos permite respetar el carácter irrecuperable de la tradición, frente al tradicionalismo *malo* que, al aproximarse, falsea ese carácter irrecuperable y transforma ideológicamente los restos de

265 «La experiencia estética genuina tiene que convertirse en filosofía o no es en absoluto» (Adorno, 2004, p. 178).

266 «Tan profundamente están ligados en la estética el contenido de verdad y la historia» (Adorno, 2004, p. 64).

la tradición. Desde la distancia es posible oír, tan solo, el eco de esa verdad que las obras guardan; aquello que, más allá de las catástrofes de la historia, nos susurra que hay un horizonte de esperanza presente en cada época. La tradición de la correspondencia es un hilo que mantiene esa esperanza que el arte no puede realizar ni prescribir.

Este arte nuevo, por otro lado, fortalece la capacidad crítica e interpretadora del sujeto, que así encuentra recursos para librarse de la sombra empobrecedora de la cultura de masas. La negación se dirige, sobre todo, contra esa cultura en la que son particularmente potentes los edulcorantes de la armonía, el consenso y la afirmación; es decir, todas aquellas características que aplanan las obras culturales para facilitar las dinámicas del intercambio. Por ello, para que el arte pueda manifestar su contenido de verdad y su impulso utópico, no puede renunciar a la negatividad. Frente a la exigencia normativa que habla de antiguos valores y tradiciones, el artista debe saber que tales valores ya no rigen y que su imposición es la manera de usar hegemónicamente los restos de la tradición para legitimar un arte de consenso y de empobrecedora diversión. La disonancia que espanta al gran público es la manifestación en el arte de esa voluntad estética de un arte que, en su autonomía radical, muestra el camino para no claudicar ante tales exigencias.

Adorno (2003) exploró específicamente la disonancia en sus escritos sobre la nueva música²⁶⁷. La producción masiva de grandes éxitos adultera y corrompe las capacidades perceptivas de los oyentes y asimila sus sentidos a un mínimo de pautas fácilmente repetibles²⁶⁸. La nueva música quiere hacer estallar esa realidad y subvertir la máxima tradicional que dice que «en música algo debe aparecer como

267 De hecho, se acepta que la música es el patrón desde el que el filósofo de Frankfurt elaboró su estética.

268 También las sacrosantas músicas tradicionales han caído en la forma mercancía. En definitiva, la revolución mediática ha alterado y desnaturalizado incluso las prácticas tradicionales cotidianas: «Los defensores de reanimar la música en los hogares olvidan que ésta, tan pronto como están disponibles interpretaciones auténticas en los discos y en la radio, las cuales, por supuesto, hoy como ayer, se cuentan en ambos medios entre las raras excepciones, se vuelve insignificante, una repetición privada de acciones que, gracias a la división social del trabajo, pueden ejecutarse mejor y con mayor sentido en otro lugar» (Adorno, 1966, p. 323). Esta crítica parece concebir a los sujetos sometidos sin voluntad, como si sus acciones artísticas, por modestas que fueran, no tuviesen valor por sí mismas mientras no se refirieran a una experiencia única y excelente.

si existiera desde el comienzo de los tiempos» (Adorno, 2003, p. 168), es decir, repitiéndose forzosamente contra la propia historia. El nuevo arte tiene que hacerse valer en su más radical fundamento: la forma artística. La liberación de la misma nos hace capaces de comprender el camino hacia la liberación de la sociedad: «En la liberación de la forma que todo arte nuevo quiere se codifica ante todo la liberación de la sociedad» (Adorno, 2004, p. 336). Cuanto más se cierran las obras a la comunicación, más intensamente brilla en ellas un contenido de verdad no conceptual que, al exigir el esfuerzo reflexivo, se hace correlativo a la verdad filosófica. En tanto que ese arte se aleja de toda obligación externa, subvierte los principios de autoridad. Aunque de tales logros presume igualmente la sociedad burguesa, que oculta bajo ello el nuevo orden alienante. Es contra eso, y no contra la tradición en sí, contra lo que la negatividad estética de Adorno se dirige. No solo se niega conscientemente la continuidad de la tradición, sino la realidad misma, que es reflejada antinómicamente por el arte auténtico, aquel que incide en el displacer, la disonancia y lo no-idéntico.

En la dicotomía romántica con la que hemos iniciado esta parte, Adorno toma partido decididamente por la libertad. Desde esa postura, es posible denunciar la falsedad de un anhelo de comunidad que, en su excesivo idealismo, termina confluyendo y convirtiéndose en un tradicionalismo reaccionario. El pensador de Frankfurt sabe que la *comunidad* o lo es desde la más radical libertad o no es en absoluto. Es preferible, nos viene a decir, resistir en la negación, en la imposibilidad, que caer en una síntesis forzada y tramposa. Su esfuerzo se dirige entonces a mostrar que el aislamiento social en el que el nuevo arte tiene que existir deriva, justamente, de su contenido social, porque, en tanto que forma vigorosamente pura y autónoma, «señala el desorden social en lugar de volatilarlo en el engaño de una humanidad ya presente. Ya no es ideología» (Adorno, 2003, p. 117). Y tampoco es mercancía, se mantiene vivo, resiste. Las reflexiones de Adorno entorno a la tradición se orientan, precisamente, a resaltar que si ese arte estuviese vuelto únicamente hacía sí, sería un fenómeno inofensivo más²⁶⁹. La aporía a la que se ve empujado es la que produce la nueva lógica de

269 Cfr. Adorno, 2004, pp. 313-314. Como cualquier producción que se pretenda novedosa u original. Igualmente, subyace aquí una crítica a esas vanguardias que, partiendo de un primer impulso antitradicionalista, terminan aposentándose en la transgresión como sello de distinción en el mercado del arte contemporáneo.

reproducción social que todo lo engulle. Para resistir a la politización y a la fetichización, el arte debe profundizar en su carácter autónomo, está obligado a incidir en una fuerza expresiva que revele sus obras como *cicatrices* para esa sociedad que todo lo pretende armónico y clausurado.

Otra cuestión es si tal cosa adquiere verdadera efectividad o es, simplemente, un anhelo que, como la propia tradición, aparece ya como imposible, salvo que se la quiera recrear como juego institucional o político. Las críticas adornianas hacia el uso moderno de la tradición se adelantan a fenómenos como el folklorismo y la mercantilización de los productos de algo que se pretende como *tradicional*. Estos no serían más que extensiones de la industria cultural, pero también de una política de la «cultura» que, como bien sabía nuestro autor, es el resultado de la ideologización moderna de los restos de la tradición. El mayor reproche que, quizás, podamos hacerle a Adorno, en tanto que representante más radical de la teoría crítica de la primera generación de pensadores de Frankfurt, es su obcecación en una dialéctica de la sociedad en la que parece que no cabe otra cosa que esos dos polos extremados que son las potencias colonizadoras del mercado y la resistencia última de ese arte nuevo que no claudica. Entre ambos, ninguna tradición puede germinar. Pero ¿qué tradición es la que, según los pensadores reseñados, está en ruinas? La *dialéctica de la ilustración*, como el origen de la *liquidación*, arruina el antiguo régimen²⁷⁰ en tanto que sistema de autoridad. Sin embargo, ¿no sería posible pensar en otras formas de tradición o de vinculación social más allá de la racionalidad económico-técnica y su negativo tradicionalista? En otras palabras, ¿es justificable la negatividad de las aporías que Adorno plantea o, más bien, arroja sobre el mundo? El pensamiento marxista que llega hasta él tiene la virtud de haber introducido en la estética la visión dinámica que reconoce la movilidad histórica y material de los hechos sociales y las ideas. Desde esa perspectiva, la tradición solo sería entendible como un elemento dialéctico que conforma las prácticas establecidas en constante modificación. Pero cuando tal perspectiva carga con

270 Antiguo régimen que incluye no solo a las aristocracias y absolutismos prerrevolucionarios, sino todo un sistema de vida y creencias, de formas de intercambio y de modos de producción. Una transformación total de la vida de las sociedades occidentales primero, del mundo entero, vía globalización en marcha, después.

excesivos postulados doctrinales, su visión de la materia prima social aparece problemáticamente distorsionada. Como cuando, por ejemplo, se identifica la *verdadera* cultura popular con la cultura proletaria, dando así pábulo a una versión *comunista* de la *dialéctica* de la ilustración: la Razón, como principio universal y absoluto, frente a la sinrazón particular; o el proletariado, agente de una *comunidad* universal, frente al individualismo capitalista. La totalidad o la singularidad, ¿acaso no hay entre tales extremos nada? Será en la última parte cuando veamos cómo se ha buscado responder a tal cuestión, y cómo se ha postulado que la posibilidad de la tradición pasa por reconocer ese espacio intermedio como el de la pluralidad, colectiva o individual, que posibilita nuevas formas de sociabilidad artística.

Pero antes, tenemos que explorar el pensamiento de aquellos que han visto la tradición no como un elemento contingente o imposible, sino como una categoría esencial sin la cual no es entendible ninguna práctica social. Si, para Adorno, la tradición ni puede ni debe volver, estos autores defenderán que sí puede y debe ser restaurada —la alternativa es el desorden y la degeneración— o, sencillamente, que su liquidación no es real pues la tradición como categoría no se cifra en unas prácticas concretas, sino en un horizonte histórico que siempre ha estado ahí.

3. La necesidad de la tradición

3.1. El retorno de la tradición

3.1.1. Reacciones tradicionalistas

La expresión «reacciones tradicionalistas» alude a una variedad de propuestas que, desde la Revolución Francesa hasta nuestros días, han intentado reivindicar la tradición, o una tradición en concreto, como fundamento necesario e ineludible de todo hecho social. Tales posturas son, en algunos casos, ciertamente reaccionarias, en especial aquellas que arrancan de la respuesta a las rupturas más traumáticas para los viejos valores, como las grandes revoluciones o las vanguardias artísticas. Otras son elaboraciones filosóficas que, de forma más mesurada, buscan minimizar las fragmentaciones evidentes y conciliar el conjunto de lo social sobre la base de algún principio aglutinante.

En todo caso, persiste la conciencia de la modernidad desbordada. No se tratará de impugnar, sin más, el mito del progreso técnico, aunque sin duda tal cosa abunde entre muchos de los autores de los que vamos a hablar, preocupados todos por restaurar un orden en el que la vida humana encuentre un referente que prescriba qué y cómo actuar. Tal cosa pasa sin duda por defender el valor de aquella instancia que es capaz de conservar y transmitir las soluciones exitosas a cada problema²⁷¹. Esta actitud busca un freno ante la aceleración y la atomización que, en su opinión, amenazan con deshacer el sentido de nuestra realidad. No se tratará de cuestionar la ya reconocida condición histórica de los fenómenos humanos, fundamental en autores como Gadamer, sino de replantearla según criterios distintos a los que la línea hegeliano-marxista estableció, o la de los agoreros postmodernos que retratan la disolución de las tradiciones y las costumbres en modos de vida radicalmente distintos. Frente a esto, se opone el contrapeso de una estática, es decir, se incide en el polo continuista e inmovilista de la dialéctica tradición-progreso.

271 Hay una crítica muy frecuente, y muy pertinente, contra todo tradicionalismo: lo que la experiencia nos lega no es siempre bueno para todos, a veces es un orden basado en privilegios; de ahí que, muy a menudo, quienes se vuelven *conservadores* son aquellos que desean conservar algo de su interés. Esta crítica, más o menos matizada, habrá que recordarla con frecuencia de aquí en adelante.

En definitiva, la conciencia de la modernidad viene acompañada de una subsecuente conciencia de la tradición y de su crisis. Pero esto no siempre va a concluir en el pesimismo, de hecho, la misma referencia a la tradición será un principio revitalizador para sus defensores. Para muchos, incluso, se convertirá en un fetiche en el que convergen los poderes fundamentales contra la disolución del mundo y en el que se guardan las esencias y la sabiduría de una cultura. Así, el tradicionalismo adquiere una ambivalencia característica de los dos últimos siglos. Por un lado, está la postura del bando formado especialmente por católicos y gente religiosa en general, que ve declinar su influencia social, y también el nuevo tradicionalismo nacionalista que, a menudo emparentado con el anterior, quiere presentarse con una pátina de racionalidad²⁷². Por otro, la tradición se convierte en el reverso subversivo contra el nuevo optimismo progresista. Este último sentido, eminentemente estético, será el que, como ya hemos visto, cultiven los provocadores antimodernos. Para todos estos tradicionalistas y conservadores, la tradición adquirió una nueva luz y un nuevo sentido, un atractivo ya no fundado en su vigencia sino en su remembranza, lo que permitirá generar a partir de ella nuevos relatos que, a menudo, poco tendrán que ver con los contextos originales en los que se inspiraron²⁷³.

Por más que la tradición sea una cosa muy antigua, el tradicionalista en sentido estricto surge entonces; pero entre este y quienes viven realmente en una tradición habrá contradicciones inevitables. Así lo puso de manifiesto Eric Weil (1991), para quien la tradición, mientras rige, está oculta, es un molde que nos forma desde dentro del grupo

272 Tierno Galván (1962) identifica dos elementos principales en todo tradicionalismo: «Uno, el fondo mágico, de remoto origen religioso-eclesiástico, que, a veces, emerge con singular fuerza; otro, el elemento histórico, la “tradición racional”, cuya elaboración inconsciente se apoya en la invención o arreglo de la historia de las colectividades políticas o naturales, que constituye, fundamentalmente, el tradicionalismo conservador» (p. 16). Si la predominancia del primero define el tradicionalismo en sentido estricto, en cuanto a *católico*, cuya nota principal es la oposición a toda secularización, el segundo se refiere al conservadurismo más propio de los países protestantes y se define por su oposición a cualquier revolución o cambio radical. Este último es el que opera en mayor medida en el proceso de invención de tradiciones.

273 Justo el uso de la tradición que Adorno, que se lo tomaba todo muy en serio, repudiaba.

social y que no podemos percibir desde afuera²⁷⁴. Cuando se pierde, surge el *tradicionalismo*, que es la prueba de que la tradición a la que se remite ha dejado de ser una tradición²⁷⁵. El tradicionalista no puede soslayar esta circunstancia, de hecho, su fortaleza está en que ese recurso sea lo suficientemente ambiguo como para poder ser reconstruido a conveniencia. Una nueva fortaleza que, como observó Albert Thibaudet (1913), fue uno de los resultados de la revolución y el romanticismo; de estos procesos, la tradición salió paradójicamente reforzada, pues la creencia de su pérdida hizo notar aún más «su necesidad y su belleza»²⁷⁶. Es precisamente eso, su *necesidad*, lo que se resalta entonces de modo singular y nuevo. Lo hace ahora que la tradición se siente en ruinas, o superada por nuevas fuerzas sociales. No se tratará en principio de una idea filosófica que pudiera amoldarse más o menos a la compleja realidad moderna. En su origen, los tradicionalismos serán reacciones políticas e ideológicas que añoren y pugnen por la conservación de una determinada sociedad pretérita, de unos contenidos culturales, unos valores y unas instituciones. La elaboración filosófica vendrá poco a poco, como vamos a ver, y lo hará precedida por un pensamiento de la necesidad.

La defensa de una tradición necesaria no es, desde luego, nueva. En las estéticas y prácticas artísticas que dominaron el panorama durante los siglos prerrevolucionarios, predominaba una jerarquía de valores a la que tenían que ceñirse la formación y la producción. En aquel contexto, la tradición estaba envuelta en instituciones muy potentes que cuidaban de que todo ello no se desviase de los cauces probados. Esa dominancia no hacía necesaria una explícita idea de la misma, y por ello no existía un tradicionalismo en el sentido explicado por Weil; sencillamente, los mecanismos y las instituciones de la tradición funcionaban. Es el tránsito traumático por las convulsiones

274 Esta noción de la tradición, por otro lado, pertenece al contexto de la filosofía alemana —Weil, aunque se exilió en Francia e hizo allí su carrera, era alemán—, dice este autor: «La tradition est notre manière d'être, nos moeurs, ce qui caractérise notre famille, notre religion, notre milieu social, notre nation» (Weil, 1991, p. 9). Es decir, una envolvente uniforme compuesta por todos los ámbitos de la vida, lo cual hace que la tradición sea, prácticamente, otro modo de referirse a la cultura —o al espíritu— objetivada, volveremos sobre ello en el punto 3.2.

275 «Le traditionalisme, par son apparition même, prouve que la tradition à laquelle il prétend retourner a cessé d'être une tradition» (Weil, 1991, p. 15).

276 «La croyant perdue, on a senti davantage sa nécessité, sa beauté» (Thibaudet, 1913, p. 5).

sociales lo que la hizo visible. Paralelamente, se forja un pensamiento de la necesidad que ya no es aquel absolutismo estático que se refiere al horizonte totalizador de Dios. La filosofía hegeliana es el hito que configura esa visión dinámica de la historia, y de la tradición, que las hace transcurrir por senderos necesariamente determinados por una lógica. En Hegel culmina la conformación, iniciada con Herder, de la idea de cultura como totalidad objetivada históricamente. Su influencia será un exceso que, en muchos casos, se buscará moderar para extirpar sus rastros metafísicos o teleológicos, pero siempre conservando el recurso a algún tipo de necesidad inserta en el devenir histórico y social, algo que nos determina en mayor o menor medida y que marca los límites de lo posible, y por tanto de la libertad.

Sin embargo, las rupturas sociales provocarán una ansiedad creciente por la urgencia de establecer nuevos lazos. En las nuevas coordenadas que se vislumbran, el romanticismo quiso establecer una libertad ilimitada sin perder las referencias a la tradición. Se convirtió así en un paradójico tradicionalismo antitradición; lo primero, porque fue consciente del derrumbe de esta y del vacío que dejaba; lo segundo, porque él mismo contribuyó a socavar las tradiciones realmente existentes en pos de su ideal. Su desarrollo es el de un movimiento en perpetua contradicción que contribuyó especialmente a esa huida hacia adelante en la que se embarcaron todos los nuevos movimientos.

La estética romántica, por otro lado, fue donde las fricciones entre repertorios y disposiciones se manifestaron de modo más relevante. El desbocamiento del polo *creador* condujo a un aislamiento de las poéticas que volvió imposible tramar a partir de ellas repertorios, sociabilidad y tradiciones. La estética modal nos cuenta cómo, en el otro extremo, la repertorialidad es definitoria del modo de la necesidad, y su exceso conduce a la saturación y a la contingencia, como se ha narrado en la primera parte. Para Claramonte (2016), lo *necesario* es lo repertorialmente potente y tiene la cualidad de engarzar cada componente en un «conjunto cooperante» (p. 37)²⁷⁷ que configura un complejo definido por su estabilidad y su coherencia. En esas

277 Esta expresión la toma Claramonte (2016) de Aristóteles, y alude a «un componente irrenunciable para la construcción y la comprensión de un complejo determinado. De este modo —dice Aristóteles— respirar y comer son necesarios al animal, puesto que dichas funciones dan cuenta de aspectos constitutivos de ese complejo, de ese animal» (p. 37).

coordinadas, la práctica artística encuentra resolución siempre dentro del conjunto, entendiendo el repertorio no solo como selección de obras o nombres, sino, especialmente, de posibilidades formales, expresivas, técnicas, estilísticas, etc.²⁷⁸. En esa cooperación, se busca dar cuenta de lo que efectivamente sucede desde dentro de la propia tradición, pero también es cooperación contra las incoherencias, contra aquello que quiere subvertir o violentar las posibilidades ofrecidas. Así,

Bajo la decantación modal de lo necesario un artista es alguien que sabe lo que tiene que hacer y lo hace buscando ser impecable.

Y sabe lo que tiene que hacer porque le viene indicado desde la concreta coherencia y la compleción que le exige el repertorio con el que trabaja. (Claramonte, 2016, p. 39)

Una tradición así estatuida rige en plenitud mientras las potencias disposicionales que aloja no se vean violentadas por los límites del conjunto. Pero, al fin y al cabo, está sometida a un proceso histórico que gesta siempre factores capaces de abrir grietas. Ante el resquebrajamiento, y ante la subsiguiente profusión de disonancias que esa tradición, antaño necesaria, ya no puede asumir, se buscarán nuevas estrategias para la supervivencia del repertorio. Los autores reseñados en esta parte comparten alguna forma de malestar, más o menos manifiesto, frente al arte moderno. Y aunque en muchas ocasiones se busque darle un sentido histórico, se tiende a referirlo a la necesidad de unos criterios tradicionales que estaban dados ejemplarmente en algunas obras del pasado. Es decir, por encima de la expresión individual, se considera que el arte alcanza sus más altas cotas cuando se alza sobre los hitos sobresalientes de maestros anteriores, cuando se empapa de la cultura artística que le rodea en las instituciones, en la educación, y que debe ser promovida y conservada. En algunas ocasiones, esos valores artísticos son logros formales o técnicos; en otras, lo que prima es la recreación de un cierto contenido religioso. Más allá, están quienes buscan el equilibrio entre la tradición y la expresión individual, sin negar la primera —a veces incluso afirmándola—, ni coartar la segunda²⁷⁹. Todos, en definitiva, están radicalmente alejados de la negatividad

278 «Un repertorio no supone esencia alguna ni se apoya en ella, porque en tanto repertorio es siempre múltiple y relativamente abierto» (Claramonte, 2016, p. 39).

279 Estas propuestas las veremos en profundidad en la última parte porque introducen ya la conjugación disposicional que busca hacer posible la tradición.

adorniana con la que finalizamos el apartado anterior. En general, sus propuestas están movidas por un optimismo que ve posible afirmar una tradición — recordemos que lo necesario es el modo positivo de la fortaleza repertorial— que dé coherencia a la vida artística.

Desde la perspectiva de los defensores de la necesidad de la tradición, no puede existir una verdadera originalidad fuera de ella, tal es el sentido de la célebre expresión de Eugenio D'Ors (1941): «Clasicismo. Sólo hay originalidad verdadera cuando se está dentro de una tradición. Todo lo que no es tradición es plagio» (p. 14)²⁸⁰. Esto no implica una sumisión de la tradición a la institución²⁸¹, sino más bien la concepción de aquella como un envolvente inevitable que guía la formación del artista y asimila sus logros, pero igualmente sanciona los excesos. En esto, D'Ors estará cercano a la postura moderada de aquellos que buscan conciliar la tradición con la modernidad, o someter la segunda a la primera. Pero, además, no entiende la tradición de modo localista, más bien al contrario²⁸², y en esto coincide con el universalismo tradicionalista de algunos de los autores de los que vamos a hablar. Nos dice el pensador catalán que

Como la de Imperio, la idea de Tradición no se compadece con la pluralidad. Un solo Imperio existe, y lo que, a su margen, como tal se presente no es tal, sino su caricatura. Una sola tradición existe y es auténtica: no le atribuyáis confines en el espacio, según no se los atribuíis en el tiempo. (Ors, 1939, pp. 11).

A ella pertenecen todos los grandes períodos de la cultura — Antigüedad, Edad Media, Renacimiento o la misma Revolución—, todos aportan a ese gran *continuum* de la cultura humana²⁸³.

280 Este aforismo, cuya última frase puede leerse en la fachada del Casón del Buen Retiro de Madrid, es una versión en castellano del original en catalán. Véase la referencia en la publicación digital de la Universidad de Navarra dedicada al autor en http://www.unav.es/gep/dors/memoria_urbana3.htm (consultado el 13-08-2018).

281 D'Ors (1921) era muy consciente de las colisiones entre un academicismo trasnochado y las prácticas artísticas: «A las Academias interesa vivamente traer al redil todas las tradiciones, aunque se trate de tradiciones de seis años» (p. 206).

282 D'Ors (1939) combate toda forma de nacionalismo basado en el «prejuicio de lo local» (p. 74). En ello detecta la noción esencialista de pueblo que, antes incluso de Herder, puso en juego Vico, lo que produce una confusión entre el «genio nacional» y el «folklore» (p. 79).

283 Es conocido el proyecto orsiano de una *ciencia de la cultura*, una aspiración

La tradición como contexto envolvente e insoslayable es, por otro lado, uno de los motivos principales que se repetirá de aquí en adelante. En todo caso, se discutirán su porosidad y su dinamismo, pero primará la cautela a la hora de certificar sin más su defunción o su merma. Frente a los excesos de las vanguardias, el pensamiento tradicionalista opone la idea de que sus rupturas son falsas o superficiales, de que hay un fundamento inquebrantable que, en caso de ser fracturado, supone la ruptura de la cultura en sí y la inviabilidad de cualquier propuesta artística. Tal postura era la de Spengler, para quien la tradición era necesaria en el *conjunto cooperante* de una *cultura* concreta entendida como organismo. Desde otras perspectivas, se buscará un suelo determinante previo a la experiencia e igualmente envolvente, de ahí vendrá la idea de *mundo de la vida* de la fenomenología. De su formación en esas corrientes de la filosofía alemana le viene a Ortega su concepción de la tradición como segunda naturaleza, como suelo inconsciente de la experiencia. Tampoco el existencialismo se libra de estos motivos; de hecho, es posible trazar líneas directas de interinfluencias entre los principales cultivadores de corrientes que se encabalgan unas a otras como la fenomenología, el existencialismo o la hermenéutica —Husserl, Heidegger y Gadamer—. Estas relaciones van mucho más allá del tema tratado aquí, únicamente en el último de estos autores, como veremos, hay una teoría filosófica de la tradición que atañe, además, especialmente a lo estético. La fenomenología la trataremos específicamente al inicio del punto 3.2., y sobre el existencialismo, podemos citar a un filósofo cercano al mismo como Jaspers y que comparte la visión de las culturas como organismos²⁸⁴. Pero su versión es menos literal y más metafórica que la de Spengler; en definitiva, sitúa la tradición en el ámbito de lo histórico, aquello que no se hereda biológicamente y puede perderse, pero que sin embargo nos constituye biográficamente. La tradición es así algo más que la mera herencia, es una sustancia histórica, un capital que acrecienta o disminuye, pero que forma un suelo «que es real antes

ecuménica donde todos los grandes logros humanos de la historia colaboran en un proyecto civilizatorio común.

284 «Las culturas son, por así decir, organismos que tienen su vida propia, no se interesan recíprocamente, pero en contacto entre sí se modifican o perturban» (Jaspers, 1985, p. 304). Podemos considerar que ese organicismo cultural fue una idea ambiente de la época, finales del XIX y principios del XX, por la facilidad con la que autores diversos caían en ella.

de todo pensar, que no se puede hacer ni producir de propósito» (Jaspers, 1985, p. 305). Finalmente, el proyecto de Jaspers es otra filosofía de la historia cuyo fin último es el alumbramiento de la unidad de la misma.

Otro de los temas recurrentes será la exaltación de la excelencia artística. No se trata ya de la defensa de las tradiciones populares ni de algún tipo de folklore o artesanía²⁸⁵, sino de la apología de las aristocracias artísticas. Este elitismo, tan propio de los ambientes conservadores, abunda en esa idea de que son individuos sobresalientes y escogidos los que, recogiendo el potencial repertorial de la tradición, la enriquecen y hacen progresar. Aunque no se la nombre, veladamente se sirven de la idea de genio conformada en las estéticas clásicas e idealistas. Frente a este sujeto portentoso, al resto solo le cabe la sumisión, la recreación y mantenimiento gozosos del repertorio común. Los artistas y obras vendrán a conformar el canon, cuyos defensores lo son también, por descontado, de la tradición. Al igual que Bloom o Gombrich, también Herder, para quien cada cultura guarda y selecciona sus obras excelentes, puede ser tenido como defensor de los cánones. O Spengler, que recoge la idea del artista excelente como aquel en el que confluyen las máximas energías de la cultura en su plenitud, y de sus obras como la expresión máxima de esa fortaleza. En todos ellos existe un repudio de las rupturas y las revoluciones, característica reconocida por todo conservadurismo, como veremos expresado en autores como Gombrich o Scruton.

En definitiva, también las corrientes estéticas manifiestan esa polaridad que desde la pugna política e ideológica permea todos los hechos sociales. Ya vimos como los movimientos modernistas y de vanguardia se movían entre el apolitismo contestatario y el izquierdismo más o menos radical y afín al marxismo o a cualquier otro proyecto libertario. Frente a esto, el pensamiento conservador adquiere su forma moderna en la reacción contrarrevolucionaria de muy diversa índole. El romanticismo, en su desgajamiento, terminará nutriendo a ambos bandos, y es sintomático cómo algunos de los precursores de este subversivo movimiento, como Herder, fueron declarados antirrevolucionarios y tradicionalistas²⁸⁶. O como Edmund

285 Con algunas excepciones, como la idea de arte tradicional de Coomaraswamy y autores adyacentes.

286 O cómo la ilustración y el racionalismo, al que Herder se opuso, nutrieron los movimientos revolucionarios y filosofías posteriores, por ejemplo, las del

Burke, precursor del liberalismo conservador y a la vez, con su idea de lo sublime, del romanticismo. Su pensamiento político pone como fundamentos a la comunidad y a la tradición, principios inviolables anteriores al Estado y garantías del bienestar y la libertad²⁸⁷. En el panorama católico, es el propio suelo francés donde, en un primer momento, se generen las más importantes defensas de la tradición. Los mayores exponentes, De Maistre y De Bonald, aprovechan la nueva posición decadente del bando que defienden para poner en evidencia los agujeros del nuevo orden secular frente a las excelencias de las antiguas instituciones católicas y monárquicas. Pero este tradicionalismo religioso poco podía aportar ya a los tiempos futuros y, con el tiempo, se replegará cada vez más²⁸⁸.

La secularización del mundo moderno conlleva una mengua de los poderes teológicos, pero en absoluto la desaparición de las inquietudes religiosas. A lo largo del XIX, cuando esos grandes relatos están cediendo la hegemonía metafísica, surgen multitud de nuevas propuestas filosófico-religiosas que quieren llenar los vacíos dejados. Para este proceso es de gran importancia el conocimiento que paulatinamente ha ido llegando a occidente de las sabidurías de otras latitudes. Esto generará una tendencia a considerar que cada una de las creencias y religiones que han surgido en cualquier momento y lugar son solo manifestaciones parciales e históricas de una verdad superior, de una tradición universal y eterna cuyo descubrimiento ahora es posible para los cultivadores de la *philosophia perennis*.

ilustrado Marx. Sin duda, no se puede, sin más, agrupar a unos autores y otros, a unas filosofías y otras, en el bando del progresismo o del tradicionalismo. Ambos bandos se alimentan por igual del racionalismo que les interesa. Quizás, la figura más característica de esta compleja situación sea la de Rousseau, cuya influencia nutrió ideologías dispares.

287 Cfr. Burke, 1989.

288 En algunos sitios durará más que en otros. En España, desde Donoso Cortés, el más insigne tradicionalista católico del XIX, sobrevivió con buena salud como nacionalcatolicismo, y hasta tiempos recientes ha tenido defensores en filósofos como Rafael Gambra. Por otro lado, hoy día casi únicamente en el ámbito del pensamiento cristiano se producen obras sobre la idea tradición —en defensa de la misma identificada como la de las verdades teológicas de la fe—. V. por ejemplo, para el ámbito católico, Palomar Maldonado (2011).

3.1.2. Lo sagrado como tradición

Podemos remontar el moderno interés por la filosofía perenne al Renacimiento, cuando filósofos como Marsilio Ficino rescataron el neoplatonismo y le agregaron influencias peculiares tomadas del hermetismo, la magia o la alquimia. Se conformó así un mejunje que, desde entonces, no ha cesado de inspirar en occidente el interés por lo esotérico, por una lejana sabiduría ancestral que atraviesa toda filosofía y toda religión. El siglo XIX será una época que, debido a la crisis de las tradiciones históricas, que hasta entonces habían mantenido a raya lo que percibían como potenciales herejías, verá florecer todo tipo de corrientes ocultistas y mágicas, desde la teosofía al druidismo o el espiritismo. Ya en el romanticismo, los textos orientales eran de acceso fácil para los eruditos europeos, lo que ayudó a fortalecer aún más el eclecticismo propio de estas *filosofías*²⁸⁹. Todo esto volvió a poner en boga una filosofía perenne que tendrá a sus adalides en autores como René Guénon o Aldous Huxley²⁹⁰. El primero de ellos se caracterizó por su denuncia de la corrupción moral y espiritual de la civilización occidental. La crisis del mundo moderno se debe, según él, a la desaparición de esos valores tradicionales que son revelación de la *verdadera* doctrina tradicional, aquella que guarda un conocimiento universal y eterno. Aquí vemos cómo, nuevamente, se presenta una tradición universal como depositaria de una verdad que sobrevive a la caducidad mundana. En esta ocasión, esa verdad es de carácter sagrado y *espiritual*. El principal desarrollo de estas ideas en el campo del arte lo llevarán a cabo dos autores muy en sintonía con Guénon: Ananda Coomaraswamy y Titus Burckhardt.

289 Ni que decir tiene que todo este orientalismo ha nutrido desde entonces el grueso de lo que hoy conocemos como *New Age*, una indefinida corriente en la que la espiritualidad de oriente viene a salvarnos de las garras del *materialismo*. A lo largo de todo este proceso de asimilación de oriente por occidente, ha sobrevivido una visión llena de tópicos y simplificaciones que ya fue denunciada por Edward Said en su *Orientalismo*.

290 El autor de *Un mundo feliz* escribió también una obra titulada, precisamente, *The Perennial Philosophy*.

La teoría del primero tiene un aire platónico²⁹¹ por su defensa del arte como imitación de la naturaleza *ideal* de la realidad, no de su apariencia sensible²⁹². Solo aquel capaz de mostrar ese contenido universal y eterno puede ser llamado «arte tradicional»²⁹³. La suya es por tanto una *tradición de conocimiento* cuyo objeto es la doctrina que enseña la filosofía perenne. Las épocas, como la nuestra, que se alejan de esos fines degeneran en la futilidad del gusto. Por eso, la teoría del arte moderno se denomina a sí misma *estética*; contra ella, Coomaraswamy (2006) nos recuerda que

casi todos los demás pueblos han llamado a su teoría del arte o de la expresión una «retórica» y han considerado el arte como un tipo de conocimiento, nosotros hemos inventado una «estética» y consideramos el arte como un tipo de sensación. (p. 28)

Esta impugnación de la filosofía del arte como *estética* se basa en que, al fundarse esta en la sensibilidad, cae en el individualismo expresivo y pierde la referencia del conocimiento necesario que posibilita la tradición. El moderno es entonces un arte *ignorante*, incapaz de comunicar las verdades supremas de «la “Philosophia Perennis” o la “Tradición universal y unánime”, de la que San Agustín habló como de una sabiduría que no ha sido creada, sino que es ahora lo que siempre fue y siempre será» (Coomaraswamy, 1980, p. 117). En nuestros días, esta

291 Con algunas resonancias hegelianas. La doctrina tradicional sagrada de Coomaraswamy y la tradición del absoluto de Hegel son versiones de la misma tradición universal que ha venido siendo buscada desde antiguo. No es casual que el hermetismo sea una de las corrientes que nutrieron al neoplatonismo redescubierto por el Renacimiento; la misma influencia hermética se da en el pensamiento místico esotérico de la filosofía perenne. Y tampoco es casual la influencia, hasta ahora poco atendida, del hermetismo en la filosofía de Hegel, véase el estudio de Glenn Alexander Magee, *Hegel and the Hermetic Tradition*.

292 Va a utilizar el término “forma” —*form*— no para la apariencia material, sino platónicamente, para designar a las *ideas* eternas que el arte busca: «“Forma”, en la filosofía tradicional no significa la figura tangible, sino que es sinónimo de idea, e incluso de alma: el alma, por ejemplo, es llamada la forma del cuerpo» (Coomaraswamy, 1980, p. 17).

293 El arte tradicional solo lo es en tanto que religioso e implica necesariamente a Dios, «que se da por supuesto, y no puede ser desligado de la teoría del arte y de la manera de operación del artífice» (Coomaraswamy, 2006, p. 80). Ese Dios es la síntesis que hace la filosofía perenne, según la cual los diferentes dioses de las religiones históricas son expresiones parciales de un principio único. Esta síntesis es sin duda un intento de salvar al hecho religioso de su crisis moderna.

filosofía adquiere una doble dimensión. Por un lado, es crítica radical de la modernidad; por otro, defiende un arte cuya tradicionalidad no está dada por una mera práctica local, sino por su referencia a unos temas universales y comunes a todas las culturas. Entre ambas, el pensador anglo-indio resalta, en un tipo de crítica por otro lado muy frecuente, cómo las instituciones modernas, en especial el museo, operan desactivando y desvirtuando el sentido sagrado del arte tradicional: «Los museos del mundo están llenos de las artes tradicionales de innumerables pueblos cuyas culturas han sido destruidas por el siniestro poder de nuestra civilización industrial» (Coomaraswamy, 2006, p. 421-422). Para poder elaborar juicios acerca de esas obras tradicionales, habría que conocer a sus hacedores y sus creencias, pero en el museo todo acaba igualado por una historia cortada según el patrón del progreso. Este, como la *estética* o la idea del arte por el arte, son aberraciones de una modernidad que coloca la innovación como el criterio máximo de la actividad creadora y engrandece los gestos de artistas individuales cuyo manierismo los aleja cada vez más del sentido original de la tradición.

En el arte tradicional, lo valioso es aquello que contiene y conserva una sabiduría ancestral conquistada a través de la práctica pupilar de generaciones de artistas anónimos. Sus obras están orientadas a un fin, y por ello su criterio de valoración es si el artista «realmente ha logrado realizar lo que se pedía» (Coomaraswamy, 1980, p. 29). Pero no se trata de establecer fórmulas que habrán de ser repetidas ciegamente, ese modo de hacer es propio del academicismo en el que se ha gestado el arte moderno desde el Renacimiento. Si el arte tradicional se sirve de normas y formas de probada eficiencia y claridad es porque es *racional*, una racionalidad conquistada por la maestría de las generaciones que lo conservan. La ruptura es una caída en la irracionalidad, por ello, Coomaraswamy (1980) tiene claro que «son los impulsos irracionales los que ansían las innovaciones» (p. 11-12).

La práctica y la transmisión del arte tradicional implican mucho más que la educación técnica; implican un contexto ritual en el que se expresa la «manifestación ordenada de las facultades espirituales interiores de la persona» (Coomaraswamy, 1983, p. 19). Así, el artista aprende a contribuir a una labor que sobrepasa en riqueza, utilidad y belleza a su mera personalidad. Esto solo se logra en el contexto de una tradición religiosa que da congruencia y consistencia simbólica a la herencia cultural; la racionalidad artística está regida por ese sistema

de creencias. Toda práctica tradicional expresa las mismas verdades coherentemente tramadas con su propio *complexo*. Cada pueblo necesita de ese contenido para dar sentido a su identidad como grupo humano y necesita de un arte que comunique lo sagrado. Los artistas que lo llevan a cabo, educados en esa doctrina, saben lo que tienen que hacer y cómo hacerlo. En ello expresan sin fisuras la potencia de un repertorio tradicional que aspira a cubrir cualquier expectativa existencial, que busca perpetuarse en el modo de la necesidad²⁹⁴.

El resultado puede parecer, a los ojos del observador moderno, un arte monótono y sometido a estereotipos. Pero esta visión solo puede provenir de alguien que esté cegado por el progreso, que no comprenda los contextos del arte religioso y confunda «autoridad» con «autoritarismo»²⁹⁵. Si el arte da forma a ideas universales, carece de sentido, una vez logrado, buscar la innovación. Pero si, además, el arte imita a la naturaleza en su modo de obrar, la aparente monotonía no es tal; del mismo modo que las primaveras se suceden «sin monotonía, así también el pueblo en quien diseños “idénticos” se han transmitido de generación en generación durante milenios produce todavía cosas del mismo tipo que nunca son iguales» (Coomaraswamy, 1983, p. 36). En esta remisión al *natura naturans* se patentiza la búsqueda de un enlace con las teorías medievales, donde el arte gozaba de una sana tradicionalidad. Si bien esa noción de creatividad que busca ejemplo en el modo formativo de la naturaleza permaneció en épocas posteriores, se perdió sin embargo su sentido religioso, y con ello el tradicional. Así, el Romanticismo, con su maximización de las facultades del genio, desconoce ya completamente el norte de la tradición, y por eso precisamente la busca. Para Coomaraswamy (1980) solo sería posible reencontrarla si se retrocede al ejemplo medieval o al de las culturas

294 Los dos sentidos que, etimológicamente, se discuten como origen del término religión cubren cada uno un espectro del sentido de la *doctrina tradicional*. Por un lado, el *religare* hace referencia a la unión y a la cohesión de la sociedad entre sus miembros, y de estos a su vez con Dios. Por otro, *relegere* nos da el sentido de la relectura cuidadosa, y reverencial, de los mismos textos, lo cual necesita y funda su tradición.

295 A este respecto, dice Coomaraswamy (1983) que «toda la idea de “autoridad” ofende» (p. 36). Intuye así una polémica que tuvo su expresión más nítida en esa discusión (v. n. 115) entre Gadamer y Habermas en la que el primero defendía la idea de autoridad como maestría, mientras el segundo le reprochaba los restos de autoritarismo que tal idea pudiese arrastrar.

tradicionales de oriente, donde Dios es el eje inequívoco. Allí, cuando se dice que el arte imita a la naturaleza, se quiere decir en última instancia que imita «a Dios en su manera de crear, en la que no se repite ni muestran engañosas ilusiones en las que se confunden las especies de las cosas» (p. 37).

Como se acaba de apuntar, las filosofías del arte medieval y oriental son dos paradigmas en los que la metafísica de la tradición aparece nítidamente expresada, y por ello equivalen, para Coomaraswamy (2006), a la propia «Doctrina Tradicional del Arte». En esos periodos, se dan unas notas comunes a toda sociedad tradicional: el orden, la vida en comunidad y unos modelos de comportamiento reconocidos y respetados. Es una sociedad plena en la que no hay contradicción entre tradición y libertad, sino absoluta confluencia²⁹⁶. Aquí, el arte es compartido y su simbolismo es entendible para quienes participan de los principios comunes. El arte expresa la ideología del grupo, sus reglas y su conocimiento del mundo. Lo que se le exige al artista es que tenga un perfecto dominio de los principios que dirigen su oficio, un dominio basado en el conocimiento de la tradición que le permita recrearla de modo *natural*. No tiene sentido entonces la distinción entre artesanía y arte, o la consideración de la primera como un arte de segundo orden, «no se hace una distinción esencial entre un arte bello e inútil, por una parte, y una artesanía utilitaria por otra» (Coomaraswamy, 1980, p. 28). La única distinción se da entre lo que está bien hecho y lo que no. Solo ese arte útil, bien formado y que representa la realidad ideal puede ser llamado *bello*.

Coomaraswamy llega a hablar de la superioridad de la sociedad tradicional y del arte primitivo y folklórico. El arcaísmo, lejos de ser una deficiencia civilizatoria, acerca a las culturas a un origen en el que la sabiduría popular «deviene indistinguible de la tradición primordial» (Coomaraswamy, 2006, p. 447). Si las formas de su arte perduran, no es por un mero fetichismo de la conservación, sino porque son recreadas constantemente en la práctica efectiva²⁹⁷. El artista tradicional nunca está esclavizado, como sí lo está aquel que se somete a las normas de la academia y se entrega a una imitación vacía y carente de vida. Esta idea

296 Nótese los ecos del mito de la comunidad orgánica.

297 «Lo que en las artes tradicionales nos parece una cuestión de memoria y una tediosa repetición es en realidad una recreación (en los dos sentidos de la palabra)» (Coomaraswamy, 1983, p. 38).

del arte tradicional como corriente viva, coincide con lo que en fechas similares han ido proponiendo los nuevos estudios del folklore, que lo entienden como un tipo de práctica que sobrevive en la transmisión y participación más que en la fijación o institucionalización. Esto implica además una diferencia recurrente entre el arte tradicional y el moderno. Se trata del anonimato del primero frente a la importancia de la firma y la autoría en el segundo. Para Coomaraswamy, la autoría carece de importancia, lo que hay que estudiar es el sentido simbólico y espiritual. El egocentrismo moderno es un lastre basado en una ilusión, la de que el individuo es el fin al que se dirige el arte. A este exhibicionismo opone una formulación de la liberación tal como se entiende en las místicas de todo orden, especialmente en las orientales: «El anonimato del artista pertenece a un tipo de cultura dominada por el anhelo de liberarse de uno mismo» (Coomaraswamy, 1980, p. 46).

Finalmente, es el contenido y el uso simbólico lo que de forma más tajante separa al arte tradicional del moderno. La apariencia sensible se entiende como una carcasa de la que hay que desprenderse para ver más allá. La tradición radica en la actividad receptora y comprensiva hacia ese mensaje último. No es transmisión de figuras o estilos, sino de contenido, un contenido universal que demanda necesariamente un tipo de práctica artística. Desde la perspectiva modal, esta orientación plena hacia el contenido es una característica de las estéticas repertoriales. La forma aquí, entendida ahora sí como lo sensible, es un punto de salida que adquiere sentido y es acogida en el repertorio solo si acierta con el contenido pertinente. Se produce así un exceso de lo que Claramonte (2016) ha llamado *contenido de llegada*, y que es propio, principalmente, de «la visión del arte como propaganda o catecismo, en la que damos en ignorar incluso la forma como punto de salida, puesto que lo único que nos interesa es el “mensaje” final» (p. 267). Este exceso hace que estas artes que se entienden como tradicionales muestren una regularidad figurativa y estilística. Esa continuidad lo es de las formas sensibles que, a lo largo de la práctica, se han encontrado como adecuadas para la doctrina correspondiente. Las rupturas o las experimentaciones carecen de sentido ya que suponen orientar el arte hacia la búsqueda de nuevas formas y una correspondiente mengua del contenido. Lo que buscan las doctrinas aquí expuestas es intentar demostrar una lógica inherente a la direccionalidad de las formas hacia el contenido de modo que este sea, finalmente, no el producto de la

imposición dogmática, sino el resultado de una operación espontánea y libre. Del mismo modo que, en la comunidad idílica de corte romántico, la libertad y la tradición supuestamente convivirían sin contradicciones. Pero tal pretensión parece muy poco realista y soslaya los inherentes conflictos y desigualdades que existían también en esas *sociedades tradicionales*.

Aparte de esa dificultad, lo que nuestro autor puso en evidencia, con su defensa de la necesidad de la tradición, es la importancia de los repertorios actuales y vinculantes como ingredientes vivificadores de toda poética efectiva. Así lo ha visto Claramonte (2016), para quien este factor es aplicable más allá de las sociedades tradicionales y en la medida en que sea posible disociarlo de las obediencias y dogmas de todo tipo. Se camina así en el filo entre la tradición como generadora de repertorios o como mera guardiana de los mismos. Si toda tradición tiende a conformar cánones, de lo que se trata es de que estos sean capaces de reclamar para sí un efectivo carácter repertorial, y esto sucederá «cuando sus elementos estén tramados según una estricta necesidad interna y cuando su variedad ilustre y especifique la potencia que es propia de la cultura que ha construido ese “canon”» (Claramonte, 2016, p. 217).

Otro de los puntales que Coomaraswamy ha exaltado para dar consistencia a su filosofía del arte es la referencia a la sacralidad. Si el establecimiento de una tradición pasa por la construcción de un estatus especial para sus contenidos, en el caso de la «doctrina tradicional», ese estatus está maximizado en una sacralidad absoluta y unívoca. Su vocación es dar sentido coherente a la totalidad de las necesidades humanas, y por ello reclama una reverencia que no admite rupturas.²⁹⁸ El otro autor referido en relación a la filosofía perenne, Titus Burckhardt, ha centrado su interés precisamente en deslindar una categoría especial de arte, el «arte sagrado», que sería aquel en el que el trayecto forma-contenido queda fijado rigurosamente pues las formas de las que se parte son arquetipos cuya perfección los hace objetivamente idóneos para la expresión de lo sagrado: «Para que un arte se pueda calificar de “sagrado” no basta con que sus temas deriven de una verdad espiritual, es necesario también que su lenguaje formal sea la manifestación de la

298 Esta potenciación de lo sagrado es también algo propio de las sensibilidades repertoriales: «Lo sagrado que se reivindica desde la sensibilidad repertorial es la atención y la reverencia debidas al conjunto de patrones de organización que dotan de estabilidad, de necesidad interna al universo en que vivimos» (Claramonte, 2016, p. 277).

misma fuente» (Burckhardt, 2000, p. 5). La convención no es por tanto el origen de la tradición sagrada, sino que los símbolos y formas que el arte muestra tienen un sentido metafísico en virtud de una *ley ontológica*. La práctica del oficio artístico pasa entonces por el conocimiento de esas formas arquetípicas, y tal cosa solo es posible si se consagra al trabajo secreto de la tradición:

Es la tradición la que, al transmitir los modelos sagrados y las reglas de trabajo garantiza la validez espiritual de las formas; posee una fuerza secreta que se comunica a toda una civilización y determina incluso las artes y oficios cuyo objeto inmediato no tiene nada de particularmente sagrado. Esta fuerza crea el estilo de la civilización tradicional; el estilo, que no se puede imitar desde el exterior, se perpetúa sin dificultad, de una manera casi orgánica, sólo por la fuerza del espíritu que lo anima. (Burckhardt, 2000, pp.6-7)

Esta tradición es, nuevamente, la tradición universal, y quienes pertenecen a ella no pueden nunca sentirse coartados en sus inquietudes creativas, están en el conocimiento de lo absoluto y el dominio de sus formas es un gozo espiritual de nivel superior²⁹⁹. Tradiciones y tipos de arte puede haber muchos, pero serán, si carecen de contenido sagrado, tradiciones efímeras, pobres y mezquinas. El sistema de creencias religiosas es garantía de la fortaleza de la tradición, y todas las revelaciones divinas que a lo largo de la historia han sido están referidas, en última instancia, a las mismas verdades.

Por supuesto, el absoluto es la *racionalidad* máxima, y no es casual que el recurso a la misma sea uno de los argumentos más potentes en la defensa de su tradición. Pero tal racionalidad, en tanto que religiosa, solo es sostenible si sus dogmas se aceptan acríticamente. Veremos en el siguiente punto otra estrategia para sostener, a través de la racionalidad, en ese caso científica, el universalismo de una tradición. Se trata, en ambos casos, de deslindar la doctrina de cualquier autoridad mundana para que así pueda sostenerse por sí misma, independientemente del contexto social y la época. En el contexto religioso, sin embargo, no puede evitarse, para justificar la reverencia debida a lo sagrado, el imbuirla de una inefable potencia orgánica. Lo han repetido Burckhardt

299 Por lo demás, Burckhardt repite muchas de las ideas de Coomaraswamy, a quien reconoce como maestro, como la idea de que la doctrina tradicional es una imitación del modo de obrar de la divinidad.

y Coomaraswamy: la tradición se perpetúa espontáneamente, como un organismo cuya ley interna, que es la ley de las verdades metafísicas, no admite discusión. Todo aquel que no esté ofuscado por la ignorancia de la fugacidad moderna no puede sino seguirla. Es algo así como un contagio. Así lo vio, por ejemplo, el escritor ruso León Tolstoi, quien defendió igualmente la primacía del contenido religioso en el arte. Ese arte conforma una tradición que se expande gracias a un *contagio* que es la facultad del arte verdadero. Para Tolstoi (2012), existe un arte universal que sobrepasa cualquier determinación social, y su criterio de definición es muy claro, es un «criterio eterno definido e indudable: la conciencia religiosa» (p. 133). Ese gran arte no coincide con el de las clases superiores, aquel cuyos juicios elitistas configuran una tradición falsa porque se basa en criterios caducos y volátiles, por eso «los críticos, faltos de base sólida para sus juicios, se aferran obstinadamente a sus tradiciones» (Tolstói, 2012, p. 133)³⁰⁰. Una tradición verdadera y universal solo puede basarse, y en esto coincide con la filosofía perenne, en verdades igualmente eternas, y por tanto de carácter religioso. Y el modo en que esa tradición se transmite no tiene que ver con un orden social o institucional, sino con su propia e inmanente coincidencia con la más profunda naturaleza humana. Por ello, Tolstoi tiende a ver esta tradición principalmente en las obras más sencillas del arte popular, que refleja inocentemente anhelos y necesidades comunes y universales³⁰¹. Esa pureza vuelve al arte altamente *contagioso*, y «cuanto más fuerte es el contagio, tanto más verdadero es el arte, como tal arte, independientemente de su contenido, es decir, del valor de los sentimientos que nos transmite» (Tolstói, 2012, p. 171). Lo que hace que el contagio sea más fuerte es, sobre todo, la sinceridad del artista. Solo así podrá darse un arte que, sin prescindir de la singularidad de los sentimientos expresados, y asumiendo la diversidad de sensibilidades humanas, sea capaz de *llegar* a más gente. Los criterios que establece Tolstoi son, ciertamente, excesivamente indefinidos. Si la racionalidad que proponía Coomaraswamy podía entenderse como un intento de

300 Si el arte es un instrumento civilizatorio, las «clases superiores» están, para Tolstói (2012), privadas de la facultad del *contagio* «y se educan sin recibir la acción benigna y mejoradora del arte» (p. 197), lo que deviene en una civilización grosera y sin compasión.

301 Al contrario que una modernidad desviada por un individualismo tortuoso, de nuevo la crítica recurrente.

establecer una objetividad de los valores frente a la confusión de la sensibilidad, Tolstoi deja hacer a las emociones contagiosas, como si estas guiarán a la tradición por el sendero del *sensus communis*.

Lo cierto es que el hecho religioso se sujeta mal en semejante ambigüedad y sin la participación de un concreto sistema de creencias y costumbres. Este ha sido, hasta hace muy poco, el contenido principal y originario del arte. Así lo reconoció Benjamin y así lo reconoce Clair, que hace de ello un puntal para su crítica al arte contemporáneo y sus instituciones. Para Clair, no es casual que desde su origen, y durante muchos siglos, el arte estuviese al servicio de las tradiciones religiosas; tal cosa le proporcionaba continuidad histórica y penetración social, y además suponía el reconocimiento de unos valores compartidos que colmaban la necesidad espiritual de las comunidades. En esa experiencia, lo sagrado permite establecer centros de comparación. Así, el arte no es un mero producto del culto, más bien al revés, «la religión es una invención del arte, y no el arte una invención de la liturgia. El arte nació de lo invisible, y debe guardar en sí su porción de imperceptible» (Clair, 2011, p. 108). Es decir, el arte debe guardar el misterio y la distancia que son propios del contenido sagrado, algo capaz no solo de colaborar en el culto, sino de generar obras cuya importancia colectiva esté más allá del capricho de un autor o del gusto a la moda. Esta experiencia colectiva se encuentra hoy disgregada por una cultura incapaz de reunir en un núcleo coherente valores que sirvan de directrices para la práctica artística. Por eso, Clair achaca al arte moderno su incapacidad de colmar las necesidades humanas y su conversión en una actividad banal que no puede sobrevivir en auténticas tradiciones artísticas más allá del ámbito de lo *cultural*, pero este «no es nunca otra cosa que el avatar degenerado y la caricatura mercantil de la cultura» (Clair, 2011, p. 102).

En lo expuesto hasta ahora, han quedado ya delineados los vaivenes por los que ha de transitar la tradición en su lucha por la efectividad. Si en un extremo vimos como la conquista de libertad se excedió hasta la desconexión de las poéticas puramente individuales de su contexto, en el otro vemos cómo se busca cimentar el templo en el que esas poéticas han de morar reverencialmente. En este último caso, en el de la tradición defendida como necesidad humana, se ha tendido en general, aun reconociendo la pluralidad, a sostener la vigencia de una supratradición universal, algo sagrado, eterno, absoluto o racional.

3.1.3. La tradición racional: de la ciencia al arte

Karl Popper (1983) elaboró teóricamente un motivo que hasta entonces había estado latente en muchas concepciones de la tradición, la idea de que existen dos niveles de la misma; mientras el nivel inferior recoge la costumbre cotidiana y tiende a solidificar el prejuicio y la superstición, el segundo nivel es el depositario de verdades que se sostienen por sí mismas y son válidas universalmente. El paradigma de este proceder, como hemos visto al inicio, lo marcó la propia doctrina católica al situar su dogmática en el nivel superior. Si bien todo sistema religioso procede de modo análogo, en el ámbito citado adquirió una formulación explícita en términos de tradición que incidió, directamente, en la historia de la modernidad occidental. Esto se debió a que fue, en gran medida, la contestación a ese esquema la que generó los entornos en los que el nuevo pensamiento se desarrolló: el protestantismo, la ilustración y el romanticismo. Además, las tradiciones religiosas no habitan aisladas en su nicho metafísico, las dirige una fuerte vocación de control social y político. Ahí radica especialmente la defensa de una determinada tradición como detentadora de principios indiscutibles, en tanto que supraindividuales y eternos. La Razón ilustrada quiso justificarse a sí misma según las mismas cualidades, y con ello desplazó al nivel inferior a las antiguas verdades teológicas³⁰². Pero la ilustración, al identificar lo antiguo con la tradición, ya no se califica a sí misma como tal y con ello canoniza esa dicotomía entre tradición y modernidad según la cual la primera acoge las costumbres y las creencias fundadas en el principio de autoridad, aquello que solo sobrevive en tanto que es tozudamente transmitido, mientras que la segunda se basa en principios que ya no necesitan de ninguna violencia.

Quien va a formular esta dicotomía en términos de dos tradiciones, o dos niveles de la misma, es Popper con su *teoría racional de la tradición*.

302 Ortega (1970) tuvo su propia versión de los dos niveles de tradición. En su caso, la tradición primera lo era de aquellas creencias e ideas instintivas, mientras que el nivel racional lo conforma la tradición filosófica que se superpone a la anterior en vez de meramente oponersele: «Como la pura “tradición” era un sustituto de los instintos desvanecidos, la filosofía es un sustituto de la “tradición” rota. En el hombre no hay más que sustituciones y cada una de estas conserva adherido a su espalda el cadáver de aquello que está llamada a sustituir. Por eso la filosofía parece ir contra la “tradición” y contra la “fe”. Mas no hay tal» (p. 119).

Por encima de las verdades dogmáticas y sagradas, el filósofo austriaco encuentra que hay un orden superior, el de la tradición racional de la ciencia moderna. Pero si el racionalismo identificaba la tradición con lo preestablecido, la Razón sin embargo quedaba en un problemático limbo social³⁰³ que es objeto de crítica por parte de Popper cuando alerta del «error de los racionalistas, quienes, debido a esta tendencia, fueron llevados a atacar las tradiciones en sí. (...) lo que ellos realmente querían era reemplazar la intolerancia de los tradicionalistas por una nueva tradición, la tradición de la tolerancia» (Popper, 1983, p. 138). Aunque los productos de la razón tengan ese carácter autónomo, no quiere decir que aparezcan sin más en la historia, son fruto del esfuerzo de hombres sobresalientes y conforman su propia tradición, entendiendo esta como un conjunto de elementos que se heredan, en este caso formada por teoría, métodos y valores que orientan y salvaguardan la práctica científica.

El hecho de la tradición es para Popper inevitable. Son necesarias las regularidades y un orden social ante las amenazas de desintegración y el miedo a lo desconocido. La tradición se encarga de sostener esa continuidad y también de introducir un adecuado nivel de predictibilidad en los hechos, de ahí que la creación de tradiciones tenga un papel similar al de las teorías científicas, en tanto que instrumentos para organizar el caos y encontrar respuestas efectivas y recurrentes ante el cambio. E, independientemente del nivel en que se encuentre, la tradición tiene como contenido algún tipo de conocimiento, igual que quería Coomaraswamy, la diferencia es que Popper va a reservar la cualidad *racional* solo para el científico. Luego de esto, las tradiciones, según sea su contenido, dan lugar a un tipo distinto de sociedad. Ahí es donde se da el gran salto entre un tipo de tradición fundada en la autoridad y aquella que lo hace en la experiencia crítica y racional. Esta última, cuya génesis estaría en los filósofos griegos, es la tradición de la ciencia, una tradición de segundo orden caracterizada por establecer un nivel crítico y argumentativo sobre las previamente existentes: «Mi tesis es que aquello que llamamos “ciencia” se diferencia de los antiguos mitos no porque sea distinta a un mito, sino por estar acompañada de

303 Desde el principio, Popper tiene claro que la teoría de la tradición «debe ser una teoría sociológica, dado que la tradición es obviamente un fenómeno social» (Popper, 1983, p. 127).

una tradición de segundo orden: aquella de hablar críticamente sobre el mito» (Popper, 1983, p. 132).

En esa tradición científica, a diferencia de lo que sucedía en las tradiciones del primer nivel, asumen una importancia decisiva la novedad y el cambio, ambos regulados por el riguroso proceder crítico que desencadena el cambio de teorías. Ese proceder es así un modelo para cualquier otro tipo de tradición que pretenda la modificación de sus contenidos por el mérito de estos, no por un control o imposición autoritarios. Esto implica siempre la conciencia del suelo previo del que se parte, lo cual es un factor de modernidad, entendida esta como el momento en el que las tradiciones racionales aparecen inequívocamente situadas en el nivel superior. Desde ellas es posible abarcar críticamente las costumbres y productos que quedan afuera, mientras que, desde ese nivel inferior, la racionalidad científica es desconocida o incomprensible. Esto es así por el carácter inconsciente y sumiso que se les supone a quienes viven envueltos en una tradición que oculta su génesis social o política, y a la que confunden con un *orden natural*. Tal sería el caso de las tradiciones religiosas que, según el enfoque popperiano, pertenecerían al nivel inferior regido por principios de autoridad, y por tanto de arbitrio. Ante la fuerza nueva de la racionalidad científica, los intentos de la filosofía perenne de oponerse radicalmente al progreso serían inútiles. Solo la reconstrucción del contexto social de aquellas tradiciones perdidas podría dotar a ese proyecto de nuevos bríos. Pero en su ausencia, se nos muestra como el intento de un grupo de eruditos e *iniciados* que, conscientes de la merma de las tradiciones religiosas y *espirituales* en general, lo apuestan todo, ya sin nada que perder, a un proyecto universalizador que les salve de las catástrofes de la modernidad.

Por otro lado, se da en Popper la mención a un elemento que aparecerá como inevitable para toda estética fuertemente repertorial y al que, sin embargo, los pensadores de la filosofía perenne, absorbidos por su orientación metafísica, apenas atienden. Se trata de la institución, ese tipo de organización social que permite dar consistencia y continuidad a la cultura. La tradición se presenta aquí como un elemento intermediario entre los individuos y las instituciones, algo que permite que las aportaciones individuales tengan incidencia más allá del ámbito meramente personal. En la interacción entre esos elementos es posible controlar los cambios. En el caso de las tradiciones científicas, por

ejemplo, en las que el cambio está regido por rigurosas operaciones racionales, la institucionalización puede ser salvaguarda crítica contra los peligros pseudocientíficos. En todo caso, se salva una continuidad que se va construyendo sobre los cimientos de lo anterior: «hablamos en cambio de tradiciones sobre todo cuando deseamos describir una uniformidad en las actitudes de las personas, o de comportamientos, fines, valores o gustos» (Popper, 1983, p. 140). Así se alcanza otro aporte decisivo de la tradición, la uniformidad y la coherencia, y esto se da sea cual sea el tipo de contenido, científico, ético y, por supuesto, estético o artístico. En todos ellos, es posible conseguir un estado capaz de aplacar la incertidumbre y de servir de guía para la acción correspondiente.

En este punto, habrá que explicar cómo se trasvasan las ideas de Popper a la teoría del arte y en qué se distinguen las tradiciones científicas de las artísticas. De lo primero se encargará Gombrich, de quien nos ocuparemos en el siguiente punto, lo segundo fue tratado específicamente por otro filósofo de la ciencia, Thomas Kuhn. La cuestión es ver, finalmente, en qué medida cabe hablar aquí de una necesidad de la tradición en tanto que ese conjunto de saberes y acciones que vehiculan la práctica y la dotan de sentido, en el que los actores encuentran siempre los recursos adecuados y la solución, o las vías para encontrar nuevas soluciones, a todos los problemas.

Kuhn (1983) va a rechazar la idea de una meta-tradición universal como referente desde el cual llevar a cabo la evaluación crítica. Su propuesta asume más bien la existencia de tradiciones científicas en competencia, y considera que en cada una de ellas permanece un poso de dogmatismo que está en la base de los cambios de paradigma y las revoluciones científicas, en tanto que es aquello que, fijado por una fuerte institucionalización educativa del saber, se resiste a ser superado por las nuevas teorías. Se produce así la tensión esencial entre esa inherente vocación innovadora de la ciencia y la necesidad, no menos poderosa, de integrar los nuevos conocimientos en un sistema estable y perdurable. Para nosotros, lo significativo del texto de Kuhn es su comparación entre la ciencia y el arte, y la consecuente noción de tradición que se asocia a ambas³⁰⁴. Como decimos, presta especial atención a la innovación y la relación entre escuelas rivales, y para ello quiere ir más allá de las obvias distinciones entre ambas. En esto

304 *Comentarios sobre las relaciones de la ciencia con el arte* (Kuhn, 1983, pp. 365-377).

reconoce la influencia de Gombrich —que a su vez se inspiraba en Popper—, lo cual le lleva a una afirmación cercana a las que veremos en el historiador austriaco: «El artista, al igual que el científico, se enfrenta a persistentes problemas técnicos que deben ser resueltos en el desempeño de su oficio» (Kuhn, 1983, p. 368). A esta conclusión llega después de preguntarse si, al igual que los miembros de una comunidad científica comparten soluciones comunes a los problemas planteados, acaso no sucede lo mismo en aquellas escuelas artísticas que comparten un estilo y una estética.

A partir de ahí, Kuhn encuentra diferencias en la relación con el pasado de cada uno de los ámbitos reseñados. Lo principal es que la historia de la ciencia tiende constitutivamente a superar y sustituir unas teorías por otras —y a eliminar las antiguas—, mientras que en el arte las obras permanecen y siguen formando parte del mundo artístico; así, «las obras maestras del pasado cercano y del distante desempeñan todavía un papel vital en la formación del gusto del público y en la iniciación de muchos artistas» (Kuhn, 1983, p. 370). Y esto es así aun cuando ni el público ni los artistas aceptarían esas obras antiguas como obras de la producción contemporánea. La conclusión es que mientras la tradición científica se sustenta en las innovaciones, la artística necesita de la mediación de las tradiciones pasadas para conectar al artista y su público. De ahí la importancia de las instituciones de conservación y exposición como el museo, cuyo contenido no pretende ser la muestra de restos históricos, sino de obras aún vivas. Tras estas ideas, Kuhn (1983) encuentra plausible que el desarrollo del arte haya «sido modelado en algunos aspectos esenciales por la existencia de un público cuyos miembros no crean y cuyos gustos fueron formados por instituciones resistentes a la innovación» (p. 371).

Lo paradójico del mundo artístico es cómo «declara muerta a la tradición pero vivos a sus productos» (Kuhn, 1983, p. 371). Si ambos campos, ciencia y arte, pueden estar sometidos a una historia de cambios más o menos revolucionarios, los procesos internos por los que estos sobreviven son muy distintos. En la ciencia no es necesario el recurso a un público o al gusto estético asentado, pero tales factores parecen necesarios para entender el desarrollo artístico y la mencionada importancia del arte del pasado, que puede sobrevivir en la medida en que las tendencias nuevas no lo anulan —aunque muchas, programáticamente, lo pretendan—. No se trata de que la ciencia sea

acumulativa y el arte no, la cuestión es que, y esta es la diferencia fundamental que Kuhn encuentra, ambos campos conceden un valor radicalmente diferente a la innovación. El impulso innovador de tantos movimientos artísticos desde el Renacimiento ha conformado una determinada ideología artística progresista, pero esta no implica que las obras que quedan atrás deban ser arrojadas al olvido, esas obras permanecen reubicadas en cada nuevo orden social como si fueran imprescindibles. La novedad artística no ha hecho sino subrayar la importancia del legado que se mantiene en pie, y es sobre tal certeza sobre la que se postulan los movimientos rupturistas tanto como los tradicionalistas.

En definitiva, lo que va a preocupar en la teoría del arte que intente dar cuenta del cambio va a ser el modo en que la tradición es capaz de resistir y adaptarse sin desmoronarse. En este sentido, Vattimo ha versionado las ideas sobre las revoluciones científicas de Kuhn en *La estructura de las revoluciones artísticas*³⁰⁵. Allí, frente a la rigidez que pueden imponer los paradigmas científicos, reconoce que el arte «parece un mundo en el cual el juego de los paradigmas y de las revoluciones se puede desarrollar por así decirlo libremente y en el estado puro» (p. 83). Reconoce, igualmente, que no existe por tanto una instancia fundamental, algo así como la verdad, respecto a la cual puedan establecerse momentos de progreso o regresión en el arte³⁰⁶. Sin embargo, esta idea de libre juego, no en sentido kantiano, sino en el de la experimentación artística que, en un momento dado, lleva al surgimiento de nuevas escuelas y estilos, es lo que va a desasosegar a un autor como Gombrich, que se convierte así en un adalid de la necesidad de una tradición de principios y valores inequívocos que dote

305 Vattimo, 1987, pp. 83-98.

306 La postura de Vattimo es, sin embargo, moderada si se compara con la de Feyerabend (1992), otro de los filósofos de la ciencia que se ha interesado por las relaciones y diferencias entre el arte y la ciencia. En su caso, niega tajantemente que ninguna tradición tenga privilegios especiales, cada una enjuicia a su modo las cosas hasta el punto de que «lo que los racionalistas clamando por la objetividad y la racionalidad intentan vender es una ideología tribal propia» (Feyerabend, 1992, p. 64). Es la voluntad, determinada en última instancia por un contexto social, la que decide entre un estilo u otro, o entre una tradición u otra: «La elección de un estilo, de una realidad, de una forma de verdad, incluyendo criterios de realidad y de racionalidad, es la elección de un producto humano. Es un acto social, depende de la situación histórica» (Feyerabend, 1992, p. 189).

a la práctica artística de un sentido universal. Pero era muy diferente defender esto para las tradiciones científicas que hacerlo en el ámbito estético. Popper y Kuhn han disentido en la idea de que existan dos niveles de tradición, pero ambos reconocen que en el trabajo científico existe una *tradicionalidad* inequívoca, una necesidad de contar comprensivamente con la tradición establecida, o rival, así como con un arsenal de nuevos descubrimientos para reformularla o combatirla críticamente³⁰⁷. Pero, ¿tiene sentido trasladar esta competitividad al desarrollo de las corrientes artísticas? Hemos visto cómo las estéticas rupturistas se proponían justamente *contra* algo previo, pero su modo de obrar distaba mucho de ser ni remotamente científico. Gombrich estaría de acuerdo en que el triunfo de un determinado paradigma artístico necesita de mucho más que la mera imposición. Y precisamente de eso trata su teoría, de demostrar cómo la tradición es la guía del arte. Sobre eso mismo se sustenta una tradición necesaria, en una coherencia interna que la autojustifica, que la convierte en el eje de la vida estética como si fuera de ella nada pudiese germinar con consistencia. Tal cosa ha querido justificar Coomaraswamy, y tal cosa pretenderá Gombrich, para quien sí hay una orientación posible que nos diga si el arte progresa o degenera.

3.1.4. Historia, progreso y tradición en Gombrich

Gombrich quiere mostrarnos cómo toda práctica artística se lleva a cabo dentro del eje director de una tradición, y que sin tal referente el arte pierde la orientación certera, la cual, en el caso concreto de las artes plásticas que él estudia, es el criterio de la *mimesis*. Esta introduce una exigencia de objetividad en la representación cuya consecución es un logro técnico que se alcanza progresivamente. Aquí se ve ya la

307 Un debate posible, que queda fuera del tema de esta investigación, es hasta qué punto es pertinente decir que las teorías y verdades científicas sean tradiciones, en cuanto contenidos de las mismas, al igual que lo son las doctrinas religiosas o los estilos artísticos. Si no podría ser más certero afirmar que las tradiciones científicas se componen de lo que rodea a ese núcleo, es decir, las instituciones académicas, su modo de organización, su lenguaje y simbología, etc. Todo eso que, según Imre Lakatos, conforma ese cinturón protector que rodea el núcleo duro de los programas de investigación científica.

influencia de Popper, y aunque Gombrich no utiliza explícitamente la idea de los dos niveles, busca siempre establecer una tradición artística según directrices racionales. Gracias a ello, al igual que la ciencia, el arte avanza por *ensayo y error*, se hace a sí mismo a través de la práctica y no según principios o leyes históricas³⁰⁸. Este proceso alcanza su máxima expresión en el arte occidental a partir del Renacimiento. Desde entonces, la historia del arte es una sucesión de artistas que trabajan y perfeccionan una misma corriente, y que incorporan los logros más significativos de cada momento. Esta tradición, al contrario que una historia formalista o el anonimato de la «doctrina tradicional», se asienta sobre la obra fundacional de los grandes nombres. Los medios con los que cada artista trabaja han sido perfeccionados por la experiencia continua de esos antecesores, la cual, lejos de originar imposiciones estilísticas, es acicate para el mejoramiento y la creatividad. Gombrich (1990) amplía aquella máxima de Eugenio D'Ors de que afuera de la tradición no cabe verdadera novedad y llega a plantear que la «tradición y la creatividad son como las dos caras de una misma moneda» (p. 43). Pero, ¿qué causa entonces el agotamiento y el fin de las tradiciones? La respuesta es que hay una fuerza insondable en los individuos que, en ocasiones, no llega a ser desarrollada plenamente por los diversos obstáculos sociales, como el cambio en las modas o la pérdida del apoyo necesario de un público de entendidos. En todo caso, Gombrich nos deja claro que son esos individuos los que hacen la historia, y no rechaza en absoluto el calificativo de *genio*³⁰⁹. Como resultado de todo este suceder, se forma un lenguaje necesario para la expresión artística, el cual acaba siendo normalizado y controlado por unas academias cuyas exigencias

por arbitrarias e ilógicas que puedan haber sido, no eran tan sólo reglas pedantes destinadas a cortar el vuelo de la imaginación y embotar la sensibilidad del genio; proporcionaban la sintaxis de un idioma sin el que la expresión hubiera sido imposible. (Gombrich, 1985, p. 247)

308 Al igual que Popper, Gombrich se declara enemigo radical de cualquier forma de *historicismo*, y en especial de la filosofía de la historia hegeliana, aun cuando, como se vio en el punto 1.2.2., Gombrich reproduce a su modo algunos de los tópicos del mito del progreso artístico.

309 En definitiva, tradición y creatividad están mediadas siempre por el talento individual: «La tradición se hace creativa si el artista es realmente un creador» (Gombrich, 1990, p. 42).

En estas formulaciones, subyacen varias cuestiones, algunas tendentes a justificar el arte como esa actividad libre —en conexión con la idea liberal de sociedad abierta tal como fue propuesta por Popper— que depende del talento, de la excelencia y la competitividad, y que progresa en base a unos criterios objetivamente criticables. Pero también están esos elementos propios de esa sociedad conservadora a la que le horrorizan las rupturas y las revoluciones. Esta es la nota común de ese pensamiento que no se llama a sí mismo tradicionalista en el sentido de defender a ultranza la inamovilidad de una tradición concreta, pero que defiende la firmeza de un orden de social asentado en la autoridad de unos valores tradicionales conjugados con mecanismos internos de adaptación al cambio, un cambio, por supuesto, siempre controlado. Ahí encaja perfectamente el pensamiento de Gombrich, como el de Popper y otros clásicos defensores del liberalismo a los que ya hemos mencionado, desde E. Burke hasta F. Hayek.

Si profundizamos en la primera dimensión del pensamiento de Gombrich, en la que se presume de libertad artística, no se deja de resaltar a los individuos excepcionales como capaces de trascender las exigencias de cada época para alcanzar los puntos culminantes de la tradición. Se muestra así la imagen dinámica de una historia del arte azuzada por la labor crítica de un público de entendidos. Ese dinamismo y libertad, sin embargo, se avienen mal con la línea tan clara que Gombrich traza desde el Renacimiento. Es difícil explicar cómo encajan en ella tantos nuevos descubrimientos y perfeccionamientos cuando las crecientes rupturas y disonancias de la modernidad son interpretadas en función de términos como decadencia, diletantismo, degeneración, arcaísmo, etc. Argumentos que pretenden ajustar cuentas con todos aquellos estilos y tradiciones que se alejan del horizonte de la *mimesis*³¹⁰; poco importa que esos movimientos, en muchos casos, supongan descubrimientos formales inéditos o exploren, a partir de la tradición occidental, nuevos territorios.

El ensayo y error, en definitiva, implica también un criterio de control que expurga de la línea de progreso mimético aquello que pretenda otros modos de representación o, directamente, terminar

310 Gombrich busca negativizar algunos comportamientos artísticos en función de sus logros *miméticos*. Así, por ejemplo, alerta sobre algunas *modas*, como el arte abstracto, en el que ve «un peligro más inmediato. Es el creciente poder de las reglas negativas en las modas del arte» (Gombrich, 1997, p. 145).

con el criterio de la representación³¹¹. Si bien, en algunos momentos, Gombrich era reticente a reconocer el progresismo del arte, finalmente reconoce que «una cierta idea del progreso (como posibilidad más bien que como una fuerza impersonal) es inseparable de la Sociedad Abierta. Sus miembros deben creer que las cosas e instituciones deben ser discutidas y mejoradas» (Gombrich, 1981, p. 93). Discutidas, pero nunca subvertidas o violentadas. Por supuesto, la teoría de Gombrich combate cualquier rastro de leyes dialécticas y afirma en su lugar la existencia de «lo que cabría denominarse ley de la continuidad, la ley de las tradiciones que tiende a modificarse y ajustarse a las nuevas situaciones pero manteniendo su propio ímpetu» (Gombrich, 1981, p. 173). En ella, el arte va haciendo su historia sin el concurso de ningún otro principio más que el poder generativo de los artistas en contacto con una sociedad crítica, en la que las obras van quedando ubicadas en su correspondiente nicho como ejemplos para el futuro. Esto conforma un canon que surge de la interacción entre esa historia y la «tradición del conocimiento general» con la que está en tensión. La tradición de los entendidos proporciona el criterio para elevarse sobre el conocimiento general, hundido en el tópico y el psicologismo.

Pero una vez admitido el progreso, Gombrich (1990)³¹² reconoce que el arte no progresa del mismo modo que la ciencia, en especial porque carece de una meta preestablecida, como la teoría que un experimento busca demostrar, y porque el peso de la técnica ha de matizarse con la mayor importancia de la creatividad en el arte. El progreso de este es, más que una sustitución de teorías, un proceso acumulativo, «como un despliegue y crecimiento a través de una larga cadena de descubrimientos y aportaciones» (p. 40) —adelanta, como vimos, las conclusiones a las que llegó Kuhn—. Sus innovaciones dependen entonces de que las nuevas inteligencias creadoras le den otra vuelta de tuerca a la tradición, aunque sea *enfrentándose* a ella. El ejemplo recurrente es el del pintor

311 Esta interpretación se contradice con la idea de la sociedad artística como exenta de todo modo de censura.

312 «La principal clave historiográfica legada por la Antigüedad clásica a la tradición occidental es la del progreso hacia un ideal de perfección. Las ventajas de esta clave a la hora de dotar de coherencia a la historia de un arte quedaron demostradas por Aristóteles para la historia de la tragedia griega, por Cicerón para el auge de la oratoria, y, por supuesto, por Plinio para el auge de la pintura y la escultura» (Gombrich, 2000, p. 100).

William Blake, defendido por Ruskin en su *Modern Painters*; en este caso el

progreso del arte se convierte en un triunfo sobre los prejuicios de la tradición. Es un progreso lento, ya que tan difícil se nos hace desenmarañar lo que realmente vemos de lo que sólo sabemos, y así recobrar la mirada inocente, término que Ruskin puso en circulación. (Gombrich, 2002, p. 12)

Y ese progreso lo es, desde Vasari, hacia el «verismo visual»³¹³. Un verismo que, por otro lado, no es neutral, sino que se construye gracias al vocabulario artístico en el que el artista es adiestrado.

Si atendemos ahora a los elementos de la teoría de Gombrich que la califican de conservadurista, vemos que presta cuidadosa atención a cada uno de los elementos que se le suponen a un arte canónicamente tradicional; esos elementos que, precisamente, todas las vanguardias rupturistas y combativas han pretendido derribar: la academia, la imitación, la belleza, la maestría, el canon, etc. Con todo ello, perfila un motivo ya visto en otras estéticas de la tradición, la idea de que esta constituye, en su forma más básica, una especie de «segunda naturaleza», en este caso asociada explícitamente al nivel de la artesanía. En este campo, el trabajo se basa en asimilar patrones y fórmulas que se convierten en hábitos y rutinas³¹⁴. La asimilación del oficio hasta tal punto engendra la maestría, y ser un maestro en el arte —Gombrich asume, por supuesto, la distinción entre Bellas Artes y artesanía—, es requisito indispensable para convertirse en genio, condición que ya queda fuera del ámbito artesanal. Lo decisivo es que esa maestría supone una aptitud culminante bajo la cual se escalona toda cultura y toda tradición; y viceversa, es imposible llegar a esa cúspide sin todo el soporte anterior.

En definitiva, toda obra humana adquiere sentido gracias a ese basamento y la cohesión que proporciona, hasta el punto de que Gombrich, con cierto aire spengleriano, afirma que «es indudable que

313 «El resurgimiento de las artes, tal como lo narra Vasari en el siglo XVI, era un reflejo exacto del progreso hacia la mimesis que tuvo lugar en el mundo antiguo» (Gombrich, 2003, p. 40).

314 El saber del maestro artesano es «un saber que es mucho más que un conocimiento teórico, ya que se trata de una especial sensibilidad frente al material y los problemas de estas artesanías, que acaban constituyendo algo así como una segunda naturaleza» (Gombrich, 1990, p. 37).

las humanidades extraen su fuerza, su nutrición y su *raison d'être* de las tradiciones y de las preocupaciones generales de la cultura. Aislarlas de estas tradiciones es matarlas» (Gombrich, 1981, pp.23-24). Es inevitable que tales *fuerzas* terminen conformando una cierta uniformidad. Y si bien Gombrich no deja de reconocer la dimensión social de la tradición —al modo de Popper cuando afirmaba que la tradición es un hecho social—, tal cosa necesitaría, quizás, ser aclarada en relación al poder solidificador de las instituciones, no solo artísticas, sino también religiosas, económicas o políticas. Por supuesto, Gombrich argumenta siempre que tales intervenciones, de producirse, en nada colaboran a un arte que se hace a sí mismo, a veces en pugna contra lo establecido, en pos de un progreso hacia el verismo de la mimesis. Una versión exagerada, pero en absoluto irreal de tal imagen es la de una comunidad transhistórica de artistas que, conscientes de su tradición y bajo el magisterio de la misma, se vuelcan en su búsqueda —*ensayo y error*— de esa verdad. Al fin y al cabo, una *verdad*, anhelo idéntico al de la ciencia.

Es inevitable acordarnos aquí del Canon de Bloom, quien igualmente pugnó por desterrar del mismo cualquier criterio que no fuese estético. Pero tales criterios, o son universales, lo cual implicaría dificultades para explicar otros cánones, o deben ser explicados en función del contexto de producción e histórico correspondiente, salvo que se acuda a un *Volkgeist* particular. A Gombrich, cómo vemos, la tradición clásica de la mimesis le sirve para asentar un tronco histórico cuyas ramas más excéntricas, en tanto que se alejan de esa gran arteria, carecen de la potencia de la tradición y no pueden sino perecer. La mimesis quizás no sea universal en tanto que otras culturas pueden estar orientadas por otros fines, pero sí es un criterio objetivo que excluye cualquier explicación del arte que se base en el estilo o la mirada peculiar de una época o un grupo. Cualquiera que busque la representación de la naturaleza sin amaneramientos debe terminar confluyendo en las soluciones de la tradición occidental, en su *clasicismo*.

Lo clásico, en definitiva, construye un canon formado objetivamente a partir de normas adecuadas para ciertos fines, que son racionales, pero también *esenciales*:

Existe una especie de “esencia” de lo clásico que nos permite ubicar otras obras de arte a una distancia variable de este punto central. ¿No hay una contradicción aquí? ¿No he tratado de desterrar el

esencialismo? Sí, pero yo diría —y esto también lo he aprendido de Popper— que hay un tipo de esencialismo que es inocuo y hasta legítimo. (Gombrich, 1985 pp. 214-215)

Lo clásico es la solución óptima, la culminación de ese encadenamiento de logros técnicos. Pero el problema que soluciona no es el que cada artista se plantea libremente —como sucedería en las estéticas altamente disposicionales—, sino un problema común, algo que se va haciendo entre todos, con recursos que se ponen a disposición, pero que acaban limitados en función de esa *esencia* de lo clásico. Básicamente, una estética de corte netamente repertorial en la que, con el tiempo, apenas quedará espacio ni necesidad de buscar afuera de lo ya probado y sancionado, y en el que acudir a repertorios extraños, como lo primitivo o lo exótico, es una extravagancia que, en un momento dado, puede ser muy atractivo, pero finalmente poco útil.

Pero las soluciones óptimas plantean sus problemas, puesto que parece que no cabe ante ellas más que la recreación y una pérdida de la alternancia y de la variedad. Una sociedad artística libre difícilmente puede justificar el que, ante un panorama de saturación de lo mismo, no sean tan pertinentes como cualquier academicismo los experimentos y las rupturas de todo tipo. Sin embargo, Gombrich, que ha conocido lo más salvaje de las vanguardias, se retrotrae constantemente al paradigma ideal del Renacimiento, como si quisiera resucitar un mundo perdido ante el desasosiego de la disolución formal que los nuevos estilos proponen. La tradición, ante lo que se concibe como una enfermedad, es un remedio curativo: «Si estos son realmente los síntomas de la enfermedad, el único remedio reside en insistir en el poder creativo de la tradición» (Gombrich, 1990, p. 45).

Este conservadurismo tiene también dificultades para relacionarse con algo que pueda calificarse como tradiciones *vivas*, y frecuentemente está obligado a identificarse con la rigidez de las instituciones canónicas. El hecho de que estas terminen igualmente acogiendo las derivaciones del arte contemporáneo provoca que tantos conservadores se sientan arrinconados y sobrevivan en la provocación, a menudo incisiva, contra el exceso de ocurrencias de esa contemporaneidad. En general, a estos teóricos les descolocan las fragmentaciones y los desbocamientos de la época, y más cuando la antigua tradición clásica tenía tantas hermosas y ordenadas respuestas para todo. Véase el caso de Roger Scruton,

declarado conservador³¹⁵ que, contra el vacío impulso transgresor, nos llama la atención sobre la visión que muchos artistas modernos han tenido de su trabajo como continuación de la tradición³¹⁶. Es curioso cómo la resalta con el epíteto de *old*³¹⁷, como si fuera ese fondo de antigüedad inmemorial que nos guía para rehacer en el presente los estilos de un arte *bello*. Scruton termina coincidiendo con la visión que distingue entre la modernidad y su pasado como épocas *ontológicamente* distintas. Aunque pretende justificar cierta *tradicionalidad* también para el presente, lo hace recurriendo al pasado, como si solo allí estuvieran las fuentes de la tradición, dictadas en una época mítica y fundacional de una vez para siempre. Así, la renovación de la tradición le parece necesaria para revitalizar el viejo ideal de la *belleza*. Al ser este un fin menos asible y rígido que el verismo representativo de Gombrich³¹⁸, Scruton no pierde la esperanza de que haya un arte actual que pueda redirigirse en su consecución, para lo cual es necesario volver a la tradición de las *Bellas Artes*: «Schönberg, like Eliot, sought to *renew* the tradition, not to destroy it, but to renew it as a vehicle in wich beauty, rather than banality, would once be the norm» (Scruton, 2009, p. 171).

La belleza es norma suprema, y no menos normativo es el camino que conduce a ella. En este sentido, la tradición de Gombrich, en tanto que procura ser un encadenamiento de perfeccionamientos, está dirigida por la racionalidad asociada a ese avance, y así la belleza no deja de ser un producto racional que adviene cuando el artista domina con maestría su oficio. No se necesitan más definiciones de belleza ni tampoco matizaciones de la misma en función de los contextos diversos y la diversidad de los gustos. Es más, Scruton, como buen conservador, se alinea contra la «cultura popular», y parece entenderla aquí en el sentido industrial que le daban los pensadores de Frankfurt; pero en su

315 Scruton (2001).

316 «And it sees the goal of the modern artist not as a break with tradition, but as a recapturing of tradition, in circumstances for wich the artistic legacy has made little or no provision» (Scruton, 2009, p. 171).

317 «If, in modern circumstances, the forms and styles of art must be remade, this is not in order to repudiate the old tradition, but in order to restore it» (Scruton, 2009, p. 171).

318 Aunque ambas han sido las dos caras de la misma moneda, la belleza como suma realización del *contenido* al que se llega a través de la perfecta *forma* de una correcta representación.

caso, la crítica tiene sentido contrario y no se orienta a una superación dialéctica de los contextos de producción alienantes, sino a una vuelta a las viejas aristocracias artísticas que lograron obras culminantes. Se busca, en definitiva, proteger un ideal estético en vías de extinción frente a las corrupciones de la *cultura popular*, esa forma artística vacía y repetitiva³¹⁹. La esperanza está en esos *modernist* que supieron convivir con la época sin perder el horizonte histórico de la tradición, los ejemplos recurrentes que Scruton cita con frecuencias son los de Pound, Joyce, Eliot, Schönberg, Pfitzner, Stravinsky, Matisse o Moore³²⁰.

Pero, ¿qué idea de tradición está operando aquí? Scruton (2001, p. 30) la concibe como ese conjunto de costumbres, ceremonias e instituciones que vehiculan la vida social no mecánicamente, sino en razón del legado del que parten. Las tradiciones no pueden ser inventadas ni diseñadas, surgen de la historia y dan una razón de la misma; en definitiva, no son meras costumbres o rituales, sino una forma social de conocimiento³²¹. Ese conocimiento está implicado en las leyes, la moral y, por supuesto, el arte; es el resultado, una vez más, del hallazgo de las mejores soluciones a los problemas comunes. Estos son, en general, los argumentos del pensamiento liberal conservador, y su ideal es el de la tradición surgida en una sociedad abierta como el mejor orden posible. Se trata, desde luego, de un pensamiento moderno en tanto que busca restañar la fragmentación, de ahí la constante referencia a esos artistas afincados en su época que son conscientes de que las posibilidades expresivas y el cambio artístico no pueden ignorar las herencias³²². La posibilidad de recrearla libremente es lo que le otorga a la tradición

319 Similares argumentos han sido utilizados por Mansilla (2007), cuyo reclamo de las grandes tradiciones artísticas como necesarias es paralelo a la crítica desdeñosa de una cultura popular mercantilizada y grosera.

320 «Modernism was not conceived as a transgression but as a recuperation: an arduous path back to a hard-won inheritance of meaning, in which beauty would again be honoured, as the present symbol of transcendent values» (Scruton, 2009, p. 172). Y en efecto, muchos de esos artistas han prestado atención a la relación de su trabajo con la tradición, y al estar insertos en la práctica artística tuvieron una concepción de ella más efectiva, hablaremos en la última parte de algunos de ellos como Eliot, Pound, Matisse o Stravinsky.

321 Lo que una tradición realmente es: «not a custom or a ritual but a form of social knowledge» (Scruton, 2001, p. 31).

322 «Just as tradition circumscribes the possibilities of artistic expression, and so must be constantly re-created in artistic change» (Scruton, 2001, p. 34).

su carácter vivo. Scruton interpreta las ideas de Pound y Eliot en este sentido para referirse a esa tradición como «aquello que renueva a quienquiera que elija unírsele, a condición de que verdaderamente logre hacerlo» (Scruton, 1987, p. 59).

Frente a ese carácter vivo que acabamos de exponer, las convenciones serían rígidas e inalterables. Scruton (1987, pp. 56 y ss.) va a considerar que la tradición se distingue de la convención como la costumbre de la regla. Mientras tradición y costumbre permanecen de algún modo liberadas del normativismo, la convención tiende a establecer reglas, aunque todas son, de algún modo, «formas de constreñimiento artístico» (p. 56). La diferencia es que el estilo y la tradición conceden la posibilidad de dar un sentido original a la obra, son necesarios para el artista y exigen implicación, atención y juicio crítico, mientras la convención puede seguirse rutinariamente. La tradición es transformadora, mientras que la convención se transmite y puede ser aprendida sin desgaste ninguno y desde fuera. En definitiva, Scruton (1987) termina acudiendo al magisterio del Gombrich de *Art and ilusion* para afirmar que

ninguna convención cambia el aspecto de lo que se ve del modo como lo hace la tradición. No «leemos» cuadros como semáforos. La tradición hace confluír el pasado y el presente en una relación visual inmediata y sólo puede ser entendida por un ojo sensible y ejercitado. Las convenciones visuales, por otra parte, puede entenderlas incluso un ciego. (Scruton, 1987, p. 59)

La tradición, además, exige a quien quiera aprehenderla una actitud de penetración crítica que sobrepase la mera reverencia al pasado, es también una cuestión de estar en la conciencia del presente. En definitiva, «estar realmente influido por una tradición implica asumirla de tal modo que el juicio, el gusto y la percepción se vean íntimamente modificados por sus exigencias y restricciones» (Scruton, 1987, p. 66). Se entra así en un ciclo transformador que difícilmente puede ser entendido desde fuera, desde donde las normas y exigencias de la tradición parecen tan rígidas y arbitrarias como las convenciones. La tradición tiene así un potencial transformador de la percepción, forma el juicio crítico y permite el surgimiento de las grandes obras de la cultura, que no serían posibles de otro modo. En resumen, se trata de una totalidad que responde con su sabiduría encadenada a cualquier problemática que se le presente, y que pone las bases para las nuevas formas expresivas. Por supuesto, puede existir un afuera, y por tanto otras tradiciones,

aunque la tradición del arte occidental, del que en definitiva se ocupan estos teóricos, es sin duda un modelo de excelencia. Sus críticas, en última instancia, irán contra esos movimientos que, surgidos justo de esa gran tradición, pretenden quedarse en el limbo de la ruptura o encerrados en el hermetismo de sus propuestas. Tales cosas son para ellos, sencillamente, *regresión*.

Bien sea por la vía de lo sagrado o por la del clasicismo culminante de una historia de progreso, hemos visto cómo la tradición conforma una red densamente repertorial que exige, de principio, reverencia y reconocimiento, que se autojustifica en una racionalidad interna y que proporciona no solo los fundamentos para la práctica, sino también para el juicio. En este caso, estas tradiciones se conciben a sí mismas como de un nivel superior, el de una racionalidad, sagrada, científica o técnica, que es fruto de un conocimiento determinado. Bajo este se reproducen las desviaciones de las tradiciones y creencias cotidianas, de la tradición del *conocimiento general*, como diría Gombrich. Contra Popper, Gadamer va a rechazar que existan tales niveles y va a recoger una línea de pensamiento que elabora una idea de tradición como fondo sustancial de la experiencia y como horizonte histórico que posibilita la comprensión.

3.2. La tradición inevitable

3.2.1. La fenomenología y la sedimentación del pasado

Hablamos al comienzo de la dificultad de conciliar una idea de tradición con el proyecto kantiano de una experiencia estética pura, no mediada por interés alguno. Ese giro hacia la subjetividad va a permanecer en el grueso de las corrientes filosóficas surgidas desde entonces. Se encadenan así el neokantismo, la fenomenología, el existencialismo y la hermenéutica. Encabalgándose a través de múltiples influencias y polémicas, cada una aporta su propia visión de unos hechos estéticos que ya giran insoslayablemente entorno a la experiencia. Para nuestro tema, presenta interés la fenomenología, de la que hablaremos ahora, y especialmente la hermenéutica de Gadamer, que trataremos en un epígrafe posterior.

Husserl (2008) recoge la posición racionalista que ve en los prejuicios transmitidos un obstáculo para el conocimiento. Su fin, en todo caso, es esclarecer una metodología fenomenológica que propicie el desarrollo de su ideal científico. Más allá de eso, la cuestión que nos interesa es la importancia que le da al mundo circundante, el mundo de la vida —*Lebenswelt*—, en la solidificación de los prejuicios y las creencias cotidianas. A la hora de establecer cómo se va formando ese mundo, Husserl y pensadores posteriores van a recurrir al concepto de sedimentación³²³. Esta metáfora introduce la idea de que a lo largo de la historia se van depositando capas de experiencia que conforman un suelo necesario para la vida humana. En él, será posible hallar todas aquellas creencias que son asumidas de manera inconsciente como si fueran hechos naturales³²⁴. El proyecto husserliano no busca llegar a un fondo de pureza ahistórica³²⁵, sino practicar una reducción que lleve a una aprehensión de los datos en su claridad lógica, sin prejuicios ni otros intereses que enturbien la objetividad. La cuestión es ver cómo la experiencia estética, pues esta es el tema central de cualquier estética fenomenológica, se comprende desde tales parámetros y cómo incide en ella la tradición. Para tal propósito, es preciso decir algunas cosas más sobre el *mundo de la vida*. Desde la fenomenología, este ha penetrado en la sociología a través del aporte de Alfred Schütz, que, junto a Thomas Luckmann (2001), hablan del mundo de la vida cotidiana como «ese ámbito de la realidad que el adulto alerta y normal simplemente presupone en la actitud de sentido común» (p. 25). Se trata de mostrar cómo toda experiencia se asienta sobre un mundo dado de evidencias incuestionadas y compartidas, que tiene por tanto un carácter colectivo sobre la base de todas esas acciones que se han sedimentado en convenciones, hábitos, tradiciones, etc.³²⁶.

323 Husserl (2008) habla por ejemplo de cómo el filósofo autónomo que quiera desprenderse de sus prejuicios necesita «la visión de que todo lo suyo obvio son prejuicios, que todos los prejuicios son falta de claridad a partir de una sedimentación tradicional» (p. 115).

324 Recordemos a Ortega, que bebe del mismo contexto germánico en que este pensamiento se gesta, y su referencia a ese poso de creencias fundamentales e inconscientes.

325 Después de Kant, Hegel y la filosofía del XIX, desde Marx a Dilthey, la historia se ha convertido en inevitable.

326 El tema de la construcción de ese entramado común que enlaza, uniforma, hace comunicables y asimilables las experiencias individuales tiene un recorrido

Como decimos, la fuerza con la que se cimentan las creencias más básicas en ese mundo de la vida hace que acaben frecuentemente naturalizadas como una raíz inamovible y previa a las capacidades humanas. Dónde colocar el límite entre lo que es producto de la historia y la cultura, y por tanto mudable, y lo que no, es una de las grandes querellas entre las ideologías que pretenden justificar un orden establecido y las que pretenden dinamitarlo. Si un poder es capaz de hacer pasar amplias estructuras sociales como si fuesen naturales, estará ganando mucho terreno para que los hechos se cohesionen en la dirección de sus intereses. En tal contexto, la institucionalización de las prácticas y la homogeneización de las sensibilidades son logros consumados.

El proyecto trascendental, ajeno aparentemente a estas polémicas, busca un tipo de experiencia no atravesada por el conflicto, el interés o la ideología. En la indagación más puramente fenomenológica, el sujeto sería capaz de suspender cualquier factor desestabilizante y todo prejuicio para hallar la objetividad en la conciencia intencional. En esta *epoché*, las tradiciones quedarían detenidas y retenidas en el umbral de la percepción más pura. Obviamente, si la tradición se refiere a la transmisión y recepción de prácticas y saberes, puede justificarse en el sentido de ser capaz de formar las estructuras perceptivas del sujeto autoconsciente y dueño de sí. Si tal proceso funciona tal como en la teoría se plantea, la conciencia sería capaz de descubrir y suspender todas aquellas creencias que, siendo producto de una sedimentación social, se presentan como obstáculos para el método fenomenológico. Si pensáramos en términos de dos niveles de tradición, sería como la actitud capaz de reconocer los prejuicios más profundos del primer nivel para alcanzar una trascendentalidad propia del desinterés del segundo.

sociológico amplio y profundo. La *memoria colectiva* de Halbwachs (2004) es una de las más representativas teorías sobre el modo en que los hechos compartidos y la memoria individual se cohesionan en un espacio común. Son también significativas las aportaciones de Berger y Luckmann (1986) sobre el modo en que las experiencias colectivas se sedimentan y objetivan para terminar construyendo la realidad social. Podemos citar también, por estar dedicado especialmente a la idea de tradición, el trabajo de Bevir (2012), que argumenta que existe un fondo de experiencias comunes previas sobre el que se elaboran las creencias que conforman la tradición, entendida como «guía inmanente acerca de cómo comportarse» (p. 26); a partir de ahí, será posible que el individuo se emancipe y adquiera una cierta capacidad agencial, argumento que va contra el empirismo fuerte que ve las acciones sólidamente determinadas por las creencias previas.

El punto clave para rastrear en estas nociones el modo de lo necesario nos los da su carácter pasivo. Las tradiciones se asumen como componentes del mundo de la vida, junto a los hábitos, costumbres, etc. No hay conflictividad inherente y todo parece formar un conjunto apelmazado de habituación. La experiencia estética buscaría, en todo caso y como vamos a ver, una nitidez trascendental en el contexto de un legado histórico que se asume como necesario para ella. En tal sentido, es pertinente la interpretación que Blumenberg (2013) hace de la idea de mundo de la vida para decirnos cómo Husserl ha entendido la tradición como «una forma de la economía histórica que transforma en normalidad y normatividad las conquistas auténticas o supuestas» (p. 63). La finitud de la existencia adquiere así una continuidad basada en la adición y la acumulación. Esta visión entiende que ese proceso supone una línea de perfeccionamiento que desecha la accidentalidad de lo concreto y tiende a la formalización³²⁷. Y como esa acumulación excede la capacidad humana, los presupuestos de ese conocimiento se transmiten entonces como «un conjunto listo de instrumentos» (Blumenberg, 2013, p. 223). Básicamente, lo que se describe aquí es un modo de establecer y depurar una repertorialidad necesaria para la puesta en común de las acciones individuales. En ese haz repertorial, Husserl sí va a enfatizar nuestra capacidad de encontrar nuevas posibilidades a partir de lo dado, y de actualizar para nuestro presente la sedimentación histórica sobre la que venimos al mundo³²⁸. Tal actualización es necesaria para dar sentido a la tradición que se enraíza en ese suelo. Esto garantiza la cohesión del mundo común y es fuente para la institucionalización —*Stiftung*—, que asimila y formaliza los cambios.

327 Así se presenta la *metodización* de la experiencia que nos posibilita un saber objetivo según el modelo de las matemáticas.

328 Estas ideas acerca de la historia y de la tradición resonarán en la filosofía de Zubiri (1995), a quien su filiación católica le acerca a una postura tradicionalista. Así, concibe la tradición como condición necesaria para la incorporación del hombre a la dinámica social. Es algo previo al hombre y en donde este se encuentra sumergido. Esto le lleva a rechazar la idea de que la transmisión sea un ingrediente necesario para la definición de la tradición. Sobre esto, introduce la noción de actualización que estamos viendo en Husserl para, sin abandonar las necesarias coordenadas de la tradición, poner a esta sobre la base del dinamismo de la realidad, porque la tradición es la reactualización de un sistema de posibilidades: «La tradición no afecta a una transmisión de realidades, porque ni es transmisión ni es de realidades; sino que afecta precisamente a la reactualización de posibilidades en cuanto tales» (p. 265).

Ha sido Merleau-Ponty quien ha explorado esta dimensión de la fenomenología. La *Stiftung* es la génesis del sentido posible de nuestros juicios, su carácter dinámico asegura la ubicación de cada experiencia individual en un contexto envolvente. Merleau-Ponty (2012) quiere mostrarnos cómo la institución es «establecimiento en una experiencia (o en un aparato construido) de dimensiones (en el sentido general, cartesiano: sistema de referencia) en relación con las cuales toda una serie de otras experiencias tendrán sentido y formarán una continuación, una historia» (p. 8). En general, quiere evitarse la imagen de las instituciones como constrictoras y se resalta su condición de sistemas de referencias necesarios y posibilitantes para una cultura que inevitablemente ha de adaptarse a las condiciones cambiantes. Esto asegura también la continuidad de esa cultura y de la tradición; como señala López Saénz (2011), «eso es justamente lo que Husserl designaba como *Stiftung* y Merleau-Ponty traduce como Institution: la fecundidad ilimitada de cada presente que, precisamente por ser singular y pasar, nunca podrá dejar de haber sido y, por tanto, de ser universalmente» (p. 100). En estos planteamientos, por supuesto, tienen mal cabida las disonancias y las rupturas.

Como vemos, aquí está ya prefigurada la idea de tradición como horizonte fundamental para la precomprensión que tendrá Gadamer. Será posible sostener ya que el sentido de las obras de arte puede conservarse a través de una continuidad de subjetividades constituidas sobre fondos comunes. En cierto modo, la propia tradición exige su constante reactivación y se impone como un «olvido de los orígenes»³²⁹. Un olvido que será tema igualmente para Heidegger y Gadamer, para quienes la memoria se hace presente gracias al olvido. El primero de ellos va a entender la cuestión en el contexto de su distinción entre la vida auténtica y originaria, y la vida inauténtica; la primera necesita hacer del pasado un «objeto de cuidado», y así,

el Dasein atiende al pasado —tiene tradición—. Se tiene cuidado de no-olvidar lo sido, y se precisa de este cuidado expreso, porque el Dasein —entendido como un presentar que está a la espera— encierra en sí la inclinación a olvidar. (Heidegger, 2008, p. 115)

329 Cfr. López Saénz, 2011, p. 101. La expresión la toma Merleau-Ponty del último Husserl.

De nuevo, la tradición se ve aquí como la posibilidad de actualizar lo pasado, de hacer que lo irrecuperable de ese pasado permanezca en el presente. Pero esta tradición es solo auténtica si no es reducida, con la historia, a una acumulación uniforme y planificada de datos. Heidegger, como sabemos, busca un origen y una experiencia genuina, la cual «sólo se puede dar si se destruye la tradición concreta, que todavía se experimenta como algo que hasta cierto punto está activo» (Heidegger, 2001, p. 40). Para ello, la auténtica tradición no consiste en dejarse arrastrar por un lastre pasado, al contrario, «es la tradición la que nos libera en lo que nos aguarda en nuestra actualidad presente y de ese modo se convierte en la referencia que lleva el peso en el asunto del pensar» (Heidegger, 2001, p. 346). Tal cuestión define la vida auténtica y originaria que se interroga sobre su ser histórico a través del pensamiento rememorante, en contraste con la vida inauténtica, aquella que hereda acríticamente y cae en la monotonía de las costumbres circundantes. En estas ideas se expresa también, como en todos los pensadores que estamos reseñando aquí, una crítica a la modernidad científico-técnica, a su progresismo asolador y su concepto positivista de la verdad frente a la verdad histórica u ontológica. De ahí que, tanto en Heidegger como en Gadamer, se dé una recuperación y una vuelta a las fuentes románticas, a sus momentos iniciales, antes de las fragmentaciones y las disoluciones posteriores. En el caso del primero, en busca de aquella obra capaz de desvelarnos esa verdad, esa esencia de la poesía como la que el filósofo creyó encontrar en Hördelin, y que, como ya vimos, se concebía como un regreso, una vuelta al hogar desde el que reencontrar nuevamente lo sagrado³³⁰. Es entonces cuando el olvido del origen es expresión del olvido del ser como tema heideggeriano, y ahí la remembranza y la interrogación a través de las fuentes de la cultura pueden iluminarnos el sentido originario del que hablamos. En estas regiones filosóficas, la tradición como hecho social termina siendo un aparato lejano y desdibujado contra la absorción del pensar ontológico. Ni aquí ni en la fenomenología encontraremos los rastros dialécticos que hemos postulado como constitutivos de la idea

330 «¿Por qué “lo sagrado” tiene que ser la palabra del poeta?», se pregunta Heidegger (2005), y contesta: «Porque el que se halla “bajo un clima favorable” sólo tiene que nombrar a aquello a lo que pertenece con su presentimiento: la naturaleza» (p. 65). Es el origen, la naturaleza fundacional solo expresable por la poesía, «lo que es siempre de antaño es lo sagrado» (p. 70).

de tradición en la modernidad, a no ser que asumamos su conciliación con el suceder histórico como una versión de ello, aunque aquí todo parece fluir calladamente.

El problema para la fenomenología, como es reconocido³³¹, es encontrar el modo de aplicar su método a la experiencia artística, entendiendo que la estética fenomenológica queda casi reducida a una indagación sobre la misma. Si el objeto artístico aparece en tanto que un objeto más, ¿cómo explicar desde la experiencia de aprehensión su carácter de artístico y su capacidad de conmocionarnos sin recurrir a ninguna creencia previa que nos oriente? Es decir, sin recurrir a una tradición estética y artística que, introyectada en lo más profundo de la subjetividad, nos guíe para reconocer que esa experiencia es netamente artística. Estos problemas son recogidos y sintetizados por Dufrenne (1982), quien analiza especialmente la experiencia y la distinción de los objetos estéticos, y viene a aplicar en el ámbito que nos ocupa las ideas que acabamos de esbozar. Para él, estamos siempre en un mundo dado por la tradición, esta sería un suelo que pone no solo las condiciones para nuestras vivencias más cotidianas, sino también las ventajas de sus logros consagrados. De este modo, a la hora de acercarnos al objeto estético, aceptamos como condición los juicios y las elecciones que nos proporciona nuestra cultura, no nos perdemos en un empirismo neutro que tuviese que sacar sus conclusiones del vacío del relativismo estético. Tal cosa, señala Dufrenne (1982, Vol. 1), nos hace libres, nos permite no perdernos en la indefinición; para ello «nos sobra con poner de nuestra parte todas las ventajas que ofrece una tradición venerable: las obras de arte unánimemente consagradas son las que nos conducirán, lo más seguramente posible, al objeto estético y a la experiencia estética» (p. 29).

Una vez aceptada nuestra tradición cultural, es posible alumbrar lo que distingue específicamente al objeto estético. Esta cuestión queda más allá de las opiniones técnicas, pero no parece muy definida la vía para esclarecer una ontología que, sin desprenderla de sus determinaciones culturales, nos muestre una condición de la obra en la que se justifique su esencia artística. El anhelo fenomenológico, en conexión con el proyecto husserliano de unas ciencias del espíritu, quiere apoyarse en un criterio de belleza objetivo y universalmente válido. En la medida en que tal criterio aparece siempre afectado de cierta ambigüedad, Dufrenne

331 Cfr. Sánchez Ortiz de Urbina (en Bozal, 2004, Vol. 2, p. 118).

remite a una percepción solicitada por el objeto en tanto que estético, condición peculiar suya que, aun cuando pueda prestarse a equívocos, es aquella en la que reconocemos la plenitud de su ser. De nuevo, es la tradición la que nos ayuda a deshacer esos equívocos, y así, «sobre la fe de una cierta tradición cultural, distinguimos las obras auténticas como aquéllas de las que tenemos conciencia que sólo existen plenamente cuando son percibidas y fruidas por ellas mismas» (Dufrenne, 1982, Vol. 1, p. 45.). Por tanto, es la tradición la que nos impele a preguntarnos sobre la obra y a descubrir así su condición artística. En este caso, a diferencia del juicio estético puro kantiano, que se refería a una belleza no necesariamente artística, lo que la tradición nos dicta es la permanencia en las producciones artísticas de un modo de ser peculiar dado por su ubicación histórica, no por una mera ecuación trascendental en la que un sujeto formal reconoce en sí las esencias del arte.

Sobre estas bases, Dufrenne concibe elogiosamente a la tradición, quiere hacerla coincidir con los fundamentos de la experiencia y soslaya cualquier investigación que vaya más allá, hacia sus conexiones institucionales o ideológicas. Toda tradición parece ser larga y venerable, como el sustrato o mundo de la vida configurado a través de un legado histórico. Para subrayar esto, no deja de recordarnos, en un giro que incide netamente en el carácter necesario de la tradición, que toda creación está «sometida a reglas; y estas reglas son generales: elaboran el material indispensable de la obra, objetivo y consagrado por una larga tradición, y definen los posibles usos de este material» (Dufrenne, 1982, Vol. 2, p. 167). Ahí queda constatado cómo es el repertorio *indispensable* que la tradición ha elaborado lo que define, en última instancia, la creatividad del arte.

La producción y la recepción estéticas se conciben sobre ese colchón como experiencias autónomas que contribuyen a la sedimentación y actualización de la cultura, y hacen de enlace entre pasado y presente. Aunque la referencia kantiana sigue latente en la exigencia de reciprocidad en el juicio estético, es ya inevitable el recurso a un cierto apriorismo histórico³³², algún tipo de presupuesto que permita solventar

332 Aunque en el contexto que estamos tratando está ya latente, la expresión *a priori histórico* pertenece a Foucault (2009), que la usa para referirse a todas esas experiencias que forman «una historia que está dada, ya que es la de las cosas efectivamente dichas» (p. 167), además no constituye un horizonte intemporal, y es por ello completamente diferente al *a priori* formal. Es interesante también cómo el

la ineffectividad trascendental. Esto es patente y explícito en la crítica a la que Gadamer (1998b) va a someter al propio Kant. Pero antes de ocuparnos de ello, es necesario recordar que, soterradamente, permanece también una sombra hegeliana, a la que es inevitable remitir las ideas de sedimentación de las experiencias a las que nos hemos referido. En Hegel vimos ya cómo se postulaba un espíritu objetivo como producto de todas las acciones sociales. Nicolai Hartmann recoge ese legado y va a asumir la tarea de reformularla sin sesgos teleológicos ni metafísicos³³³.

3.2.2. La ley de la tradición de Hartmann

La filosofía de Nicolai Hartmann es tomada por Jordi Claramonte como una de las referencias fundamentales para edificar la estética modal. Tenemos en Hartmann (1977) un diagnóstico de la necesidad interna de la obra en tanto que netamente estética, y nos interesa ver cómo estos postulados se amoldan a esas configuraciones sociales que envuelven su idea de tradición. Además, los mismos modos expuestos por Hartmann en su ontología nos están sirviendo aquí para organizar la idea de tradición en función de la interpretación estética que Claramonte ha hecho de ellos. En particular, el modo de lo necesario aparece como especialmente potente al aplicarse a algo cuya vocación es siempre la de conservar una cohesión interna a través de la historia. Una entidad que se caracterizaría por fundarse en una autorreferencialidad que pone bajo sospecha cualquier injerencia extraña a su propia conjunción.

Pero al hablar de tradición, Hartmann va a enfatizar, como veremos, su carácter de ejercicio de transmisión. Lo que hace que esta sea algo

pensador francés postula, en relación a esto, la noción de *archivo*, situado entre la tradición y el olvido: «No tiene el peso de la tradición, ni constituye la biblioteca sin tiempo ni lugar de todas las bibliotecas; pero tampoco es el olvido acogedor que abre a toda palabra nueva el campo de ejercicio de su libertad; entre la tradición y el olvido, hace aparecer las reglas de una práctica que permite a la vez a los enunciados subsistir y modificarse regularmente» (Foucault, 2009, p. 171). Tradición que, por otro lado, debe ser sometida, en el método arqueológico, a un proceso negativo que desate los nudos que apelmazan la continuidad de un conjunto de acontecimientos diversos (Foucault, 2009, pp. 33-34).

333 Como señala Claramonte (2016), en alusión a Hartmann —y a Deleuze—, «no hay necesidad alguna que lo sea de modo absoluto: no hay —como hemos dicho— ni unidad originaria ni destino final al que volver» (p. 62).

más que una mera donación es que está atravesada por la tensión entre el espíritu viviente, el objetivo y el objetivado³³⁴. El legado de Hegel es aquí asumido críticamente, en un intento de explicar las transiciones de la historia sin recurrir a ninguna ley metafísica. Para comprender plenamente el desarrollo del espíritu en la filosofía de Hartmann, es necesario ponerlo en relación con su teoría de estratos. Para entender el ser real, el filósofo alemán escalonó los siguientes niveles: inorgánico, orgánico, psicológico y espiritual. Entre ellos existen unas relaciones categoriales según las cuales los estratos superiores surgen de los inferiores, a los cuales necesitan por tal motivo, pero introducen un cierto *novum* categorial que asegura la posibilidad de su autonomía. En el cuarto escalón se sitúa lo espiritual, que se despliega en los tres momentos mencionados³³⁵. Si el espíritu objetivo, entendido muy a la manera hegeliana, corresponde al modo de ser colectivo de una época, con sus instituciones, sus producciones, etc., el viviente es la forma en que tales determinaciones son asumidas y *vividas* por la conciencia de los individuos, dotados estos de un impulso vital que puede entrar en conflicto con las formas sociales, morales o estéticas que impone la objetividad circundante. Es decir, mientras el viviente es un espíritu proactivo y tiende a la búsqueda de nuevas formas, el objetivo es pasivo y se da por decantación de las experiencias históricas de las generaciones, es inerte y tiende a la conservación. Pero tal pasividad implica que no pueda sobrevivir por sí mismo, sino que necesita ser constantemente actualizado y puesto en cuestión por el espíritu viviente³³⁶. Así, la historia sería un proceso de autotransformación sin orientación ni fin, y sin leyes que la gobiernen desde más allá de las posibilidades vitales. Se trataría de un proceso de autocreación colectiva que no excluye el

334 El *espíritu —Geist—*, que el idealismo alemán puso en la cúspide de su sistema, adquirió con Hegel, como ya vimos, el sentido que en líneas generales va a recoger Hartmann, que añade al espíritu subjetivo y objetivo un tercer momento, el espíritu objetivado.

335 Para profundizar en los estratos y sus leyes categoriales es necesario recurrir a la *Ontología* de Hartmann. Su aplicación a la estética está en la segunda parte de su *Estética* (1977). Además, como ya se ha sugerido, Jordi Claramonte utiliza las aportaciones de este pensamiento en la construcción del suyo propio.

336 Y aun cuando todos sean considerados momentos del espíritu, solo el viviente tiene en sí su principio de movimiento, y por ello el «espíritu auténtico es sólo el espíritu viviente. El patrimonio espiritual, separado de él, no sólo es sin vida, sino sobre todo no ente, su manera de ser es el “ser para él”» (Hartmann, 2007, p. 595).

perfeccionamiento y que avanza por las necesidades que tiene el espíritu viviente, en su forma subjetiva, de liberarse del efecto retardatorio del *objektiver Geist*, cuya fuerza es la gran masa inerte del espíritu objetivado. Este último, tercer momento de la vida del espíritu, está formado por el patrimonio espiritual surgido de la actividad histórica de los vivientes. Su entidad tiene que ver con el modo en que se solidifican y fijan los contenidos producidos por la sociedad. Es así el medio en el que las obras concretas se integran en un sistema histórico que rebasa el horizonte vital de sus progenitores y que permite que pasen a las futuras generaciones. Es también una conquista del espíritu viviente, pero se separa de este al quedar fijado, acuñado, en formas concretas. Permanece por ello incrustado en las vidas sucesivas con tal fuerza y profundidad que las más hondas de sus configuraciones son asumidas como «la base dada de una conciencia totalmente precientífica de la historia» (Hartmann, 2007, p. 82).

El incrustarse, por otro lado, es una noción importante que quiere dar cuenta de cómo el pasado está presente en la historia. Ese pasado no desaparece ni permanece como mera repetición, ha de ser recreado y revivido cada vez. Pero aquí Hartmann (2007) distingue entre un incrustarse «silencioso», que es aquello que pervive por tradición, uso, costumbre, moda, etc., y que forma esa base incuestionada de la vida práctica. Y un incrustarse «audible», que es propio de monumentos, obras de arte, construcciones, etc.; es decir, aquellas obras que están en primera línea de visión e interpelan a nuestra sensibilidad y nuestro intelecto. La incrustación, para volverse operativa, es sometida a una selección en dos momentos: primero, cuando la cosa aún está viva y es forzada a la continuidad; después, cuando es sometida a la presión del espíritu viviente que busca transformar lo viejo. De este modo, «se incrusta lo que se conserva en un medio de mayor duración, donde se “objetiva” y por medio de eso se fija» (Hartmann, 2007, p. 88).

La relación del espíritu viviente con las objetivaciones es compleja y va más allá del estar sobre ellas. De hecho, esas objetivaciones son necesarias para el devenir cotidiano, para darle forma a la vida práctica que, posteriormente, posibilitará el surgimiento de novedades. Pero antes de que estas surjan, hay que recalcar que el espíritu viviente no puede cargar con el peso de todas las objetivaciones, de ahí que se descarten y perezcan grandes proporciones. Por ello, toda cultura es finalmente la destilación de una masa de producciones vitales. Los contenidos que

una persona aporta dejan al objetivarse de depender de él, se incrustan en el espíritu objetivo y deambulan a lo largo de generaciones hasta que decaen y son sustituidos. Cada generación se convierte así en portadora de un contenido que permanece mientras cambian los portadores.

Por tanto, el espíritu objetivo, formado por todas las producciones culturales objetivadas, es algo portado y depende para su existencia de las sucesivas transmisiones. En ese transitar, Hartmann (2007) va a enunciar su *Ley de la tradición*, que dice así:

el espíritu no se hereda, sólo se “transmite”. Él se transforma en la transferencia y en el asumir de una generación a otra. Esta transformación es la supervivencia del ser espiritual una y otra vez en múltiples individuos, su supervivencia como espíritu objetivo. (p. 285)

El actor individual es el que impulsa y efectúa la tradición; su pertenencia a ella no es pasiva, no se trata de aparecer en un mundo dado, de encontrarlo sin más, es necesario que la actividad vital dinamice ese mundo para que pueda ser transmitido a través de las generaciones. Ese es el único modo, insistimos, que tiene el espíritu objetivo para perdurar. Esa actividad implica la adquisición y el aprendizaje de los contenidos, que han de ser ganados con esfuerzo, pero también, muchas veces, su puesta en cuestión. Así, la educación es herramienta fundamental para que sea posible una transmisión rica y fecunda. Y la educación estética, siguiendo el viejo ideal schilleriano, colabora especialmente en esa posibilidad de autoperfeccionamiento continuo de la humanidad³³⁷.

Pero el hecho de que el espíritu viviente haya de portar necesariamente las objetivaciones que transmite y le son transmitidas supone un peso y un encadenamiento que sofocan sus anhelos. Se produce entonces una saturación que exige desprenderse de aquellos contenidos que se perciben como agotados u opresores. En esto tenemos sin duda una prefiguración de las ideas de la estética modal acerca del aumento de la contingencia desencadenado por la acumulación de inercias que contrarían las orientaciones subjetivas. Si el espíritu viviente quiere poner en juego sus capacidades disposicionales, choca contra el espíritu objetivo afianzado sobre el repertorio dado por las objetivaciones. Por eso, Hartmann (2007) señala que «en el espíritu viviente siempre hay la tendencia revolucionaria frente a lo que se le adhiere y le pesa como una carga, en cuanto eso ya no es algo creado producto de su

337 Cfr. Pérez Cornejo, 2002, p. 173.

misma voluntad» (p. 601). Ahí está el meollo de la confrontación entre lo viviente y lo inerte. Pero Hartmann quiere evitar todo recurso a revolucionarios cambios bruscos; los grandes cambios son, más bien, el producto de una constante fricción entre los dos polos mencionados, la cual llega en ciertos momentos a un punto que provoca lo que históricamente entendemos como grandes revoluciones. Tales hechos excepcionales «se originan ahí donde se han acumulado solidificaciones y se han convertido en una carga demasiado insoportable o incluso en una especie de inmovilización de la vida» (Hartmann, 2007, p. 602). Aparte de eso, el cambio sucede constantemente como una suerte de revolución silenciosa. Pero no se trata de que el espíritu viviente esté siempre en confrontación con su medio circundante, más bien al contrario, lo predominante es el conformismo y la asunción inconsciente de las objetivaciones más fundamentales. En definitiva, todas ellas son el producto de la actividad llevada a cabo en algún momento por alguien, no son solo meros obstáculos para las futuras generaciones, sino que colaboran para que estas encuentren un suelo fértil en el que desarrollarse.

El proceso expuesto por Hartmann hace posible que el arte no quede en una manifestación efímera y pueda trascender su tiempo. Ahora bien, existe una determinación propia de cada época que es siempre conservada en sus obras, y es esta la que permite cierta continuidad del pasado en el presente y así la cohesión histórica. La tradición se presenta entonces como aquel esfuerzo por suturar las rupturas, por llevar más allá de la vida propia las obras y las objetivaciones que le dan sentido. En virtud de su constante trabajo, esas determinaciones solidificadas adquieren la fuerza de leyes que exigen a los vivientes un estar en el mundo y una aprehensión concreta de los hechos. Esto es patente en lo que Hartmann (2007) afirma de la obra de arte que prescribe «el tipo de visión, en el que únicamente puede ser vista» (p. 490). Esa visión no es una obligación ni una ley natural, pero se nos impone como si fuera necesaria y bajo amenaza de exclusión. Si el arte se objetiva como cualquier otra producción, su objetivación lo es también de «una determinada actitud espiritual y de su propio tipo de sentir» (Hartmann, 2007, p. 490). Igualmente, el contenido espiritual es por un lado generado por los individuos, y este a su vez los configura y los transforma en tanto que les exige esforzarse por alcanzar el modo adecuado de aprehender sus obras. La tradición transmite un modo de

sentir que no podrá en un futuro ser sometido y modificado si antes no hay sometimiento al mismo. Quien no entiende la tradición ni participa de ella, quien no domina el haz de recursos, objetivaciones y formas de sentir que esta contiene, no podrá transformarla³³⁸.

El vigor de la continuidad de las tradiciones artísticas le interesa a Hartmann más que las mutaciones. Por ello, presta especial atención a esas obras de excelencia histórica que reclaman el derecho a la conservación y a la permanencia, que, lejos de presentarse como lastres para la nueva vida, la fecundan. En ellas, el carácter conservador tiene «un derecho históricamente profundo, y por cierto con respecto al progreso del espíritu viviente» (Hartmann, 2007, p. 603). Se convierten en imprescindibles y dominan «generaciones y épocas y puede sobrevivir sin convertirse en tirano de ellas» (p. 603), al contrario de lo ligero y lo pobre que carece de esa fuerza histórica y pronto es arrojado al olvido.

Si lo pensamos en los términos de la ley de la tradición, el gran arte posee una fuerza que le permite traspasar con mayor impacto los límites de su tiempo e incrustarse en épocas sucesivas. Es decir, su contenido no se agota en su tiempo, sus obras no decaen, sino que crecen, y esto significa

no sólo que retienen siempre el espíritu objetivo vivo, sino que lo hacen fructificar y le posibilitan nuevas interpretaciones, así las obras se entregan a sí mismas a otras épocas y también siempre algo diferente y nuevo. Demuestran ser inagotables. (Hartmann, 1977, p. 543)

Pero, ¿por qué tienen tal poder de crecimiento? Hartmann subraya entonces la autonomía de este gran arte respecto a las exigencias externas sobre su contenido: «Sólo puede crecer aquello que tiene su contenido en sí; esto quiere decir que tiene en sí no sólo su ley formal, sino su detalle y su multiplicidad interna» (Hartmann, 1977, p. 543). En términos de estratos, podemos señalar que el gran arte aquí mencionado sería aquel que con mayor fuerza y nitidez atraviesa todo el eje ontológico, aquel en el que forma y contenido se engarzan con mayor coherencia según su

338 De hecho, Hartmann (2007) va a subrayar la uniformidad y la fuerza de la cultura estética —entendiendo por esta no solo el arte sino también el gusto y el estilo de vida cotidiano—, que por un lado se transforma de manera visible, pero por otro no deja de conservar su uniformidad cerrada. Por ello, «el individuo está aquí más que en cualquier otra parte visiblemente formado por el espíritu objetivo. Él está sometido al gusto dominante. No obedece con eso a una ley elevada a la conciencia» (p. 303).

propia legalidad³³⁹, y esto colabora a que esas obras permitan una riqueza de interpretaciones que las hace aptas para sobrevivir a la decadencia de su mundo; mientras que el arte *pequeño* carece de tales cualidades, está apegado a su contexto local y perece en cuanto este lo hace.

Este crecimiento a lo largo del tiempo es señal, para Hartmann (1977), de que «el enraizamiento del arte en la vida histórica le es esencial» (p. 544). Esto posibilita que, aun cuando es inevitable que todo tiempo y su legado sean pasto de ruinas, las supervivencias puedan emerger en un momento preciso y, en virtud de su altura estética, dar pie a un *renacimiento*. Las obras pueden dormir entonces sin perder su poder para conmover al espíritu viviente, a la espera de nuevos intérpretes. Es así que «todos los renacimientos están condicionados por un giro interior y espontáneo; los renacimientos son un reencontrar y un descubrir» (Hartmann, 2007, p. 88). Quiere esto decir que el espíritu viviente encuentra en lo desenterrado algo que concuerda con su estado presente y que le impele a incorporarlo como si quisiera restañar, en un salto histórico, aquello que se le aparece como roto. El espíritu muerto no revive, pero el vivo adquiere un nuevo alimento para su tradición. Vemos entonces cómo la labor fecunda atribuida al arte no tiene por qué suponer una ruptura, a menudo es confiada a esos renacimientos y, en general, al propio carácter liberador de las grandes obras artísticas que nos son transmitidas³⁴⁰. En tal sentido, Hartmann (2007) se ha esforzado por mostrar que «el progreso del espíritu viviente nunca puede sentir las como encadenamiento y tenerlas verdaderamente “contra sí”» (p. 599). Están, por así decirlo, por encima de las luchas actuales, y aunque las cuestiones morales o políticas se adhieran y puedan ser portadas por ellas, el valor artístico no está constituido por tales contenidos. En definitiva, lo grande tiene la capacidad de progresar y sobresalir de entre la masa de objetivaciones y encadenamientos. De esto modo, el espíritu viviente encuentra estímulo para dejar atrás las rigideces encadenantes y, a través del arte y de su valor estético, entregar a las generaciones futuras esos ideales liberadores.

339 La ética de los valores de Hartmann se proyecta en la estética y las grandes obras son las que se caracterizan por su *altura del valor* puramente estético: «La altura del valor estético es independiente de la altura de los valores morales fundamentales» (Hartmann, 1977, p. 409).

340 Los renacimientos, son «épocas eminentes de revolución del espíritu. En ellas son desechadas las formas endurecidas, se quitan las cargas, se rompe el encadenamiento» (Hartmann, 2007, p. 609).

Esta visión, sin embargo, tiende a consagrar un cierto canon intemporal constituido por un gran arte que parece fundarse en cualidades universales. De este modo, aun cuando el espíritu hartmanniano sea histórico y mundano, y carezca de los superpoderes absolutistas del hegeliano, no deja de configurar también una *Gran Tradición*, especialmente visible en esa saga de grandes obras con capacidad de sobrevivir a su tiempo³⁴¹. Pero no hay nada, por otro lado, que se lo asegure, ninguna necesidad ontológica ni tampoco una ley natural. Su legalidad consiste, como se ha señalado, en una fuerza social asentada en el peso desbordante de las objetivaciones. Y así su necesidad sería, en todo caso, una necesidad modal en tanto que se basa en una serie de repertorios, sensibilidades y recursos que es exigido dominar para estar en la cresta de esa gran tradición, para ser partícipe de ella, de su evolución y su transformación.

En todo caso, es justo reconocer a Hartmann que la efectividad artística, tal como la plantea, no está nunca detenida en un modo concreto, sino que está movilizadora por la tensión vista entre las fuerzas vitales y la inercia de la objetivación. De este modo, el arte, grande y pequeño, y la sensibilidad son productos de una constante dinámica histórica en la que, en función del peso de las fuerzas, germinan o decaen las obras, las poéticas y los repertorios. En definitiva, Hartmann es no solo uno de los principales inspiradores del pensamiento modal, sino que también prefigura la comprensión de la vida estética como el producto de distintas tendencias que se atraviesan y se encabalgan. Una aproximación dialéctica y dinámica que será, como veremos en la última parte, imprescindible para dar cuenta de la efectividad de la tradición.

3.2.3. Hermenéutica y tradición en Gadamer

Gadamer es un filósofo interesado en la continuidad y el modo en que el pasado permanece insertado en el presente, cómo sus obras y textos pueden ser comprendidos para alcanzar algún tipo de verdad que

341 Pérez Cornejo (2002, p. 21) ha visto una diferencia esencial en el modo en el que ambos filósofos desarrollan ese pensamiento. Mientras Hegel parte del Absoluto para deducir de él los fenómenos, Hartmann recorre la vía contraria y parte de los hechos para «alcanzar una visión de conjunto cada vez más amplia y perfecta de la conexión total que constituye el mundo» (p. 21).

no se reduzca a los logros de las ciencias positivas. El fundamento de esa verdad es histórico y, por tanto, nos es transmitido por tradición. En ello, el arte juega un papel singular en la medida en que sus obras son vehículos materiales de la perduración de la cultura, pero también porque su contenido de verdad es aquel que contiene las diferencias más radicales respecto a las verdades exactas. Así, Gadamer quiere subrayar que el arte es también una forma de conocimiento; por tanto, la hermenéutica, como recuperación del sentido de los textos, es aplicable también al mismo. Pero *texto* entendido como cualquier obra humana que exprese un contenido arraigado en un *contexto* u origen histórico y social. Por todo ello, «cuando se comprende la tradición no sólo se comprenden textos, sino que se adquieren perspectivas y se conocen verdades ¿Qué clase de conocimiento es este?» (Gadamer, 1998b, p. 23). La continuidad buscada quiere así construir puentes entre las tradiciones artísticas del pasado —«el gran arte del pasado»— y el arte moderno. Es por esto que el arte no puede ser entendido como la obra de épocas inconmensurables, sino como el producto de unos juegos estéticos en los que la tradición tiene un papel necesario para enlazar los distintos momentos.

Uno de los hitos de los que parte Gadamer es de la crítica al trascendentalismo kantiano, en el que vio muy bien cómo se cerraba el camino a la idea tradición, que hubiese ocupado un lugar central en el seno de las «ciencias del espíritu» si estas no se hubiesen visto exigidas constantemente a homologarse al método de las ciencias naturales. Para la autorreflexión estética, el *gusto*³⁴², entendido según esos parámetros trascendentales, se vuelve una idea dudosa si no da cuenta del cambio, y más si es precisamente el gusto unos de los principales testigos de lo cambiantes que son las cuestiones humanas y lo relativos que son sus valores. El gusto no es una cosa privada ni está aislado de su mundo, responde a un acuerdo de sensibilidades que excede el mero interés subjetivo, y por ello demanda la capacidad de distanciarse de uno mismo si se quiere alcanzar una cierta forma de conocimiento. Se forja en la vida social, y artística, y en su posesión uno capta la diversidad de convergencias colectivas en las que participa. Por tales motivos, el juicio no puede suspenderse en un vacío trascendental, sino que debe asumir críticamente el suelo en el que está fundado, sus prejuicios, y discernir

342 Gadamer (1998b) hizo un análisis exhaustivo del origen del término *gusto* —*Geschmack*— y sus devenires en el pensamiento moderno.

entre aquellos que son necesarios para la comprensión y aquellos que son lastres o supersticiones oscurantistas. Así, en su rehabilitación del prejuicio, Gadamer busca deshacer los excesos de la Ilustración que, al poner a la Razón como autoridad final y colocar *todo* prejuicio contra ella, arrojó sobre la tradición una sombra de sospecha perpetua: «La superación de todo prejuicio, esta exigencia global de la Ilustración, revelará ser ella misma un prejuicio cuya revisión hará posible una comprensión adecuada de la finitud que domina no solo nuestro ser hombres sino también nuestra conciencia histórica» (Gadamer, 1998b, p. 343).

Toda tradición efectiva es fútil frente a una razón universal y unívoca que no depende para ninguna de sus conclusiones de las circunstancias históricas. Contra esto, Gadamer va a invertir el argumento ilustrado para defender que la libertad no emerge de la emancipación de las cadenas de la historia hacia una razón absoluta, ya que esta nunca es tal al existir siempre en referencia al objeto sobre el que se ejerce. Y si ese objeto es constitutivamente histórico, la racionalidad debe partir de saberes y experiencias previas sin las cuales no es posible una aproximación a los hechos³⁴³. De este modo, los prejuicios no son ese lastre supuesto por el racionalismo, sino la condición misma de la comprensión.

Otra consecuencia que se derivó de la condena del prejuicio fue la deformación del concepto de autoridad; la rehabilitación del mismo implica entonces la asunción de que es posible una autoridad constructiva. Así, frente al autoritarismo, la imposición y la obediencia ciega, Gadamer reivindica la autoridad como fuente de conocimiento y guía de la comprensión³⁴⁴. Y la tradición es una forma de autoridad en este sentido, postura esta que se remonta al Romanticismo que, sensible al magisterio de la historia y su legado, quiso corregir los excesos racionalistas y buscó alternativas:

Hay una forma de autoridad que el romanticismo defendió con un énfasis particular: la tradición. Lo consagrado por la tradición y por el pasado posee una autoridad que se ha hecho anónima y nuestro ser histórico y finito está determinado por el hecho de que la autoridad de

343 Está aquí prefigurada la distinción entre un *apriori* histórico frente a un *apriori* formal, que, como hemos mencionado, elaboró posteriormente Foucault.

344 «En la medida en que la validez de la autoridad usurpa el lugar propio del juicio, la autoridad es de hecho una fuente de prejuicios. Pero esto no excluye que pueda ser también una fuente de verdad, cosa que la Ilustración ignoró sistemáticamente» (Gadamer, 1998b, p. 346).

lo transmitido, y no sólo lo que se acepta razonadamente, tiene poder sobre nuestra acción y sobre nuestro comportamiento. (Gadamer, 1998b, p. 348)

Como vemos, el filósofo alemán retomó dos de los grandes hitos que hemos recorrido hasta ahora —Ilustración y Romanticismo— con la voluntad de subsanar unos excesos, que, en ambos casos, son interpretados como algún tipo de ruptura con la continuidad histórica. En el caso del racionalismo, la ubicación de la Razón en un plano universal sobre los fenómenos empíricos le concede un inaceptable estatus ahistórico. En el caso romántico, sus derivas idealistas y subversivas terminan por perder el norte de la tradición efectiva. Además, era muy consciente de la opresión que una tradición demasiado rígida puede producir³⁴⁵. En todo caso, la tradición debía ser, en cada ocasión, reinterpretada y reformulada para que pudiese fluir de nuevo.

Pero hay otro punto destacable en el espíritu rehabilitador que mueve a Gadamer y su vinculación con los grandes movimientos del pasado. Además de la vieja querrela entre antiguos y modernos, el arte ha participado en otra querrela propia de la modernidad, la que se dio entre las artes y las ciencias³⁴⁶. En ella subyace el malestar que el progreso científico y tecnológico siembra a su paso, uno de cuyos primeros formuladores fue Rousseau con su *Discurso sobre las ciencias y las artes*, antecedente neto de un Romanticismo que estará sin duda del lado de las artes. Y frente a ellos, justamente, los herederos de un racionalismo devenido en positivismo. En Gadamer pervive sin duda esta querrela, aferrada a una línea de pensamiento que no ha cesado desde los románticos en presentarse como oposición o crítica de los desmanes del progreso. En esa línea estaban también Heidegger y todos los discursos afines sobre la inautenticidad de las cosas modernas. Y ahí se sitúa la hermenéutica gadameriana y su parecida búsqueda de una

345 Lo que le sirve también para combatir el organicismo romántico que empapaba la idea de tradición: «La transmisión y la tradición no gozan de la inocencia de la vida orgánica. También pueden ser combatidas con pasión revolucionaria si aparecen inertes y rígidas» (Gadamer, 1999, p. 143). Aunque a pesar de este guiño revolucionario, no fue esta la sintonía general del pensamiento de Gadamer, que no parece muy de acuerdo, al menos en lo estético, con que esa situación se resuelva entregándose al rupturismo o al culto a la novedad.

346 Fruto del interés que esta querrela sigue teniendo para nosotros es la conferencia de Gustavo Bueno titulada precisamente *La querrela de las artes y las ciencias*, que puede verse en <http://www.fgbueno.es/act/efo098.htm> (consultado el 16-10-2018).

autenticidad, a través de la tradición propia, que salve la cesura entre razón y tradición. El Popper que situó a la Razón en el escalón superior de una tradición universal tiene en común con Gadamer la voluntad de deshacer la oposición entre esos términos, pero lo hizo colocando a la primera en una situación que no es asumible para Gadamer, para quien la historicidad de toda racionalidad no autoriza tales pretensiones.

Así las cosas, Gadamer no se sitúa tan solo en continuidad con el romanticismo. En la medida en que su proyecto busca una verdad *científica*, de las *ciencias del espíritu*, está en continuidad también con el racionalismo, pero quiere corregir la deriva positivista que puso injustificadamente en contradicción, como decimos, la razón y la tradición. Por otro lado, en su interpretación, la tradición en el romanticismo era entendida como una fuerza determinante de las costumbres, las instituciones y tantos saberes y sensibilidades colectivas. Pero para quienes anhelaban la libertad radical, esto podía ser un peso insostenible salvo que se diera en el inefectivo y prístino estado originario de los ancestros legendarios. Gadamer quiere moderar también ese anhelo para situar a la tradición en su contexto histórico como factor ineludible en el que no falta su momento de libertad, consecuente del hecho de que ni siquiera la más venerable puede subsistir en la pura inercia, y necesita ser constantemente «afirmada, asumida y cultivada» (Gadamer, 1998b, p. 349).

En cualquier caso, el romanticismo se situó en el gozne del fin de la gran tradición cristiano-humanista, la pérdida de vigencia de sus mitos y la apertura al porvenir. Esa nueva conciencia, que convierte la mirada hacia el pasado en interrogante y reflexiva, es decisiva para la construcción del arte moderno. Ahí, todos los pasados se afirman en su diversidad confluyendo en una totalidad global hacia el presente. Así lo entendió Heidegger, en interpretación de Gadamer (1990), en su relato de la destrucción de la tradición metafísica occidental que renueva la pregunta sobre la verdad en el arte ante la totalidad del pasado que se nos presenta, «porque todas las lejanías, de los tiempos como de los espacios, se han trasladado a la proximidad de un nuevo presente y hecho todas a la vez sus reclamaciones» (p. 70). Por eso, la sombra del arte del pasado se cierne perpetuamente sobre la creación contemporánea. Pero ahí la tradición pervive, en gran medida, desvirtuada. Tal situación la vimos en profundidad en la primera parte, al hablar de la consecuencia que para el legado cultural tuvo el proceso de saturación y bloqueo

institucional, y la posterior ruptura y liberación que apiló en nuestro presente tantos restos diversos desconectados de su contexto. Gadamer (1990) es muy consciente de esto cuando afirma que

ahora se tiene mucho más la impresión de que el estilo no existe, sino que se busca, y es una larga búsqueda hasta que el artista actual, privado de una tradición válida, encuentra su propia caligrafía, precisamente la suya y que debe ser legible. (p. 75)

Es por tanto necesario reformular, en relación al arte, la idea de tradición para evitar esa desvirtuación. Se tratará de entenderla en su papel formador, como magisterio y no como imposición. Esa referencia formativa es un factor ineludible en el que ha germinado toda cultura, y rige tanto para el artista, ya que ninguno «podría haber desarrollado sus propias audacias si no estuviese familiarizado con el lenguaje de la tradición» (Gadamer, 1991, p. 41), como para el receptor que está igualmente «inmerso en la simultaneidad de pasado y presente» (p. 41). Esta simultaneidad es un cruce entre lo irrepitible y lo incierto, es un horizonte abierto por la vigencia de una tradición que es recibida por nosotros en el ejercicio de la memoria y el recuerdo, tal es la actividad del «espíritu».

En definitiva, la continuidad que la tradición establece entre las épocas conforma una unidad bajo la cual es posible reunir tanto el arte pasado como las rupturas modernas. Gadamer (1991) se pregunta cómo es posible esto, cómo pueden momentos tan distintos ser reunidos bajo el mismo concepto. La respuesta es que no se da nunca un arte «puro» que pertenezca netamente al pasado y al presente; todo arte, para ser tal, debe ser completado en la recepción por un proceso de construcción, y esto es así tanto para el que nos resulta familiar por nuestra tradición como para aquel que nos resulta extraño e impenetrable. En tanto que producto temporal, el arte es aprehendido por nuestra conciencia histórica, situada a su vez en una concepción del mundo, y esta no requiere de una metodología especial, sino de «una especie de instrumentación de la espiritualidad de nuestros sentidos que determina de antemano nuestra visión y nuestra experiencia del arte» (Gadamer, 1991, p. 44).

Esto sirve también para responder al otro enigma que intriga a este autor: cómo se llega a una simultaneidad de presente y pasado, de qué modo el arte supera el tiempo y sigue vigente en épocas sucesivas. La respuesta, esta vez, es que cada tipo de arte no puede sino ser entendido en función de la época en que se inserta. Y en la medida en que esta

haya sido cuidadosa con su tradición, dispondrá de las herramientas para descifrar el sentido de las obras. Así, el arte moderno no es una degeneración, sino más bien un arte en cierto modo *iletrado* que ha descuidado su relación con un legado histórico. Gadamer se acerca aquí a los postulados de Gombrich para afirmar ese magisterio de la tradición que nos capacita para expresarnos en el lenguaje artístico, y para entenderlo³⁴⁷.

El olvido de la tradición está, por tanto, en el origen de esa aparente degeneración. Estar en la tradición no es algo que podamos elegir, estamos en ella lo sepamos o no; por mucho que nos creamos iniciadores de algo nuevo o diferente, siempre existe ese momento previo, ese *horizonte* histórico. Pero no se trata de un momento estático, de una mera conservación; la tradición es un acto de transmisión en el que no se replica lo recibido para depositarlo marmóreamente en nuestros archivos, se trata cada vez de «aprender a concebirlo y decirlo de nuevo» (Gadamer, 1991, p. 116)³⁴⁸. Esta noción es, por otro lado, muy similar a la que ya vimos en Hartmann, y aunque Gadamer no se exprese en los términos hegelianos del que fue uno de sus maestros³⁴⁹, su pensamiento se forma en el mismo ambiente de la filosofía alemana. Aquí la tradición es la movilidad envolvente formada a través de la historia y que se relaciona con los sujetos en una dirección de doble

347 «Quien crea que el arte moderno es una degeneración, no comprenderá realmente el arte del pasado. Es menester aprender, primero a deletrear cada obra de arte, luego a leer, y sólo entonces empieza a hablar. El arte moderno es una buena advertencia para el que crea que, sin conocer las letras, sin aprender a leer, puede escuchar la lengua del arte antiguo» (Gadamer, 1991, p. 115).

348 A este respecto, para Gadamer (1991, p. 117) la transmisión —Übertragung— es una forma de traducción —Übersetzung—. Y la traducción es así un modelo de tradición en el sentido de que hay que convertir a la propia lengua aquello que nos es dado, reconstruir el contexto de las obras de arte para, sin renunciar a nuestro presente, enriquecerlo con una comprensión de lo que fuimos y aún somos. Es sugerente recordar aquí las relaciones etimológicas que Steiner (2004) ha trazado entre tradición, traducción y otros términos: «¿Qué significa transmitir (*tradendere*)? ¿De quién a quién es legítima esta transmisión? Las relaciones entre *traditio*, “lo que se ha entregado”, y lo que los griegos denominan *paradidomena*, “lo que se está entregando *ahora*”, no son nunca transparentes. Tal vez no sea accidental que la semántica de “traición” y “traducción” no esté enteramente ausente de la de “tradición”. A su vez, estas vibraciones de sentido y de intención actúan poderosamente en el concepto, siempre desafiante él mismo, de “translación” (*translatio*)» (p. 12).

349 Gadamer fue alumno de Hartmann en Marburgo.

sentido. Hartmann habló del espíritu objetivo como el contenido que es transmitido por el proceso de la tradición. En Gadamer se desdibuja esta distinción y toma la metáfora del horizonte para expresar aquello que es a la vez tradición en tanto legado que nos rodea y dirección necesaria, miremos hacia donde miremos, al que nos dirigimos en el proceso incesante de transmisión y recepción.

Así se ha configurado un arte que llega hasta nosotros filtrado inexorablemente por ese proceso. Como tal, puede ser tenido como ese arte *genuino* que sirve de nexo entre las épocas y cuyo crecimiento va más allá de nuestra finita individualidad. El arte del pasado y el moderno no se contraponen, de hecho, el último extrae su fuerza del primero y ambos forman una continuidad que no nos autoriza a discernirlos como realidades distintas. De este modo, el pasado nunca está cerrado y el *espíritu* encuentra su esencia entre «ese horizonte de futuro abierto y de pasado irrepitable» (Gadamer, 1991, p. 42). En ese espacio, tal como vimos en el Heidegger recogido por Gadamer, la memoria en tanto que mecanismo de recuperación es fundamental para la libertad espiritual, y tanto si nos orientamos al pasado como al futuro se trata de la misma actividad³⁵⁰.

Una vez reconocida la historicidad de todo arte, la hermenéutica se presenta como posibilidad de alumbrar su sentido y tarea esencial para deshacer tantos olvidos. La interpretación debe partir de la pregunta por el lugar del propio intérprete, por sus prejuicios, y así «comprender es estar en relación a la vez *con la cosa misma* que se manifiesta por la tradición y *con una tradición* desde donde la cosa puede hablarme» (Gadamer, 2007, p. 109). Esta relación es la que forma el «círculo hermenéutico», un proceso de comprensión que media entre el presente y el pasado, busca restituir los acuerdos, enlazar las épocas, solventar las rupturas³⁵¹. Su ejercicio produce una «fusión de horizontes» en la

350 «La memoria y el recuerdo, que recibe en sí el arte del pasado y la tradición de nuestro arte, expresan la misma actividad del espíritu que el atrevimiento de los nuevos experimentos con inauditas formas deformes» (Gadamer, 1991, p. 42).

351 Esta imagen de *círculo* aplicada a la tradición ha sido cuestionada por Luhmann (2005) al no abordarse en ella la relación entre lo interior y lo exterior: «La tradición concibe al círculo que regresa a sí mismo como la forma perfecta. Lo que no necesariamente debe rechazarse, aunque se pueden plantear otras preguntas. La primera: ¿Qué pasa con el lado exterior, qué es lo que el círculo vuelve invisible al consumarse a sí mismo? La segunda: ¿Qué tan complejo, qué tan rico en formas es lo que el círculo incluye? Y la tercera: ¿Qué tan compleja debe ser la estructura

que el bagaje del individuo se trama con las tradiciones que la obra trae consigo. La advertencia, que estaba en Heidegger³⁵², contra la conversión del círculo en círculo vicioso³⁵³ es pertinente para, como quiere Gadamer, asegurar su permanencia como horizonte necesario, no autoritario ni impuesto. En todo caso, la comprensión parte de una anticipación de sentido que está determinada «desde la comunidad que nos une con la tradición» (Gadamer, 1998b, p. 363)³⁵⁴, solo entendiendo que dicha comunidad está sometida a un proceso continuo de formación es posible salvar la apertura de horizontes. La tradición así concebida acontece en cada acto de comprensión. Tal como el espíritu objetivo es dinamizado, según Hartmann, por el espíritu subjetivo, en Gadamer es sobre todo la labor hermenéutica la que de manera más profunda logra que la historia no se convierta en un vacío de textos mudos y arrojados al olvido.

La consecuencia más notoria de la aplicación de esta hermenéutica al arte es que, según Gadamer, la estética queda subsumida a ella. Esa comprensión del arte, realizada por la conciencia hermenéutica, «adquiere una extensión tan abarcante que llega incluso más lejos que la conciencia estética. La estética debe subsumirse en la hermenéutica» (Gadamer, 1998b, p. 217). Es decir, la experiencia de la sensibilidad debe incorporarse a un acontecer de sentido histórico. A partir de aquí, es necesario asumir, como ya viera Schleiermacher, que muchas veces las obras nos llegan desarraigadas de su contexto; pero nunca se convierten en objetos intemporales, sino que conservan siempre algo, o mucho, de la determinación de su mundo, y solo a partir de ello es posible su comprensión. La hermenéutica, románticamente entendida, será entonces una suerte de conexión y recuperación de ese pasado. Pero ya Hegel se dio cuenta de que cualquier restauración es tarea imposible. El

circularmente construida, como para que incluya la posibilidad de re-entry de la forma en la forma» (p. 68). Estas cuestiones serán abordadas en la última parte, en especial cuando hablemos de la estética modal que recoge, entre otras, la noción de sistema de Luhmann.

352 Cfr. González-Valerio, 2003, p. 88, n.1.

353 Recuérdese lo dicho en la primera parte, en especial en referencia a la querella entre antiguos y modernos, acerca de los efectos de la clausura de la tradición y su conversión en *círculo cerrado*.

354 Es decir, se trata de «un momento estructural ontológico de la comprensión» (Gadamer, 1998b, p. 363), no de una cuestión metodológica.

mundo que las alumbró ya no vuelve con ellas, más allá de la sugestión que para nuestra imaginación causa su evocación. Todo lo más, nuestra aproximación, en tanto histórica, es una «investigación de la historia del arte, que como todo comportamiento “histórico” no es a los ojos de Hegel más que un hacer externo»³⁵⁵ (Gadamer, 1998b, p. 221).

La hermenéutica, por tanto, debe replantearse en conexión con las *ciencias del espíritu* a partir de una indagación histórica y filológica. Su fin no es recuperar las verdades esenciales dadas para siempre en un pasado remoto, sino fortalecer la autoconciencia de un presente con el conocimiento de su tradición. Queda por explicar cómo la obra de arte y su materialidad, que como hemos afirmado es también *texto* para la interpretación, encaja en este proceder. Gadamer (1998a) nos dice que «la experiencia entera del mundo se expresa lingüísticamente, determinándose desde ahí un concepto muy amplio de tradición que, ciertamente, no es como tal lingüístico, pero que es susceptible de interpretación lingüística» (p. 58). Y ahí encaja prácticamente todo, desde los saberes técnicos y artesanales hasta cuestiones normativas, de estilo, costumbres, etc. A esta tradición no lingüística pertenece la obra de arte, pero su experiencia y comprensión es, sin embargo, algo distinto.

Siguiendo a Droysen³⁵⁶, Gadamer va a distinguir entre fuentes y residuos³⁵⁷. Las fuentes las recibimos de la tradición y apuntalan nuestros recuerdos. Los monumentos, por ejemplo, y muchas otras

355 Gadamer continúa recordándonos, en su interpretación de Hegel, que el *espíritu de destino* que tales obras nos ofrecen rebasa la realidad originaria hacia su participación en una realidad mayor que se despliega como espíritu autoconsciente hacia la conquista de su carácter absoluto. Quiere esto decir, en los términos que aquí usamos, que, como ya vimos en el epígrafe dedicado a Hegel, las tradiciones concretas y sus realidades históricas van quedando subsumidas, y perdidas, bajo el empuje de la historia del espíritu absoluto y su *Gran Tradición*.

356 Droysen, junto a Dilthey, son dos de los principales antecedentes que Gadamer tiene para elaborar su hermenéutica. Para el primero, v. *La relación entre historiografía y hermenéutica en J. G. Droysen* (Gadamer, 1998b, p. 270). En el caso de Dilthey, Gadamer (1990) destaca su intento de oponer «a la *Crítica de la razón pura* una *Crítica de la razón histórica*» (p. 92), tarea en la que Gadamer quiso ir más allá y superar la pretensión de una interpretación objetiva de los textos.

357 «Residuos son fragmentos de mundos pasados que se han conservado y que nos ayudan a reconstruir espiritualmente el mundo del cual son restos. Las fuentes, en cambio, constituyen la tradición lingüística y sirven, por ello, para entender un mundo interpretado lingüísticamente» (Gadamer, 1998a, p. 58).

obras de arte conservadas en instituciones de todo tipo mantienen un doble carácter de fuentes y residuos. Pero «la obra de arte como tal no es ningún documento histórico, ni por su intención ni por ese significado que gana en la experiencia del arte» (Gadamer 1998a, p. 59). Dicho de otro modo, el arte llega más allá de su posible rol como documento; la obra, lingüística o no, «le dice algo a cada uno, como si se lo dijera expresamente a él» (p. 59). Así, la experiencia estética en tanto que individual queda contenida en una hermenéutica que es comprensión también de uno mismo, de su situación en la cultura y en la tradición. Y llega aún más allá que el puro juego de la sensibilidad, tiende un puente en el que nuestra vida espiritual conecta con la espiritualidad contenida en la obra, y también con sus límites, que tantas veces nos hacen navegar en el desasosiego de la extrañeza.

Al hablarnos así, la obra nos alcanza y nos descubre algo de nosotros mismos que estaba encubierto. De algún modo, nos transforma. Ahí sucede, en toda su potencia, una fusión de horizontes que produce un exceso de sentido que rebasa incluso lo que el artista haya querido propiamente expresar en conexión con su particular situación. Implica esto que las obras pueden, a través de esta aprehensión consciente, sobrevivir a su época y enriquecer el porvenir al que se encadenan por tradición. Pero no todas las obras tienen el mismo poder para mantener con ellas este diálogo, Gadamer desliza cuando es pertinente la capacidad que tienen las *grandes* obras para ello, y para transformarnos y elevar nuestro sentimiento vital³⁵⁸. El gran arte, por tanto, conforma una saga espléndida que perdura de modo similar a cómo Hartmann nos explicó la fuerza de las grandes obras para fecundar las épocas y mantenerse como emblemas. La referencia, nuevamente, a la permanencia de una Gran Tradición es inevitable, aunque no se mencione en Gadamer en tales términos, y aunque la tradición a la que se refiere no sea ese referente universal hegeliano. En todo caso, cada tradición lleva en sí su grandeza y su miseria, y la labor más digna que se pueda asignar a las ciencias y a la filosofía es la de alumbrar y transmitir lo primero, y denunciar lo segundo.

358 «De una colección de grandes obras de artes plásticas, de un teatro o de una sala de conciertos se sale con una elevación del entero sentimiento vital. El encuentro con una gran obra de arte es siempre, diría yo, como un diálogo fecundo, un preguntar y un responder, o un ser preguntado y tener que responder; un diálogo verdadero, del cual algo ha salido y “permanece”» (Gadamer, 1998a, p. 193).

Así, la tradición busca ser consagrada como lo *clásico*. Subyace aquí una hipóstasis de la misma que Jauss (2000), de cuya estética de la recepción hablaremos enseguida, ha puesto de manifiesto. Para Gadamer (1998b) «es clásico lo que se mantiene frente a la crítica histórica, porque su dominio histórico, el poder vinculante de su validez transmitida y conservada, va por delante de toda reflexión histórica y se mantiene en medio de ésta» (p. 356). El modo de ser de lo clásico sería, por ese modo de ser histórico, intemporal. Dicho en otros términos, sería la inserción en cada presente de un pasado que ha superado su concreta historicidad para así convertirse en elemento estructural del horizonte de la tradición. Pero, como Jauss nos dice, el concepto que Gadamer tenía de arte clásico hacía referencia a la tradición de la *mimesis* de la época del humanismo³⁵⁹. Para Jauss, ese arte clásico conformó una nueva manera de ver que nos hace juzgar tales obras, en perspectiva histórica, como intemporales. Pero son posibles otros clasicismos y ninguno, por más que lo juzguemos como la culminación de su tradición, puede ser tenido por intemporal ni por «prototipo de toda conciliación histórica entre pasado y presente» (Jauss, 2000, p. 174).

Nuevamente, como vimos en el caso de Gombrich, bajo la defensa de la tradición en sí está la defensa de una tradición concreta. Estos autores se sitúan en la oposición exacta a los rupturismos y vanguardismos más radicales. Tal cosa es evidente en la constante preocupación de Gadamer por establecer la posibilidad y el modo de la continuidad. Pero también por cómo en su sistema se minimiza la incidencia de la disensión y el conflicto. Su preocupación por la verdad no es casual. Recordemos que la modalidad lógica de la necesidad exige la verdad y no admite contradicción. Hemos visto cómo la verdad ha acompañado fielmente a casi cada defensor de la tradición. Verdad en tanto que lógica de la representación o en tanto que razón sagrada. Y, por otro lado, remontándonos a Aristóteles, lo necesario es también aquello que afirma cualidades esenciales. La verdad histórica que manifiestan los textos tiene entonces mucho que ver con la *esencia* de una *cultura* transmitida por tradición. Es la pureza y la autenticidad, en definitiva, que Herder y los románticos veían en el *Volkgeist*, y que posteriormente Heidegger asumió en su pregunta por el sentido del ser. Y esa pregunta solo se responde a través de una hermenéutica en tanto que, como nos

359 Cr. Jauss, 2000, p. 175.

dice en un célebre pasaje de su *Carta sobre el Humanismo*, «el lenguaje es la casa del ser. En su morada habita el hombre. Los pensadores y poetas son los guardianes de esa morada» (Heidegger, 2001, p. 259). Pero todo lenguaje, añadimos nosotros, se habla como idioma, y el idioma de todos estos pensadores era el alemán³⁶⁰.

En todo caso, en Gadamer estos excesos están ciertamente moderados. Su pensamiento abre la posibilidad a una tradición no fijada por ningún tipo de esencia. Aunque tal cosa sea más patente en Hartmann, como vimos, cuyo reconocimiento del conflicto inherente a la vida del espíritu anticipa en gran medida la movilidad inesencial que la estética entendida modalmente requiere.

3.2.4. La tradición desde la recepción

La relación entre el *texto* y el intérprete es central, como acabamos de ver, en la hermenéutica de Gadamer. En la medida en que dicha relación es considerada un fenómeno esencialmente lingüístico³⁶¹, la literatura asume un rol paradigmático, y el concepto de la misma «no deja de estar referido a su receptor» (Gadamer, 1998b, p. 213). Pero la idea de literatura que aquí se pone en juego rebasa el espacio artístico y comprende cualquier escritura que pueda ser afrontada como documento cultural e histórico³⁶². Sobre esto, más que una experiencia netamente artística, se da una tarea de recuperación histórica que desborda lo estético. Pero esta recepción no quiere ser una mera recuperación de un momento o un arte pasado que se busca como modelo, como la remisión renacentista a la antigüedad clásica. Se trata, más bien, de

360 Aunque esta restricción no era un problema para Heidegger. Al contrario, como sabemos, creía que tanto el griego [clásico] como el alemán compartían el privilegio de ser las auténticas lenguas filosóficas.

361 Porque la tradición, nos dice Gadamer (1998b), es el *lenguaje* que hay conocer para *leer* hermenéuticamente un texto: «la tradición no es un simple acontecer que pudiera conocerse y dominarse por la experiencia, sino que es lenguaje, esto es, habla por sí misma como lo hace un tú» (p. 434).

362 «Del modo de ser de la literatura participa toda tradición lingüística, no sólo los textos religiosos, jurídicos, económicos, públicos y privados de toda clase, sino también los escritos en los que se elaboran e interpretan científicamente estos otros textos transmitidos, y en consecuencia todo el conjunto de las ciencias del espíritu» (Gadamer, 1998b, p. 214-215).

una relación estrecha entre el texto y el lector en la cual este adquiere una comprensión de su propio presente sin forzar, aparentemente, el regreso de las excelencias de un ideal anterior. Esto no quita para que, soterradamente, y tal como ha evidenciado Jauss en su crítica al esencialismo de la tradición, ese ideal siga guiando muchas intenciones hermenéuticas. En todo caso, esa ubicación en el presente es la que hace surgir la conciencia de una distancia frente a lo pasado, a la vez que una continuidad, y la posibilidad de encontrar obras que, en su interpelarnos, abran en nosotros el interés por unas tradiciones problemáticas en tanto que nos son ajenas o están difuminadas bajo el peso de las ruinas.

Por tanto, el lector está siempre en una precaria situación de incompletud. Posee conocimientos previos, orientación y prejuicios, pero estos no le bastan para abarcar la obra hasta el último filamento. En esa relación problemática surge la faena interpretativa y toda la riqueza del espacio experiencial en el que se va a insertar la estética de la recepción. Esta, centrada ya en lo específicamente literario artístico, ha disparado un modo de aproximación a todas las artes en el que se exige aprender a leer o hablar el lenguaje propio de estas³⁶³.

Sabemos que el interés por la recepción y sus efectos ha estado presente en multitud de teorías artísticas desde antiguo, con la *Poética* de Aristóteles como más insigne representante³⁶⁴. La hermenéutica, desde su reformulación romántica y hasta su concepción contemporánea, ha ido perfilando esta aproximación y la propia obra de Gadamer es uno de los precedentes más cercanos reconocidos por Hans Robert Jauss y demás teóricos afines, como Wolfgang Iser. La estética de la

363 En nuestros días, son abundantes las obras que tratan acerca de cómo, por ejemplo, ver/leer un cuadro o escuchar una música. Aunque la sensibilidad pueda seguir siendo el fondo hacia el que se dirige toda experiencia estética, se entiende que esta puerta de acceso maximiza dicha experiencia al hacer posible la comprensión de muchos elementos que, en un acercamiento *iletrado*, se hubiesen pasado por alto. Esta llamada a la adquisición de un lenguaje adecuado para el desciframiento de las artes ha resultado especialmente pertinente para justificar la producción creativa contemporánea, como ya vimos en Danto. Es decir, ha sido precisamente un tipo de arte que, por su apuesta rupturista, tenía dificultades para conectarse con el público por la vía de la sensibilidad el que ha recurrido a esta estrategia. En el otro extremo, el arte que quiere *vender*, acude a estrategias opuestas y hace una llamada al sentimiento sin complicaciones del gran público.

364 En su *Retórica*, Aristóteles (1999) reconocía el papel constitutivo del receptor: «El discurso consta de tres componentes: el que habla, aquello de lo que habla y aquél a quien habla; pero el fin se refiere a este último» (p. 193).

recepción propiamente dicha es la surgida en 1967 en la Universidad de Constanza a partir de una lección inaugural pronunciada por Jauss³⁶⁵. Ahí están las bases de la nueva propuesta, con su desplazamiento desde las tradicionales estéticas de la producción, enfocadas en los autores y sus obras, al interés por la recepción de las mismas. En el centro de las tesis principales allí expuestas aparece la idea de tradición:

La literatura y el arte sólo se convierten en proceso histórico concreto cuando interviene la experiencia de los que reciben, disfrutan y juzgan las obras. Ellos, de esta manera, las aceptan o rechazan, las eligen y las olvidan, llegando a formar tradiciones que pueden incluso, en no pequeña medida, asumir la función activa de contestar a una tradición, ya que ellos mismos producen nuevas obras. (Jauss, 1987, p. 59)

Además de los antecedentes mencionados, es necesario recordar la influencia de la fenomenología, a través especialmente de Roman Ingarden³⁶⁶, así como la sucesiva del formalismo ruso y el estructuralismo del Círculo de Praga, especialmente a través de la obra de Jan Mukařovský³⁶⁷, de quien nos ocuparemos en el apartado 4.3.3. por su singular concepción de la idea de tradición artística como estructura dinámica. El enfoque de Jauss no sigue derroteros sociológicos y permanece más cercano al proyecto hermenéutico y a la preocupación por la crítica y la historia de la literatura. De entre todos los autores que pueden ser asignados a las filas de esta escuela, el autor citado es, además del más importante, el que presta verdadera atención a la idea de tradición, por ello nos ocupamos de él aquí. Es menester, por otro lado, reconocer que su pensamiento es un intento de superar, como ya se ha sugerido, el idealismo de la tradición, su consideración como matriz cultural, y entenderla como forja que se elabora a través de la práctica artística, en este caso de la recepción. Así, su obra es un cruce que nos va a llevar a la última parte de la investigación.

Como decimos, Jauss se centra en el aspecto hermenéutico que específicamente atiende a la relación entre las obras y sus receptores.

365 En Jauss (1987) está la remembranza de este origen. La lección fue posteriormente publicada, v. Jauss (2000).

366 La fenomenológica es ya, en gran medida, una estética centrada más en la recepción y la experiencia que en la producción.

367 El reconocimiento al Círculo de Praga y Mukařovský puede verse en Jauss (2000, pp. 228-229).

Quiere mostrarnos un proceso de acrecentamiento mutuo en el que el lector se enriquece y el texto desvela y realiza sus posibilidades de sentido. Esta es la consecuencia de una «fusión de horizontes» y de un encuentro con la tradición. Pero es importante subrayar que el receptor no es un mero receptor de contenidos, su papel es activo y, más que leer, dialoga con los textos a través las preguntas pertinentes. La tradición así se establece en una relación crítica que pone a esas obras de actualidad cuando el modo de leerlas y de preguntarles es capaz de sacar de ellas su potencial. Las obras, por tanto, permanecen vivas en tanto que son leídas, y ocupan así un lugar en la historia que las pone en constante disposición, pero también en constante riesgo de agotamiento u olvido.

De este modo, es necesario situar las obras en una «sucesión literaria» a fin de reconocer su posición y significación histórica en la relación de experiencia de la literatura» (Jauss, 2000, p. 177). La cuestión de la «evolución literaria» la considera resuelta en lo básico por la escuela formalista, que coloca cada obra original contra el fondo de las precedentes, y muchas veces rivales, a las que de algún modo derroca para llegar a la cúspide literaria de su época³⁶⁸. Pero Jauss (2000) no está totalmente satisfecho con esta explicación que mecaniza la historia de las variaciones literarias en función de la sustitución de unas obras por otras. Es un reduccionismo entender la historia del arte como la lucha entre lo nuevo y lo viejo, la innovación por sí sola no basta para entender cómo se desencadena la sucesión. Para ello, hay que asumir que el proceso histórico de la recepción es una condición necesaria de la evolución literaria ya que opera como mediación entre los antagonismos formales que surgen en el desarrollo de la producción, y así incide en la dirección que esta pueda tener. El receptor es un agente activo y partícipe del cambio; esto es lo realmente distintivo de esta corriente frente a otras cuyo interés por el receptor estaba del lado de la experiencia estética y sus efectos sobre

368 La idea de sucesión literaria es planteada específicamente por el formalista Tynianov (1973), que considera la «tradición» como una abstracción ilegítima que solo muestra la unidad de una serie en apariencia. En la realidad, la evolución literaria es una sustitución de sistemas o series que introduce cambios no solo formales, sino también funcionales en correlación con los sistemas sociales. En esta visión de los hechos artísticos, los movimientos se suceden unos a otros rutinariamente, y aquellas formas que consiguen establecerse por un tiempo buscan justificarse en sus precedentes en lo que, para el teórico ruso, es posible llamar «tradicionalismo».

la subjetividad. Ahora, el potencial crítico del lector devuelve, desde su experiencia receptiva, un potencial transformador hacia el contexto de la producción.

El lector llega a los textos con el bagaje de sus experiencias, no solo estéticas, y de sus previas lecturas, que le sirven de regla para medir el pasado respecto de su presente. Si ese pasado es capaz de sostenerse, pasa a formar parte de la totalidad de un relato histórico. Esta innegable canonización no es el producto de una necesidad interna a las obras, sino que es buscada conscientemente, lo cual muy frecuentemente «presupone una revisión crítica, cuando no la destrucción del canon literario ya superado» (Jauss, 2000, p. 160). Se pretende así mostrar una historia literaria que se hace a sí misma a partir del eje de la recepción, desde el cual se vehiculan las influencias que empapan las producciones de cada nuevo momento literario. Esto se contrapone a la visión tradicionalista «que se atiene a la “eterna provisión” y al clasicismo garantizado de las “obras maestras” y consigue tener, por tanto, la visión de una “vía regia de la historia de la literatura”» (Jauss, 2000, p. 216). Esta visión es aquella «metafísica filológica de la tradición» que Jauss atribuyó, como ya vimos, a un autor como Curtius y su construcción de un canon autosuficiente por su relación con un cierto tipo de verdad transhistórica. Una tradición así, que se transmite espontáneamente y es ajena a su ubicación en un contexto social de recepción y producción, es lo que quiere evitar Jauss.

Por ello, el fundador de la estética de la recepción se interesó por la idea de modernidad³⁶⁹, y por el contraste entre el reduccionismo tradicionalista y un positivismo que desdeña la necesidad de un legado sobre el que basar la comprensión de la historia literaria. Este contraste es lo que ha permitido que la tradición haya emergido como idea y dado el salto al contexto intelectual³⁷⁰. Esta transferencia, a su vez, es la base del surgimiento de la

369 La primera parte de Jauss (2000) se titula precisamente *Tradición literaria y conciencia actual de la modernidad*. Allí se expone la acuñación del término «moderno», de etimología antigua, en una época que es consciente de su situación respecto de un pasado cuya vigencia ha perdido el halo de intemporalidad, y con el que es posible un contraste radical.

370 En esto se remite a Adorno (2008): «La idea de tradición a la que se remonta este concepto de arte ha sido transferida —según Theodor W. Adorno— de situaciones naturales (contexto generacional, transmisión artesanal) a lo intelectual» (Jauss, 2000, p. 216-217).

ideología asociada, el *tradicionalismo*³⁷¹, cuyo fin es conferir al pasado un papel orientador y sofocador de cualquier novedad que se rebele. La historia así entendida solo puede ser una idealización contra la realidad, la imagen de un proceso de transmisión como «movimiento autónomo de sustancias imperecederas» (Jauss, 2000, p. 17).

En todo caso, los modelos canónicos tienen la utilidad de servir como hitos historiográficos provisionales, pero «la tradición no puede legarse a sí misma» (Jauss, 2000, p. 217) y no hay justificación ontológica alguna que nos obligue a volver a ellos constantemente. No es ahí donde comienza la tradición, sino, y aquí Jauss (2000) hace una de sus mayores apuestas, en la recepción:

Si por el término «tradición» se ha de entender el proceso histórico de la práctica artística, este proceso deberá entenderse como un movimiento que comienza con la recepción, capta lo pasado, lo trae al presente y expone a la luz nueva de la significación actual lo traducido o «trasladado» al presente. (p. 217)

Es la recepción la que hace presentes esos modelos clásicos y los hila con nuestras necesidades actuales. Como consecuencia, el objetivismo que las grandes tradiciones buscan otorgarse termina disuelto en un origen que es, por definición, subjetivo. La capacidad de significación de las obras, por tanto, «sólo se puede percibir y determinar de forma progresiva en el cambio evolutivo de horizonte de la experiencia estética» (Jauss, 2000, p. 217). Si el sentido que cada vez se encuentra en las obras no se modificase y ampliase, la tradición terminaría anquilosándose.

La deconstrucción de la tradición sustancializada tiene que llegar hasta las puertas mismas de la estética de la recepción. Jauss (2000) es consciente del «sustancialismo de la hermenéutica histórica de H. G. Gadamer» (p. 218), que oculta su predilección por un clasicismo dotado del don de plantearnos preguntas transformadoras. Sin embargo, protesta Jauss, un texto *per se* no es capaz de tal proactividad ni es el receptáculo en el que se conservan las verdades originarias de la tradición. La dialéctica de pregunta y respuesta solo funciona desde

371 Esta explicación del surgimiento del tradicionalismo es muy similar a la de Eric Weil, y en general a todas las propuestas que han evidenciado que la tradición adquiere su estatus moderno cuando entra en crisis y es utilizada contra aquello que la amenaza.

la posición actual, no como la reiteración de «antiguas preguntas guardadas por la tradición y planteadas de la misma manera para todos los tiempos» (Jauss, 2000, p. 218). Así, las obras necesitan al receptor tanto como este a ellas. Sin él, quedan mudas, incapaces de hacerse merecer en un entorno que puede haber perdido el interés por ellas. Esta relación de mutuo enriquecimiento es la verdadera *fusión de horizontes*:

En la tradición histórica del arte, una obra del pasado no pervive ni en función de preguntas eternas ni de respuestas permanentes, sino por la tensión más o menos patente entre pregunta y respuesta, problema y solución, que puede provocar una nueva comprensión e implicar el restablecimiento del diálogo entre presente y pasado. (Jauss, 2000, p. 225)

El canon no se destruye sin más cada vez, sino que es puesto en constante revisión, se transforma en la exigencia de experiencias nuevas o se confronta con modelos subversivos. En todo caso, esto no se lleva a cabo únicamente en el nivel reflexivo y crítico, sino también en un nivel prerreflexivo que «frente al proceso de racionalización en el nivel de las instituciones, puede causar no menos cambios que el encumbrado diálogo de los autores» (Jauss, 1987, p. 74)³⁷². Esto es una vuelta a la experiencia estética, que se sacude la sumisión hermenéutica y se pone al mismo nivel. La influencia de la fenomenología es aquí patente, pero lo más significativo es que si, como se ha explicado, la recepción desencadena la tradición, esta tiene entonces un motor netamente estético y sería posible hablar de tradiciones de la sensibilidad.

Más allá de esa cuestión, en la que ciertamente Jauss no entra, nos queda plantear el problema de la relación de lo nuevo con la tradición, problema este que será decisivo en algunas de las propuestas que nos quedan por reseñar. Jauss reconoce que inevitablemente la recepción implica siempre algo preestablecido que induce un cierto recelo hacia la novedad, la cual, antes de ser admitida, puede pasar por un largo proceso. Lo nuevo, más que como categoría estética, opera como categoría *histórica* en tanto que el análisis diacrónico de la literatura se fija en los momentos de irrupción de ciertas novedades, sus efectos y cómo transforman el entorno de recepción y a la misma tradición. Cualquier sustancialismo, por tanto, va a discutir enconadamente toda

372 Jauss (1987) ha propuesto tres niveles en la formación del canon: «el *reflexivo*, en la cima de los autores; el *socialmente normativo*, en las instituciones culturales y educativas; y el *prerreflexivo*, en el subsuelo de la experiencia estética» (p. 75).

amenaza de cambio. En gran medida, el tradicionalismo, en tanto conciencia de un orden en peligro, se erige a sí mismo contra lo nuevo y vive permanentemente en una relación polémica con su presente. La superación de esa polaridad va a ser condición irrenunciable para una comprensión de lo estético en su realidad dinámica.

Así, Jauss (1988) sabe que tradición e innovación han sido siempre dos ejes determinantes de la historia del arte. Su unidad no puede ser soslayada y su desequilibrio nos puede llevar a un tradicionalismo o a un modernismo dogmatismos, cada uno ciego a los logros y la importancia del otro. Además, la tradición artística no puede ser entendida desde los parámetros del conservadurismo cotidiano, en el que las convenciones y las costumbres se transmiten en la práctica espontánea. Esta inercia no es posible en el arte, donde la preservación y la transmisión se dan con el concurso de una recepción selectiva que está constantemente atravesada por hechos como la emergencia de novedades, la reinterpretación, la fusión, el olvido, etc³⁷³. Y viceversa, aun cuando la estética moderna quiera construirse sobre la primacía de lo nuevo, es necesario un horizonte de entendimiento previo constituido por las obras del pasado³⁷⁴.

Sin embargo, entre el binomio recepción-horizonte de entendimiento, la producción, como posible fuente de subversiones, queda ciertamente sometida a la supervisión de la recepción, que es, como hemos visto, la llave de entrada a la tradición y, en cierto modo, la *guardiana* de esta. Pero esa recepción es un proceso esencialmente repertorial, en tanto que solo puede operar con respecto a lo ya dado, y su preeminencia es síntoma claro de que el modo necesario gobierna esta estética. La tradición como proceso no es discutida ya que aporta las claves y la orientación para que el lector realice sus interpretaciones³⁷⁵, es a partir de estas cuando los cánones concretos pueden sufrir variaciones y evitar

373 «In the realm of the arts tradition realizes itself neither in epic continuity nor in a *creatio perpetua*, but in a process of mutual production and reception, determining and redetermining canons, selecting the old and integrating the new. It is out of this interplay, this constant mediation between past origins and future developments, that the communicative function of aesthetic experience develops» (Jauss, 1988, p. 376).

374 «Even the Modern Age's aesthetic privileging of the new necessarily presupposes the old as a horizon of understanding» (Jauss, 1988, pp. 375-376).

375 Esta sería la gran originalidad de esta estética frente a las estéticas de la producción, en donde los repertorios se refieren a las posibilidades con las que el artista trabaja.

así el anquilosamiento. Respecto a esto, hay una innegable voluntad en los autores expuestos en esta parte de recrear una tradición efectiva, pero su noción de evolución artística no termina de explicar cómo es posible que florezcan y cristalicen la pluralidad de rupturas artísticas que nuestra época ha conocido. Sus estéticas son siempre afirmativas, como corresponde al modo de lo necesario, pero falta cierto reconocimiento del papel activo de la negación. Habría que abrir, en todo caso, vías de comunicación entre estas y una estética como la de Adorno, parapetada en la negatividad.

Bien es cierto que la comprensión de la evolución artística, sus procesos de saturación y ruptura, es muy certera especialmente en el caso de Hartmann y Jauss. Este último, sin embargo, sigue en la órbita del trascendentalismo en el que se realiza su proceso de recepción. No acaba de explicarse cómo, desde esa intimidad estética, es posible incidir en las inquietudes creativas de la época y alterar las formas tradicionales vigentes, a no ser que el receptor asuma un papel que ya no es estético, sino institucional. O que él mismo sea también productor, pero tal cosa implicaría indagar en la importancia que en ocasiones tiene la negatividad antes mencionada, entendida como rechazo voluntario de lo que uno ha estado recibiendo. En relación a esto, hemos visto como el apriorismo histórico hermenéutico no ha podido evitar la referencia a un cierto esencialismo de la tradición. De tal cuestión fue muy consciente el fundador de la estética de la recepción, pero quizás esta, de innegable importancia, debiera medirse en el mismo plano de la producción y salir del enclaustramiento trascendental para entender que no todas las recepciones tienen el mismo poder de influencia ni institucionalizador, que hay hegemonías, confrontación y rupturas como procesos inherentes a la vida artística a los que, en no pocas ocasiones, la propia recepción se ve sometida.

4. De la tradición posible a la tradición efectiva

4.1. Tradición y originalidad artística

4.1.1. Tradición e individualidad creadora: Eliot y Pound

La pregunta por una tradición posible implica la conjugación de dos componentes entre los cuales se dan algunas de las mayores fricciones de la vida estética. De una parte, la propia tradición es una forma social asentada sobre la esfera repertorial y tendente a la sedimentación y la conservación. De otra, lo posible, tal como es expuesto por la estética modal, es el modo en el que las disposiciones se expresan con mayor amplitud, liberadas de cualquier exigencia ajena al propio gozo expansivo de quien explora sus potencias estéticas. Hemos visto hasta ahora cómo el desequilibrio entre ambos factores era causa de una esclerosis que solo se resolvía cuando, por alguna vía de escape, nuevas propuestas venían a alterar o a dinamitar el sistema dado. Así lo vimos en la primera parte, donde desde la conciencia renacentista de los nuevos artistas, capaces de hacer rodar su tradición hasta extremos de excelencia, explicamos cómo sus sucesores llegaron a embarrancarse en un academicismo redundante. O en las rupturas surgidas a partir del romanticismo, que para liberar su potencial creativo se referían a una tradición idealizada o inexistente, al mito de una edad dorada de genios portentosos o, directamente, a la ruptura sistemática. Finalmente, el regreso a las reverencias de la tradición no terminaba de dar cuenta de cómo podía ser posible no recaer en la contingencia academicista si no se asumían todas las anteriores rupturas como inherentes y, también, necesarias.

De aquí en adelante, se van a ir desarrollando propuestas que, de diversa forma y en distinto grado, quieren engrasar la dialéctica entre la tradición y la individualidad creadora. Con esta expresión nos acercamos ya a la aportación de T. S. Eliot, concentrada en el breve ensayo titulado precisamente *La Tradición y El Talento Individual*³⁷⁶. El poeta norteamericano encarna de manera excepcional una serie de cualidades que le hacen idóneo para iniciar esta parte; no más, sin embargo, que las de Ezra Pound, quien le introdujo en el ambiente literario inglés.

376 Includido en Eliot, 2000, pp. 17-29.

Ambos, representantes del modernismo anglosajón —que no deja de ser un movimiento literario de vanguardia—, desarrollaron un interés por la tradición que fue mucho más allá de simplemente dejarla traslucir en sus obras. Nos ocupamos antes de Eliot para, posteriormente, subrayar la profundidad crítica del reconocimiento de la tradición por parte de Pound, cuyos dispersos ensayos literarios recopiló el primero.

En T. S. Eliot tenemos, por un lado, un manifiesto posicionamiento conservador y un interés por la tradición literaria; por otro, una obra que, lejos de entregarse a la recreación de las fórmulas heredadas, se abre a la experimentación. Ambos extremos son los que el poeta quiere tramar en su teoría y en su obra, donde las tensiones estéticas fluyen sin dificultad entre lo clásico y lo innovador.

Cierto es que las ideas estéticas de Eliot se asientan en unas pocas nociones en absoluto novedosas. La cultura, por ejemplo, la concibe como un orden dinámico que se adapta para recoger las novedades que surgen en su seno³⁷⁷. No es solo que estas abran un espacio propio y las obras pasadas se reubiquen, sino que incluso los valores con los que nos relacionamos con las obras sufren transformaciones. Pasado y presente se alteran mutuamente, y esto es así porque, si el presente nunca está fijado, sino que es aquello que justamente escapa cada vez que queremos asirlo, el pasado tampoco lo está, es otra dimensión del propio presente que nos trae a la memoria las posibilidades que pudieron haber sido y, de ellas, la inspiración para un futuro igualmente huidizo³⁷⁸. Esa

377 Eliot (2000, pp. 310-311) tiene una noción de cultura que parece tomada muy a *grosso modo* de la antropología. Se trataría del modo de vida concreto de un pueblo, manifiesto en su arte, religión, costumbres, etc. Todas estas producciones son partes de un todo, la cultura que surge en su interacción como algo más que su mera suma. Las culturas superiores, porque indudablemente las hay, son aquellas que diferencian entre las diversas funciones, y en ellas es posible hablar de estratos culturales e individuos excepcionalmente cultos —explicación esta, cuando no justificación, de la existencia de un elitismo cultural—. Pero sobre toda la diversidad hay una cultura común, cuyo más fuerte nexo, y esto es importante, es el lenguaje, elemento de comunicación y de unión.

378 El poeta expresó admirablemente esta experiencia del tiempo al comienzo de sus *Cuatro cuartetos*:

Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contained in time past.
If all time is eternally present
All time is unredeemable.

remanencia nos devuelve ecos que haríamos mal en separar de nuestro mundo presente como si ya no nos pertenecieran. Y en esto, el poeta debe ser especialmente cuidadoso y consciente de que el tiempo no es una corriente única e invariable. Pero para mantener la altura de lo recibido, es necesario dar espacio a la irreverencia, porque lo sustantivo de la tradición no es la reputación ni la distinción, sino el cuidado del lenguaje heredado. Esto implica rechazar, además, el progresismo en el arte y olvidar la idea de que el arte mejora. En ese espacio, entre una materia del arte que varía con cada contribución y un horizonte ciego al progreso, se sitúa la práctica artística. En otras palabras, la creación no se orienta a subvertir absurdamente aquello de lo que proviene, sino a enriquecerlo a través de lo que, en cada momento, pueda gestar.

Para Eliot (2000), no es posible ser contemporáneamente creativo contra la tradición. Pero tampoco es posible si se cae en la pedantería que vuelve empalagosas a las obras inundadas de reverencias, por eso, «el poeta debe saber lo suficiente, siempre y cuando no afecte su necesaria receptividad y su necesaria pereza» (p. 22). Y además de estos, es conveniente rebajar esos otros excesos producidos por el desmedido crecimiento de la autoconciencia del artista, cuyo producto es la imagen de un individuo portentoso aislado en su genialidad. Aún en el romanticismo, esa deformidad podía moderarse con el anhelo de una comunidad a la que volver y *reintegrarse*. Ahora, en un tiempo de posvanguardias, no quedan asideros que disimulen los excesos individualistas. El ego debe dominarse para entender que sobre la mente creadora del sujeto está la *mente* de su propio país y de su cultura.

Cuando Eliot entra a valorar su propio legado, no oculta el sesgo etnocéntrico de su defensa del inglés como la lengua más apta para escribir poesía³⁷⁹. Pero entiende también que la tradición de la literatura

What might have been is an abstraction
 Remaining a perpetual possibility
 Only in a world of speculation.
 What might have been and what has been
 Point to one end, which is always present.
 Eliot (2001, p. 140).

379 Cfr. Eliot, 2000, p. 297. No podemos dejar de advertir similitudes entre estas ideas y la concepción de un *espíritu del pueblo*. Sin embargo, no parece que Eliot pretenda mayor profundidad filosófica ni elaborar una metafísica nacionalista. Como reconoce a menudo, se mueve ligero en el plano de las sugerencias y su interés es, ante todo, el de la literatura producida en su propia lengua, a su vez emparentada con otras cercanas.

inglesa³⁸⁰ se inserta a su vez en la tradición madre de la cultura europea. De este modo, concibe una idea de tradición escalonada desde lo local, o nacional, hasta la comunidad supranacional³⁸¹. Este sentido histórico trae a la simultaneidad la totalidad de la literatura de su propio país, de su propia cultura, y en tanto que «sentido de lo atemporal y de lo temporal, así como de lo atemporal y lo temporal reunidos, es lo que hace tradicional a un escritor» (Eliot, 2000, p. 19). En definitiva, al expresarse en la lengua propia, el poeta alcanza su grandeza si es capaz de engrandecer a esta. Es en este espacio de lo atemporal donde se alumbra lo clásico, que se mide siempre desde la tradición dada en una lengua y nos impele a conservar lo recibido:

Mientras estamos *dentro* de una literatura, mientras hablamos el mismo idioma y tenemos, en esencia, la misma cultura que produjo la literatura del pasado, queremos conservar dos cosas: orgullo de lo que nuestra literatura ya ha dado, y fe en lo que todavía puede dar. Si dejáramos de creer en el futuro, el pasado dejará de ser totalmente nuestro pasado: se tornaría en el pasado de una civilización muerta. (Eliot, 1959, p. 63)

Más allá de esa apelación al orgullo de la propia cultura, Eliot (1959) es muy consciente del problema de lo clásico. Si, cuando el poeta es un clásico, «no solamente agota una forma, sino la lengua toda de su época; y la lengua de su época, en la forma en que él la emplea, será la lengua llevada a su perfección» (p. 63), ¿cómo puede ser un beneficio para su pueblo? Cada artista, sin dejar de reconocer los logros precedentes, ha de encontrar nuevas formas para su época. Es así como el *talento* se conjuga con la tradición. Las potencias disposicionales, pues de eso se trata, se maximizan cuando se saben continuadores de algo mayor, y no mera explotación de la experiencia aislada o de la sensualidad interior. El talento, en definitiva, está orientado a algo más valioso que la propia

380 Más que a la nacionalidad, esta tradición se refiere a la lengua. Eliot, como es sabido, emigró de su Norteamérica natal para integrarse en un Reino Unido más cercano a su espíritu conservador. Por otro lado, recordemos que el poeta fue uno de los miembros del *new criticism*, o formalismo americano, corriente que, más allá de sus propuestas estrictamente teóricas, quiso reevaluar la literatura nacional como «fundamento para una educación a la altura de los tiempos» (Bozal, 2004, Vol. 2, p. 371).

381 «Creo que en el ejercicio de todo arte encontramos estos tres elementos: la tradición local, la tradición europea común y la influencia artística de un país europeo sobre otro» (Eliot, 2000, p. 303).

individualidad, y por tanto implica una renuncia a lo que el mismo poeta es. Esto es así hasta el punto de que Eliot habla de sacrificio personal y, en términos casi de mística oriental, de extinción de la personalidad³⁸². Un proceso de despersonalización que es requisito para alcanzar el sentido de la tradición. Así, Eliot (2000) propone una singular noción de poesía que no se fija en el análisis y la exaltación de obras concretas, sino que la concibe «como la totalidad viva de toda la poesía que se ha escrito en la historia» (p. 23).

A partir de estas premisas, el poeta puede reflexionar sobre su arte para crear *gran poesía*, aquella que surge de una intensidad particular y profunda de las emociones no en el sentido de que expresen al poeta, sino de que abarquen con su altura los logros de su cultura. La personalidad del poeta es, como decimos, no aquello que ha de expresarse, sino el medio para expresar, de un modo peculiar y novedoso, la actualidad. No se trata de buscar, por tanto, nuevas emociones ni formas excéntricas e inéditas, las emociones comunes son válidas para el fin creativo. Esas emociones tienen su vida propia en el poema, no en la persona, y esta impersonalidad posibilita que la obra literaria pueda ser compartida por lo que expresa sin depender de la biografía de su autor.

Puede haber, sin embargo, alguna sospecha de que en estos planteamientos aún se esconda una sumisión a la tradición. Eliot (2000) zanja la cuestión al afirmar que, si consistiese únicamente «en seguir los caminos de la generación inmediata anterior a la nuestra con una ciega o tímida adhesión a sus logros, la “tradición” debería sin duda desalentarse» (p. 18). Es decir, contra esa sumisión ciega, el poeta prescribe el talento, y contra el solipsismo de este, la tradición. Si esta fuera un don que se adquiere pasivamente, no tendría valor; por tanto, la tradición «no puede heredarse, y quien la quiera, habrá de obtenerla con un gran esfuerzo» (Eliot, 2000, p. 19). De ese equilibrio que no desdeña la experimentación estética o la ruptura de cánones injustificados, depende entonces la efectividad de la tradición en tanto que vehículo para el desarrollo del talento individual. Diríamos, en términos modales, que el talento disposicional no puede ser ejercido en el vacío, pero tampoco en una repertorialidad fija. De este modo, la obra de arte trasciende la personalidad de su autor, y la originalidad necesaria de cada generación, para engrosar una tradición viva en la que

382 «El progreso de un artista constituye un ininterrumpido sacrificio personal, una constante extinción de la personalidad» (Eliot, 2000, pp. 22-23).

los ancestros se traslucen en cada nueva aportación sin por ello anular su singularidad.

Por derroteros similares transitó Ezra Pound, más tajante en algunas cuestiones y más osado en otras. Por ejemplo, en la construcción de un peculiar canon, en el que, frente al de Bloom en el que está lo que tiene que estar, se atreve a discutir nombres que para la crítica hegemónica habitan sin discusión en el panteón literario y a incluir lo marginal o lo fragmentario. Lo que mueve a Pound es un criterio personal establecido sobre una sólida concepción de la literatura y de la tradición. En esto, se aleja del sesgo de Eliot que prestigia la literatura inglesa y quiere enlazar todas las tradiciones poéticas en una comunidad artística de principios compartidos³⁸³.

Su propio proceder es, por otro lado, ejemplo de cómo nos hemos de relacionar con la tradición. Es posible quebrantarla o burlarla cuando su herencia es la mediocridad³⁸⁴, pero el canon de las obras de calidad no se puede romper. Lo que estas nos legan es un horizonte de belleza³⁸⁵, cualidad que Pound aún mantiene entre los grandes valores estéticos incluso cuando su propia poesía es intransigente con todo artificio. Su concepción del arte poético se aleja, además, de cualquier veleidad idealista y se fija en el proceso formador. Porque la poesía es esencialmente forma y la tradición es historia del descubrimiento y desarrollo de posibilidades formales a partir de las cuales puede haber nueva creación³⁸⁶. De este modo, Pound incita provocadoramente a escarbar en los tesoros de la tradición; la alternativa es, sencillamente,

383 Esto no quiere decir que no tenga igual interés por su propia tradición, tan solo le niega cualquier primacía y subraya los necesarios lazos que tiene con literaturas de todas las latitudes, no solo europeas. Por eso, tras su selección de autores imprescindibles, Pound (2000) nos recuerda que «sin ese MÍNIMO de poesía escrita en otras lenguas, es sencillamente imposible saber “de dónde viene la poesía inglesa”» (p. 63).

384 «‘Break with tradition’ is currently used to mean ‘desert the more obvious imbecilities of one’s immediate elders’» (Pound, 1968, p. 227).

385 Así lo afirma al comienzo de su *The Tradition*: «The tradition is a beauty wich we preserve and not a set of fetter to bind us» (Pound, 1968, p. 91).

386 Cuando dice que la poesía es una composición de palabras ordenadas musicalmente (Pound, 1968, p. 437), lo hace al hablar del verso libre. Es decir, el criterio formal heredado de las métricas clásicas se extiende y amplía según nuevos descubrimientos, pero no se rompe. Ahí está el talento ensanchando la tradición.

un abismo hacia la estulticia³⁸⁷. Ni Eliot ni Pound ocultaron nunca un cierto elitismo desdeñoso. Esta pose, en manos de un tradicionalista sin más horizonte podría parecer ridícula; en su caso, es la apelación al talento —y el ejercicio del mismo— lo que les salva.

En conclusión, Pound es tajante al afirmar que el conocimiento de la tradición es esencial y no rechaza la erudición. En gran medida, ante la mediocridad circundante, la riqueza antigua es también una vía de escape y de gozo. En los orígenes, es posible encontrar una permanente sensatez, la razón, la naturaleza, el sentido capaz de decidir el modo apropiado de hacer las cosas. Así, mientras los críticos ignorantes loan la *originalidad*, o se ocupan de lo seguro que gusta generalmente, el artista verdadero no está pendiente de si esto o aquello es nuevo o viejo, convive con la intemporalidad de las grandes obras de tal modo que a menudo se convierte en el mayor de los innovadores y a la vez se sitúa en el centro de la tradición³⁸⁸.

Hemos visto cómo la teoría de Pound prioriza un acercamiento a la práctica del oficio poético en su intensidad formadora autónoma. Esta actitud es fruto del proceso sufrido en todo el sistema de las bellas artes por el que la autoconciencia artística ensancha cada vez más las posibilidades que dependen exclusivamente del modo en que las poéticas se autoafirman. Tal es el proceso que interesa a Paul Valery (1900), que ve cómo «se inicia en Baudelaire ese intento de una perfección preocupada sólo de sí misma» (p. 13). Al igual que los dos poetas anglosajones, él también está interesado en la producción³⁸⁹ y también busca un equilibrio que no desbarate la coherencia que esta requiere. Es decir, si la propia tradición, por un lado, necesita su propia coherencia en tanto social, la obra se remite a su propio imperio formal. La cuestión es cómo hacer que ambas no se interfieran, sino que se entrelacen en

387 La constante prédica de la chusma, como titula uno de sus ensayos —*The costant preaching to the mob* (Pound, 1968, p. 64)— contra el arte de los ignorantes.

388 Y el que no le entienda, nos dice Pound (1968) sin ambages, es un ignorante: «The innovator most dammen for eccentricity, is often most centrally in the track or orbit of the tradition, and his detractors are merely ignorant» (p. 280).

389 Como nos recuerda Claramonte (2016), Valery tenía una concepción dual de lo estético; por un lado, todo lo referente a la cuestión de la sensibilidad, por otro, lo que él llamaba poiética: «centrada en las cuestiones relativas a la producción de obra, como acción humana total y mucho más dependiente de la palabra que se usó en parte de la estética griega para aludir al arte: *techné*, que nosotros relacionaríamos claramente con el modo de la necesidad y su búsqueda de coherencia interna» (p. 70).

el anhelado espacio de la libertad artística. Tal cosa en Valery debería darse con la naturalidad de un proceso vital cuyo fluir solventase las confusiones y contingencias de toda vida artística³⁹⁰, en la presencia de un ejercicio poético que ha conquistado la claridad de sí mismo. De este modo, se diluyen los agobios de quienes ahogan las estéticas en debates exaltados acerca de rupturas o clasicismos. Valery defiende los beneficios de una razón poética³⁹¹ capaz de discernir fórmulas que guíen el proceso creativo, de profundizar en una comprensión de los fines artísticos y el valor de ciertas convenciones. Desactiva así el debate artificioso entre libertad creativa o sometimiento a unas reglas. Ni una cosa ni otra, «la restricción es inventiva al menos tantas veces como la superabundancia de las libertades puede serlo» (Valery, 1990, p. 57). Lo que va a decidir el sentido de una práctica artística, en su normatividad o en su libertad, es la conciencia razonada de su propia actividad.

Tal actitud no implica, por otro lado, tragar con cualquier circunstancia, ni asumir una especie de ascetismo poético incapaz de contestar a las exigencias de una tradición cualquiera. Cuando Valery se refiere a De Maistre, asumiendo que el tradicionalista sería capaz de aceptar cualquier restricción sin que esto termine cegando la creatividad en el arte, imagina en su boca una hermosa metáfora: «Zapatos demasiado estrechos nos harían inventar nuevas danzas» (Valery, 1990, p. 57). Valery comparte sin duda que siempre es posible hallar un espacio de autenticidad estética para toda expresión poética, pero no exige que esto necesite de ninguna otra disciplina más allá del orden que el propio artista encuentra para sí.

En definitiva, el poeta francés se sitúa en el tránsito entre aquella modernidad efervescente de Baudelaire que aún podía jugar seriamente con epatar al burgués, y esta otra asentada ya en los sillones de la crítica que conjuga sin problema su propia indagación artística con el elogio de la tradición y el beneplácito de las instituciones. Así, un poeta como Vicente Aleixandre, en su discurso del Nobel de 1977, afirma con orgullo: «Tradición y revolución. He ahí dos palabras idénticas». Podría entenderse, al menos así se trasluce del sentido de su discurso, que las poéticas de vanguardia están en riesgo de agotamiento y que solo se

390 «La vida no procede de otro modo; y ese mismo proceso que se observa en la sucesión de los seres, y en el que se combinan la continuidad y el atavismo, lo reproduce la vida literaria en sus encadenamientos...» (Valery, 1990, p. 20).

391 A la que llama «Estética razonada» (Valery, 1990, p. 57).

encuentra sentido en una síntesis que pliega toda nueva originalidad a su espacio en la cadena, como un eslabón más que busca una expresión nueva para que la tradición puede perpetuarse. Esta síntesis, sin embargo, debilita la tradición en tanto que idea dialéctica cuyo sentido se afirma contra lo emergente, y así sus virtudes para explicar las tensiones de la estética efectiva tienden a desvanecerse.

Quizás pueda verse aquí el triunfo de una autonomía formal que se ha desentendido de cualquiera otra de las dimensiones con las que lo estético ha de lidiar, sociales o políticas, por ejemplo. De este modo, es posible afirmar tradiciones preocupadas sólo de su propia racionalidad formativa, tradiciones que pueden ser *progresivas* en el sentido de que, sobre logros técnicos previos, tienden a una mayor complejidad y sofisticación formal sin romper la identidad histórica. Tal cosa, por ejemplo, se amolda bien a ese pensamiento conservador, no tradicionalista, al que los cambios, siempre que sean controlados por una racionalidad inherente al propio sistema, no solo no le espantan, sino que le parecen necesarios para no caer en un rupturismo revolucionario que desbarate los pilares asentados. Recordemos entonces que Eliot fue un conservador activista. La tradición, así entendida, puede vehicular una saludable vida artística siempre que no se discutan en exceso los límites institucionales de ese gran arte, aun del más irreverente, del que se ocupan los críticos.

De momento, los poetas hasta aquí reseñados han abierto un espacio de efectividad al insistir en la necesaria toma de control completa de su propio oficio, liberándolo de amaneramientos o de intenciones ideológicas. De este modo, el proceso formativo aparece así en toda su magnitud e importancia.

4.1.2. Formatividad y tradición en Pareyson

En la teoría de Pareyson, que las obras de arte sean originales, innovadoras e incluso rupturistas no es óbice, sino al contrario, para que colaboren en favor de la tradición y no contra ella. Para sustentar esta pretensión, busca convertir ciertas aparentes enemistades en facetas de un mismo cuerpo. En términos de la estética modal, si asumimos lo repertorial y lo disposicional como interdependientes, deshaciendo así una comprensión que los quiere cerrados e ininteligibles entre sí,

sería como si los armonizásemos hasta extremos quizás excesivos, imaginando una relación tan idílica que acabara por difuminar las necesarias tensiones que dinamizan los sistemas artísticos. En Pareyson (2014), esta armonía va a dar cuenta de la posibilidad de «la continuidad en la originalidad y la originalidad en la continuidad» (p. 183).

Este autor realiza un esfuerzo continuo por describir lo artístico como resultado de la efervescencia vital de las potencias estéticas, y esto, en tanto que es lo más irrenunciable de su propuesta, le sitúa de lleno en el modo de la posibilidad. Tal es el sentido de la *formatividad* que rotula su sistema. Pareyson (2014) nos dice que una obra de arte es «materia formada», pero esta condición no es exclusiva del arte, toda actividad humana es formativa, producción de formas según modos de hacer que, en su desempeño, van descubriendo reglas para alcanzar unos fines. Lo distintivo del arte es que tiene sus fines en sí mismo, de ahí que su autonomía formal sea una condición irrenunciable. En el arte, se cumple en extremo la conquista de una legalidad exclusiva e interna a la obra que no depende de ningún fin externo y es capaz de organizarse plenamente desde el interior. Así, la obra artística puede adornarse con las siguientes cualidades:

totalidad irrepitable en su singularidad, independiente en su autonomía, ejemplar en su valor, conclusa y a la vez abierta en su definición que encierra un infinito, perfecta en la armonía y unidad de su ley de coherencia, entera en la adecuación recíproca entre las partes y el todo. (Pareyson, 2014, p. 1)

Umberto Eco, quien se reconoce en deuda con Pareyson³⁹², recuerda una comparación de Tilgher entre Croce, una de las principales influencias de Pareyson, y Valéry: mientras, para el primero, la actividad poética es «algo que va creando sucesivamente su metro y su ritmo, su ley; Valéry afirma que la verdadera poesía sólo sale a la luz en lucha contra el obstáculo constituido por la métrica y el lenguaje tradicionales» (Tilgher citado en Eco, 2005, p. 17). Vemos cómo en el primero está contenido el presupuesto principal de la *formatividad*, mientras en el segundo se enfatiza esa tensión estética atenuada en Pareyson. Lo que este añade ahora es la insistencia en que la originalidad formativa no

392 Influencia extensible a la Escuela Estética de Turín, donde fueron alumnos de Pareyson tanto Eco como Vattimo. El primero de ellos afirma la *formatividad* como el marco teórico en el que dicha escuela trabaja (Cfr. Eco, 1990, p. 67).

surge de la nada, que existen un conjunto de sugerencias dadas por la tradición y el mundo circundante que ponen las condiciones para el trabajo material del artista³⁹³.

Una vez establecido ese equipaje, y ya plenamente dentro de los textos de Pareyson, será necesario distinguir entre aquel trabajo formativo que alcanza el estatus de artístico, engrandece y continúa la tradición, de aquel otro que permanece en lo inerte y repetitivo. Cada tipo, a su vez, se relaciona con un modo de aproximación a la obra. Si la abordamos desde su inmóvil completitud y perfección es inimitable, «concluye un proceso imposible de proseguir y definitivo, y por tanto es irrepitible» (Pareyson, 2014, p. 178); pero vista dinámicamente, en su proceso formativo, «desvela la eficacia operativa de la propia regla, y por tanto abre una vía, indica un camino, traza un surco, diseña un programa, delinea una posibilidad» (p. 178). En definitiva, la obra de arte es a la vez «inimitable porque irrepitible, e imitable porque ejemplar» (p. 178). Así, la verdadera continuación de la tradición es el hallazgo personal de un nuevo modo de formar que emerge de una familiaridad con las obras ejemplares. En el extremo opuesto, si la obra es tomada como un modelo inmóvil, solamente se la copia, lo que no es un trabajo netamente artístico³⁹⁴. Una tradición, si es artística, atañe a toda la realidad del arte, no se reduce a la transmisión instrumental del oficio. Lo que ha de añadirse es una intención activa y perseverante en pos de la originalidad.

Por tanto, la imitación no lo es de la figura inmóvil de la obra, sino de su ejemplar movimiento interno; es imitación creadora en tanto que aprehende un modo de formar irrepitible, es un *hacer como* para hallar el estilo propio. Y en eso, es tanto continuación como ruptura. En esencia, el arte es revolucionario, se funda en una ejemplaridad cuya seña definitoria es la originalidad, y, por eso mismo, es igualmente conservador al fundamentar, como se ha visto, la tradición. Es decir, Pareyson ve la tradición y la revolución no como factores excluyentes,

393 Dentro de estas condiciones, la resistencia, más que dada por el peso de ciertos prejuicios o cánones, viene de la inercia de la materia con la que la actividad formadora trabaja, y comprende el conjunto de medios, lenguajes, técnicas, preceptos, tradiciones, etc. que se interfieren en el contexto de la producción.

394 El trabajo de la copia, la *pedestre* repetición, no deja de tener su valor, aparte de que es un momento en la educación formativa, «a veces ha servido para transmitir modos que verdaderos artistas han sabido después renovar» (Pareyson, 2014, p. 182).

sino como los dos elementos motores que colaboran para hacer la historia. Así, ruptura y continuidad son dos modos posibles de innovación. El primero de ellos es el más excepcional, reservado a los grandes nombres que son capaces de dar continuidad a una tradición aparentemente agotada, aquella en la que ha quedado interrumpida «la solidaridad entre la ejemplaridad y la congenialidad» (Pareyson, 1998, p. 41).

Los dos conceptos que acabamos de mencionar, *ejemplaridad* y *congenialidad*, van a ser claves para el armazón de la idea de tradición que aquí se expone; ambos responden a la necesidad de explicar la coherencia de esta a través de la sucesiva aparición de novedades. La obra ejemplar es aquella particularmente lograda que, sin renunciar a su singularidad, alcanza un grado de universalidad que insembrará las obras que se inspiran en ella. Es precisamente su autonomía la que le confiere ese valor, porque en ello es ejemplo de un modo de formar que alcanza las cotas máximas de soberanía sobre sí misma que antes citábamos. Esa plenitud le confiere, además, una excepcional transparencia, y es por ello reconocible y valorable de modo amplísimo en su tradición y más allá. Subrayemos una vez más que estos principios se dan según la aproximación a la dimensión operativa de la obra ejemplar, no según ideales abstractos o esquemas, sino en función de esa capacidad inédita e inimitable de hallar su propia legalidad formativa.

A través de la congenialidad, cada nuevo artista puede engarzarse con sus precedentes sin por ello someterse, porque «la originalidad no suprime la semejanza, y la semejanza presupone la originalidad (Pareyson, 2014, p. 179). La imitación es una iniciación a partir de la cual uno podrá encontrar un estilo propio, el cual es el depositario de la personalidad formativa, manifestación de la *espiritualidad*, en términos de Pareyson. Por tanto, la congenialidad se da entre *espíritus* afines que portan una experiencia común de maestría y pupilaje sucesivos. Así, un estilo se vuelve común, se da en un ambiente cultural compartido. En esa «comunidad de espíritu» uno puede elegir libremente al maestro que guíe su búsqueda de estilo³⁹⁵.

395 Nos dice Pareyson (2014) que «la imitación del modo de formar instituye o presupone comunidad o afinidad en el modo de pensar, vivir y sentir, y establece una continuidad de estilo entre maestro y discípulo» (p. 83-84). Esta *comunidad* asume quizás excesivamente los rasgos idealistas de aquella *comunidad orgánica* de Tönnies, cuyos ecos románticos eran evidentes. Sin embargo, la idea de la imitación de Pareyson quiere remontarse a la antigüedad, un sentido que en el romanticismo

Ahora vemos ya que la tradición se da a través de la escuela; cuando Pareyson analiza ambas, frecuentemente las cita unidas, sugiriendo que la tradición artística es una escuela, entendida esta, más que en términos académicos, en términos de corriente histórica aglutinada por la congenialidad entre artistas. Escuela y tradición se forman, por tanto, a lo largo de la enseñanza concreta que unos van recibiendo de otros. Uno se adhiere a esta tradición mediante el acto libre de unirse a su magisterio, acto motivado por esa coincidencia espiritual de la que hablábamos. Esa adhesión es lo que va a permitir encontrar una originalidad, y esta a su vez es requisito de la continuidad de la escuela. En este ciclo, cada uno de los estilos y la propia escuela actúan engarzados según su propia naturaleza, dándose vida mutuamente:

La obra lleva en sí, a la vez, la realidad viviente de la escuela y de la tradición de la que se ha nutrido y el resultado original de la interpretación operante que la obra da de tal realidad: el artista, actuando en conformidad con su interpretación de aquella escuela o de aquella tradición, ha obrado según las exigencias de su propia personalidad, y la escuela o la tradición, obrando desde dentro de la actividad de quien se adhiere a ellas, no han dejado de actuar conforme a su propia naturaleza. (Pareyson, 2014, p. 200).

La tradición está viva y es interpretada laboriosamente por quienes se nutren de ella y comparten su experiencia. Si su palpar se pierde, la escuela toma un sesgo negativo y se convierte en «escolástica», en sentido manierista³⁹⁶, que sobrevive como formalismo inerte. Es aquí donde rige ese modo de hacer basado en la copia, en la imitación pasiva y la «inanidad del mero oficio» (Pareyson, 2014, p. 184)³⁹⁷. El pensador

fue desbordado por una inventiva que, de un plumazo, en palabras de Marchán Fiz (2010) «capacita al nuevo creador para disponer a su modo de los materiales de la historia con el fin de producir nuevas y diversas maneras» (p. 101).

396 Se cae en la manera, que consiste en una imitación repetitiva y servil. Siguiendo los pasos históricos del manierismo, Pareyson (2014) ha visto cómo el agotamiento de la plenitud del estilo es el origen de dicha degradación: «cuando un estilo, se dice, alcanza el culmen de su evolución, degenera, cae en la inercia, agota sus propias posibilidades, se hace estéril y se vuelve manera» (p. 204). La tradición, en tanto que continuidad en el estilo renovador, se vuelve redundante, ya no ofrece soluciones nuevas más allá de la mera repetición.

397 En el interior de esta escolástica, cualquier acto de innovación lo es también de ruptura, y es precisamente en este contexto donde está más justificada.

italiano ha diagnosticado aquí eso que la estética modal ha llamado modo contingente. Con esto presente, la estética de Pareyson es un intento de evitar esa sombra y abrir una brecha hacia la liberación de las posibilidades formativas sin que estas queden fuera de una escuela nutricia.

Por tanto, urge recuperar el sentido de la escuela como magisterio, comunidad entre escolares y maestros que trabajan juntos y aprenden el oficio. En ese contexto, para ser uno mismo hay que continuar al maestro, congeniar con él y abrir perspectivas nuevas que no por ello pierdan esta conexión. Así, aunque las obras modifican radicalmente la tradición, lo hacen desde dentro, la vivifican a la vez que conservan toda su singularidad. Por ello, la adhesión libre es la voluntad de continuarla en su renovación: «Integrarse en una tradición significa, todavía antes de proponerse renovarla por temor al conformismo, hacerse su heredero activo, aceptándola como un patrimonio que conservar, preservar e interpretar: solo así se la puede renovar verdaderamente» (Pareyson, 2014, p. 202).

La conservación de la que se nos habla no es, por supuesto, esa acumulación o fijación que puede ser útil en otros contextos. Lo que aquí se busca es mantener vivo un modo ejemplar de hacer artístico. Así, la conservación a través de la imitación tiene que ser transformadora, porque «no hay otro modo de continuar un estilo sino aquel que además lo transforma, ni se puede verdaderamente transformar una tradición sin al mismo tiempo consolidarla» (Pareyson, 2014, p. 202). Por eso, un estilo está siempre destinado a renovarse. Quien repite no tiene estilo; si esto no fuese así, podríamos aceptar un estilo supraindividual, pero Pareyson deja claro que cada estilo es un modo personal de formar. El aire de familia que nos sugiere la existencia de un estilo colectivo es producto de la comentada congenialidad entre los miembros de una escuela³⁹⁸.

La personalidad formadora, a través del estilo, se convierte así en el contenido mismo del arte³⁹⁹. Y en la medida en que la experiencia se da en

398 «Un estilo colectivo no tiene otra sede y otra vida que el estilo personal de cada cual» (Pareyson, 2014, p. 203).

399 Si el estilo «arrastra en el arte la totalidad de la vida espiritual del artista» (Pareyson, 2014, p. 79), lo que el arte exprese solo puede manifestarse por esa vía. Se impugna por tanto aquella «historia del arte sin nombres» de Wölfflin. La alternativa que se alumbra estaría más cercana a *La vida de las formas* de Focillon, y más si se

un momento histórico concreto, el artista pertenece y expresa su época. La producción de formas es parte de un «tejido que une las diferentes obras en continuidad de estilos, escuelas y tradiciones» (Pareyson, 2014, p. 3), lo cual salva el peligro de que la autonomía de las obras las aboque a una insularidad impotente. Pero, aunque el arte pertenezca a su contexto histórico y social, el cual pone las condiciones y estímulos para su desarrollo, el gran artista no se reduce al gusto dominante, sino que va más allá gracias a su afinidad con el estilo de las grandes obras ejemplares⁴⁰⁰. Por esto, finalmente, la verdadera formatividad se da a partir de los móviles internos constitutivos de la obra y puestos en marcha por la actividad del espíritu. La influencia social, en todo caso, puede actuar como sugerencia y acicate, pero la sociabilidad del arte se funda en sí mismo: «el arte es fundador de sociabilidad ya que la obra, con su sola presencia, crea su propio público» (Pareyson, 1998, p. 51). Así, en cada obra está contenida la historia precedente, ellas mismas son realidades históricas humanas que inciden en nuestra conciencia y nuestro mundo cultural, llegan al mundo cotidiano, permean nuestro gusto y el de nuestra nación⁴⁰¹.

Una duda que puede plantearse entonces es sobre la manera en que las obras y las tradiciones se ubican en el contexto de la cultura, y cómo se solventa el riesgo de insularidad antes mencionado. Recordemos que Pareyson se sitúa dentro de la escuela hermenéutica y que su estética, aunque formativa y por tanto de la producción, reconoce la importancia de la recepción y la interpretación. De este modo, la formatividad tiene un «carácter esencialmente “realizativo” y “comunicativo”» (Pareyson, 2014, p. 257), y la obra de arte es intrínsecamente comprensible y

completa con el *Elogio de la mano*, donde queda clara la necesidad de la personalidad en el desarrollo de esas formas que surgen además de una *manualidad* que es, una vez más, formativa.

400 El arte perecedero, efímero y de consumo no es para Pareyson (1998) un arte verdadero como el que «pide la admiración y la regenera continuamente con su propia perennidad» (p. 21). El gusto del público no puede cambiarse; en todo caso, gracias al arte verdadero, es posible educarlo y mejorarlo.

401 Pareyson retiene de la filosofía alemana esa importancia del *espíritu*, pero cualquier categorización de este como ente colectivo solo se da para él a través de la personalidad individual: «Al mundo espiritual de una civilización, de una época, de un pueblo, se accede y se participa solo personalmente, justamente porque este resulta de contribuciones personales, y es un modo de vivir, pensar, sentir, que une a personas que viven y no vive ni obra si no es personalmente vivido» (Pareyson, 2014, p. 266).

comunicable⁴⁰². Aunque su ley formal le pertenezca soberanamente, en tanto que objeto abierto al mundo, su esencia consiste en darse sin necesidad de intermediarios que la expliquen. Por eso, Pareyson concede suma importancia a la interpretación en tanto que relación directa con las obras que son así accesibles para cualquiera. Esta interpretación es una realización en la recepción de las posibilidades que están dadas en el objeto artístico, que en absoluto se reduce a ser instrumento de comunicación de unos contenidos terminados dentro de sí⁴⁰³. Es decir, su generatividad formativa no finaliza en el acto de producción, sino que continúa motivando al receptor que la interpreta desde sus parámetros y la actualiza según cada situación presente. La experiencia adquiere así el carácter de una totalidad concentrada en donde la tradición portada por la obra y el espectador, por un lado, y la historicidad correspondiente, así como la sensibilidad personal del sujeto y la ley formal de la obra, confluyen. Tal situación es una dinámica en la que el arte, sobre todo aquel que es especialmente ejemplar, no se agota en su época y está siempre en disposición de fundar un gusto y de abrir nuevas posibilidades de interpretación para épocas posteriores.

Vemos que la estética de Pareyson se sostiene sobre extensos ejes que buscan tramar las extremidades artísticas: la innovación con la continuidad, la universalidad con la singularidad, la personalidad con la cultura. Con esta última cuestión, se asegura que el arte conserve siempre su huella espiritual. En este sentido, es muy interesante, para perfilar definitivamente su idea de tradición, prestar nuevamente atención a cómo entiende la educación del artista y su relación con el oficio, el trabajo de taller y el magisterio.

Aprender el oficio no es aprender el arte. El maestro no enseña teóricamente ni especulativamente, sino «haciendo hacer» (Pareyson, 2014, p. 191), empujando la práctica formativa con su ejemplo. Inevitablemente, cuando el maestro enseña sus modos de hacer, hay doctrina, muestra sus reglas, «desvela el significado operativo de sus

402 Al respecto de esta características, nos dice Pareyson (2014) que la obra en tanto forma, «no es ni signo, ni símbolo, ni alusión, y no se indica sino a sí misma» (p. 257).

403 El placer estético «presupone siempre una actividad interpretativa» (Pareyson, 1998, p. 25). Y más aún si entendemos, como nos dice Pareyson (2014), que «leer significa “ejecutar”» (p. 209). La ejecución es un aspecto constitutivo del arte. Y la interpretación hace que la obra ejecutada, sin perder su identidad, adquiera un carácter múltiple a través de los múltiples puntos de vista que la abordan.

propios modos de hacer» (p. 192). El maestro, mostrándose, enseña al alumno a hacer por sí mismo para que encuentre su estilo, por lo que su escuela es una «escuela de originalidad» (p. 192). Hay por supuesto un inicio de obediencia, pero esa disciplina se va liberando paulatinamente hacia la consecución de la originalidad⁴⁰⁴. Vemos cómo el estilo es la incorporación a la propia espiritualidad de una práctica operativa nutricia; más allá de la costumbre y del dominio material del oficio, lo que se incorpora es una capacidad para inventar. Si esto no fuese así, cabría el peligro de tomar las reglas formativas como meras recetas independientes de su objeto, como leyes generales con valor por sí mismas para imponer un canon propio del academicismo normativo. Hay que desechar esa normatividad y volver al origen «operativo» que funda el quehacer artístico. En el academicismo, las normas se aplican estérilmente, pero de lo que se trata es de asimilarlas, adoptarlas y comprenderlas para fundar un estilo original. Es necesario mantener la memoria de que esas reglas fueron extraídas de obras concretas producidas por la actividad personal de un artista.

En gran medida, el aprendizaje es un proceso de intercambio dialéctico que también transforma al maestro. Así lo ha visto Steiner (2004), que entiende igualmente que, en esa relación ideal, el alumno siente que debe dejar atrás al maestro para encontrarse a sí mismo. Porque el conocimiento es transmisión y necesita de alguien que lo ate a un pasado, que guarde esa memoria, y ese es el maestro que colabora en la construcción de «una comunidad sobre la base de la comunicación, una coherencia de sentimientos, pasiones y frustraciones compartidas» (Steiner, 2004, p. 33).

Formación y transformación son así los engranajes de una cadena que da vida a la tradición. La continuidad es entre formas que engendran otras formas gracias a esa ejemplaridad que tiene «pregnancia generativa» (Pareyson, 2014, p. 198). De este modo, la escuela asume un aire de familia generacional que alterna obras austeras, que se reconocen netamente en los surcos trazados por la práctica sucesiva, con otras dotadas de un halo de originalidad más potente y «cuya novedad parece destruir y romper la tradición, e indicar vías completamente inéditas»

404 «La práctica artística se somete a las reglas solo para aprender a darse las propias, es decir, cede a la disciplina solo para afirmar su propia libertad» (Pareyson, 2014, p. 194). Si la obediencia se disocia de la invención queda en mera aplicación, repetición, sometimiento, arbitrio, «esclavitud del instinto y del inconsciente» (p. 195).

(Pareyson, 2014, p. 198). Y en esto se excluye completamente cualquier progresismo, lo cual implicaría tender hacia un fin exterior a las propias obras que, sin embargo, no abandonan su ejemplar perfección por muchas innovaciones posteriores que aparezcan. La obra se debe y se mide desde su propia inmanencia, según su propia capacidad de inventar sus reglas de formación y su capacidad de llevarlas a cabo⁴⁰⁵.

Como ya se ha comentado, Pareyson recogió lo principal de estas nociones de Croce. Su aportación más notoria fue purgarlas de idealismo y llevarlas hacia un materialismo con el que poder describir la formatividad desde la operatividad propia de la actividad que trabaja con materiales diversos. En la medida en que gran parte de esos materiales pertenecen a la cultura y son previos e independientes del sujeto, la formatividad pudo alumbrar una idea de tradición como la que aquí se ha esbozado. No obstante, queda un resquicio idealista en Pareyson, aquel que le hace enfatizar el papel del sujeto a través de su *espiritualidad*. Por ello, una visión general de su sistema nos muestra una construcción ideal y armónica que apenas se apoya en ejemplos concretos. Esto mismo, la formatividad practicada por quienes buscan la innovación y la expresión personal, es lo que vamos a explorar en el próximo punto, veremos ejemplos de artistas que han extraído de su propio trabajo práctico opiniones que, a *grosso modo*, vienen a coincidir con la intención de conciliar tradición y originalidad. De puente privilegiado, nos vamos a servir de la *Opera aperta* de Umberto Eco.

4.1.3. Modernidad abierta y tradición

La formatividad de Pareyson es una idea lo suficientemente pregnante como para haber dado pie a formulaciones que la entroncan con el arte más experimental. Así, Umberto Eco (1990) conserva lo fundamental de la teoría de su maestro: un arte entendido como el modo de estructurar cierto material y una actividad formadora que, surgida de su contexto histórico y social, bebe sobre todo del entorno

405 Es esta una diferencia fundamental con el Gombrich que sostenía el criterio de la mimesis como exigencia para el tipo de arte que él estudiaba, el cual podía ser mejorado progresivamente. Además, mientras la teoría de Gombrich lo es de las artes plásticas, la formatividad de Pareyson puede aplicarse con igual prestancia a toda actividad.

más inmediato del artista y su relación con la tradición estilística de sus precedentes. De este modo, las corrientes apegadas a la práctica efectiva y cotidiana no siempre coinciden con los grandes trazos historiográficos surgidos de la articulación discursiva del complejo tapiz de la cultura. Esta complejidad es la imagen cohesionada de las producciones de personalidades conformadas en base a un mundo de formas adquirido, y cuya estabilidad es esencial ante la ingente masa de provocaciones y estímulos. En esto último se basa, según Eco, la posibilidad de existir como seres razonables; incluso, añadimos, la posibilidad de actuar con coherencia, no en el sentido de una regularidad que puede abocarnos a la monotonía, sino en el de poseer siquiera un estilo desde el que encontrar variaciones de lo recibido.

Por eso, para Eco (1990), «entre mantener *en condición de organicidad* el sistema de asunciones y mantenerlo *absolutamente inalterado* hay una gran diferencia» (p. 180). De ahí que sea necesario admitir que una característica esencial a nuestra condición como seres pensantes es la de ser capaces de evolucionar en nuestra inteligencia y sensibilidad, de enriquecernos con la experiencia y modificar el sistema de asunciones. Así es como el arte se vuelve un campo abierto para nuestro talento disposicional y nos permite dar cobertura a una sobrestimulación que de otro modo terminaría por saturarnos. Ese es el sentido de la organicidad del mundo de las formas, su capacidad de modificarse; es más, su *deber*, porque, como nos dice Eco (1990), «debe aumentar armónicamente, sin sobresaltos ni deformaciones, pero *debe aumentar* y, aumentando, modificarse» (Eco, 1990, pp.180-181).

Todo esto da lugar a una plasticidad y capacidad de adaptación que son, para Eco, un distintivo de la cultura occidental. Y es por ello que su arte no ha cesado de alumbrar reglas, dogmas y revoluciones, porque las formas nuevas se reorganizan siempre en un nuevo mundo asuntivo. Lo que Eco llama preferencia por «el acabamiento, la satisfacción final de la expectación» (p. 182) es una de esas clausuras formales cuyo paradigma es el de la obra terminada en su perfección, y cuya máxima expresión estuvo en el clasicismo musical. Pero también estos principios aparentemente necesarios⁴⁰⁶ caen bajo sospecha, en este caso desde las

406 Una ideología dominante que presume de la existencia de verdades universales, cerradas y unívocas, colabora en el establecimiento de determinadas producciones artísticas. Se dan también razones psicológicas que refuerzan esa tendencia al acabamiento. Eco (1990, p. 182) cita a Henri Pousseur para hablar de lo que este

nuevas poéticas musicales. Este ejemplo nos sirve para ver cómo, en su búsqueda de una expresión nueva, incluso las inercias más poderosas son puestas en evidencia y reorganizadas bajo nuevos criterios.

En este sentido, lo característico de la modernidad, en oposición a las fuerzas de gravedad clasicista, es la emergencia de una pluralidad de órdenes, de sensibilidades y formas expresivas. Lo abierto es lo inesperado, aquello que fuerza el cambio de expectativas desde una «*previsión de lo esperado*» a una «*espera de lo imprevisto*» (Eco, 1990, p. 183). Cambio, por otro lado, de gran trascendencia para el sentido de la tradición, una de cuyas vocaciones principales era, precisamente, el control de lo inesperado y el establecimiento de regularidades. Esto, en el nuevo contexto, parece complicado ante el imparable florecimiento de multitud de singularidades contradictorias. Es por ello que, frente a un enfoque institucional de la tradición, la formatividad la concibe en el sentido de las prácticas concretas capaces de adaptarse, cambiar y dar cabida a lo nuevo sin por ello romper ese hilo regio del que cada artista es capaz de extraer su estilo, por muy novedoso que sea, de sus precedentes.

De esto han sido conscientes, en general, todos los artistas de la modernidad. Incluso aquellos que, como ya vimos en el punto 2.2.3., adoptaban una pose antagonista y destructora hacia el pasado no podían ocultar su referencia a una edad de artistas míticos y, finalmente, el reconocimiento de que la originalidad y la tradición no se contradicen. Eso era lo que afirmaba el futurista Carrà, al igual que han repetido, cada uno a su modo y según sus intereses, multitud de autores: D'Ors, Aleixandre, Eliot o Pareyson. Lo que los futuristas atacaban, más que a esa referencia ineludible a las potencias creativas desarrolladas en la historia, era a su enclaustramiento en academias y otras instituciones, y la reiteración forzada de estilos que ya no reflejaban la energía de su momento. Fue la suya una búsqueda de la inmediatez del artista respecto al mundo, y tal motivo ha estado presente desde el Renacimiento, cuando Leonardo censuraba la imitación del estilo ajeno y recomendaba la imitación directa de la naturaleza. Lo primero, en sentido estricto, sería la vía directa hacia el manierismo, hacia el formar *a la manera* de otro, y de ahí al academicismo tan denostado y cuyas consecuencias ya

llama una inercia psicológica que lleva a remarcar el final y enfatizar el carácter cerrado y acabado de la obra.

hemos analizado. La cuestión es si esa búsqueda de lo inédito implica o no un desvinculamiento respecto a lo pretérito. En este sentido, la estética de Pareyson es el esfuerzo por explicar que tal cosa no sucede, que el estilo singular y lo original no salen del espacio histórico de una tradición. Vamos a citar ahora algunos ejemplos de artistas que sitúan su trabajo artístico en ese espacio de continuidad.

Hay un impulso anti-institucional que es común tanto a los rupturistas como a los moderados. El pintor Henri Matisse expresó esto mismo con sutileza cuando narró su experiencia en el Louvre, ante las eminentes obras de una tradición que no rechazaba, pero que le provocaban la necesidad de salir para crear a partir de su propia experiencia sensible. Así, no percibía su trabajo como ruptura, sino como continuación, y por eso nos dice que, en su *conquista del color*, «la tradición ha sido prolongada por medio de nuevos medios de expresión y enriquecida en esta misma dirección tan lejos como era posible» (Matisse, 1993, p. 106). Por ello, es para él un error pensar, contra el ruido de todos aquellos que han propugnado la ruptura, que esta se ha producido realmente en la tradición pictórica hasta nuestros días. Si esto fuera así, si realmente la tradición se pudiese abandonar, «el artista no conocería más que un triunfo efímero y su nombre sería pronto olvidado» (p. 106).

De entre los pintores, y muy cercano a la sensibilidad plástica de Matisse, el interés por la tradición cristalizó singularmente en Maurice Denis, cuya obra transitó entre el movimiento de los *nabis* y el simbolismo. Este artista propuso un *neotradicionalismo* centrado en las cualidades formales de la obra⁴⁰⁷, sostuvo la necesidad de un nuevo orden clásico y, finalmente, se orientó hacia la religión como guía del contenido artístico. Nótese cómo su propuesta compone un término que une lo nuevo con lo tradicional, una mezcla que, sin embargo, no acaba de superar la ambigüedad de una definición demasiado genérica. Parte de una crítica a la pretensión de admirar los cuadros modernos según criterios antiguos, declaración que pretende ser tan anticonvencionalista como antiacadémicista. El artista debe superar las perturbaciones que produce una sensibilidad mediatizada por la *mentira naturalista* para lograr la belleza de un arte auténtico, producto de la expresión libre de

407 De hecho, así define su *néo-traditionnisme*: «Se rappeler qu'un tableau — avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote — est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées» (Denis, 1964, p. 33). El texto en español está en González García *et al.* (1999).

emociones sin trabas. En ello, no hay tradición en sentido normativo, sino la coincidencia en unos motivos plásticos que reflejan en su vigor esta voluntad. En este sentido, la idea de tradición que parece subyacer en Denis es la de un proceso sustantivado en determinadas identidades históricas. Y si aquella de la que provenimos ha sido menguada por las mediaciones que encadenan el gusto, la destrucción de tales obstáculos, no de la tradición en sí, implica su renovación y el surgimiento de un nuevo momento tradicional.

En el ámbito musical, contamos con las sugerentes opiniones de Stravinski. Su aportación consiste en un moderado distanciamiento de la dialéctica tradición-ruptura, que entiende como impostada y poco realista. Así, cuestiona el halo revolucionario que muchas veces se atribuye al arte; si este es esencialmente constructivo, nos dice, «la revolución implica una ruptura de equilibrio. Quien dice revolución dice caos provisional. Y el arte es lo contrario al caos. No se abandona a él sin verse inmediatamente amenazado en sus obras vivas, en su misma existencia» (Stravinski, 2006, p. 22). Con respecto a la idea de tradición, se expresa con cautela y se opone a quienes la asimilan sin más con el pasado; al contrario, las obras que crean la tradición son en su emergencia aquellas que precisamente menos recuerdan al pasado. La tradición no es ese objeto que pasa de generación en generación, sino que es un proceso genérico que madura, crece, decae, renace, etc. La polémica, más que la armonía, rige el intercambio histórico. Para ilustrarlo, recurre a un aforismo del poeta René Char que dice «“Notre héritage n'est précédé d'acun testament” (Ningún testamento precedió a nuestra herencia)» (Stravinski, 1991, p. 193)⁴⁰⁸. Es decir, frente a la idealizada transmisión cultural, la realidad es la dinámica de un legado que, muy a menudo, es sentido como «el apretón de unas tenazas muy fuertes» (p. 193). Esta tensión provoca impulsos de fuga tanto como de retorno. Pero lo que no es la tradición es esa inercia de un pasado fijo e inmutable; es más, para que su núcleo pueda conservarse, el músico ruso sugiere, una vez más, la necesidad constante de renovación. Así, frente a la inercia inconsciente del hábito y ese rígido molde temporal al que se la quiere reducir, una «tradición verdadera no es el testimonio de un pasado muerto; es una fuerza viva que anima e informa el presente» (Stravinski, 2006, p. 59), que nos obliga a recrearla y hacerla fructificar.

408 La fuente original está en Char, R. (1946). *Feuillets d'hypnos*. Paris: Gallimard.

Una nota común en los ejemplos reseñados, y en tantos artistas modernos, es la plena consciencia de estar ubicados en una sucesión histórica que constantemente, y especialmente desde la autoafirmación artística del Renacimiento, es modificada y puesta en cuestión sin por ello quedar disuelta. Una consciencia de la continuidad tan fuerte que, como señala Kundera (2005), «interviene en la percepción de toda obra de arte» (p. 131). La tradición, por tanto, como condición, pero sentida a veces como un peso del que es necesario liberarse. Quizás, es precisamente esa desazón ante lo percibido como imposición el modo que tiene la propia tradición para mantenerse viva. Su pesadez, su inercia lastrante, es a su vez estímulo para que quienes la reciban lo hagan críticamente y con voluntad de renovación.

A partir de estas reflexiones, podemos subrayar el sentido dialéctico que, como proponemos, adquiere la idea de tradición en la modernidad, aquel según el cual no puede definirse por sí misma, sino en dependencia de un rival, lo nuevo o lo imprevisto, que por un lado la amenaza y por otro la revitaliza. En esa existencia polémica, la misma idea es abordada desde muy diversos intereses con los consiguientes vaivenes. Si se la postula como la literal obediencia a una doctrina *sagrada*, el antitradicionalismo futurista se justifica como el contrapeso radicalmente opuesto. Si, por el contrario, se la quiere asumir como ese contexto que hace posible el cambio artístico, es necesario rechazar cualquier cierre de la misma, tal como pretende el ejemplarismo más literalista, y superar el extremismo que la encastilla o la destruye, volviéndola en ambos casos imposible.

Esta última postura implica el engarce dinámico entre las fuerzas en oposición, como estamos viendo en los intentos de artistas y críticos modernos de ubicarse en un espacio productivo entre la continuidad y la ruptura. Ambos conceptos son los ejes de la propuesta de Aparicio Maydeu (2013) de una gramática de la tradición en la cultura contemporánea. Este autor nos da una precisa definición de la tradición como «el marco referencial de todo proceso creativo, el contexto endémico» (p. 41). Y elige explícitamente su sentido repertorial, en tanto que «repertorio a *disposición*»⁴⁰⁹, frente a su concepción, que considera antigua, como *proceso de transmisión*. La diferencia decisiva estaría en la aproximación sincrónica de la primera alternativa, lo cual deja intacta

409 Nótese la coincidencia con la terminología de la estética modal y sus *repertorios* y *disposiciones*.

la capacidad del artista de operar libremente con los materiales de su tradición. En cambio, la segunda opción estaría regida por un sentido diacrónico que «implica que la transferencia de formas artísticas debe entenderse como un automatismo» (Aparicio Maydeu, 2013, p. 42). En otras palabras, la tradición en su completa dimensión repertorial sería entendida aquí como ese depósito al que se despoja de inercia histórica y es utilizado a voluntad por el artista. Pero entre la tradición a la carta y una fuerza automática quizás sean posibles soluciones que aúnen toda la efectividad de los hechos artísticos sin renunciar a ninguna de las dos dimensiones temporales⁴¹⁰.

En todo caso, la tradición es entendida aquí como una forma *axiomática*, como un *a priori* con el que el artista ha de contar y que le envuelve de modo similar a como ya vimos en aquellas concepciones de la filosofía alemana, el espíritu objetivado o el horizonte de Gadamer. La capacidad de abrirla y de, aparentemente, romperla para renovarla es lo distintivo del artista contemporáneo. Desde estos postulados, es sencillo establecer argumentos en favor de una alternancia entre continuidad y ruptura según la cual las novedades que transforman lo dado dependen a su vez de esas creaciones anteriores.

Por esta razón, no es infrecuente, como estamos viendo, la recurrencia a la tradición en tantos movimientos y textos de vanguardia. Así, tradición e innovación han terminado engarzadas aun en las más atrevidas apuestas modernas hasta el punto de que la sombra de la primera, aparentemente tan distante de estas corrientes, no ha dejado de cernirse sobre estas. Recordemos cómo Huysen entendió el *posmodernismo* como un movimiento en constante búsqueda de tradición. Nada nuevo desde el romanticismo. Y si hacemos caso a Adorno, que, como vimos, consideró la tradición como una categoría antigua y en cierto sentido antimoderna, aquellos que la buscan en los tiempos modernos no pueden sino construir un relato, una recreación o una invención de algo cuya raigambre social se perdió y es por ello manipulable a voluntad. Una *tradicción* selectiva, como diría Williams, cuyo sentido está muy lejos de ser un constructo institucional que obligue explícitamente a la manera de las religiones.

¿Cómo se llegó entonces al exceso antitradicionalista? Antes de la vanguardia propiamente dicha, hubo una modernidad que reformuló la

410 Esta discutible dicotomía ya fue, desde nuestro punto de vista, solventada por el estructuralismo de Praga y especialmente por la estética de Jan Mukařovský, de quien hablaremos en la última parte de la investigación.

relación del presente con la antigüedad e inauguró así esta *tradición moderna*. Calinescu (1991) ha visto cómo esa vanguardia toma prestados «prácticamente todos sus elementos de la tradición moderna pero al mismo tiempo los amplía, exagerándolos, y los sitúa en los contextos más inesperados, haciendo que sean a menudo completamente irreconocibles» (p. 105). Lo que eliminan son las fuerzas vinculantes para poder así explorar libremente las posibilidades que los materiales de toda época y lugar pueden dar de sí⁴¹¹. Y a pesar de la evidente desconexión respecto a lo mundano, esta revolución artística se pensaba cargada de fuerza social transformadora. Una vez desvinculado de las obediencias, era posible usar el legado artístico para volverlo contra los elementos que sostenían precisamente esa obediencia: el gusto del público, las instituciones artísticas y todas sus teorías estéticas asociadas.

El producto final es una idea de vanguardia artística como movimiento cargado de furor contra lo establecido, como esa máxima de Bakunin, «destruir es crear», que, para Calinescu (1991, p. 124), es aplicable a casi todas sus acciones durante el s. xx. Lo problemático de estas categorizaciones es que se asume un sentido de la misma demasiado ceñido y cortado por un patrón que difícilmente es aplicable de modo genérico⁴¹². Calinescu establece una línea clara entre esa vanguardia, que es de por sí antitradicionalista, y un *modernismo* que no comparte en absoluto ese impulso negacionista. En este último incluye, entre otros, a Eliot y a Pound⁴¹³, para los cuales es pertinente la afirmación de Calinescu de que existe un sutil tradicionalismo bajo el antitradicionalismo moderno. Pero también sería defendible la inversa: bajo una pose tradicionalista se oculta a veces una sutil burla de la seriedad de la tradición. En todo caso, nada de ello es posible sin la ironía del que toma distancia respecto a lo que el hombre cotidiano considera *importante*. Actitud esta que salva a quien la cultiva de

411 Los «mil modelos diferentes procedentes de todas las civilizaciones y etapas históricas conocidas» de los que habla Calvo Serraller (2013, p. 118) a propósito, principalmente, de Picasso como paradigma de ese uso elástico de cualquier herencia como recurso para las necesidades innovadoras del momento.

412 El mismo Matisse no quería ser un *destructor*, como tampoco Picasso, Stravinski, los músicos dodecafonistas y tantos otros.

413 Los ejemplos con los que trabaja Calinescu son literarios. Si del lado modernista, además de los citados, están Kafka, Joyce o Proust, del lado de las vanguardias negativistas estarían autores como Artaud, conocido por su constante voluntad de transgredir.

caer en la gravedad del tradicionalista o en la de su antagonista, el transgresor que quiere un mundo nuevo⁴¹⁴. Y esta ironía transita como un fino sentido común desde el romanticismo hasta el decadentismo, y hasta multitud de autores modernos y modernistas que la cultivaron con maestría. Así que, más allá de la discusión terminológica entre vanguardia o modernismo, no parece que la actitud hacia la tradición implique una nítida distinción entre ambos. Cada cual a su manera, entre todos han ido construyendo un sentido de la tradición moderna como negación de sí misma, y tal cuestión no es aplicable sin más a una vanguardia unívoca.

La aportación de Eco se nos muestra ahora como un marco teórico preciso que nos puede llevar hasta la idea de tradiciones de ruptura. Así, en el contexto general del arte moderno, se alumbran un tipo de prácticas y experimentaciones formales a partir de las cuales es posible completar una estética como la formativa con la idea de *obra abierta*. Si un arte *clásico* funciona siempre desde una recurrencia a sus propios principios comúnmente aceptados, el arte contemporáneo «parece que persigue como valor primario una ruptura intencionada de las leyes de probabilidad que rigen el discurso común poniendo en crisis sus supuestos en el momento mismo en que se vale de ellos para deformarlo» (Eco, 1990, p. 207). Es decir, un tipo de práctica artística que, constantemente, quiere sobrepasar y quebrar los límites del propio lenguaje adquirido y consagrado para producir «obras abiertas, de estructura ambigua, sometidas a una indeterminación de los resultados» (p. 305). Así, se llega a una situación en la que la ruptura de una tradición es a su vez impugnada por un atrevimiento mayor en un ciclo sistemático, en el que «toda vanguardia niega otra vanguardia cuya contemporaneidad le impide ser ya tradición con respecto a la que la niega» (p. 330). Un ciclo que, por otro lado, no deja de ser sospechoso si es pensado desde la perspectiva de una colonización neocapitalista del arte contemporáneo en donde la rebelión, lejos de ser lo que propone, se convierte en convención.

414 Si el dadaísmo y otras corrientes de lo absurdo no compartieron tal seriedad fue precisamente porque tomaron esa distancia irónica. Quienes se toman la cuestión en serio, los tradicionalistas y sus antis, están quizás unidos por la misma búsqueda de un orden definitivo, sea este en el pasado o en el futuro. La ironía, como la del decadente o el *dandy*, es la del que vive su presente y es consciente de su crisis y de lo fútil de esas proyecciones temporales.

4.1.4. Tradiciones de lo moderno: la discontinuidad como tradición

Ese proceso de contestación sistemática parece imposible que pueda generar ya no solo continuidades, sino incluso una mínima imagen de época. Y sin embargo, a pesar de la pluralidad evidente y de la disonancia cultivada, la crítica y la historiografía han podido trazar tal imagen de un arte, desde las vanguardias primeras hasta nuestra actualidad, organizado en periodos y corrientes más o menos reconocibles. No se da, por tanto, ese caos que Stravinski pone como consecuencia de las revoluciones. Bien sea porque estas, como quería Matisse, realmente no se han producido en el arte, o bien porque, de haberse producido, tuvieron un alcance distinto al que sus activistas pretendieron. Revoluciones y quiebras contra este o aquel orden, pero no contra el orden en sí. Es decir, a pesar de sus denodados intentos por parte de los más bizarros movimientos de negar toda tradición, incluso la que ellos mismos pudieran establecer, quedaría en todo momento asegurado un *grado cero*⁴¹⁵ de la misma.

Una interpretación singular de estos fenómenos nos llega a partir de Harold Rosenberg y su ocurrencia de una *tradición de lo nuevo*, posteriormente interpretada por Octavio Paz en su visión de la poesía moderna. Sería esta una tradición donde lo novedoso es el elemento a conservar, pero que en el momento en que es conservado pierde su halo de originalidad, lo cual obliga a una incesante *re-novación* a través de la innovación. Si Kundera nos dice que «lo que renuncia a la tradición difícilmente puede contar con una tradición en la que conservarse» (citado en Aparicio Maydeu, 2013, p. 25, n. 5), lo que estos autores nos van a sugerir es que, incluso entonces, puede predicarse algún tipo de *continuidad* a través de las prácticas transmitidas. No hace falta, por otro lado, que los participantes sean conscientes de estar elaborando

415 En su *grado cero*, Barthes (2005) ubica la escritura en un compromiso entre la presión de la Tradición y la libertad. De este modo, el estilo nos llega cargado de convenciones que histórica y socialmente le han dado un tono característico a la lengua. La literatura moderna sería la búsqueda de la liberación de ese mito literario en pos de un lenguaje universal dado por las pluralidades irreductibles. En todo caso, la lengua es repertorio fundacional y asunción básica que posibilita unas normas y su ruptura.

dicha tradición, están en ella de modo análogo a cómo el artista sumido en el academicismo se servía de las reglas como si estas marcaran el campo total de posibilidades. En el primer caso, las disposiciones son explotadas hacia afuera, en el segundo, hacia dentro. En ambos, desde el punto de partida de un entramado adquirido de repertorios. Que estos puedan, o incluso exijan, ser subvertidos y superados no quita para que sean los que proponen las condiciones de partida. De esto van a ser conscientes las teorías citadas, y en ello se cifra la emulsión entra tradición y libertad creadora que estamos buscando en esta parte.

Frente al suave fluir conciliador que emana de la estética de Pareyson, ahora lo original se afirma en su crudeza contestataria. Para que esto fuera posible, también la idea de lo nuevo se reformuló en nuestra modernidad, en concordancia dialéctica con su oponente, la tradición. De la mutación del sentido del primer término nos da cuenta Octavio Paz (1990) cuando nos narra cómo, para los artistas del XVII, lo nuevo no tenía que ver con el cambio, sino con el asombro, y en absoluto se dirigía contra la tradición. Novedades, por otro lado, siempre hubo, pero solo en una época que se afirma a sí misma como orientada a producir las primariamente estas terminan adquiriendo un sentido de fractura. Así, como nos recuerda Paz (1990), «lo nuevo no es exactamente lo moderno, salvo si es portador de la doble carga explosiva: ser negación del pasado y ser afirmación de algo distinto» (p. 20).

Por tanto, modernidad y novedad se enlazan en la cultura occidental de forma idiosincrásica. Todas las sociedades y todas las épocas tuvieron sus querellas entre antiguos y modernos, nos dice Paz, y todas un momento de actualidad contrastándose al pasado, una *modernidad* propia. Pero solo la occidental se afirma como ruptura, como un período que ha devaluado el valor sólido de la permanencia y se muestra entretejido de fragmentaciones, alteridades y discontinuidades⁴¹⁶.

Paralelamente, Paz pone el peso de la distinción epocal en una variación categorial en la concepción del tiempo. Sabemos que muchas otras culturas desarrollaron una pluralidad de visiones sobre el fluir temporal, y que, en general, el tiempo cíclico prevaleció en sociedades regidas por mitos. Estos no están ausentes en la modernidad occidental, que tiene su propia versión del regreso a un origen, la romántica. Pero frente a esta, ha elaborado igualmente un mito del progreso que desdeña

416 Un tapiz tan complejo que ha dado pie a metáforas como la de *modernidad líquida* de Bauman.

toda ciclicidad en aras de una linealidad dirigida a una mejora que exige superaciones constantes. Y si algunos relatos ponen un final edénico en el horizonte, otros obvian cualquier final y se solazan en un presente que busca diferirse constantemente de su inmediatez pasada. Esta es la mirada que fomenta y celebra las variaciones y las irregularidades. La celeridad del transcurrir y el amontonamiento de acontecimientos borran las distinciones temporales o las vuelven insignificantes. Ahora ya no se ve el futuro como una amenaza que hay que conjurar con fórmulas repetidas que nos traigan la seguridad de lo conocido. Ese futuro se busca y se instiga con novedades que parecen tener valor por sí, aunque más bien lo tienen en relación a lo previo, como afirmará Groys⁴¹⁷.

La conciencia histórica que nace del proceso descrito está en la base de la idea de tradición moderna, situada hoy en el espacio de lo que es contestado por esa incesante emergencia de primicias, pero también de lo que, cada vez más, es percibido en extinción⁴¹⁸. Como nos sugiere el mismo Groys (2005) en su estudio sobre lo nuevo, este se ha convertido en el valor exigido para el reconocimiento, consumando así la inversión característica de esta época. De este modo, si nuestra cultura toma este criterio para su funcionamiento, su prosecución se convierte en normativa y adquiere ese aire de tradición que algunos han percibido.

Las paradojas hasta ahora descritas fueron reunidas por Rosenberg (1969) en la expresión *Tradition of the New*. Con ella, el autor norteamericano traza un camino desde los primeros *epatadores* modernos hasta las rupturas del momento en el que escribe:

La famosa “ruptura con la tradición” ya duró lo suficiente para producir su propia tradición. Han pasado exactamente cien años desde que Baudelaire invitó a quienes querían escapar del mundo estrecho de la memoria para embarcarse en su viaje en busca de lo nuevo. (p. 13)

El arte desde entonces salta de vanguardia en vanguardia, y cada una llega con el programa de la renovación. Pero que lo nuevo se

417 «Lo nuevo es nuevo en relación a lo antiguo, a la tradición. Por eso, para entender lo nuevo no es necesario hacer ninguna referencia a algo oculto, esencial o verdadero» (Groys, 2005, p. 16).

418 Ya vimos cómo la tradición amenazada produjo las reacciones tradicionalistas. Veremos, cuando hablemos del folklore y las instituciones adheridas a él en la actualidad, cómo esa reacción se reformula en los numerosos folklorismos que quieren salvar de la desaparición eso que se denomina *lo nuestro*.

convierta, sin perder su lustre, en tradición no deja de plantear multitud de contradicciones⁴¹⁹. La pregunta entonces es cómo podemos ubicar en un hilo de continuidad y coherencia esta emergencia de corrientes cuyo sentido es el de iniciar un nuevo linaje, a menudo sin una explícita voluntad de engendrar descendencia. Rosenberg (1969) encuentra que «la única tradición vital del arte del siglo veinte a la que puede apelar la crítica es la de terminar con la tradición» (p. 84); la alternativa no es la revitalización de las ruinas antiguas, sino sencillamente «la ausencia de toda tradición, la confusión y la anarquía» (p. 84). Lo que nos queda entonces es una tradición exigua que carece de dogmas explícitos y cuyas reglas no demandan un sentido formativo, sino la apertura y la experimentación.

Pero sería engañoso pensar que unas prácticas artísticas de este calibre dan como resultado un conjunto inconexo de poéticas, por más plurales que estas sean. Más allá de la pretensión innovadora, esta no carece de su faceta formativa⁴²⁰, cuya aureola estará siempre al alcance y bajo la influencia de muchas otras formatividades contemporáneas. En este sentido, nos dice Rosenberg (1969) que el arte nuevo no se encarga de matar al antiguo, sino de erigir sobre sus ruinas y su desgaste nuevas formas, por ello «la revolución en el arte no está en la voluntad de destruir sino en la revelación de qué está ya destruido. El arte mata sólo lo muerto» (p. 78). Las corrientes artísticas fenecen por sí mismas, víctimas de su propia inadaptación a las necesidades disposicionales de los recién llegados, de su incapacidad para conciliar un mundo exterior pleno de estímulos con su cierre institucional.

Lo que en definitiva se quiere plantear es la posibilidad de un arte nuevo no dirigido por el impulso antitradicionalista ni por intenciones políticas transformadoras; estos serían, en todo caso, factores exógenos. La novedad que a Rosenberg le interesa es la de ese arte que se libera de tales condicionantes para adentrarse en la pureza formal e indagar

419 Una de las más grandes se da, para Rosenberg (1969), en el arte revolucionario, aquel que «declara que el arte es arte al estar contra el arte; y después quiere establecerse como la forma más permanente de arte» (p. 86). Esto provoca una situación que llega al ridículo cuando se le pide al crítico que acepte la facultad aniquiladora de estos principios estéticos para que así puedan salvarse de la aniquilación.

420 En este sentido, el propio Rosenberg acuñó la expresión «action painting» para describir una corriente formativa cultivada por un grupo de artistas que, aparentemente liberados de todo valor no puramente pictórico, terminan formando una *escuela*.

ilimitadamente en sus posibilidades expresivas⁴²¹, como en el caso del *action painting*. Frente a la aceleración desorientada de la transgresión como fin, se afirma un poso irreductible de fundamento estético. Así, la personalidad creadora es la razón última que mueve la vida artística, y esa pluralidad de poéticas, cada una con su novedad, produce una tradición hecha no de meras rupturas, sino de singularidades disposicionales.

Por su parte, Octavio Paz (1990) admite que existe una *tradición moderna* cuyo contenido son las interrupciones y los saltos de un nuevo comienzo a otro⁴²². El escritor mexicano toma la idea de tradición en sentido diacrónico, como la de transmisión de contenidos culturales entre generaciones. Por eso, si se destruyen los vínculos y se interrumpe la continuidad, ¿cómo podemos llamar a lo que queda *tradición*? La respuesta es aceptar que su misma negación, en tanto que acto repetido por generaciones de iconoclastas, puede constituir una.

La literatura *crítica* está así instalada en una paradoja esencial que consiste en negarse a sí misma para afirmar su modernidad. No solo se niegan un conjunto de valores considerados como *burgueses*, también la noción misma de literatura surgida de esos valores. Tradición, por tanto, de la que solo podemos hablar de modo paradójico; si la tomamos en sentido literal, terminamos en la reducción al absurdo de algo que se afirma en su propia negación. La tradición moderna juega con estos equívocos y con nuestra necesidad de encontrarle una coherencia y unos límites, pero en tanto que «tradición de la ruptura implica no sólo la negación de la tradición sino también de la ruptura» (Paz, 1990, p. 17). Es decir, un término como el de *ruptura* carece de flexibilidad para denominarla, para dar cuenta de sus múltiples contradicciones y de su enconado esfuerzo por constituirse en la pura actualidad, por su polémica constante contra todo lo que quiera establecerse. Por ello, la

421 Ante estas, una vez más, la Academia aparece en el lado enemigo. Esta se adapta a las más avanzadas circunstancias, pero, para Rosenberg (1969), «nunca puede ganar nada para el arte» (p. 79). Contra la Academia, la alternativa es la exploración de los límites del arte.

422 La expresión *tradición moderna* ha sido utilizada de forma más canónica por Ellmann y Feidelson (1965), que la entienden como una tradición principalmente literaria que recoge un determinado espíritu estético y social, una tradición que efectivamente existe no como una construcción de los críticos, sino como el despliegue histórico de una serie de obras y autores surgidas en un contexto común e influidos unos por otros. El aire de discontinuidad que rige esta modernidad sería aquí también un cierto motivo de comunión.

modernidad nunca adquiere un perfil definido, nunca está terminada; como dice Paz (1990), «la modernidad nunca es ella misma: siempre es *otra*» (p. 18).

Para su supervivencia, y a diferencia de los modelos canónicos que buscan la homogeneidad, esta modernidad, culminada ya en las vanguardias, cultiva lo heterogéneo, la pluralidad de las referencias y los pasados. El mismo proceso que Adorno denunció es el que permite la incesante refundación a través de las subversiones y los redescubrimientos, tan solo se trata de jugar con lo que la imaginación dé de sí. Hasta es posible buscar un retorno a una edad dorada, como querían los románticos, negando incluso la propia actualidad. Finalmente, toda convención es tomada por imposición e impugnada en busca de la redención y de la revelación de una verdad anterior a la historia:

La poesía es el lenguaje original de la sociedad —pasión y sensibilidad— y por eso mismo es el verdadero lenguaje de todas las revelaciones y revoluciones. Ese principio es social, revolucionario: regreso al pacto del comienzo, antes de la desigualdad. (Paz, 1990, p. 62)

La vanguardia es en esto heredera legítima del romanticismo, aun cuando en gran medida rompa con él, o precisamente por eso. Este movimiento, y sus posteriores ecos modernistas y decadentistas, prepararon el terreno para el activismo de la vanguardia más polemista, la que solo concibe una marcha implacable hacia delante, en busca de nuevas transgresiones, y «a cada transgresión sucede un nuevo obstáculo y a cada obstáculo otro salto. Siempre entre la espada y la pared, la vanguardia es una intensificación de la estética del cambio inaugurada por el romanticismo» (Paz, 1990, p. 161).

El artista moderno se erige aquí como el eslabón definitivo de una saga de buscadores de la libertad. El pasado es un tiempo encadenado del que se separa para volcarse hacia la utopía, como nos dice Calinescu (1991), de un «radiante instante de invención que puede sobrepasar el tiempo repitiéndose a sí mismo infinitamente —como el elemento esencial de una nueva y última tradición (sin importar lo antitradicional de su concepción)» (p. 75). El resultado histórico, sin embargo, no tiene que ver con la realización de ninguna utopía estética o social, sino con la aceleración del cambio y una atomización que amenaza con diluir la idea misma de arte.

La pretensión de una tradición cuyo único reducto es el cambio implica un mínimo itinerario histórico y social que hoy parece ovillado

en el entorno profiláctico de las instituciones del arte. En definitiva, serían aplicables aquí las críticas vistas al final de la primera parte a ese *Artworld* con capacidad para desactivar cualquier efecto revolucionario en el arte. Allí, hemos citado a Groys y su sospecha de que los actos de valorización cultural que la innovación necesita alimentaban igualmente su valor de mercado. Para este autor, lo nuevo y la tradición se dan en una dialéctica cultural que no solo produce al primero, sino también a la propia antigüedad. La comprensión del pasado varía en función de redescubrimientos e innovaciones que hacen que lo antiguo haya «que inventarlo de nuevo en cada época, y por eso todos los renacimientos han sido siempre, simultáneamente, grandes restauraciones» (Groys, 2005, p. 17). Si lo nuevo es, inevitablemente, un producto de la propia tradición, que pone los criterios para que este surja, cada originalidad, a su vez, selecciona de entre los repertorios a disposición aquel relato contrastante capaz de maximizar su actualidad. Así, Groys puede decir que los valores de las obras, finalmente, se dan por contraste con otras obras. Porque el valor cultural se sigue definiendo en relación a una tradición cultural, no en relación a algo externo⁴²³.

De este modo, como ya se apuntó en la primera parte, existen para Groys dos posibilidades de relacionarse con la tradición en función del modo en que nos adaptemos a ella. Por un lado, la innovación se basa en una adaptación negativa, cuando se disiente de los modelos culturales vigentes. Por el contrario, la adaptación positiva busca parecerse a ellos. La *tradición moderna* estaría cortada según el molde de la versión negativa y, en su búsqueda de los contrastes más radicales, encuentra su filón en un espacio profano desde el que traer al mundo del arte lo que hasta entonces era impensable. El ejemplo fundacional es, inevitablemente, la fuente de Duchamp. Pero, y he ahí la paradoja, en esas obras también se sigue la tradición de modo positivo a través de un sistema de referencias culturales subyacentes que «reclaman la pretensión de conectar positivamente con la tradición de la alta cultura» (Groys, 2005, p. 118).

El peligro de esta dinámica profanadora es que vacía de contenidos estéticos las prácticas artísticas y las reduce a un juego de provocaciones, alusiones e ingenios del que ya no puede dar cuenta ninguna teoría

423 Una consecuencia de esto es el rechazo a la idea de verdad como criterio para describir las obras de arte, porque «la cuestión no consiste en si son verdaderos o falsos, sino en si son, culturalmente, valiosos» (Groys, 2005, p. 25).

formativa. En todo caso, sería precisa una teoría *performativa* que tuviese en cuenta el aparecer de las obras y la participación de los distintos agentes artísticos, más allá del *genio* del autor. Lo sugerente de estas vanguardias performativas es que introducen como elementos poéticos las formas de seleccionar y de valorizar en relación con unas instituciones discutidas. Sería esta una vuelta de tuerca más de la orientación radical de un arte moderno que, incapaz de regresar a contextos artísticos superados y habiendo redundado sobradamente en mil y una poéticas formales, profundiza en la posibilidad de subvertir la estructura que sostiene el mundo del arte.

La paradójica tradición de lo nuevo sería así una realidad supuesta y superpuesta sobre el nivel de las tradiciones usuales de la continuidad. Un grado cero, como se dijo al inicio, que al menos nos permite hacernos una imagen del contexto de la modernidad. La pregunta de si tal cosa sea propiamente una tradición es problemática. Se responde afirmativamente si se toma el término en sentido lato, como cuando se dice la *tradición oriental*. Pero este uso obvia que, bajo esa generalidad, funciona una complejidad de corrientes a veces inmiscibles, muchas de las cuales sí pueden ser tenidas como tradicionales en tanto que transmiten una cierta continuidad, a menudo inapreciable por su corta vida y su alta capacidad de mutación y fusión, y un corpus de obras con ese aire de familia al que aludía Pareyson. Y no hablamos solo de folklore, que sigue existiendo incluso en las sociedades occidentales, sino de muchas corrientes del arte moderno⁴²⁴. Es decir, por más que se haya insistido en la disolución, la fragmentación y la ruptura, el arte moderno ha sido capaz de avanzar y tramar sus múltiples derivaciones.

El arte que plenamente puede considerarse hoy heredero de aquel que inspiró la idea de una tradición hecha de discontinuidades y rupturas aparece acomodado en los circuitos de lo *contemporáneo*. Desde sus límites, se plantea constantemente el problema de su opacidad; un arte que, encerrado en sí mismo, sería totalmente inaccesible a quienes lo observan desde afuera. Es, como señaló Bourdieu, un ámbito circunscrito a sus fieles, y en donde el entendido al estilo de Danto funcionaría como el gurú que enseña a apreciar y distinguir las obras de arte. En su interior, los artistas pueden sentirse plenamente libres, eso sí, con la única limitación de complacer los *criterios* del momento.

424 ¿Acaso no puede hablarse de tradiciones dodecafónica, cubista o ultraísta, o son solo, como se los suele denominar, *movimientos* o *corrientes*?

Más allá de las influencias obvias entre ellos, por lo que primero han de ser reconocidos es por su firma y por la singularidad a ella asociada. La idea de una tradición de lo nuevo pierde todo su sentido si no es capaz de permear al exterior para cooperar en la configuración de su época histórica. En este sentido, ha crecido la sospecha contra una *cultura* que se entiende crecientemente compartimentada y administrada por especialistas ajenos a cualquier interés propiamente estético o formativo. La polémica entre las prácticas artísticas y las instituciones está servida. Entre ambas, la tradición se debate entre su necesidad de una base social mínima y la de reactualizar sus contenidos a través de una vida artística lo suficientemente fluida.

4.2. Entre las prácticas y las instituciones

4.2.1. Lo instituido y lo instituyente

En el desarrollo histórico del arte moderno, la producción se maximiza no solo a través del crecimiento de la autoconciencia disposicional de los autores, sino también de la sofisticación del orden social asociado a esa producción. Este paralelismo implica que las instituciones de un determinado ámbito necesariamente se adaptan a la mayor complejidad y amplitud que en él se produce. Esto es especialmente evidente en el científico-técnico, cuyos logros se basan en la capacidad para conservar, organizar y transmitir una ingente cantidad de datos cuyo correcto uso acrecienta el éxito de las futuras teorías. En el arte, se da una similar conciencia que impele a acumular y conservar toda la serie de obras consideradas valiosas para ponerlas a disposición de nuevos productores y receptores, pero también como emblemas de lo que esas mismas sociedades consideran su *identidad*.

Hemos mostrado ya que las épocas de mayor ímpetu disposicional generan un subsiguiente fortalecimiento institucional, y que cuando el talento individual quiere sobrepasar los límites que los nuevos establecimientos le imponen, estas instituciones son capaces de adaptarse. Existen por tanto dos fuerzas en juego que se contrapesan e intersectan constantemente, al igual que nos ha mostrado la estética modal que sucede entre disposiciones y repertorios. Lo interesante de

esta propuesta es que no se trata de hacer campaña en favor de uno u otro factor, sino de subrayar que la vida estética y poética incluye ambos ingredientes, y que el modo en el que en cada momento aparezcan y se desplieguen determina el carácter efectivo del arte y la sensibilidad dominante.

Inevitablemente, las aproximaciones usuales suelen situar a la tradición del lado de lo repertorial y de lo institucional. Sin embargo, si queremos entenderla en su efectividad, tenemos que asumir que una tradición está hecha de repertorios que son puestos en juego, vividos y practicados por individuos socializados que, en cada generación, aportan una visión inédita de lo que les llega rodado. Es decir, no se da por sí sola, y en la medida en que su transcurrir depende de las disposiciones propias de quienes la sostienen, admitiremos que la constante variación le es constitutiva. Por todo esto, la tradición encuentra su espacio más pleno en cuanto se conjuga positivamente con lo que los sujetos efectivamente pueden. Y por eso, la tensión entre lo instituido y lo instituyente, según los términos de Castoriadis que vamos a tratar en este punto, es nutricia en tanto que entiende que lo establecido navega sobre las aguas de una vida social capaz siempre de generar lo inesperado.

Lo que tantas veces se ha entendido como una fricción irresoluble, se plantea ahora como una interdependencia entre dos atractores que revitalizan cada uno a su modo los hechos sociales. La idea de unas *energías vitales* en contradicción con las formas petrificadas de la cultura fue un antecedente neto de esta dialéctica. Y uno de sus primeros formuladores fue George Simmel, que hizo de la contradicción entre *forma* y *vida* el fundamento mismo de la cultura⁴²⁵. La vida cultural es un constante engendrar formas cuya vocación es la de afirmarse con validez perpetua y cerrada. Pero la vida es un ritmo incesante que no admite tales clausuras. En esta tensión, «cada forma cultural, una vez creada, es minada por las fuerzas de la vida» (Simmel, 2000, p. 316).

425 Donde Hartmann habló, en el contexto de su sistema, de *espíritu* objetivo y subjetivo, Simmel se había expresado en términos de *cultura* objetiva y subjetiva. El camino por el que el sociólogo alemán llegó a estas nociones fue el de un vitalismo que quería responder a los envites del positivismo, y que encontró poderosas versiones en las filosofías de Nietzsche o Bergson. Como la de estos, la obra de Simmel esparce ampliamente su influencia en una diversidad de autores posteriores, y llega hasta la teoría crítica de Frankfurt, por lo que no es casual que en la segunda generación de la misma, un autor como Habermas, de quien hablaremos en el siguiente punto, haya retomado el concepto fenomenológico de *mundo de la vida*.

Así, la vida no claudica nunca bajo el peso de las formas establecidas y está siempre en latente oposición a ellas.

Este antagonismo crónico se maximiza en la modernidad en virtud de su aceleración, complejidad y abundancia productiva, motivo por el cual alcanza tal grado de radicalidad rupturista de manos de movimientos como el futurismo. Tanto la idea de *tradición de ruptura* como la de *obra abierta* se muestran como inevitables en este contexto; la última de ellas parece responder al reconocimiento de la imposibilidad de resolver el conflicto, por lo que se hace necesario renunciar a cualquier intento de cierre formal que trabe desastrosamente esas *fuerzas vitales*. Porque la vida, a pesar de todo, «puede expresarse y realizar su libertad sólo a través de formas; si bien éstas deben, necesariamente, sofocar la vida y obstruir la libertad» (Simmel, 2000, p. 328).

Si hablamos entonces de instituciones artísticas y su relación con las disposiciones sociales vigentes, quizás un buen punto de partida sea prestar atención a algunos aspectos de la institución artística más representativa de nuestros días: el museo. Pero entre la concepción conservadora de este, en tanto que depósito de esencias intemporales, y los museos contemporáneos, que pretenden abrirse dinámicamente al consumidor de la cultura, parece haber grandes diferencias. Sin embargo, es interesante ver cómo en ambos casos el museo aparece impregnado de los aires sacros del nuevo espacio cultural que el arte moderno ha ganado para sí⁴²⁶.

Al hablar del *Artworld*, hemos mostrado como el aliento de lo sagrado pervive incluso en los cenáculos del arte más conscientemente desacralizador. Numerosos autores han percibido esa dimensión religiosa por la que, como decimos, los museos se convierten en nuevos templos, lugares *santos* donde es posible entrar en contacto con la «cultura»⁴²⁷. Pero recordemos la experiencia de Matisse en el Louvre, cuya reverencia hacia las grandes obras consistió no en quedarse parado ante ellas, sino en salir en busca de un nuevo arte cuya vitalidad continuara lo que allí

426 Groys (2005) nos cuenta cómo los museos de arte en el centro de las ciudades modernas «poco a poco absorben a las iglesias cristianas y se transforman imperceptiblemente en sus filiales, son los lugares santos de esa nueva “religión”. Es la religión de la trascendencia histórica, de la presencia intacta y duradera de un individuo particular en los archivos históricos» (p. 180).

427 Cultura objetiva que funciona aquí plenamente como mito, tal como ha mostrado Gustavo Bueno (2004).

se le mostraba inerte. Desde mucho antes, como nos recuerda Clair⁴²⁸, el museo era un lugar de trabajo para los artistas, adonde iban a aprender el oficio copiando las obras allí guardadas. Esa instrucción era, con todas sus limitaciones, un modo de ejercitar directamente una tradición cuya desaparición resulta trágica para tantos críticos conservadores⁴²⁹. Esa conexión práctica ha desaparecido y los museos actuales, como nos dice el propio Clair, dan cabida a todo tipo de cosas y elevan a «obra de arte» cualquier resto del que sea posible sacar un provecho ideológico o económico.

Pero haríamos mal en exceder el peso de la crítica cultural hacia los museos y otras instituciones, porque, en tanto que depositarios de un contenido de indudable valor, al menos permiten evitar su disolución y dan visibilidad a poéticas de otro tiempo capaces de sugestionar el presente. Más pertinente es entenderlos en función de la polémica por su uso, su fundamentación y su relación con las fuerzas vivas de la sociedad en la que están insertos. Así, una visión conservadora del museo lo justifica como guardián de algún tipo de memoria esencial amenazada por las fuerzas del progreso y la revolución. Esta es, por ejemplo la teoría de Hermann Lübbe, a la que recurre Huyssen (2002b) para incidir en esa evidencia de que ninguna otra cultura estuvo tan obsesionada con su pasado, consecuencia indudable de una aceleración del suceder y de la experiencia de decadencia y desaparición de realidades de gran peso histórico. La musealización de Lübbe sería ese recurso constante a la memoria, un baluarte contra la angustia producida por el cambio y una «reparación de la pérdida de una tradición viva» (Huyssen, 2002b p.33). Pero incluso el museo clásico es víctima de esas mutaciones constantes y termina entrando en el circuito mismo de la industria cultural⁴³⁰.

Entre ambas situaciones, el museo y la academia se convirtieron en los chivos expiatorios de la vanguardia antitradicionalista, por lo que, en

428 «¿Quién se acuerda de que el Museo del Louvre era al principio el lugar adonde iban a trabajar los artistas?» (Clair, 2011, p. 86).

429 «En Francia los estudiantes de historia del arte van poco a los museos. Y los estudiantes de la Escuela de Bellas Artes, los futuros artistas, no van nunca» (Clair, 2011, p. 87). Podemos imaginar que Matisse inició una nueva *tradición* que consistió en abandonar paulatinamente los museos.

430 Como nos señala el mismo Huyssen (2002b), «el papel del museo como lugar de conservación elitista, bastión de la tradición y de la alta cultura, dio paso al museo como medio de masas» (p. 42).

gran medida, la conversión de estas instituciones artísticas en aparato de políticas e industrias culturales es una respuesta contra las invectivas de los propios artistas. En ese pedazo de historia del arte es visible un claro ejemplo de cómo las instituciones están en el centro de las polémicas estéticas modernas, y de cómo la tradición, en tanto que hecho social ligado a los procesos institucionalizadores, forma parte central de esas polémicas.

Pero si incluso esa vanguardia terminó por convertirse en un instrumento legitimador de lo que pretendía combatir, se hace necesario discernir cuál es la relación entre las prácticas artísticas y las instituciones. Es aquí donde la aportación de Castoriadis puede sernos de gran utilidad⁴³¹. Podemos asociar lo instituyente a esas prácticas artísticas, operativas y concretas, desde las que es posible trazar caminos alternativos que den la iniciativa a quienes las llevan a cabo sin mediaciones. Este instituyente encuentra resistencia en algo previo, lo instituido, que para Castoriadis no se reduce a las explícitas organizaciones visibles, sino que se remite a la misma base por la cual la propia sociedad existe: «Toda sociedad existe gracias a la institución del mundo como su mundo, o de su mundo como el mundo, y gracias a la institución de sí misma como parte de ese mundo» (Castoriadis, 1993, p. 41). Este establecimiento parte primariamente de un acto de identificación de los propios límites y cimenta la confianza acrítica en la preservación del *statu quo*.

Pero si hay una tradición que impone una cierta coacción sobre el presente, esto sucede en dos sentidos. Por un lado, de aquello que encontramos instalado emana una legitimidad que choca siempre con aquellos movimientos sociohistóricos que constitutivamente se definen por su avanzar⁴³². Pero la tradición no es tan solo aquello que está instalado y se nos impone, es también algo a partir de lo cual los actores encuentran recursos para elaborar sus actos instituyentes. En este dilema, Castoriadis (2008) reclama la afirmación de la autonomía para no dejarnos asimilar y avasallar por creencias instituidas, y para

431 La dialéctica de Castoriadis se orienta a la capacidad social de generar órdenes alternativos en lo social, político y económico, pero también en lo estético, y es en este plano en el que aquí enfocamos su interpretación.

432 Téngase en cuenta, además, que para Castoriadis la historia no es algo cerrado, sino que está en constante proceso de realización e incluye tanto al pasado como al presente y lo que está por venir (Cfr. Castoriadis, 2008, p. 77).

encontrar el espacio que permita desplegar «nuestra capacidad para tejer constantemente lo nuevo en una tradición, para transformarnos basándonos en nuestras transformaciones pasadas» (p. 68). Y esto implica convertir la tradición servil en una «tradición de crítica radical, lo que también implica: responsabilidad» (p. 77).

Esta crítica se pregunta ante todo por los fundamentos y la legitimidad del orden establecido, contra esa pretensión de que la «tradición significa que la cuestión de la legitimidad de la tradición no será planteada» (Castoriadis, 2008, p. 103). El inconformismo entonces va a encontrar en el arte un espacio idóneo para la apertura a realidades que, en la imposibilidad de ser llevadas a cabo, pueden ser recreadas y anticipadas por la imaginación, en tanto que último reducto de resistencia frente a los condicionantes materiales. Imaginación, por otro lado, como facultad no solo individual, sino también colectiva, surgida por la intersección de las experiencias comunes⁴³³.

A partir de aquí, Castoriadis (1987) viene a insistir en ese carácter paradójico de la obra de arte, autárquica y no sujeta más que a sus propias determinaciones, pero también dada en y por su mundo circundante, capaz de inspirar brechas fácticas que alimenten ese espíritu crítico que cuestiona lo establecido. Esto no va a venir determinado por una radicalidad formalista ni por una negatividad inherente al arte como reflejo, al estilo adorniano, de un pensamiento que renuncia a la reconciliación con el mundo de la tradición. Esta orientación encontrará su contrapeso en otro de los pensadores de Frankfurt, Herbert Marcuse, quien, en su última etapa, la de *La dimensión estética*, aboga por la liberación del potencial afirmativo de todo gran arte, incluido el arte clásico. Desde mucho antes, Marcuse había comprendido que la cuestión no era abundar en las ruinas de un mundo pasado, sino reconstruir una sociabilidad auténtica en la que la tradición fuese un producto no impuesto, sino surgido necesariamente de una vida en común que

433 Appadurai (2001) ha trabajado acerca del papel de la imaginación desprendida de los espacios expresivos del arte y el mito, y disuelta en la vida cotidiana. En este proceso, la relación con los medios de masas, principales agentes de esta dispersión, no se reduce a proporcionar materiales sustitutivos de los mitos ante los cuales los individuos asisten pasivamente. Esa maximización de lo imaginario tiene también un papel fecundo que incita una agencialidad propia basada en el surgimiento de «comunidades de sentimiento» capaces de sostener su propio imaginario — repertorio— colectivo.

requiere de lazos de continuidad⁴³⁴. Del mismo modo que, para ser portadora de contenido subversivo, la obra de arte debe mostrarse como totalidad autorreferente. Así, el arte libre de postulados doctrinales es un producto contrastante capaz de afirmar los máximos impulsos vitales en un medio social que precisamente los reprime, y cuanto más autónoma y lograda sea la obra de arte, mayor será ese carácter afirmativo y disidente.

El arte así entendido tiene una pregnancia instituyente que lo coloca en primera fila del arsenal social transformador. Porque este es el fin que, siguiendo su orientación inicialmente marxista, tanto Castoriadis como Marcuse tienen en el horizonte. Una transformación radical de la realidad que permita, según el primero de ellos, revitalizar todas esas «obras del espíritu» convertidas hoy en monumentos funerarios. Algo que, además, permita liberar a los museos de esa dialéctica falsa entre el afán conservador y su conversión en objetos de consumo. Ambas, finalmente, no son sino caras de una misma moneda que se acuña en la reconversión de los emblemas de la estética romántica primero y la vanguardia después en argumentos para la mercantilización del arte. Este es el sentido que tiene ese afán de investir con el halo de la inmortalidad a cada nuevo gran éxito del mercado del arte, y proclamar al día siguiente una nueva revolución. Lo que oculta esta dinámica de falso progresismo y falsa subversión es la conversión de la memoria en un peso muerto, y la pérdida de lazos vivos y sustantivos que ligan las obras humanas. Todo ello contribuye, para Castoriadis, a una destrucción del presente y la devaluación de la cultura en un simple medio de intercambio. Finalmente, a la destrucción incluso del pasado y de cualquier esperanza en el porvenir.

Esto supone además el establecimiento de un culto desmedido a la «vanguardia» y la impresión de que sus obras, supuestamente liberadas de toda dogmática, están más allá de cualquier enjuiciamiento y carecen de incidencia en la vida social. Pero la autonomía del arte no implica su desvalorización. A este respecto, se pregunta Castoriadis (1987) si «puede existir creación de obras en una sociedad que no cree en nada y que no valora nada verdadera e incondicionalmente» (p. 15). A esto

434 A propósito de la propaganda cultural, el engaño adormecedor de las ideologías y los discursos acerca del orden necesario, nos dice Marcuse que «lo que hace falta no es hablar de tradiciones, sino crear tradición» (Marcuse, 1967, p. 74).

conduce el exceso de negatividad y la crítica sin esperanza; porque quien finalmente recoge los frutos de un arte cada vez más ausente de su mundo es precisamente la institución que se erige sobre las ruinas de su presente. Castoriadis (1987) nos recuerda, contra el pesimismo, que «todas las grandes obras que conocemos han sido creadas en una relación “positiva” con valores “positivos”» (Castoriadis, 1987, p. 15). No puede darse lo instituyente sin tales valores, y estos no son posibles sin una tradición viva que los vehicule. Todo esto le hace preguntarse si es viable algo nuevo sin esa tradición viviente, que es la verdadera tradición. Sin ella, el arte queda abocado a convertirse en puro ornamento, una diversión banal sin capacidad para renovarse, que redonda una y otra vez sobre lo mismo bajo una falsa apariencia de novedad.

Ante esto, la ocurrencia de una «tradición de lo nuevo» carece en gran parte de sentido. Las alternativas no pueden ceñirse únicamente a bascular entre una repetición academicista y vacía o el antiacademicismo cuya única orientación es la provocación o la ruptura. Ninguna de ellas colabora en la dinámica continuación-variación que permite el discurrir de una tradición viva, y no lo hacen porque, en gran medida, permanecen ajenas a los valores sustantivos de la sociedad. Si, como antes decíamos, el arte es campo privilegiado para la expansión de lo instituyente, lo es solo si está impregnado de estos valores sociales positivos sin por ello perderse en una evocación panfletaria; así, «los afirma al mismo tiempo que los pone en duda y los revoca» (Castoriadis, 1987, p. 15), lo cual permite que no se amontonen en un dique institucional que oprima el discurrir de la vida social. Porque la tradición solo puede fluir en el precario equilibrio entre la necesidad de impulsos que la hagan saltar los obstáculos que amenazan con estancarla, y la de un cauce nítido y reconocible por el que pueda ser navegada. Así, sería posible afirmar que

No habrá transformación social radical, nueva sociedad, sociedad autónoma, sino por y en una nueva conciencia histórica, que a la vez implique una restauración del valor de la tradición y otra actitud frente a ella, otra articulación entre ésta y las tareas del presente-provenir. (Castoriadis, 1987, p. 19)

Aquí lo estético está en dependencia de su ubicación en una dimensión social. La cuestión a debatir sería si esto implica un menoscabo a la referida autonomía del arte. En todo caso, las distintas sensibilidades asociadas a las corrientes que pretenden imponer su poder instituyente, o que buscan salvar la continuidad de la institución

ya establecida, permanecen en pugna por la visibilidad en el espacio común. Esta es justamente el tema central de la estética Rancière, que nos habla de regímenes de sensibilidad que combaten por ganar esa visibilidad⁴³⁵. Estas comunidades estéticas manifiestan la existencia, frente al monolitismo pretendido del tradicionalismo conservador, de una pluralidad de tradiciones más o menos delimitadas que constantemente se cruzan y se transforman⁴³⁶.

El sentido de la tradición aquí se pierde en análisis sociológicos más complejos, como en el caso de Bourdieu, cuya sociología quiere dar cuenta de cómo esas solidificaciones de la vida social construyen sus propios instrumentos de perduración, sus instituciones educativas y políticas, que en gran medida actúan oprimiendo otros campos culturales. El *campo* es un espacio social compuesto de un entramado de relaciones sociales e institucionales en el que precisamente se hallan delimitados los regímenes culturales y estéticos. Cada campo impone sus propias condiciones y criterios, y se celebra a sí mismo en sus potenciales creativos y sus tradiciones. Produce, por tanto, su propio *capital cultural* y su propio *habitus*. Es interesante ver cómo este último término es entendido por el sociólogo francés como un sistema de *disposiciones* que guían la acción según las directrices establecidas en el campo concreto del que los sujetos participan⁴³⁷.

435 La dimensión política de la estética, a través de su relación con la ideología, ha sido explorada por Eagleton (2006). Se trata del modo en que la sensibilidad coopera no solo con el asentamiento de determinados ideales de belleza, sino también con la asimilación acrítica de un orden moral y político.

436 Y también de una correlativa pluralidad de memorias colectivas, como ya apuntó Halbwachs (2004), que pugnan por que sus producciones materiales sobresalgan en el conjunto tramado de todas ellas. En este sentido, puede ser pertinente la distinción de Jan Assmann entre una memoria colectiva *social*, surgida del contacto cotidiano entre la gente, y una memoria *cultural* como «comunicación organizada y ceremonializada sobre el pasado, la fijación duradera de los contenidos a través de la forja cultural» (Baer, 2010, p. 133). Esto nos lleva a nuevos matices en la distinción entre el tradicionalismo de lo instituido, de lo forjado culturalmente, y un instituyente que discurre en las disposiciones y saberes transmitidos por el contacto práctico cotidiano. Si, como sugiere Baer (2010), el primero de ellos tiende a llenar el mundo de monumentos, «a embalsamar la memoria, a normalizarla, a volverla imperceptible» (p. 139), el segundo tenderá a *usar* esa realidad de formas imprevistas y volátiles.

437 «Los condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia producen *habitus*, sistemas de *disposiciones* duraderas y transferibles» (Bourdieu, 2007, p. 86).

El habitus es así el intérprete de la institución, y si la tradición se actualiza en la constante interacción entre prácticas e instituciones, el carácter que asuma el habitus es imprescindible para el sentido de la misma. Bourdieu no utiliza en su arsenal la idea de tradición, cuya existencia más bien hemos de suponerla en esa capacidad que tiene el habitus de transferirse. En todo caso, la intersección antes mencionada entre prácticas e instituciones permite que el campo defina su espacio de lo posible⁴³⁸. Y aunque la noción de habitus se nos muestra como la fijación del sentido de la acción, según lo cual los sujetos parecen perder su iniciativa, no deberíamos entenderla sino en relación a la posibilidad de que esos agentes encuentren una cierta liberación disposicional que les permita explorar otros horizontes. El mismo Bourdieu ha visto cómo la lucha entre las percepciones institucionalizadas y lo nuevo es una lucha por lo posible⁴³⁹ y por la acumulación de nuevos capitales culturales que a menudo sirven para establecer inesperados campos.

Así, por ejemplo, esa modernidad orientada a la renovación constante crea su propio campo estético, que encuentra su mayor impulso legitimador en las vanguardias históricas. Bourdieu (2010) lo llama «tradición de la revolución artística» (p. 34), pero no tiene intención de recrear las propuestas vistas en el apartado anterior, sino de subrayar cómo en el interior de ese campo se consolida también el juego de lo instituido, el cual no encuentra obstáculos para conciliar unas determinadas instituciones artísticas con aquellas poéticas que precisamente buscaban oponérseles. Pero el carácter instituyente aquí puesto en práctica, al estar orientado únicamente hacia la negatividad, no es capaz de encontrar un despliegue más allá de su propio campo.

De nuevo, se evidencia que una tradición de lo posible, y no de la ruptura, requiere de la afirmación, como quiere Castoriadis, de ciertos valores sustantivos capaces de incitar la participación de un cuerpo social lo suficientemente coherente y amplio para que su capacidad

438 «Lo que llamo el espacio de los posibles se define en la relación entre el habitus como sistema de disposiciones ligado a una trayectoria social y un campo» (Bourdieu, 2010, p. 40).

439 Lo posible entendido según lo que el individuo pueda en ese momento, y según lo que la sociedad pueda ser a partir de ello. Entre ambos, existe un desfase que hace que «las obras producidas según un modo de producción nuevo estén destinadas a ser percibidas, durante cierto tiempo, mediante instrumentos de percepción antiguos» (Bourdieu, 2010, p. 82).

instituyente no acabe disuelta en el océano global. Un arte así no tiene necesariamente que sostenerse en una subversión sistemática puesto que ya de por sí, si es capaz de salvarse de la contaminación de contenidos explícitamente doctrinarios, es constitutivamente contestatario.

4.2.2. Hacia la tradición no dogmática

Pensar lo instituyente, por tanto, requiere asumir una pugna por la visibilidad y la continuidad de la sensibilidad y la repertorialidad asociadas a unas determinadas manifestaciones artísticas. La tradición, en tanto que producto de un proceso de institucionalización que busca regularizar esas prácticas, se mueve en esa conflictividad, pero también en un espacio de consenso. Para entender esto último, tenemos que buscar el foco primario en el que ese consenso se produce y a partir del cual es entendible la participación inmediata de los individuos en su entorno cultural. Por ejemplo, la idea de comunidad, purgada de su idealización romántica, nos remite a ese orden no mediado. Pero también podemos recurrir a la idea fenomenológica de mundo de la vida como suelo compartido a partir de las más irreductibles creencias cotidianas⁴⁴⁰. Ese es el lugar en el que un autor como Habermas ubica la posibilidad del consenso, que habría de emerger contra unas creencias impuestas autoritariamente o un modo de administración heterónimo que coloniza y aliena ese mundo.

Las tesis de Habermas (1993) establecen una dependencia circular entre la vigencia de un mundo de la vida nutricional y una reproducción cultural que permita asegurar la continuidad y la coherencia de los saberes y las tradiciones, así como la asimilación de las novedades. En general, estas concepciones se insertan en una teoría de la acción comunicativa que indaga en la posibilidad de una sociabilidad no distorsionada por intereses extraños, ni interferencias que perviertan el diálogo necesario

440 La idea fenomenológica de *mundo de la vida* va a ser retomada por Habermas a partir de los aportes de una sociología fenomenológica y constructivista como la de Berger y Luckmann (1986), que han matizado y profundizado en su sentido. La realidad es vivida socialmente, por ello, más allá de la asunción de la misma por el individuo, lo importante es que la cotidianidad consiste en un mundo compartido intersubjetivamente. En la medida en que pisamos un mismo suelo, el mundo impone una coherencia fruto de un *continuum* de tipificaciones.

para el acuerdo entre los implicados en una determinada convivencia. En este proyecto de *reilustración dialógica*⁴⁴¹, la tradición conserva algunas de las cualidades peyorativas que el racionalismo originario le dio. Principalmente, la sospecha hacia ella como sometimiento acrítico a una autoridad a la que se atribuye un carácter cuasi natural. Eliminado ese filtro, la reproducción simbólica podría aprovechar las ventajas del consenso comunicativo en una acción verdaderamente cooperativa. En consecuencia, de manera no muy lejana a cómo Castoriadis vio la necesidad de que la tradición implicara un elemento crítico, Habermas plantea «para la cultura un estado de revisión permanente de tradiciones fluidificadas, es decir, de tradiciones convertidas en reflexivas» (Habermas, 1993, p. 407).

Una tradición así entendida, no autoritaria y sujeta a la actividad reflexiva de los sujetos, podría ponerse en conexión con esa estética que tiene a la imaginación no trabada como fuerza motriz de toda acción formadora. Las obras en ella son, idealmente, el fruto del talento original de artistas que no están desconectados de la historia a la que pertenecen. Una estética tal coincide a grandes rasgos con las tesis defendidas, como hemos visto, por Pareyson o Eliot. Pero hay problemas que no formaban parte del espectro de interés de esos autores y que sí entran dentro del programa habermasiano. Se trata, especialmente, de la relación entre el campo del arte y el resto de los sistemas sociales, económicos y administrativos, y la capacidad individual para, desde esa reflexividad anunciada, mantener las propias competencias sin perder conexión como el mundo circundante⁴⁴². En definitiva, si entre esos derroteros permanece en pie una determinada práctica social que podamos llamar con propiedad tradición artística.

En tales coordenadas podemos situar la propuesta habermasiana de la *colonización del mundo de la vida*. Esta arranca de las tesis de Max Weber (2002) que conciben la modernidad como una etapa definida por la creciente complejidad y racionalización de la realidad, lo que produce una compartimentación de las diferentes esferas sociales según órdenes propios. Esta racionalización separa, en principio, aquello que tiene

441 Este es el rótulo bajo el que son englobadas las propuestas de Habermas y Apel (v. Sáez Rueda, 2009, cap. 13, p. 367).

442 Este elemento de crítica cultural estaba ya en la primera generación de Frankfurt, cuyo emblema en tal sentido puede ser la *Dialéctica de la ilustración* de Adorno y Horkheimer.

que ver con la transmisión de la cultura de la administración política y económica. Paralelamente, Weber establece tres formas de legitimación de la dominación con sus correspondientes tipos de acción: racional, tradicional y carismática: La primera es propia de sistemas administrados según principios legales y técnicos expertos. La segunda se funda en la creencia en que la antigüedad inviste a las tradiciones de una infalible sabiduría. El carisma, por último, se basa en el heroísmo ejemplar de personajes singulares, carácter que podrían compartir tantos artistas a los que desde el romanticismo se les atribuye el carácter de *genios*, lo que inmediatamente les coloca fuera de la cotidianidad artística y de la tradición, que en este caso queda sometida a sus designios.

Lo interesante para nosotros es la distinción entre la acción tradicional, dominante en sociedades premodernas, y la racional orientada a fines, propia de la modernidad capitalista. Ambos son, por supuesto, tipos puros que, en la práctica, conviven en mayor o menor grado. Sin embargo, en Weber hay una tendencia a oponerlos con un celo taxonómico que nos hace recordar la distinción de Tönnies entre comunidad y sociedad⁴⁴³. Así, la acción tradicional estaría en la frontera o más allá «de lo que puede llamarse en pleno una acción con sentido» (Weber, 2002, p. 20), es decir, en el lado de la acción prerreflexiva, sentimental y mimética. Además, las relaciones sociales tradicionales estarían dirigidas por una solidaridad interna que haría que las acciones fueran imputables a cada uno de los participantes. La comunidad así queda dotada de una autorreferencialidad que filtra y coarta las transgresiones.

Un sistema como el capitalista, obviamente, altera estos modos de obrar. No los destruye, en tanto que cierto tradicionalismo sigue funcionando bajo el manto de la sociedad administrada, pero los mengua y los hace dependientes. La colonización de Habermas afecta a todo el espectro social, pero en especial nos interesa resaltar su incidencia en la dimensión cultural del mundo de la vida⁴⁴⁴, cuya autoridad tradicional

443 «Llamamos *comunidad* a una relación social cuando y en la medida en que la actitud en la acción social —en el caso particular, por término medio o en el tipo puro— se inspira en el *sentimiento* subjetivo (afectivo o tradicional) de los partícipes de *constituir un todo*» (Weber, 2002, p. 33).

444 A partir de la racionalización moderna de las tres grandes esferas de valores —ciencia, arte y moral—, las tres dimensiones principales en las que el mundo de la vida se reproduce son la cultura (reproducción cultural), la sociedad (integración

es sustituida o subsumida en una racionalización ajena a la cotidianidad expresa en donde esa acción se produce. Habermas habla explícitamente de los subsistemas económico y político, y de las correspondientes instituciones capitalistas o estatales. De ahí, tenemos que las instancias que van a gestionar lo relacionado con el arte van a ser el mercado y los organismos encargados de las políticas culturales e identitarias. La conclusión, para Habermas (1992), es que los «subsistemas regidos por medios, es decir, la Economía y el Estado, penetran con medios monetarios y burocráticos en la reproducción simbólica del mundo de la vida» (p. 503)⁴⁴⁵.

Este es el meollo de la distinción entre una modernidad radicalmente no tradicional y una sociedad tradicional; mientras esta última necesita para subsistir del control de sus procesos de comunicación, la primera es un disolvente de los mismos. En el contexto colonizado, el sujeto, en sus expectativas y sensibilidades, se orienta por encima de ese mundo inmediato hacia lo ofertado por el sistema de producción capitalista —o estatal—. Una consecuencia palmaria, como analizaremos en el próximo punto, es la desnaturalización de la tradición y su ubicación en nichos de mercado, que en muchas ocasiones se apoyan en la fortaleza de un tradicionalismo ya solo motivado por la nostalgia de lo extinto.

El arte y la racionalidad práctico-estética que se le asocia caen igualmente bajo este manto. Según esta perspectiva, la historia de sus instituciones es la de la continuidad y transformación desde unas academias, que muy pronto fueron instrumento del poder político, hasta el *Artworld* contemporáneo, cuyos problemas para definirse estéticamente contrastan con la facilidad con la que se define en términos de «mercado del arte». Las tendencias que surgen alrededor y dentro de esta institucionalización perciben con desasosiego su desvinculación del suelo de lo cotidiano. Sin embargo, desde esta tensión no parece posible una reconexión mientras subsistan los vínculos con esa racionalización

social) y la personalidad (identidad) (Cfr. Sáez Rueda, 2009, pp. 376-377). La preocupación de Habermas, por otro lado, tiene sobre todo que ver con cuestiones políticas y morales más que con las propiamente estéticas y artísticas, pero, en la medida en que estas últimas pertenecen igualmente a esa esfera de la reproducción simbólica del mundo de la vida, sufren igualmente estos efectos.

445 Esta racionalidad se identifica con la que la primera generación de Frankfurt llamó *instrumental*, donde lo que priman son los medios sobre la justificación de los fines.

de lo estético que, constantemente, utiliza los materiales del arte, y del *arte popular*, para alimentar nuevos *estilos de vida* que se ofertan a un público que ha asimilado el rol de consumidor pasivo. Las tradiciones culturales, una vez socavadas las condiciones para su reproducción, no pueden continuar por sí mismas y quedan a expensas de su momificación en un «historicismo instrumentador» (Habermas, 1985, p. 126) o de su explotación como contenidos del mercado cultural.

La acción social que se fundaba en la participación y experiencia directa de los interesados deja paso a un sistema de expertos⁴⁴⁶. Ya no rigen, aparentemente, las viejas autoridades y prejuicios tradicionales. El individuo, liberado por un lado, pero también desprotegido, debe hacerse cargo de que ya no hay respuestas absolutas, no queda más remedio «que elegir cómo ser y cómo actuar» (Giddens en Beck *et al.*, 1994, p. 97)⁴⁴⁷. Pero esta aproximación no entra en la cuestión del estatuto de tal libertad cuando esta se mueve en un espectro de oferta construido desde afuera. La comparación de esta modernidad reflexiva y postradicional de Beck y Giddens⁴⁴⁸ con la teoría crítica de Habermas pone de manifiesto que en los primeros no hay ninguna crítica a las lógicas burocráticas o mercantiles que colonizan el mundo de la vida.

Pero la disyunción existe y es visible especialmente en los aspectos políticos y morales. Habermas (1985) nos habla de cómo,

446 En el punto 1.2.4 hemos aludido a la diferencia que Giddens (Beck *et al.*, 1994) establece entre el sabio guardián de la tradición y el experto de las sociedades postradicionales.

447 Si la cuestión es elegir, un ejemplo de *tradición electiva* es la que propone Fernández Sebastián (2014). Este autor parte de la idea de que no es posible reducir la tradición a unas funciones invariables sin tener en cuenta las cambiantes circunstancias sociales. Jörn Ruse distinguió tres tipos de tradición: «vigente o funcional (functioning tradition), reflexiva (reflective tradition) y latente (dormant tradition)» (Fernández Sebastián, 2014, p. 17); a medio camino entre los dos primeros estarían las «tradiciones electivas —o selectivas—». Es, en definitiva, una propuesta similar a la de las tradiciones selectivas de Williams: rotas las viejas servidumbres, los sujetos modernos pueden ahora elegir las tradiciones a las que desean adherirse y el modo de continuarlas, así como seleccionar los repertorios que les convengan. Pero este peculiar tradicionalismo ha sido practicado desde los románticos con la multitud de problemas y paradojas que hasta aquí hemos desgranado.

448 Para estos autores, la modernidad reflexiva tiene que ver con el giro de una sociedad capaz de tomarse a sí misma como proyecto-consecuencia, que ya no busca explicaciones en un orden exterior y vierte el peso de la responsabilidad en un creciente individualismo que decide en función de criterios de competencia experta.

bajo los sistemas colonizadores, numerosas prácticas, antiguamente sancionadas por la tradición en los márgenes del sistema político, son ahora tematizadas públicamente a través de los canales de conformación de consensos adecuados para el mantenimiento del sistema. Pareciera que esta dimensión política tiene poca aplicación en el arte, pero más allá del contenido ideológico o subversivo que este pueda contener, es el correlato de la crisis de la posibilidad de ejercitar las propias disposiciones a través de contenidos mínimamente interesantes para el mundo simbólico compartido. Y no se trata solo de una traba impuesta, sino de la atrofia de esas capacidades y el consiguiente empobrecimiento de la experiencia del que Benjamin nos habló.

En definitiva, en opinión de Habermas (1992) «la conciencia cotidiana queda despojada de su fuerza sintetizadora, queda fragmentada» (p. 501). Nuevamente, la fragmentación, detectada desde el romanticismo hasta ahora en que es vista como una *patología* cuya expresión material es la cosificación y la estandarización. La tradición misma, descontextualizada, se convierte en un objeto más; un objeto singular desde el que se proclama una *identidad* que ya no emerge de la cotidianidad, sino que es un constructo altamente ideologizado que selecciona sistemáticamente los materiales con los que se forma. En tal situación, el paso que Habermas (1992) propone es el de «averiguar las condiciones que permitieran la reconexión de la cultura racionalizada con una comunicación cotidiana que ha menester de tradiciones vivas que la nutran» (p. 502). Es en ese intento de reconexión donde se va a situar la teoría de la acción comunicativa, cuyo núcleo implica la sustitución del sometimiento acrítico a la autoridad tradicional por un entendimiento dialógico en pie de igualdad. Lo que surge entonces es una *tradicón reflexiva* en la que las pretensiones de validez del saber normativo y estético han de justificarse ante los demás.

Antaño, era el mandamiento inexorable de una dogmática el que dirigía la presentación e interpretación de los contenidos. Los sujetos se veían entonces «exonerados del peso de la interpretación» (Habermas 1999, p. 105), pero también obligados a repetir los dictados preestablecidos, lo que en el plano de la producción artística implicaba esa insistencia en formas y fórmulas que se tenían como perfectas. En la tradición no dogmática, el lenguaje se situaría en principio en un plano trascendental como su condición de posibilidad. La estética dentro de ella tendría, como en el caso kantiano, una dimensión comunicativa.

Pero mientras que en Kant la comunicación es constatación de una efectividad previa, situada en la estructura formal de los sujetos, para Habermas (1992) «el medio del entendimiento permanece en una peculiar semitrascendencia» (p. 177). Es decir, no presupone un consenso preestablecido y universal, el juicio estético puro, sino uno que depende de su ubicación en un mundo social como contexto concreto de interacción. De este modo, aquella estética kantiana, inmiscible con cualquier idea de tradición por referirse a un plano independiente y autónomo de las condiciones empíricas, se orienta hacia una estética que depende efectivamente de ellas. Se trata, por tanto, de un punto de encuentro entre la filosofía hermenéutica y la trascendental en el que la universalidad ya no se presupone, sino que es un límite que mide la potencia legitimadora de los argumentos de cada cual.

Pero en cuanto este horizonte quiere ser aplicado a una tradición artística concreta, comienzan a plantearse dudas. Si pensamos en la emancipación de cualquier legalidad estética que contravenga una experiencia no mediada con las propias potencias subjetivas de cada cual⁴⁴⁹, nos acercamos peligrosamente a un hermetismo que en absoluto puede tener aquí el potencial emancipador que Adorno le otorgaba a la negatividad radical que huía de todo consenso. Será necesario entender que la práctica artística surge desde otros parámetros distintos al del entendimiento dialógico. Tal es el límite de las tesis de Habermas, enfocadas a establecer un contexto ideal para el entendimiento moral y político, cuyos acuerdos, en principio, pueden ser defendidos argumental y racionalmente sin que ello signifique que están libres del peso de cierta sensibilidad. Si lo estético es así racionalizado, cristaliza entonces en un clasicismo estricto cuyas consecuencias ya conocemos. Pero si operamos en sentido contrario y otorgamos la preeminencia total a la sensibilidad, derivamos hacia un absolutismo estético propio del romanticismo. Precisamente, en el juego basculante entre ambos polos inefectivos se sitúa la estética, y la tradición, tal como aquí la estamos enfocando.

Por tanto, debemos preguntarnos hasta qué punto son posibles tales tradiciones estéticas no dogmáticas. Así lo hace Scott Lash (Beck *et al.* 1994), para quien «la reflexividad estética sobre la vida cotidiana no tiene lugar a través de una mediación conceptual, sino mimética» (p. 168).

449 Habermas (1999) habla de una subjetividad «emancipada de las convenciones cognoscitivas y prácticas de la vida cotidiana» (p. 219).

Desde ahí, habría que pensar el modo de descolonizar el espacio cultural y deshacer, para comenzar, la distinción entre el consumidor y el productor. El referente último sería una *comunidad de gusto* en donde los significados fueran compartidos, como también las prácticas y las obligaciones, porque tal comunidad no puede establecerse meramente a partir de un consenso comunicativo, sino que necesita del sentido operativo de la participación.

Lash quiere deshacer esa dicotomía impostada entre una modernidad reflexiva orientada solo al individuo y una comunidad orgánica que diluye a este en lo colectivo. Por ello, se pregunta si esa comunidad de gusto puede ser también una «comunidad reflexiva» en la que lo colectivo no sea un abismo de inercias ciegas, sino el producto de una acción consciente, movida tanto por el entendimiento habermasiano como por una mimesis participativa que cohesiona aquello sobre lo que el diálogo no es eficaz. Esta comunidad no orgánica proyecta una interacción que sirve de mediación entre lo inmediato y la totalidad globalizada, es por tanto una colectividad porosa, no cerrada, abierta a la influencia y que no demanda exclusividad. Esta es una diferencia esencial respecto a ese organicismo que fundía al individuo con su grupo social inmediato, su *tribu*. El otro extremo sería esa idea de la sociedad como trama de sujetos desvinculados que pueden interactuar con esa globalidad inasible sin mediación ninguna. La relación directa entre el mínimo agencial del sujeto y el máximo entramado social, la pérdida de asideros emocionales o familiares, es una de las razones que se pueden exponer para tanta crisis existencial moderna. Pero bajo esta concepción de la realidad subyace esa vieja simplificación que la reduce a un juego entre lo universal y lo particular, obviando la importancia fundante de lo intersubjetivo, de lo intermedio, que es justo el campo cuya crisis y posible reconstrucción es objeto de interés por los autores que aquí estamos reseñando.

Una apuesta más radical es suponer que la duda sobre esas tradiciones reflexivas sea la duda sobre la posibilidad misma de la tradición en nuestros días, sobre si es posible que esta continúe purgada de todo elemento dogmático. La cuestión para la estética tiene un alcance peculiar al ser esta el ámbito que ha ido más allá en la afirmación de su autonomía, la de las obras y la soberanía expresiva de los individuos. Estos dos límites, la radical desconexión y la sumisión del arte a un sistema dogmático —como por ejemplo reclamaban los defensores de la *tradición sagrada*—, parecen sin embargo dos polos altamente

inefectivos. O falaces, tal como lo entiende Gillo Dorfles (1973). El tradicionalismo que quiere perpetuar los vínculos con las maravillas del pasado no le parece a este autor posible, como tampoco el extremo de quienes buscan la supresión de todo lenguaje superado. Esa añorada continuidad de los estilos es contraria a una época como la nuestra que, especialmente en el campo del arte, busca como fin lo imprevisto; es en tal sentido que la tradición le parece un mero producto cosmético y de todo punto imposible y contraproducente. En definitiva, «lo que en otro tiempo constituía una tradición viviente y operante, se ha convertido casi siempre en falsa tradición, en momificación y fetichización de usanzas o de instituciones vaciadas de todo contenido real» (Dorfles, 1973, p. 105)⁴⁵⁰.

Pero esta sospecha no cierra la puerta a algún tipo de tradición estética en nuestros días, sino a una que esté cortada según los patrones del tiempo mítico y simbólico. Para Dorfles, el corpus de la tradición, tal como se articulaba en otras culturas, podría identificarse en la nuestra «con un lenguaje ya no descifrable, con una lengua que haya perdido las características semánticas para conservar sólo las sintácticas, convertidas en “letra muerta”» (Dorfles, 1973, p. 119). Si queremos preservar la evolución de nuestro arte⁴⁵¹, lo semántico tiene que ser recuperado junto a un aspecto sintáctico, solo así será posible que no se pierda el sentido de nuestras acciones aun cuando estas puedan ser decididamente antitradicionales. Esta fundamentación lingüística nos devuelve a la apuesta comunicativa, que implica, una vez más, el sustrato de una comunidad de *hablantes* que compartan un mismo *idioma*.

Vista la necesidad de la recuperación de ese entorno de interrelaciones vivenciales, es entendible el recurso a ese suelo que proporciona el mundo de la vida, el lugar primario en donde el sujeto puede ser partícipe directo del devenir de las tradiciones y costumbres antes de que estas se depositen en recetarios conformados por la autoridad

450 Cuando Dorfles (1973) habla de la *fetichización* de la tradición se refiere, más que a la conversión en fetiche de cualquier artefacto antiguo, a la conversión de la misma tradición en un objeto de culto bajo cuya luz todos los objetos que se le relacionan reviven y son rescatados del espacio profano y el abandono.

451 En otra parte, Dorfles (1963) ha matizado la cuestión de la evolución: «La afirmación de Herbert Read, según la cual no existiría una evolución del arte, es aceptable —con las debidas limitaciones—; sin embargo, si en el arte no hay verdadera evolución, sí se produce, en cambio, un proceso continuo de metamorfosis y transformaciones» (Dorfles, 1963, p. 79).

institucional. Cuando las grandes estéticas filosóficas se ubicaban en las alturas de lo universal, se olvidaban de ese suelo de experiencias y prejuicios compartidos⁴⁵². Pero también las *Beaux Arts* tienen su propio mundo vital constituido por esos mismos elementos, creencias, rutinas cotidianas, experiencias y significados compartidos que determinan su propia producción⁴⁵³. Todo eso que, por debajo de los idearios, las instituciones y las reglas abstractas, vehicula el hacer concreto, un hacer muchas veces oscurecido por esas propias reglas, o por una ideología que, en su afán por distinguirse, quiere elevarse sobre lo mundano.

Pero, si algo distingue a esas manifestaciones artísticas, es que han sido el objeto principal, y a menudo casi exclusivo, de la historia del arte, y sobre ellas se ha erigido el academicismo moderno y sus secuelas. La trayectoria llevada nos trae ahora hacia el interés por los hechos estéticos tal como suceden en las afueras de esos territorios.

452 Así lo describe Lash (Beck *et al.* 1994): «Las comunidades culturales, el “nosotros” cultural, son colectividades de prácticas básicas compartidas, significados compartidos, actividades rutinarias compartidas implicadas en la consecución de significado» (p. 182).

453 El segundo Wittgenstein, el de los juegos del lenguaje, vio claramente esta dimensión de lo estético y de la cultura, que para él pertenecían también a esos juegos. Así, al poner un ejemplo de tradición musical, nos dice que para «describir el gusto musical tienen ustedes que describir si los niños dan conciertos, si lo hacen las mujeres o si sólo los dan los hombres, etc., etc. En los círculos aristocráticos de Viena la gente tenía un gusto [el que fuera], después este pasó a los círculos burgueses y las mujeres se incorporaron a los coros, etc.» (Wittgenstein, 1992, p. 72). La convención, como señala Michaud (2002) siguiendo en parte a Wittgenstein, se constituye por el entretenerse de convenciones locales y parciales. Por eso, el juicio estético es siempre relativo y se forma en el dominio de una comunidad de gusto. También es pertinente la aportación de John Berger (2008), que nos cuenta cómo las tradiciones pictóricas que hoy encontramos resumidas en museos y libros tienen detrás la práctica cotidiana y la producción masiva de obras cortadas según modos de hacer probados una y otra vez. Y cómo muchos de los grandes nombres conocidos por todos fueron, en su día, casos excepcionales solo reconocidos mucho después. Según esto, la innovación difícilmente puede ser puesta como fundamento estético sino se asume que esta se da en contraste con la ingente rutina del arte. Esa rutina provoca que, con frecuencia, no sea percibida en su día la importancia de cierta originalidad. Al fin y al cabo, cada época está dominada por un *modo de ver* que se proyecta históricamente y le da a las obras antiguas sentidos que no tenían en su día. Que el artista está condicionado por su ambiente cultural y material no deja de ser una evidencia, como nos recuerda Dorfles (1963) al afirmar que no cree «que se haya dado el caso de arte alguno surgido de la nada, libre de cualquier tradición, ejercida por individuos desprovistos de todo conocimiento histórico y técnico» (p. 77).

Este interés no es nuevo, pero es pertinente enfocarlo sin los prejuicios románticos y su idealización del folklore popular, ni la confusión entre lo popular y lo mercantil de la primera teoría crítica. En lo que queda de esta parte, será preciso remitirnos con frecuencia a teorías y materiales aportados por la antropología o la sociología que nos pueden ayudar a traer la estética hasta el suelo de lo efectivo.

4.2.3. Más allá del tradicionalismo y el folklorismo

Paradójicamente, los tradicionalismos diversos, en su afán de recuperación, han contribuido a la entrada de sus bienes en el mercado de la cultura y a la creación de lo que Catherine Cameron (1987) llama *marketing de la tradición*⁴⁵⁴. Aquí, lo *tradicional* y lo *folklórico* se funden y confunden en una misma etiqueta⁴⁵⁵, y se presentan desnaturalizados más allá de esa pátina de uniformidad que le dieron los primeros folkloristas⁴⁵⁶. Este mercado se nutre de un hambre de tradición y un anhelo de comunidad y orígenes que no han cesado desde el romanticismo; eso sí, todo ello diluido en una lógica de mercado y de intercambio en el que el *pueblo* se ha convertido en público⁴⁵⁷ y en consumidor. Este puede ser, sin ir más lejos, otro efecto de la colonización sistemática de la que ya hemos hablado. Así lo entendió claramente Frederic Jameson (1996) en sus análisis de una postmodernidad⁴⁵⁸ que presenta como la época de una cultura comercial en la que ya no caben elitismos culturales o estéticos y todo entra indistintamente en esa lógica del intercambio.

454 Puede verse también en Outka (2009) un estudio acerca de la comercialización y consumo de productos etiquetados como «tradicionales» y «auténticos» en una sociedad ansiosa por conservar sus tradiciones sin dejar de ser plenamente moderna.

455 Por no hablar de lo étnico, que viene a recoger todos los folklores de esas sociedades antaño despachadas bajo el sello de lo *primitivo*.

456 «Lo tradicional como producto aligerado y masticable» (Díaz Viana, 2003, p. 60).

457 Velasco Maillo (1992) aborda esta distinción y señala que «“público” parece implicar indiferencia respecto a si es una unidad social distintiva o un simple agregado de individuos casualmente coincidentes en gustos o intereses» (p. 20).

458 Jameson escribe acerca de la transformación en una nueva cultura comercial de «los viejos tipos de cultura folk y genuinamente “popular” que prosperaron cuando aún existían las viejas clases sociales de un campesinado y de un artesanado urbano, cultura que, desde mediados del siglo XIX, ha sido paulatinamente colonizada y extinguida por la mercantilización y el sistema de mercado» (Jameson, 1996, pp. 93-94).

Uno de los valores fuertes que aquí se ponen en juego es el de la *autenticidad*, un valor que parecía el bastión de la resistencia contra la banalización de la industria y que precisamente es esgrimido como marchamo de calidad del producto folklórico. Cualquier proceso selectivo o inventivo es aquí obviado, por más que una mirada atenta, como la que nos proporcionan Handler y Linnekin (1984), nos señale que el debate entre tradiciones espurias y genuinas carece en gran parte de sentido. No existe, por supuesto, ningún origen mítico, toda tradición es un proceso histórico en el que las selecciones dirigidas son tan constitutivos de la misma como la costumbre anónima⁴⁵⁹. La autenticidad es erigida entonces como estrategia para dotar de prestigio a un producto actual. Este es así cultivado especialmente por aquellos que, buscando preservar y recrear una herencia, antigua o no, reproducen la imagen tipificada e idealizada de una cultura. Tal modo de presentación es lo que se ha entendido como *folklorismo*⁴⁶⁰, fundado en la idea de que, como señala Martí (1996), existe una tradición como «realidad ontológica plenamente diferenciada del “mundo culto”» (p. 49). Cuando este es lanzado para su venta, se consume un vaciamiento que a Giddens (2005) le hace afirmar que «tal como se canaliza por la industria, el folklorismo es tradición presentada como espectáculo» (p. 57). Espectáculo que ya nada tiene que ver con el contexto original de esos materiales, cuya presencia solo tiene relevancia desde una nostalgia que impele a buscarlo entre la oferta de obras de arte étnico o *tradicional*.

Este folklorismo, en tanto que versión del tradicionalismo, comparte con este el aprecio por un mundo pasado y en extinción, pero esta vez enfocado, tal como quería la disciplina original bautizada por William Thoms, a las formas de vida del *pueblo llano*. Quienes se entregan al empeño arqueológico de recrear ese mundo antiguo operan, en gran medida, siguiendo la estela de aquellos «guardianes de la tradición», principales artífices de la configuración de una imagen típica e idealizada de esas artes y artesanías populares.

459 Los mismos autores, a partir de estas nociones, van a incidir en una idea de tradición libre de todo esencialismo y en la que lo importante es la constitución de un modelo del pasado interpretado desde el presente.

460 Para una panorámica de esta idea véase la aportación de Martí (Gómez Pellón et al., 1999), allí se señala el origen del *folklorismo* en la idea de tradición del folklore decimonónico.

Esta imagen ha servido en gran medida para alimentar al otro tipo de instituciones culturales de nuestros días: las burocracias encargadas de las políticas afines.

Aparte de estos efectos, la antropología y la sociología han depurado sus métodos y solventado en gran medida los extravíos de aquellos primeros folkloristas románticos. Se trata, por tanto, de atender a la posibilidad de la pervivencia de una cultura popular que de modo efectivo no tiene nada que ver con la insistencia en repertorios fosilizados. De hecho, desde estas perspectivas, algunas de las asunciones que sustentan gran parte de nuestras ideas estéticas muestran su genealogía social y política. Se trata, principalmente, de la distinción nítida y formal entre arte y artesanía, baja y alta cultura, sociedades modernas y tradicionales, o de la idea misma de *cultura popular*⁴⁶¹. Asumiendo que la vida cultural y artística es un proceso situado en constante transformación, en el objeto de estudio de estas disciplinas entran tanto las sociedades rurales y tribales como las urbanas, y sus aportaciones han sido fundamentales para orientar el interés de la estética hacia las orillas del gran arte y las prácticas y sensibilidades del mundo cotidiano⁴⁶². Antes de acercarnos a algunas de las aportaciones de estos enfoques, puede sernos útil centrar unas cuestiones acerca del uso y presencia de las tradiciones en los pueblos que canónicamente se han concebido como *tradicionales*.

Recordemos que, al hablar del tradicionalismo, constatamos que su surgimiento se da en el preciso momento en el que se cobra conciencia de la crisis y desaparición de un determinado orden social e institucional, con las costumbres, ideas y valores que se le asociaban. Mientras ese mundo estaba vigente, tal ideología carecía de sentido. Pero este estado tiene sus peculiaridades y sus complejidades, e implica un tipo de relaciones cuya tradicionalidad está lejos de ser esa entidad pensada desde la modernidad. Como nos cuenta el antropólogo Pascal

461 El uso intensivo y generalista de la expresión *cultura popular* la ha convertido, en opinión de Storey (2002), en «una categoría conceptual vacía, que puede rellenarse con una amplia variedad de modos a menudo en conflicto, según el contexto en que se use» (p. 13).

462 A este respecto, una de las propuestas más elaborados es la de Katya Mandoki, que ha desarrollado un proyecto estético multidisciplinar con el que busca ampliar su campo más allá de los objetos artísticos y aprovechar la *estesis* como apertura del sujeto a la vida. La estética de lo cotidiano recibe en su sistema el nombre de *prosaica*.

Boyer (1990)⁴⁶³, en estas sociedades los actores no están pendientes de la justificación doctrinal de sus actos rituales, sino que están sencillamente inmersos en ellos. La tradición es por tanto una inmersión participante que desarrolla una sucesión de actos pautados y llevados a cabo en el momento preciso. Esta actividad, sin embargo, no se da inercial o inconscientemente, es pensada y transmitida como interacción comunicativa. Pero no a través de la descripción o la teoría, sino de la propia práctica y del lenguaje social que esta conlleva. Nada de esto tiene que ver con esa mirada extrañada y nostálgica del tradicionalista. Como quería Dorfler, la tradición efectiva conjuga una semántica con una sintáctica, y cuando la primera se pierde, queda la superficie de una lengua muerta que ya solo puede ser venerada estéticamente. De ahí que podamos afirmar que el tradicionalismo, en tanto que ideología moderna, es politización de un acto estético, añoranza de una forma de vida cuyo cultivo ya solo es posible a través del arte y de la vivencia estética de sus restos.

Las investigaciones de Boyer nos ofrecen, además, un primer apunte para poner bajo sospecha esa distinción ontológica entre sociedades tradicionales y una modernidad esencialmente no tradicional. El autor nos cuenta cómo el maestro tradicional no tiene el sesgo típico de omnisciencia doctrinal que se le otorga, sino que se parece más bien a un técnico, o a un experto en los mapas de realidad en los que están plasmados los repertorios de acciones rituales⁴⁶⁴. Además, esos mapas están configurados según lógicas autóctonas⁴⁶⁵, y estas, al igual que una *lógica estética*, difícilmente pueden plantearse con validez universal. Cuando Heidegger y la corriente hermenéutica posterior hablaban de *verdad* en el arte lo hacían en un sentido que puede ser muy bien

463 Nos servimos tentativamente del trabajo de Boyer sin olvidar que su estudio se atiene principalmente a un interés por la tradición en su desempeño religioso y ritual en sociedades tribales.

464 Nos dice Vicente Jarque (2002) que «llamamos “experto” a quien ha acumulado experiencias y las ha asimilado» (p. 123); a partir de esta conexión, es posible sugerir que el experto sobrepasa esa función técnica y aparece en instituciones de todo tipo, independientemente de que le sea conferida posteriormente algún tipo de autoridad para el mantenimiento y guarda de sus saberes.

465 En definitiva, tenemos aquí la gran polémica entre relativismo y universalismo. Mientras esas lógicas culturales son puramente internas y válidas solo para su contexto, nuestra lógica y nuestra ciencia se postulan universalmente, válidas para todo tiempo y lugar.

comprendido a partir de estos postulados, sería esa una verdad referida a las coordenadas de una tradición, semejante quizás a una verdad teológica que fuera de sus dogmas carece de consistencia⁴⁶⁶, o una verdad *poética*. Otra cuestión es que el término verdad sea más o menos afortunado para expresar el carácter, el estilo o el sentido de una tradición artística, pero ciertamente, esta no puede ser comprendida por su acercamiento o lejanía respecto a la luz unívoca y universal de aquella razón ilustrada. Tal cosa exigiría imponer los criterios de, por ejemplo, nuestro clasicismo allá donde no rigen en absoluto. Esto no quiere decir que no existan amplias cercanías en toda cultura estética, inevitablemente surgidas de la común naturaleza humana de la que todas parten. Pero la racionalidad peculiar de cada tradición se configura en la práctica ejercitada históricamente.

En ese ejercicio, se generan igualmente las instituciones distintivas de las culturas humanas, un mínimo de las cuales es necesario para asegurar certidumbres básicas y sosegar el temor primario ante lo extraño. Estas instituciones buscan una coincidencia ontológica entre la realidad y sus símbolos, y lo que exigen es un conocimiento del significado actual de estos, sin preocuparse de su origen histórico. Por ello, nos reitera García Canclini (1990) en la misma línea que estamos siguiendo, «la conmemoración tradicionalista se asienta a menudo sobre el desconocimiento del pasado» (p. 158). La vida transcurre así en una trama social que se percibe como natural, y que solo comienza a ser discutida en cuanto entra en contacto con formas de acción y pensamiento que la someten a crítica.

Según lo expuesto, es fácil observar cómo todos los idealismos sobre lo popular, así como esas distinciones entre lo alto y lo bajo de la cultura, han sido urdidos desde atalayas construidas a partir de diferencias materiales, políticas o económicas. García Canclini es uno de los diversos autores que han contribuido a denunciar estos elitismos mal entendidos⁴⁶⁷. No se trata de negar que las

466 No en vano, el trabajo de Boyer al que nos hemos referido lleva por título *Tradition as truth and communication*. Una *verdad* cuyo sentido es concordar las acciones rituales con su fin adecuado.

467 También nos hemos referido en apartados anteriores a Bourdieu y sus estudios sociológicos sobre esa *distinción* fundada en la educación, el adoctrinamiento y las diferentes formas de apropiación del capital cultural. Raymond Williams (1994) puso también énfasis en mostrarnos que «las distinciones no son verdades eternas o categorías suprahistóricas, sino elementos reales de un tipo de organización social» (p. 121).

más célebres y veneradas obras de arte presenten una constitución formal de una complejidad y riqueza sobresalientes. La cuestión es que esa grandeza es consecuencia de un diferente acceso a los bienes culturales y a la educación, así como de unas instituciones que los preservan. Esto determina, a su vez, los diferentes contextos de producción y reproducción, los cuales, por más que lo pretendan, nunca están aislados. Por ejemplo, sabemos ya que muchos de los mitos populares son proyecciones desde arriba que, desde el romanticismo, siguen aquel mismo mecanismo de la invención de tradiciones⁴⁶⁸. Su impacto se deja ver en esa nostalgia que hoy es canalizada y explotada por las políticas identitarias y la industria de la cultura. Contra ese idealismo, García Canclini (1982) nos vuelve a subrayar que la personalidad popular se forja a través de prácticas concretas, compartidas y situadas, no en el limbo atemporal de los mitos fundacionales. Todo ello afirma un espacio cultural que se construye según las peculiaridades materiales, donde las condiciones socioeconómicas y educativas, así como las relaciones de subalteridad, marcan los límites y el sentido de la resistencia frente a lo ajeno. Ya no estamos hablando de comunidades cerradas que reproducen ritualmente sus mitos, sino de colectivos que se definen por la confrontación y para los que la contestación juega un papel central en muchas de sus formas expresivas. En gran medida, la inclusión de lo popular en las instituciones es una respuesta a ese potencial subversivo, del mismo modo que el *Artwold* fue el resultado de la metamorfosis de un orden institucional en su pugna por asimilar movimientos artísticos cuya vocación era la ruptura y la transgresión. En el caso de lo popular, esa asimilación, como bien señala García Canclini (1987), descontextualiza sus obras y las vacía de sentido:

Los museos de cultura popular y los grupos artísticos que recrean para públicos urbanos la música y las danzas tradicionales operan en esa misma descontextualización: muestran los productos y esconden el proceso social que los engendró, seleccionan los objetos, los movimientos que mejor se adaptan a los criterios estéticos de las élites, y eliminan los signos de pobreza y la historia contradictoria de

468 Nuevamente, tenemos que remitirnos a Hobsbawm y Ranger (2002), muchos de los ejemplos que allí se narran son elaboraciones de las élites gobernantes que fueron perfectamente asimiladas por el conjunto de la población gobernada.

luchas con la naturaleza y entre los hombres que está en el origen de las artesanías y las danzas. (p. 23)⁴⁶⁹

Los bienes artísticos son así un capital, en terminología de Bourdieu, cuyo sentido es negociado y apropiado no solo históricamente y a través de la tradición, sino también en cada momento, en la conformación de patrimonios y colecciones que sirven a una determinada visión de la realidad. Nuevamente, podemos hablar aquí de una colonización, esta vez se trata de la ocupación del territorio del arte popular y las artesanías, reocupado ahora por la manufactura industrial y la industria del ocio⁴⁷⁰.

Desterritorialización y territorialización son términos con los que García Canclini quiere dar cuenta de estos efectos. Ambos describen, además, la deslocalización que la modernidad globalizadora produce. Según esto, las tradiciones ya no pueden ser postuladas como productos arraigados en un territorio y en concordancia con el resto de costumbres locales. En su realidad actual, muchas artes tradicionales son extraídas de esa cercanía y presentadas, consumidas y fusionadas globalmente, conservando siempre el sello de autenticidad que les viene de su *denominación de origen*. El mercado mundial sirve aquí de plataforma para la traducción de los lenguajes y valores de las culturas locales a un lenguaje de intercambio. Así, numerosas artesanías en riesgo de extinción por la desaparición de sus contextos originales de producción, se revitalizan adaptándose, por ejemplo, al mercado turístico. Adquieren entonces una doble inscripción; por un lado, remiten a ese contexto pre-capitalista, por el otro sobreviven en el nuevo orden capitalista. Lejos del fatalismo, García Canclini (1982) ha sabido ver algo positivo en estos hechos al afirmar que esa globalización «no avanza siempre eliminando las culturas tradicionales, sino también apropiándose de ellas, reestructurándolas, reorganizando el significado y la función de sus objetos, creencias y prácticas» (p. 17). Estas transformaciones han puesto sobre la mesa la cuestión de la *convergencia de la cultura global* (Díaz Viana, 2003) cuyas consecuencias estéticas pueden verse en la reducción de las complejidades locales para presentar una diversidad manejable.

469 Para un análisis de los problemas de la musealización de las culturas tradicionales v. Dacosta (2008).

470 El primero de esos procesos está en marcha desde los tiempos de Ruskin y W. Morris, cuyas denuncias del mismo ya hemos reseñado.

Por otro lado, una de las conclusiones más evidentes de este proceso es el de la confusión de la cultura popular con la cultura de masas⁴⁷¹. A deshacer la misma han contribuido autores como el mismo García Canclini, que han prestado atención a lo que sucedía por debajo de esos grandes avatares sistemáticos que hemos descrito. Se trata, en definitiva, de ver cómo ese mundo de la vida cotidiana sigue cursos propios e irreductibles que generan, más allá de los productos típicos, nuevas formas culturales, por volubles que puedan ser. Aquí, la tradición no encaja en ese modelo idealizado que la ubica en un territorio utópico y desconflictivizado, o que la entiende como una relación escolástica y cerrada entre maestros y pupilos que funcionan sin contaminación. Frente a esta postura, se afianza la de quienes han definido la cultura popular como aquella que se contrasta con la hegemónica. Se trataría, por tanto, de la cultura de las «clases subordinados», en terminología de Gramsci, que habita en un más allá profano que se define desde arriba como aquello que no alcanza los valores estéticos de un arte académico. El hecho de que esa *baja cultura* haya encontrado su nicho institucional es una de las consecuencias, como decimos, de la contestación moderna a dicho academicismo cerrado, pero también del uso ideológico de la *cultura*.

Si buscamos lo que sucede bajo tales estructuras, encontramos que lo cotidiano no es solo objeto para una estética, sino también para una poética, para el surgimiento de prácticas improvisadas y efímeras de reproducción y apropiación cultural. Así lo supo ver De Certeau en *La invención de lo cotidiano*, donde rechazó tantos tópicos sobre esa cultura invisible para las grandes instituciones y que sucede al margen de cualquier «mundo del arte». El aparente consumidor pasivo también opera activamente y es capaz de reutilizar los bienes que el sistema de producción pone en circulación. La suya sería una producción secundaria, siempre al paso y no aisladamente de lo que sucede en el filo mediático, y con un furtivismo que tiene mucho de resistencia frente a formas dominantes.

471 Así lo ha expresado Sánchez Vázquez (1979) al hablar de “arte popular”: «Una de las mistificaciones más socorridas estriba en identificarlo con lo que nosotros hemos llamado arte de masas, o arte propio del hombre cosificado y enajenado de la sociedad industrial capitalista. Al identificarse así lo popular con lo masivo, se tiende a caracterizar el arte verdadero en nuestros tiempos como un arte privilegiado, antipopular» (p. 263).

Esta manera de entender lo cotidiano rechaza caer bajo la rigidez de un concepto como el de *habitus*, que sugiere más bien un mundo de continuidades macizas en el que una tradición nítida puede tener lugar, un orden donde todo permanece estático y es difícil explicar las transgresiones. En realidad, las prácticas de lo cotidiano entretejen relaciones y sabidurías apegadas a las necesidades de cada momento, y solo se mantienen mientras sean eficaces. Así, el proceso selectivo descrito por Williams tiene alcances diferentes en función del modo de aproximación al pasado, el cual está siempre determinado por el presente. Esto implica que «ciertos significados y prácticas son seleccionados y acentuados y otros significados y prácticas son rechazados o excluidos» (Williams, 2000a, p. 138). El momento en que, desde las clases dominantes, se presenta algo como «la tradición» es cuando esta se convierte en un instrumento canónico.

Como vemos, la idea gramsciana de hegemonía está vehiculando estos planteamientos⁴⁷². El propio filósofo italiano subrayó explícitamente el carácter subalterno de lo popular, pero sus conclusiones no dejan de estar orientadas hacia el ideal general de un proceso revolucionario en el que lo popular tiene que ser un espacio de contestación. Mientras esto no suceda y no haya una toma de conciencia por parte de los subordinados, no existe una verdadera cultura popular⁴⁷³. El folklore, en todo caso, sería un remanente de restos fosilizados «que reflejan condiciones de

472 Williams (2000a), siguiendo a Gramsci, entiende la hegemonía como la socialización e internalización de las formas hegemónicas.

473 A pesar de todo, Gramsci (2013) diagnosticó certeramente la esterilidad de otras alternativas: «La cultura moderna, especialmente la idealista, no consigue elaborar una cultura popular, no consigue dar un contenido moral y científico a sus programas escolares, los cuales quedan en esquemas abstractos y teóricos; sigue siendo la cultura de una reducida aristocracia intelectual, que a veces penetra en la juventud, pero solo en cuanto se hace política inmediata y ocasional» (p. 411). Por su parte, Sánchez Vázquez (1979) vincula el folklore y la creatividad popular con la creatividad del hombre en general. La liberación de las condiciones que hacen del trabajo un medio de explotación sería, por tanto, un requisito para revivir ese arte agostado en el entorno del capitalismo. Así, la cultura popular terminaría identificándose con la cultura obrera, o aquella que surge y está al servicio del pueblo revolucionario cuyo horizonte final es una emancipación que lleva a un desarrollo de las plenas capacidades creativas. Esto le permite afirmar que es en los países socialistas donde se vive —en la época en que escribió— el verdadero renacimiento del arte popular. Sin embargo, los hechos no parecen darle la razón. Parece, más bien, que ha sido en países de órbita contraria donde un arte popular no dirigido por intereses políticos ha alcanzado mayor relevancia.

vida pasada y, por tanto, son conservadores y reaccionarios» (Gramsci, 2013, p. 437), pero carece de potencia para oponerse a la moral de las clases dirigentes. Sin embargo, la cuestión, más bien, es el modo en que esos *restos* siguen vigentes. Pues si tal vigencia es la de una continuidad, entonces no es apropiado llamarlos *fósiles*, en todo caso serían supervivencias de modos de vida en vías de extinción. La otra alternativa es la que estamos resaltando aquí, la reutilización de esas artes y expresiones antiguas para intereses nuevos y ajenos a sus contextos originales, eso que ya hemos identificado como *folklorismo*.

Williams (2000a) lo ha entendido al plantear una serie de categorías que dan cuenta de la complejidad dialéctica de la cultura: lo dominante, lo residual y lo emergente. Lo residual se diferencia de lo arcaico, o de lo fósil, en que se trata de restos formados en el pasado pero aún vivos. Su pertenencia a un mundo marginal o en extinción es precisamente lo que le confiere un potencial contestatario, ya que es un remanente vivido al margen de la cultura dominante y que esta no puede asimilar. Aunque parezca algo insignificante para el desarrollo general de la cultura, Williams nos recuerda que esta no se da únicamente en sus procesos más explícitos —tradiciones, instituciones y formaciones—, sino también en toda la serie de prácticas alejadas radicalmente de los espacios elitistas o los sistemas de producción de bienes culturales.

A partir de estas premisas, Williams reconstruye el camino de la emergencia moderna de las distinciones entre alta y baja cultura. La formación de la distinción de las *bellas artes* ya la conocemos, la segunda parte de este proceso es su nacionalización, y precisamente Williams atiende al proceso por el cual la «literatura nacional» se convirtió en una tradición sancionada y reverenciada como depósito de las esencias patrias. Se trata, nuevamente, de un trabajo de selección y conformación de un canon de valores estéticos y literarios, el cual no estuvo exento, por otro lado, de las disputas localistas contra la inevitable uniformización.

Pero también esa propia literatura nacional, al igual que ha sucedido con el arte popular, ha sufrido la invasiva llegada de unos medios tecnológicos que llevan a su comercialización y su banalización. El mito de una cultura letrada, de un humanismo elevado, parece hoy tan desvirtuado como el folklore. Y, sin embargo, este último, en la medida que habita en rincones inalcanzables para la institucionalización colonizadora, no solo escapa al imperio de esa tecnología cuyo poder

nunca fue totalmente controlable, sino que sabe aprovecharla en sus prácticas cotidianas, configurando así nuevas formas expresivas que muy poco tienen que ver con lo rural o lo arcaico, y que responden a lo que Williams llama lo emergente, en tanto que son capaces de producir innovaciones y singularidades⁴⁷⁴.

Las coordenadas que en conclusión parecen establecer la vida estética y artística de nuestra modernidad están muy lejos de esas distinciones académicas, y por supuesto no responden a esa rígida distinción entre sociedades tradicionales y sociedades modernas, en donde estas últimas se constituirían a partir de la vida reflexiva de los sujetos⁴⁷⁵. Formas de vida tradicional se entretajan y subyacen bajo esa sociedad reflexiva. Incluso la propia modernidad ha alumbrado nuevos modos de tradición, como es el caso mencionado de las tradiciones nacionales, y ha visto igualmente la modificación de muchos contenidos tradicionales que, desarraigados de su contexto original, han sobrevivido gracias al uso de los nuevos medios. Ante estas evidencias, no faltan los trabajos sociológicos que impugnan como falsa esa dicotomía tradicional/moderno⁴⁷⁶.

Por tanto, como vemos, las formas tradicionales se mueven en un amplio espectro entre instituciones y prácticas sociales. Entre ambas, los individuos pueden encontrar diversos modos de ejercer su iniciativa disposicional. Ambos extremos del eje propuesto condicionan las estéticas en función de un conjunto de determinaciones sobrevenidas desde todos los ámbitos sociales, y en ello, la iniciativa de los sujetos para oponerse a un sistema dado, o también para reforzarlo, encuentra

474 Este uso y provecho de la tecnología no es, desde luego, algo nuevo. Peter Burke (1991) nos cuenta cómo, desde la misma aparición de la imprenta, las clases populares supieron poner en marcha su propio «mercado» de bienes culturales. La cultura de masas posterior aprovecharía y maximizaría estas vías de intercambio.

475 Así entiende Giddens la cultura popular actual, un contexto de opciones globalmente disponibles a partir de las cuales los individuos se ven obligados a negociar su estilo de vida entre la innovación personal y la estandarización del mercado cultural.

476 J. R. Gusfield (1967), por ejemplo, expone que tradición y modernidad no son excluyentes y rechaza la imagen de las sociedades tradicionales como estáticas y homogéneas. Todas ellas son producto del cambio, los desplazamientos, las fusiones, y su devenir temporal no carece de conflicto. Puede verse también la entrada *Tradición* en el diccionario de Bonte (2008, p. 709), donde se impugna igualmente esta distinción.

siempre un cierto espacio que han de saber gestionar. Del mismo modo, el mito del artista autárquico es constantemente desmentido por una realidad en donde el carácter social y colaborativo del arte surgen a cada paso. Así, por ejemplo, en una perspectiva marxista como la de Williams, toda producción artística está vinculada inevitablemente a sus medios de producción y al conjunto de las relaciones sociales.

Incluso el colectivismo y el tribalismo, utilizados siempre para designar a las sociedades premodernas, parecen resurgir con nuevos bríos, al menos si atendemos a una propuesta como la de Maffesoli (2004). Sobre un ideal comunitario, se establecería aquí una estética del sentimiento de apertura al otro, una sensibilidad social que refuerza el sentido de pertenencia y permite que todas las experiencias sean, de algún modo, comunes. Lo cotidiano emerge de la grisura a la que la modernidad parece someterlo y alcanza nuevos ritmos y rituales⁴⁷⁷. Su nueva energía provoca un reencantamiento de la realidad y se opone a toda pretensión de universalismo y al principio de autonomía moderno. Contra este, Maffesoli (2004) sugiere el de *alonomía* —la ley viene del exterior—, principio orgánico por el que la comunidad se articula a sí misma, se trata de «un principio esencialmente consuetudinario y recrea, de manera prospectiva, los valores tradicionales que habíamos creído ya superados» (p. 56).

4.2.4. La tradición en la experiencia: pragmatismo

Este neotribalismo, sin embargo, encaja mal con otras formas de entender la experiencia del arte y la estética en sus niveles más cotidianos. Hablamos de algunas corrientes surgidas en el mundo anglosajón, especialmente del pragmatismo y, más en nuestros días, aquellas interesadas por los fundamentos biológicos y evolutivos del arte. El punto de mira en todas ellas se aleja del interés por las bases sociológicas y políticas de la cultura popular y se centra, principalmente, en la experiencia estética individual socializada a partir de una naturaleza común y unos principios orgánicos.

477 Una verdadera *revolución espiritual*: «El tribalismo es un fenómeno cultural Verdadera revolución espiritual. Revolución de los sentimientos que pone en relieve la alegría de la vida primitiva, de la vida nativa» (Maffesoli, 2004, p. 17). La vida sin más, sin otro fin.

El mundo vivido a partir de la sensibilidad es base para toda forma de experiencia, especialmente la artística, y constituye el sustrato de la vivencia en su más elemental cotidianidad. Esto no significa que esa experiencia se reduzca a cuestiones de una efímera inmediatez, sino que atraviesa un amplio espectro de la cultura en la que está inserta. Esto es así porque, como Dewey (2008) nos recuerda, es una «interacción del organismo con su ambiente, un ambiente humano así como también físico, que incluye los materiales de la tradición y las instituciones, así como las circunstancias locales» (p. 278). El organismo es un agente activo que, en su modo de actuar, intercambia vivencias y sufre a partir de ellas. Él es, en sí mismo, una fuerza y un vector social que, a la vez que contribuye a la movilidad social, es transformado por la diversidad de influencias que le atraviesan.

Nuevamente, nos encontramos con una estética que rechaza la especulación en torno a valores o ideas universales y que baja al suelo de lo efectivo para dar cuenta de lo que allí sucede. Pero esta vez, el protagonista es el organismo, el ser vivo, aunque tal cosa no implica un vitalismo sospechoso de abismarse en lo metafísico, pues aquí no se están postulando ningún Élan vital ni una voluntad de poder como motores inconscientes de la existencia⁴⁷⁸. El organismo exige, además, un modo muy distinto de explicar los hechos sociales, que aquí difícilmente pueden entenderse a partir de una dialéctica entre los *espíritus* objetivo y subjetivo. El pragmatismo no se interesa por tales construcciones, sino por la experiencia práctica y su capacidad para generar y sustentar los valores sociales del tipo que sea. Esto implica que, sin negar como ya hemos señalado las coordenadas institucionales, estas han de ser vividas y puestas en marcha por los sujetos, verdaderos agentes finales de la vida cultural.

Cada tipo de experiencia surge de una singular predisposición y una organización mental adecuada para la captación del mundo circundante, y todas comparten el hecho de darse contra un fondo particular constituido

478 Aunque es conocida la influencia de Bergson en el pragmatismo, especialmente a partir de su contacto con William James. Para el filósofo de *La evolución creadora*, lo vivo se caracteriza por su realización creativa y expansiva —unas concepciones no muy lejanas a la idea de la experiencia del arte como amplificador vital que tendrá Dewey—. La memoria en Bergson es un automatismo orgánico que posibilita una experiencia cada vez más rica, en la que lo pasado no se desecha sin más, sino que viene a constituir nuestro *espíritu* presente.

por presunciones y relaciones materiales. Y «las tradiciones forman una gran parte de este fondo» (Dewey, 2008, p. 299). Una apertura y un mayor contacto con esta base enriquecen la experiencia, confieren poder y dominio sobre la propia naturaleza y las disposiciones orientadas a la actividad formadora. Actividad esta que, a su vez, incide sobre lo dado, que en absoluto es algo sólido y de validez continua, sino que constantemente está siendo reorganizado. Todo esto, ni que decir tiene, adquiere una importancia capital en la experiencia del arte, tanto en su dimensión receptiva, alimentada por esas presunciones, como en la formativa, que encuentra en ese suelo de la experiencia un nutriente poderoso:

Porque cada gran tradición es un hábito organizado de visión y de métodos para ordenar y transmitir el material. Al penetrar este hábito en el temperamento y constitución nativos, se convierte en un ingrediente esencial de la mente de un artista. (Dewey, 2008, pp. 299-300)

Sin embargo, el arte no tiene por función la mera reproducción de lo establecido, sino, al contrario, rasgar aquellos velos de la costumbre que entorpecen la capacidad de percibir. Nos sirve para perfeccionar nuestros sentidos y hacernos más competentes y receptivos a las riquezas de la experiencia. Por este motivo, es mirado con suspicacias por los «guardianes de la costumbre», que buscarán siempre que puedan asimilarlo para que apuntale una determinada moral convencional. Se trata, como vemos, de otro modo de entender el conflicto entre lo viejo y lo nuevo, entre lo instituido y lo instituyente, que aquí se da en el nivel de unos ritmos vitales que, empujados por una experiencia estética plena, recorren y transforman el medio preestablecido.

Así es posible explicar la variabilidad de la vida artística en un doble sentido. Por un lado, la experiencia facilita el asentamiento de un ritmo vital que modera las tensiones entre el hombre y el mundo; fomenta la comodidad, lo previsible, el hábito, «el arte se estereotipa y queda satisfecho con tocar variaciones menores sobre viejos temas, estilos y maneras, agradables porque son canales de recuerdos gratos» (Dewey, 2008, p. 179). Pero esta habituación entra a menudo en conflicto con las creaciones posteriores. Esto es consecuencia del agotamiento de los ciclos impulsados por la inercia del hábito, y también por el encallamiento en el academicismo y la repetición de estilos y maneras. En términos modales, hablaríamos entonces de un predominio de la contingencia. La otra dirección de la experiencia tiene que ver, inevitablemente, con

una revitalización que solo puede llegar a partir del atrevimiento y la exploración de otras posibilidades formales y estéticas.

Ahora bien, si se pretende una revitalización artística sin contar con la riqueza repertorial de la tradición se cae en la excentricidad⁴⁷⁹. Es decir, no se trata de saltarse ese suelo necesario para la experiencia, y Dewey (2008) deja muy claro que «los grandes artistas originales asimilan la tradición, no la evitan, sino que la incorporan con su trabajo» (p. 180). Las grandes transformaciones solo son posibles si se asimilan e incorporan los caudales mostrados por las grandes obras de las tradiciones artísticas, porque estas siempre son plurales y se ven atravesadas por una diversidad de corrientes temporales y vitales, de convenciones y de intereses.

El arte, por tanto, no es comprensible unilateralmente, es producto de una variedad de influencias y alternativas potenciales de organización; surge, en último término, de la centralización de la «multitud de intereses y propósitos que ofrece la naturaleza» (Dewey, 2008, p. 365). Cuando olvidan esta cohabitación, los críticos caen en la simplificación de asignar etiquetas aparentemente nítidas a un determinado período, obra o artista⁴⁸⁰. Pero, al estar en el centro de la trama vivida por el organismo, la experiencia en general y el arte como experiencia ofrecen vías de continuidad hacia formas más o menos afines. Así, por ejemplo, entre las bellas artes y las artes primitivas es posible trazar el camino de las transformaciones que las enlazan. Esta es otra estrategia argumental, por otro lado, para deshacer aquellas distinciones que se justifican a la luz metafísica de valores postulados como universales y que quieren erigir tradiciones supremas sobre la pluralidad de las costumbres. Desde una perspectiva pragmatista, la maestría, el oficio y la habilidad no están guiados por un espíritu especial o genial, sino que son posibles en cada ámbito particular en el que se den las condiciones para su desarrollo.

479 «Las cosas familiares se absorben y se convierten en un depósito en el que las semillas o chispas de las nuevas condiciones provocan una agitación. Cuando lo viejo no se incorpora, el resultado es una mera excentricidad» (Dewey, 2008, p. 180).

480 «Todas estas cosas valen para el arte. El crítico que no es tan sensitivo a los signos del cambio como a lo recurrente y duradero, usa el criterio de la tradición sin entender su naturaleza y apela al pasado para obtener patrones y modelos, sin darse cuenta de que todo pasado fue una vez el futuro inminente de su pasado y es ahora el pasado, no absolutamente, sino del cambio que constituye el presente» (Dewey, 2008, p. 365).

¿Cuál es entonces la diferencia entre el artesano y el artista? Sennett (2009) nos dice que no se da el arte sin artesanía, sin el trabajo bien hecho y la habilidad desarrollada en alto grado. La diferencia en la sociedad moderna estaría en que «el artesano está volcado hacia fuera, hacia su comunidad, mientras que el artista se vuelve hacia dentro, hacia sí mismo» (p. 86). Esta orientación hacia la subjetividad no autoriza, sin embargo, a establecer ese mito del artista como sujeto singular y portentoso frente al artesano anónimo sumido en la colectividad y obsesionado por la fidelidad. No podemos olvidar que rara vez el arte es un trabajo solitario y aislado, y que existe una continuidad entre los entornos artesanales, los talleres, y los estudios de los artistas.

Por otro lado, las sociedades tradicionales, como nos recuerda Sennett⁴⁸¹, no eran ese mundo inmutable y autoritario. Además, la autoridad que tenían los maestros gremiales iba mucho más allá de la exigencia de obediencia. El maestro era la figura referente de la culminación de unas habilidades que se expresaban no solo técnica, sino también estéticamente, y tenía facultad para introducir ciertas innovaciones y mejoras en su oficio, condición a la que se llegaba tras una larga disciplina. El taller no era un lugar cómodo o en el que se permitiera la indolencia, eran un entorno exigente en el que el ritual del oficio debía ser continuado por los aspirantes a la maestría. El artista moderno, con su obsesión por la originalidad y la exclusividad, termina acortando y finalmente cercenando este haz de relaciones gremiales. Paralelamente, la industrialización de la economía productiva apaga, como sabemos, los últimos rescoldos de ese mundo gremial; cuestión ya evidente en la época en la que Ruskin y Morris quieren revivir, no sin cierta idealización del mismo, aquel mundo. Su socialismo, y el del mismo Dewey, en opinión de Sennett, no fue el de la revolución política, sino el de la recuperación del trabajo colectivo y hábil, el del progreso conjunto y compartido de las técnicas aplicadas.

Ahora bien, una cosa es esa artesanía entendida desde los parámetros del oficio y otra muy distinta es aquella sabiduría furtiva de la que se ocupó De Certeau, más propia del amateurismo y la improvisación. Muchos de los tópicos del arte popular, ciertos o no, nos hablan de esa expresión colectiva cuyo horizonte práctico no es el de mera utilidad

481 «Sería erróneo imaginar que por el hecho de que las comunidades de oficio tradicionales se transmitieran las habilidades de generación en generación, estas habilidades eran fijas, inmutables. Todo lo contrario» (Sennett, 2009, p. 39).

objetual, sino el de la celebración, más o menos ritualizada o espontánea. El sentimiento de pertenencia y el disfrute son en este caso pilares para fomentar la participación, pero también son las principales vías para la penetración en este ámbito de la industria del entretenimiento. En este caso, la cultura popular termina confundida y sepultada bajo los incesantes repertorios mediáticos.

La estética pragmatista de Shusterman (2002) ha buscado reivindicar esa cultura popular a partir del potencial hedonista que todo arte guarda⁴⁸². Siguiendo a Dewey, ha planteado la experiencia del arte como una experiencia de mejora y enriquecimiento. Lo que este autor llama «somaestética» se funda en todas las vivencias previas que subyacen a las interpretaciones lingüísticas. El arte, como práctica social e histórica, parte del «uso del cuerpo propio como sede de apreciación sensorio-estética (aisthesis) y autoformación creativa» (Shusterman, 2002, p. 361). A partir de esta perspectiva naturalista, el arte marcha históricamente, y los significados y valores que se le asocian son contruidos sobre el terreno por la interacción pragmática. En última instancia, ni el aspecto puramente somático ni el social explican en su totalidad las manifestaciones artísticas ni sus tradiciones, sin embargo, el origen y el fin últimos de toda obra es el sujeto, sede de la experiencia. Esta remisión última a la naturaleza orgánica de lo estético diluye en gran medida su importancia social y maximiza su dimensión individual. Pero también su aspecto universal, el de la naturaleza común, con el riesgo de devolvemos a la casilla de salida, a esas filosofías en donde las mediaciones estaban difuminadas o ausentes en el juego entre lo universal y lo particular. La versión última de este proceder surge inevitablemente en el pensamiento anglosajón que, orientado esta vez por el cientifismo imperante, alumbró estéticas evolucionistas y biologicistas. La tradición aquí solo puede entrar de soslayo y pierde gran parte de su efectividad.

482 Shusterman, sin embargo, no acierta a diferenciar entre cultura popular e industria del ocio. Su apreciación de la primera se dirige a determinados estilos independientemente de que se produzcan en un entorno mercantilizado o en el propio contexto social. Así, por ejemplo, cuando analiza el *rap*, pretende encontrar cualidades estéticas sin percatarse del hecho de que tales valores deberían recogerse del contexto interpretativo en el que tal arte se produce, y de que la noción de *valores estéticos* es una construcción de las estéticas orientadas al objeto ejemplar «obra de arte». El contexto cambia radicalmente si tal objeto busca el asentimiento de millones de consumidores, o críticos de arte, que si es producido directamente a pie de calle por la necesidad expresiva de un grupo marginado.

Así sucede cuando, por ejemplo, el arte encuentra su fundamentación en un *instinto*, tal como lo entiende Dutton (2010). La continuidad va a tener aquí sus pilares en aquellos comportamientos que puedan explicarse a partir de facultades innatas. Así sucede, sin ir más lejos, con la imitación, facultad clave que se forma en el trayecto entre los más primigenios impulsos instintivos y las más elaboradas y racionales construcciones culturales. El destino final va a ser una personalidad individual surgida a medida que se destilan las más bastas elaboraciones colectivas. Así, inevitablemente, la construcción de «las tradiciones del arte mayor requieren individualidad» (Dutton, 2010, p. 316), y el referente es, por supuesto, la cultura occidental, vista como aquella que alcanzó por primera vez a discernir este principio y permitió que los artistas sobresalientes no vieran trabadas sus disposiciones por la presión grupal. Este avance, sin embargo, no es exclusivo; toda cultura tradicional participa, aunque sea ínfimamente, de este potencial y muestra cierta consideración, más o menos explícita, hacia los autores⁴⁸³.

Un modo similar de entender esta transición entre las sociedades arcaicas y el esteticismo individualista moderno lo tenemos en Dissanayake (2002), cuya estética sigue la senda biologicista a la vez que subraya el aspecto somático y enriquecedor de la experiencia artística de modo muy similar al pragmatismo. En su defensa del arte como componente integral de la vida humana, se postula contra quienes entienden la tradición tan solo en términos de institución, repetición o autoridad. Las reglas y códigos no son el fruto meramente del arbitrio o la imposición, son la base para formar obras en un estilo determinado, y en absoluto pueden subsistir y desarrollarse si no encuentran un cuerpo de practicantes que las acepten y las asimilen con atención plena. El arte así producido es un arte estimulante que invita al disfrute compartido. Esto parece más evidente en las sociedades tradicionales donde todos los ámbitos de la cultura se integran con una uniformidad y coherencia que en las sociedades más complejas en gran parte se pierden.

Tanto en este biologicismo como en el pragmatismo hay una soterrada conformidad hacia la realidad dada, una cierta desazón ante lo abismal de una realidad social que discurra por otros lindes que no sean los del disfrute estético. El modo en que la intersubjetividad queda difuminada entre la experiencia individual y las facultades innatas y

483 «Ninguna tradición artística viva crea arte sin ningún tipo de consideración hacia el individuo que la creó» (Dutton, 2010, p. 318).

universales es una revisión de un liberalismo que, en última instancia, vive preocupado porque un cierto sentido de alta cultura no se pierda, aunque para ello sea necesario loar las virtudes de una cultura popular que así queda delimitada y desconflictivizada en su oposición a la cultura de élite. Eagleton (1997) ha puesto en evidencia estas cuestiones al trazar una concordancia entre el conservadurismo más canónico al estilo de Edmund Burke y el pragmatismo; en ambos se da una parecida veneración a las costumbres y a las prácticas sociales recibidas⁴⁸⁴, y ambos zanján el debate acerca de la historia explicándola como el modo en que las cosas han sido hechas a lo largo del tiempo, sin entrar en consideraciones sobre la génesis y el sentido de las disonancias o los conflictos.

4.2.5. De la oralidad a los senderos de la práctica artística

La extensión de la estética hacia el campo abierto de la vida cotidiana, más allá del ceñido mundo del gran arte, tiene la virtud de mostrarnos que los valores no tienen la misma incidencia en todos los terrenos. Así, por ejemplo, frente a la experiencia estética individual centrada en la contemplación, podemos observar un aspecto más social de la misma. Si de un lado tenemos la relación privilegiada del sujeto hacia el objeto, y la necesidad de que este último manifieste la potencia de unos valores formales, de otro tenemos una intersubjetividad que exige que las obras estimulen una cosmovisión compartida.

Entre ambos extremos puede haber continuidad y superposición. A pesar de ello, persiste la tendencia a asignar cada tipo experiencia a sociedades nítidamente diferenciadas, como hace Giddens (en Beck et al., 1994) cuando relaciona la tradición con la memoria colectiva tal como fue formulada por Halbwachs. A ese tipo de sociedad pertenecerían también los «guardianes» y su noción de verdad formular, frente al saber del experto moderno. La acción social que se deriva de la tradición estaría aquí organizada en torno a rituales cuyo fin sería la continuidad e integridad del grupo, un organicismo basado en la

484 «Aun cuando el primero esté pensando en la Cámara de los Lores y el último en el béisbol y la libre empresa» afirma Eagleton (2002, p. 60) con una ironía que capta plenamente la sensibilidad pragmatista hacia la cultura popular.

solidaridad y en la identificación, no en la recreación mecánica de unos preceptos incuestionados.

Sin embargo, la caracterización de un tipo de sociedad premoderna como obsesionada con la invariabilidad y la repetición olvida que es en la modernidad donde algunos de estos rasgos han alcanzado su cenit. La obsesión por la acumulación y fijación de todo tipo de rastro documental del pasado es un rasgo distintivo de nuestra época del que carecen las sociedades orales, para las que lo importante es la puesta en escena de lo que en cada momento se considera significativo. En este contexto, perviven siempre un conjunto variable de versiones que han de ser recreadas y que necesariamente se transforman con ello.

Habría que hacer, además, una distinción entre el artístico y el ámbito de la religión. Respecto a este, sería más acertado el criterio propuesto por Lenclud (1987) para medir el tradicionalismo: no es la tradición la que hace a «las sociedades tradicionales, sino el grado de sumisión a lo que ella enuncia. Las sociedades tradicionales serían sociedades de conformidad» (p. 12). Lo cual puede ser aplicado no solo a la sociedad en su conjunto, también a cualquier comunidad religiosa como las que siguen existiendo. Sin embargo, este criterio es más difícil de aplicar a la vida artística popular porque sus prácticas aparecen en una amplitud de espacios sociales cuyas peripecias no están programadas institucionalmente. Sus comunidades serían, en todo caso, formas de encuentro cuyo contenido no está dado doctrinalmente, sino a través de las aportaciones de cada momento. La oralidad estricta ya no las define, en la medida en que aprovechan los medios que sustituyen a la memoria; sin embargo, estas prácticas comparten con las viejas tradiciones orales el hecho de depender, para su supervivencia, de la efectiva visibilidad. Para entenderlo, vamos a aproximarnos a algunos estudios acerca del folklore oral para luego revisar su aplicación a las prácticas artísticas actuales.

Jan Vansina (1996) realizó significativas aportaciones en sus estudios acerca del valor histórico y documental de la tradición oral, de la que, más allá de la multitud de factores que contribuyen a su formación, nos interesan específicamente algunas características de su poesía. Por ejemplo, el singular papel que adquiere el autor, muchas veces ignorado y otras ensalzado como autoridad mítica⁴⁸⁵. Además, son interesantes

485 El ejemplo inevitable es el de Homero, de quien se discute si fue un personaje concreto, verdadero autor o compilador de la *Iliada* y la *Odisea*, o una saga de poetas

las fórmulas y técnicas utilizadas por los especialistas encargados de la memorización y transmisión de la épica oral. El interés por esto último fue lo que motivó el trabajo fundacional de Milman Parry y Albert Lord⁴⁸⁶. Sus investigaciones son de suma importancia para nosotros ya que supusieron un cambio de paradigma entre el viejo folklorismo decimonónico y la antropología actual. Tras la muerte del Parry, fue Lord quien continuó y plasmó sus investigaciones *The Singer of Tales*, de donde recogemos unas sucintas aportaciones acerca la idea de tradición. La literatura oral no es el producto de una conciencia retraída hacia un pasado arcano, sino que se origina en la práctica presente y en la renovación de su inteligibilidad. Aquellos que la recrean son algo más que meras correas de transmisión, las pequeñas variaciones y mejoras que se introducen según las necesidades del momento son obra de su iniciativa y experiencia. En consecuencia, los bardos, y esto pudiera ser

antiguos. En el caso de las tradiciones orales, los textos no quedan fijados y se prestan a una acumulación que genera un prototipo siempre interpretado en función del momento presente, adjudicándose sucesivamente a ese nombre fundacional que conexiona las diferentes versiones. Mientras, en las tradiciones escritas se conserva algo del momento original, tal como nos cuenta Vansina (1996): «Como la historia posee un valor ejemplar en muchas sociedades, las tradiciones son deformadas para que se conviertan en reflejos de tipos ideales. En las tradiciones cuajadas, la idealización hallada era la corriente en el momento de la redacción del texto, por el contrario, las tradiciones libres reflejan sobre todo los ideales de la época actual» (Vansina, 1996, p. 119).

486 Sus estudios de la poesía épica oral abarcan un momento pasado, la «cuestión homérica», y otro presente, las epopeyas orales cantadas en los territorios de lo que fue Yugoslavia. Estas aportaciones convivieron en su época con las de otros autores que igualmente iniciaron el camino para el conocimiento de las tradiciones populares en su contexto real. Así, por ejemplo, es notable el trabajo del compositor y etnomusicólogo rumano Constantin Brăiloiu (1984), que, ya en los años treinta del siglo xx, comenzó a entender que el folklore musical no era una remanencia de tiempos arcaicos, sino que se reconstruía desde la oralidad tanto como desde la escritura, cuando esta era conocida. En la convivencia repertorial de canciones antiguas y modernas no tiene sentido hablar de obras *originales*, sino de versiones en constante cambio. Brăiloiu fue además muy consciente de la diferencia entre una aproximación «científica» y otra «romántica» al folklore. También es reseñable la aportación Mijaíl Bajtín y sus estudios sobre la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, además de su trabajo en teoría literaria y su relación polémica con el seminal movimiento formalista ruso, en cuyo seno es necesario recordar los estudios sobre la morfología de los cuentos populares rusos que llevó a cabo Vladímir Propp. La influencia de este formalismo será decisiva en la estética estructuralista del *Círculo de Praga*, como veremos en el punto 4.3.3.

extensible a cualquier intérprete de música popular, nunca recitan sus canciones exactamente de la misma manera. En cada ocasión, a partir de unos determinados procedimientos, el texto es reajustado o matizado siguiendo ciertas fórmulas entre las que se incluye la improvisación⁴⁸⁷.

Ruth Finnegan (1991), de cuyo trabajo de campo nos ocuparemos al final de este punto, ha resaltado la influencia de la aproximación multidisciplinar de Parry para una comprensión de los fenómenos estéticos asociados a la cultura popular de cualquier época. A partir de esa influencia, las viejas etiquetas de la oralidad y la tradicionalidad deben ser puestas en cuestión ya que pueden muy bien no significar lo mismo en contextos diversos. Lo sustancial será entonces el modo en que la práctica poética funciona en el seno de cada cultura concreta. Por eso, la verdadera influencia de Parry no está en el hecho de que sus investigaciones redescubrieran perdidos modelos de tradición oral, sino en poner en evidencia la necesidad científica de una recogida de datos rigurosa para entender las distintas tradiciones artísticas tal como son ejercitadas, con sus reglas específicas y repertorios. Como sostiene Jakobson (1977), para la ciencia del folklore, lo pertinente no son las fuentes, sino el acto social de selección, préstamo y transmisión. Esto permite superar los prejuicios que afirman la esterilidad de las clases populares y su subordinación cultural. La recepción y transmisión nunca son pasivas, como tampoco lo es la reproducción de los materiales recibidos, cualquiera que sea su nuevo destino.

Habrà, sin embargo, y de estas cuestiones se ocupó especialmente Goody (2003), un salto categorial entre la literatura oral y la escritura. A pesar de la evidente continuidad entre ambas, la escritura permite técnicas de composición que son imposibles para el poeta oral. La capacidad de experimentación formal sobre el texto presente dispara y radicaliza las innovaciones, hasta el punto de la ruptura final con los viejos métodos formularios de composición y recitación oral. Sus restos, visibles en muchas formas poéticas clásicas, ya no responden a la necesidad de sustentar una transmisión, sino a un prestigio académico. En definitiva, la escritura, como toda tecnología, impone un cambio material en la forma de la tradición y en cómo esta es percibida. En las

487 Jakobson (1977) nos recuerda la importancia de la improvisación y su asociación con la tradición, a las que, en términos de Saussure, compara con *langue* y *parole*, es decir, la estructura normativa y su uso. Recuérdese la relación de Jakobson con el formalismo ruso y el estructuralismo de Praga.

culturas ágrafas, no existe una percepción panorámica del transcurrir de la misma, mientras que la presencia y acumulación de textos favorece la crítica al mismo tiempo que descarga la memoria, mecaniza los medios de transmisión e introduce cierta ansiedad por la reconstrucción de un pasado que se hace presente en su totalidad como sucesión de restos situados en una cadena temporal. La consecuencia es, igualmente, una institucionalización que crece verticalmente. A partir de esto, es difícil explicar los tópicos acerca de artes tradicionales inmóviles y una modernidad en constante cambio. Ha sido en esta última donde las técnicas de fijación y acumulación del conocimiento han alcanzado una sofisticación inédita, mientras que las primeras se nos muestran como sociedades apegadas a un presente fluido, congregado en la memoria y en la presencia de su recreación⁴⁸⁸.

La transmisión oral no es, por tanto, un tipo puro, se mezcla con las circunstancias y las condiciones que encuentra. De Certeau (2000) expone que la oralidad es el vehículo por el que toman cuerpo y presencia las prácticas cotidianas, las leyendas y fantasmas que desde siempre han sostenido los relatos de poetas y narradores, anónimos o no, hasta incluso nuestros días. Y esa vida corriente incide calladamente en nuestros modos de percibir la realidad y de enfrentarnos a todo tipo de experiencias estéticas:

Procedimientos refinados infiltran mil diferencias en la escritura autorizada que les sirve de marco, pero sin que su juego obedezca a la coerción de su ley. Estos ardidés poéticos, no ligados a la creación de un lugar propio (escrito), se mantienen a través de siglos hasta en la lectura contemporánea. (Certeau, 2000, p. 187)

Continúa dándose un fluido y constante intercambio y puesta en escena de todo tipo de narraciones populares y canciones de muy diversa índole. Los resortes que lo hacen posible «siguen funcionando plenamente en nuestro mundo» (Díaz Viana, p. 2003, p. 85). Este folklore no es un resto fósil del pasado, sino la consecuencia de las

488 Bajtin (1999) distingue una relación peculiar en las narraciones orales entre contenido y forma. La última la entiende como aquello que se estandariza y petrifica, pero también sirve de plataforma para la elaboración de nuevos contenidos. Por eso, en las épocas precapitalistas, la transición entre ambos era más fluida y la cultura en sí más homogénea. El contenido estaba implícito en la forma, y esta, al no estar nunca plenamente fijada, colaboraba para que aquel pudiese adquirir cada vez matices nuevos.

circunstancias peculiares del presente. La gente que lo vive reelabora los viejos motivos, los adapta o los rechaza para improvisar a partir de las formas de comunicación que permiten los nuevos medios. Reflejan las contradicciones y conflictos actuales, ante los cuales, muy a menudo, a los estratos no dirigentes solo les cabe una salida estética, una manifestación de protesta a través de un arte más o menos espontáneo, festivo, burlesco o contestatario⁴⁸⁹. Este folklore es elaborado por unos sujetos que, en nuestros días, como señala Díaz Viana (2005), forman comunidades deslocalizadas —la desterritorialización de García Canclini—, cohesionadas en torno a producciones culturales que solo persisten en tanto que lo hagan la participación y la implicación. Esta deslocalización no es una deficiencia respecto a esas imaginadas comunidades locales de antaño, es más bien el efecto de una tecnología que, desde la imprenta, como nos ha mostrado Peter Burke (1991), o incluso desde la misma escritura, ha permitido que los saberes se desvincularan de la memoria. Bajo esta influencia mediática, cualquier tradición en nuestros días está inevitablemente abierta a mil influencias, hasta el punto de que muchas terminan mezcladas en un aglomerado cultural multiforme y carente de límites. Entre esa indiferencia y las prácticas concretas e inmediatas se sitúa hoy la cultura popular.

Ninguna práctica artística, por tanto, puede ser entendida según modelos universales, sino en función de unas condiciones dadas. Y si estas han cambiado radicalmente respecto a las sociedades premodernas, las conclusiones y métodos del viejo folklorismo deben ser replanteados. García Canclini (1982) lo expone claramente cuando habla de las culturas populares en el capitalismo y de cómo este trastoca los antiguos modos de relación. Uno de los centros nucleares en el estudio de estas culturas ha sido la American Folklore Society, cuyas contribuciones son publicadas desde 1888 en la *Journal of American Folklore*. Desde allí, y especialmente desde los años sesenta, se ha pugnado por superar el descrédito del folklore y establecerlo como objeto de estudio legítimo. Muchos de los hitos establecidos por los autores hasta ahora citados son aquí compartidos, especialmente el empeño por superar las visiones idílicas de culturas ancestrales puramente tradicionales y orales. Ben-Amos (1971) excluye

489 Para un estudio de este tipo de prácticas artísticas contemporáneas, véase Claramonte (2010), que las aborda desde la perspectiva de sus tácticas, sus estrategias y sus operaciones.

conscientemente ambas características de la definición del folklore, no existen unos límites claros que nos autoricen a calificar determinadas sociedades como esencialmente tradicionales respecto a otras que no lo son, en todas aparecen formas de transmisión y continuidad cultural. Se trataría, más bien, de una cualidad que se manifiesta en algunos momentos y para algunos propósitos. Atribuirle a una cultura en general el carácter de *tradicional* es un constructo académico que no se corresponde con los hechos. Quienes están dentro de un determinado grupo suelen ser ajenos a las definiciones que sobre los materiales de su cultura se hacen desde fuera, como pueda ser su antigüedad o un origen que desconocen. La longevidad de los contenidos del folklore no es un criterio necesario para este, por eso, Ben-Amos concluye que no todo el folklore es tradicional⁴⁹⁰. La cuestión tiene que ver más con el uso —ritual, político, recreativo o estético— de los repertorios en la trama social en la que el grupo está inserto.

A pesar de esto, la tradición no es una realidad prescindible o carente de importancia. Como el mismo Ben-Amos (1984) reconoce, se trata de un concepto indispensable en el análisis de muchos textos y culturas. El mismo autor ha ordenado en siete estratos los sentidos que la tradición ha ido adquiriendo a lo largo de los estudios del folklore. Parte de la noción romántica de la misma como acervo —«tradition as lore»— y recorre los niveles que la entienden como un canon cultural formado por textos, como proceso de transmisión oral, como herencia colectiva vigilada por guardianes, como cultura, como lengua y, finalmente, como «performance»⁴⁹¹. Hoy ya es evidente que no existe una tradición como factor neutro y atemporal. En tanto que proceso cultural, es un arsenal que puede ser puesto en práctica en las ocasiones apropiadas, o intencionadamente utilizada según intereses ideológicos, lo que ha contribuido en gran medida a su desprestigio. Se trata, en definitiva, de un proceso comunicativo y de transmisión que vehicula todo tipo de saberes y poéticas, así como las gramáticas necesarias para su

490 «The statement that “all folklore is traditional, but not all traditions are folklore” might well be revised to “some traditions are folklore, but not all folklore is traditional”» (Ben-Amos, 1971, p. 14).

491 Como ejemplo de la pregnancia del término tradición puede verse Carril y Espina Barrio (2001), donde multitud de personajes nos dan su visión de la misma en relación con los temas aquí tratados: lo popular y lo mediático, el mundo rural y el urbano, la oralidad y la escritura.

comprensión, pero que en su puesta en práctica recibe siempre matices inesperados a los que ha de saber responder.

Ante la pregunta acerca de quiénes son los actores de este folklore, Alan Dundes (1980) dio una respuesta sencilla, pero evidente: «Who are the folk? Among others, we are!» (p. 19). El magisterio de Dundes ha sido fundamental para los posteriores estudiosos que, como Bronner (1998), han insistido en que la cuestión es ver cómo ese folklore del que todos somos partícipes se basa en la realidad diaria y cotidiana de nuestros grupos sociales, cuya cohesión se logra por la puesta en común de contenidos con los que nos identificamos. El mismo autor se apoya en las investigaciones de Shils (1981) y Eisenstadt (1989) que, desde la sociología, se han preocupado por entender la tradición no como una forma residual, sino como una dinámica cuya función no es obstaculizar el cambio, sino encauzarlo. Desde estos parámetros, el folklore se nos muestra como una corriente que no está exenta de capacidad innovadora⁴⁹². Frente a la mitificación exagerada del artista creador, la creatividad popular es un terreno en el que la habilidad para elaborar expresiones diferentes a partir de lo dado es ampliamente compartida⁴⁹³. El grupo manejable, más que una globalidad que desborda al individuo, es el contexto de estas expresiones, y tales grupos se forman a partir de la realidad inmediata de quienes comparten gustos, profesión, estudios, lengua, religión o localidad. Y aquí de nuevo, pero esta vez aprovechando medios muy distintos a la memoria biológica, los narradores no se reducen a ser receptáculos de la tradición.

Como vemos, estos análisis rebasan el ceñido límite de las sociedades tribales o rurales, son extensibles a la urbanidad moderna, como ha mostrado Ruth Finnegan. Sus estudios sobre las culturas musicales urbanas tienen como contexto barrios y ciudades actuales habitados por personas perfectamente integradas en el mundo contemporáneo. Finnegan (2008) llega a estas conclusiones a partir de su observación

492 La asociación entre folklore y creatividad no ha sido infrecuente entre los estudiosos del primero, como señala, aportando numerosas fuentes, Bronner (1998, p. 45).

493 Jakobson (1977) también nos alerta sobre otro arraigado mito romántico en torno a la cultura popular, la idea de que existe un creador colectivo emanado de un pueblo homogéneo. Esta visión aún persistía a principios del siglo xx en autores como Hans Naumann y su interés por la «comunidad cultural primitiva». Hauser (1975, Vol. 2, p. 311 y ss.), en la misma línea, desenmascara el mito romántico del creador colectivo, que le parece tan impensable como el del creador absolutamente individual y autónomo.

sobre la vida musical popular en una pequeña ciudad inglesa, Milton Keynes. Esta vida es un asunto social⁴⁹⁴ que aprovecha los cauces del encuentro urbano para fijar unos *senderos* trazados por la participación repetida e integrada. El encuentro es en primer término presencial y sucede allí donde la música puede ser interpretada y compartida pública o privadamente, pero también es encuentro en tanto que hallazgo de nuevos repertorios o estilos. Estos lugares contradicen además la visión de la ciudad como escenario vasto u hostil, en el que todo es *líquido* y sujetos heterogéneos conviven aferrados a su individualidad. Pero tampoco se remiten a ese homogéneo barrio obrero que algunos imaginan como la versión en las sociedades industriales de la comunidad orgánica. En realidad, se trata de una intersubjetividad situada y abierta, un espacio intermedio entre la clausura trascendental y la universalidad a la que aspira. La vinculación personal, más allá de los afectos, surge por la identificación de la propia disposicionalidad con el *modo de relación* —dicho en términos de la estética modal— que en cada momento domina en el campo de las prácticas concretas. En definitiva, la cuestión es lo que cada uno sea capaz de aportar, su disposición y su competencia musical.

Los senderos establecen, por tanto, rutinas, patrones y repertorios a los cuales se da una adhesión voluntaria y que terminan constituyendo vías de acción regulares y previsibles. Estos encuentros cotidianos se afianzan o decaen en función de una participación más o menos solidaria, no dependen de «la existencia de “obras musicales” particulares en alguna esfera abstracta, sino de la práctica activa y colectiva de personas concretas sobre el terreno» (Finnegan, 2008, p. 471). En la medida en que los actores se implican en tales prácticas, procuran su mantenimiento y las dotan de prestigio; todo esto conlleva el establecimiento de una cierta «tradición», entendida como el cuidado activo por mantener las rutinas que posibilitan esas prácticas asentadas. No es un proceso inconsciente ni un espíritu objetivado que se transmite según su propia ley entre las generaciones, es el resultado de unos haceres cotidianos que se traman con otros en el conjunto de la vida social urbana. Su vigencia está en relación con los intereses de sus practicantes, si estos

494 «La música local no es una cuestión de consumo masivamente controlado, ni de la contemplación en solitario de obras musicales; es ante todo un asunto de activas prácticas colectivas. (...) la práctica de la música local resulta relevante para cuestiones centrales de la vida en una sociedad industrial urbana» (Finnegan, 2008, p. 437).

cambian, la tradición también lo hace o se disuelve, porque su realidad consiste en un discurrir constante a través de los senderos, cada cual con su propia historia:

Algunos senderos quedan fuera de uso, otros apenas se mantienen con gran tesón, otros parecen por un tiempo abiertos sin esfuerzo. Pero todos dependen del cultivo escondido y constante de participantes activos en las prácticas musicales que, con toda su riqueza y significación reales —no imaginarios—, sostienen las viejas y nuevas tradiciones culturales de nuestra sociedad. (Finnegan, 2008, p. 472)

Finnegan no llega a identificar como sinónimos a la tradición y al sendero, pero sin duda son términos muy cercanos y complementarios. El segundo de ellos remite a una permanencia trazada por las prácticas reiteradas y proporciona el marco referencial para que estas pueden tener lugar cada vez, pero no exige literalidad. La tradición podría ser entonces el material repertorialmente cargado que fluye por un determinado cauce. De todos modos, esta interpretación tentativa de la idea de tradición aquí latente va más lejos de lo pretendido por la autora. Como ella misma reconoce (Finnegan, 1991), el uso del término «tradición» se ha prestado siempre a confusiones diversas. Nuevamente, encuentra que desde las teorías *clásicas* de autores como Weber, Durkheim, Marx o Tönnies, se ha dado pie a la categorización de la sociedad en dos tipos básicos: la comunidad no industrial, oral y rural, anclada en la preservación de su realidad, y la sociedad industrial y urbana, racional, individualista, abierta y en constante cambio⁴⁹⁵. El trabajo del antropólogo tiene que ayudar a deshacer tal confusión para atender a la realidad, no a supuestos modelos a los que esta tuviera que ajustarse. Cuando se pretende etiquetar algo como «tradicional», hay que cuestionarse por el sentido de tal etiqueta, por la posibilidad de que esté motivada por ciertos prejuicios. A cada tradición hay que observarla en su efectividad para entender cómo se organiza, quiénes y por qué participan en ella y de qué modo, o cuáles son las relaciones sociales que establece. Así, Finnegan (1991) descubre que una tradición musical no consiste tan solo en la trasmisión de determinados saberes, sino en un complejo de escenificaciones estéticas que se sustentan por la participación individual y colectiva.

495 Hasta bien entrado el siglo xx, hay versiones de esta dualidad, por ejemplo, la recreación de las «pequeñas comunidades» campesinas por Robert Redfield (1989).

Esta realidad opera, en la medida pertinente a sus condiciones materiales, en todas las culturas, es por ello por lo que no podemos hablar de algunas que sean propiamente tradicionales. Como afirma Díaz Viana (2003), «más que una “cultura tradicional” hay “tradiciones dentro de una cultura”, lo que no es exactamente lo mismo» (p. 82)⁴⁹⁶. Por supuesto, las sociedades industriales no están exentas de albergar amplios nichos de prácticas culturales que podemos calificar como tradicionales. De hecho, Shils (1981) señala que nunca antes hubo una más amplia variedad y aceptación de tradiciones que en nuestro tiempo. Quizás por eso, el propio término sea usado de forma tan distendida, hasta el punto de que de cualquier cosa se postula hoy una tradición, colaborando así a la indefinición de un concepto que, como tantos otros, parece perder su potencial para participar en explicaciones científicas o argumentaciones filosóficas.

Según la tesis de la tradición como idea dialéctica, esta se situaría en el peso inerte de la balanza, al menos así es interpretada desde las atalayas de quienes han proclamado algunos de los valores señeros de la modernidad: el progreso, la innovación e, incluso, la revolución. Del desprestigio de la tradición ya hemos hablado, pero también de su prestigio surgido de la fortaleza de una reacción a la altura de los tiempos. Sin embargo, este movimiento de acción-reacción responde quizás en exceso a intereses demasiado cargados ideológicamente, y no da cuenta de la riqueza dialéctica y filosófica de la idea de tradición.

4.3. Tradición, dialéctica y cambio social

4.3.1. De la vida cotidiana a la dialéctica del arte en Lukács

Si bien la idea de tradición no pertenece al arsenal filosófico de Georg Lukács, fuertemente orientado por su filiación marxista, su manera de entender la dialéctica, la totalidad o la relación entre sujeto y objeto prepara el terreno para un desarrollo teórico posterior que, como en la sociología del arte de Arnold Hauser, la señale explícitamente como

496 Para deshacer la confusión entre tradición y cultura, y subrayar su complementariedad, puede ser también útil una línea como la Glassie (1995), que concibe la primera como la dinámica de la cultura, o proceso por el que esta existe.

ingrediente constitutivo del cambio social. En su interés por partir de lo concreto, el filósofo húngaro presta especial atención a la vida cotidiana, pero, más que como punto de llegada en dónde encontrar una estética peculiar o popular, como suelo originario de las determinaciones y realizaciones históricas que el arte y la ciencia reflejan. Por este motivo, las grandes tradiciones literarias, y artísticas en general, son entendidas aquí como objetivaciones emergidas del acaecer histórico. Un arte auténtico no puede, por tanto, escapar al destino de su época: hallar la forma adecuada que exprese la realidad de los hechos que le son contemporáneos⁴⁹⁷. Es un arte inevitablemente *realista* cuyo ejercicio tiene como centrales conceptos tan caros a la estética como la mimesis o la autonomía. La categoría central de la dialéctica lukacsiana va a ser la totalidad, aplicada tanto al conjunto social como a determinadas parcialidades entre las que se encuentra la obra de arte. En la interacción entre estos elementos surgen las energías dialécticas que explican la historia como un proceso en el que nada se da aisladamente y en el que cada una de esas totalidades parciales conserva una legalidad y una cohesión internas, y son a la vez participadas por las objetividades exteriores. En este contexto, las grandes obras pueden ser entendidas como esferas organizadas según criterios inmanentes, pero en función de unos contenidos donados por la realidad que la obra refleja.

Sin embargo, este interés en la obra artística como totalidad acabada contrasta en gran medida con el procesualismo abierto y participativo del arte popular que acabamos de reseñar⁴⁹⁸. Lukács no deja de reconocer una menor rigidez en los actos de la vida cotidiana, que oscilan entre las directrices fuertemente fijadas por la tradición o la costumbre⁴⁹⁹ y

497 Es en la obra del Lukács más maduro donde se aquilatan y toman formas las aportaciones más interesantes para nosotros. Por ejemplo, su sólida concepción del realismo, defendido no con intenciones tradicionalistas sino progresistas, y que sin embargo entra en franca polémica con las vanguardias, acusadas de extraviarse en una intrascendencia formal alejada de la acuciante realidad.

498 Con cierta cautela, quizás podamos preguntarnos si no tenemos aquí un residuo de estética burguesa oculto en un inconsciente marxista obcecado, en su confrontación con ese orden burgués, por las cuestiones del trabajo y la producción de *cosas*, mercancías u obras de arte. Y de ahí un cierto desdén hacia lo que se hace fuera de esa dialéctica y que no consiste en producir más cosas, sino en otras actividades expresivas, lúdicas y participativas que no perduran en nada tangible.

499 Lo que Lukács (1967a) llama «reflejos condicionados (costumbre, tradición, rutina, etc.)» (p. 47).

la ligereza de unas relaciones sociales adelgazadas por un sentido de inmediatez espontánea. Quizás por esto, esa cotidianidad es empujada con cierta facilidad por el peso de las modas y las convenciones, a la vez que admite frecuentemente la posibilidad de «apartarse de las tradiciones presentes, intentar algo nuevo o actuar, en ciertas condiciones, sobre lo viejo para modificarlo» (Lukács, 1966a, p. 41). Cuestión esta que, como veremos a lo largo de este punto, no es un hecho aislado, sino una parte constitutiva del transcurrir histórico del que el arte tiene que dar cuenta.

Pero antes, lo que a Lukács le preocupa es que la habituación sea el asiento para fijar inconscientemente filamentos de falsas motivaciones. En sociedades primitivas, la simplicidad social generaba un sentimiento de obvia «naturalidad» que regulaba la convivencia en función de «la tradición de eficacia cotidiana, la costumbre, la opinión pública espontánea» (Lukács, 1966a, pp. 116-117). Pero el conservadurismo propio de tales situaciones se vuelve insostenible en las sociedades crecientemente complejas y cambiantes. En estas, la dialéctica es el método preciso para evidenciar las mediaciones que conforman la trama histórico social y para explicar la unidad entre continuidad y discontinuidad, así como los constantes procesos de preservación y sustitución. Con esto, Lukács busca la superación de las concepciones mecanicistas del devenir histórico, según las cuales la subjetividad sería aplastada por el avance de las totalidades objetivadas. Este fortalecimiento de la subjetividad frente a la reificación de la realidad social y a la cosificación impuesta por el fetichismo de la mercancía será, además, una de las razones del interés de Lukács en el arte y la literatura como potenciadores de una conciencia crítica vinculada sin distorsiones a la cotidianidad de la que surgen:

la crítica y la corrección por la ciencia y el arte, nacidas de esa vida y de ese pensamiento y en interacción siempre con ellos, son imprescindibles para un progreso sustancial, aunque no puedan conseguir nunca la liquidación definitiva de la rigidez por un lado y de la vaguedad por otro. (Lukács, 1966a, p. 63)

El pensamiento cotidiano asimila de la ciencia y el arte ciertas dosis de sano *sentido común*, pero bajo la amenaza de que tales aportaciones sean instrumentalizadas y confundidas por ideologías oscurantistas. En este trance, ese sentido común bascula entre una función, positiva o negativa, que está «estrechamente relacionada con la lucha de lo nuevo contra lo viejo» (Lukács, 1966a, p. 77). El sentido positivo

es aquel que pone las bases para descubrir la trama dialéctica por la que la totalidad se va conformando, nos muestra que las ataduras a lo habitual y a la tradición no son de carácter psíquico sino social y pueden ser por tanto rotas⁵⁰⁰. En el lado negativo, se erige una mixtificación propia del idealismo que cree posible un acceso desde la inmediatez a la totalidad, eludiendo con ello las totalidades parciales, o minimizando sus potencialidades en aras de un absoluto. Es preciso entonces introducir una cuña materialista para desterrar de la noción de totalidad cualquier orientación teleológica y poder así entenderla como proceso histórico en el que las partes constituyentes, esas totalidades parciales que no se disuelven lógicamente en el conjunto, conforman la trama de mediaciones por las que tal proceso histórico es comprensible.

Para reconstruir ese espacio intermedio, lo singular, lo particular y la totalidad deben articularse dialécticamente. Lukács (1965) remonta el interés por la relación entre lo particular y lo universal a la filosofía de Kant, cuyo apriorismo no permite desplegar una dimensión dialéctica y arroja su legado a un horizonte metafísico que devendrá posteriormente en irracionalismo. Para el filósofo húngaro, la particularidad no se limita a la sensibilidad, sino que abarca todas aquellas reacciones, espontáneas o no, ante la ilimitada diversidad de fenómenos de la realidad. Tanto las convicciones más profundas como los prejuicios más ordinarios conforman este entorno vital. Esta objetividad cotidiana es el espacio vivido por lo que Lukács llama el *hombre entero*, cuyo correlato dialéctico es el *hombre enteramente*, que alcanza dicho estado por una concentración particular de las experiencias originarias del primero en el medio homogéneo del arte, totalidad intensiva que aglutina en su espacio particular una destilación altamente significativa del mundo. La experiencia estética nunca se da en un limbo fenoménico aislado de la realidad social, tampoco en desconexión con una praxis artística cuyo filtro resalta los vínculos vitales que en la obra quedan reflejados según la legalidad formal particularmente propia de esta. Así, la realidad es

500 Bajo toda resistencia tradicionalista hay siempre restos de antiguos privilegios y sus consecuentes configuraciones sociales, que, adaptadas a los nuevos tiempos, pugnan por sobrevivir: «Siempre que esas tendencias muestran una fortaleza excepcional, se encuentran también restos económico-sociales muy considerables de alguna formación superada ya en cuanto a la línea evolutiva principal, pero conservados —aunque con muchas modificaciones— en la formación nueva» (Lukács, 1966a, p. 61).

mostrada en sus más genuinas experiencias, y en ello se cifra la posibilidad de escapar al peso de las determinaciones, un alumbramiento crítico del sentido de la historia y la circunstancialidad, y con ello una conciencia de la constitución contingente de todo orden social, gracias a lo cual, «el hombre no se entrega simple y mecánicamente a las costumbres asimiladas, sino que reacciona de acuerdo con la novedad» (Lukács, 1967a, p. 47). Esa novedad adquiere una trascendencia que demanda la movilización de los recursos de la vida entera, por encima de la simple reacción mecánica y, muy a menudo, en contra de los prejuicios más arraigados.

La creación artística es justamente una actividad privilegiada no solo por ser desencadenante de la experiencia descrita, sino porque el producto final, la obra de arte, se alza sobre un nivel superior a las concepciones del mundo del propio artista, un nivel en donde «recibe forma estética sin que por ello tenga que haberse producido una evolución correspondiente en la particular personalidad privada del artista» (Lukács, 1965, p. 211). La verdadera personalidad creadora no es inmediatamente idéntica a su realidad cotidiana, el arte exige la universalización de su mismidad, un alzamiento sobre la limitada singularidad para alcanzar la particularidad estética. Ahí radica la eficacia de las grandes obras, arraigadas profundamente en su realidad concreta, se elevan sobre ella para mostrar los casos típicos que mejor la reflejan, y por eso sus contenidos son también comprensibles más allá de los límites sociales o temporales. La praxis artística, por tanto, es una constante dialéctica entre la objetividad mundana y una subjetividad construida y moldeada por las determinaciones que se le imponen, pero con igual capacidad para oponerse y ser factor constructivo⁵⁰¹. Si se corta este eje fundamental, se cae en el solipsismo, en una interioridad onírica propia del surrealismo⁵⁰².

501 En esta cuestión, Lukács reproduce una de las enseñanzas cruciales del marxismo: la realidad en la que se forman los sujetos es a su vez formada por estos. Con ello, cae bajo sospecha y es posible desenmascarar cualquier orden social que se quiera presentar como *natural* o que recurra a algún tipo de autoridad inmemorial como pueda ser *nuestra* tradición.

502 Lukács sigue la pista del desarrollo de ese subjetivismo hasta el romanticismo, con su elevación de la personalidad del artista y su tendencia a la universalidad suprasubjetiva. En la sobredimensión de la sensibilidad y la subjetividad, la práctica artística cotidiana queda oscurecida por concepciones idealistas, «en ellas la particularidad inmediata se presenta como la única realidad empírica, mientras que

Un equilibrado nivel de objetividad permite al arte alumbrar formas capaces de reflejar lo singularmente nuevo. Porque no cualquier forma es adecuada para un contenido concreto, entre ambos existe una tensión que solo se resuelve cuando la obra alcanza a reflejar fiel y verazmente la realidad de su época; si esto no sucede, se produce un arte falso en el que, como en los renacimientos clasicistas, la forma está desplazada respecto a la realidad. Pero la historia es una continua evolución de los medios e instrumentos de conocimiento en función de las modificaciones del mundo conocido. Es en consonancia con tal proceso donde se han de formular las nuevas poéticas, y con ello el propio carácter histórico de la realidad queda también expresado en cada obra aun cuando esta se arraigue en un solo momento. La producción artística se va enlazando a través de las épocas sin que ninguna de ellas pueda imponerse sobre las demás como depositaria de un clasicismo atemporal. En este encadenamiento, cada gran obra es una particular realización que sirve de ejemplo para todo arte futuro en su búsqueda de sus propias vías expresivas. La praxis artística es así perfectamente histórica, y tal condición supone no solo el establecimiento de sus propias convenciones y tradiciones, sino el reconocimiento de una esencia de la realidad formada por una «ininterrumpida transformación histórico-social» (Lukács, 1965, p. 219) que es imposible ignorar. En este acontecer, lo nuevo se produce sin cesar en lucha permanente con lo viejo. Este fenómeno universal es reconocido por todo artista de real significación, aquel cuyas obras son capaces de captar tanto la descomposición de los viejos órdenes dominantes como el germinar de las formas futuras. Ante esto, inevitablemente, el arte toma partido, incluso aquel que se refugia en la indagación formalista y elude esta realidad apremiante, un arte que por ello carga contra su propia naturaleza y se vuelca hacia la inautenticidad⁵⁰³. Pero la originalidad no

todas las fuerzas que tienden a una elevación se fetichizan como deber, como ser ideal u óntico, en una trascendencia que se opone al sujeto» (Lukács, 1965, p. 210).

503 «Un arte que quisiera pasar por alto objetivamente sus fundamentos nacionales, la estructura clasista de su sociedad, el nivel alcanzado por la lucha de clases en ella, y, subjetivamente, la toma de posición del autor respecto de todas estas cuestiones, se suprimiría a sí mismo como arte» (Lukács, 1965, p. 304). Una advertencia que sería aplicable no solo a cualquier formalismo, sino también a toda la literatura de evasión y cualquier otro producto del capitalismo cultural. En definitiva, cualquier arte no comprometido con su realidad social, sin que por ello tenga que caer, obviamente, en un contenido panfletario.

consiste en presentar lo nunca visto, o en fundarse en una sucesión de rupturas, sino en la capacidad de darse a través de la forma adecuada al cambio social como origen y destino:

La originalidad artística, como orientación a la realidad misma y no a lo que ha producido hasta el momento el arte en cuanto a contenidos y formas, se manifiesta precisamente en este papel del descubrimiento, del hallazgo instantáneo de la novedad aportada por la evolución histórico-social. (Lukács, 1965, p. 219).

Si el arte se mirase solo a sí mismo, no sería posible hablar de originalidad más que en un sentido restringido y poco significativo. Lo original se da verdaderamente en la captación de lo nuevo que surge de la lucha con lo viejo y en su explicitación artística, solo así es posible justificar un rechazo de las formas inadecuadas para la realidad actual. No es concebible, desde esta perspectiva, un patrón necesario y atemporal que, independientemente del acontecer concreto, vaya nutriendo a una historia del arte autónoma en su generación de formas. Pero tampoco lo es el menosprecio de los logros pasados, estos componen la actualidad y a la vez conservan una imagen de su época que nos ayuda a tejer el tapiz de la historia. Gracias a esto, la praxis artística no parte cada vez del vacío ni permanece aislada en las nebulosas de la inspiración. Situarse en tales limbos, como hace el romanticismo con su fantasía del genio creador, es una «negación del aprendizaje en el arte» (Lukács, 1965, p. 216). Todo alejamiento de la realidad humana termina convergiendo en la teoría idealista de lo «universalmente humano» y las consecuentes estéticas que justifican un reino separado para las bellas artes. Pero el aprendizaje y la transmisión de los saberes prácticos del arte van más allá de la clausura académica y participan de todas las relaciones e instituciones sociales. No hay ninguna mística de la inspiración en la conformación del talento, sino una praxis específica que comienza con la propia vida del artista y el entrenamiento de su capacidad para captar de la realidad los matices y contrariedades no vistos por otros. El verdadero realismo supera así las falsedades, se alza en su particularidad sobre la inmediatez cotidiana y «convierte la obra en un “mundo” propiamente dicho» (Lukács, 1965, p. 213). La tradición, en definitiva, no es negada ni afirmada ideológicamente, sino que se reconoce como fenómeno social, bien sea en su sentido de reflejo condicionado o como componente de la efectividad dialéctica que permite la superación de las viejas formas agotadas.

4.3.2. Tradición y cambio artístico en Arnold Hauser

La teoría sociológica de Arnold Hauser es el intento más prolijo de aplicar la dialéctica materialista a la historia del arte. En tanto que conjunto de procesos, la cultura y la sociedad requieren de conceptos que expliquen las continuidades, las remanencias, las modificaciones y las rupturas. Es en esta complejidad de relaciones donde la idea de tradición adquiere, una vez purgada de los prejuicios que la oscurecen, un potencial teórico inhabitual. En lo concerniente al arte, sus contenidos comprenden todo lo que históricamente se transforma; porque su historia es, esencialmente, «el cambio de los criterios del gusto, nociones de belleza y concepciones formales» (Hauser, 1975, Vol. 2, p. 111), así como de los medios, los instrumentos y las técnicas.

Todos estos elementos adquieren su presencia más básica a través de la mundanidad de la convención, entendida como el acostumbamiento en un determinado modo de hacer. A partir de ella, surge el estilo como suceso histórico que manifiesta ya la tensión entre las aspiraciones individuales y la fuerza de atracción colectiva de lo preestablecido. De este modo, al artista el estilo se le aparece como una corriente general previa a sí mismo y gobernada por normas opacas e impersonales a las que puede oponerse o someterse. Si hace lo primero, coopera con la dinamización y el cambio. Lo segundo, la persistencia en la convencionalidad, conlleva el riesgo de caer en un academicismo paralizante, como sucedió con el neoclasicismo⁵⁰⁴.

En todo caso, no se da una mera sustitución de lo nuevo por lo viejo⁵⁰⁵. Si cada momento marca las potencialidades futuras, estas, una vez realizadas, conservan necesariamente porciones del sustrato previo.

504 El hecho de que Hauser, como vamos a ir viendo, se esfuerce en rehabilitar la tradición como idea filosófica no quita para que sea muy consciente de los peligrosos efectos de su sustantivación, por ejemplo cuando nos dice que «así como el tradicionalismo puede convertirse en lastre muerto para la economía y la sociedad y obstaculizar todo progreso, en el sentido de Max Weber y en contraste con lo que entiende por “racionalismo”, la tradición solidificada en academicismo y ortodoxia se revela también en el arte como principio “antirracionalista” que protege y conserva lo viejo por ser viejo, y obstaculiza, en cambio, el progreso realista y actual» (Hauser, 1975, Vol. 1, p. 198).

505 Sino un desplazamiento del centro de movimiento, lo que emparenta a las evoluciones artísticas con los procesos dialécticos, a diferencia de la acumulación en torno a un mismo centro como en las ciencias exactas (Hauser, 1975, Vol. 2, pp. 52-53).

Pero no se trata, por su puesto, de un proceso orgánico o espontáneo, ni del resultado de la brillantez de artistas superdotados. Aquí, la crítica es radical hacia las nociones organicistas tan potentes en filosofías anteriores, especialmente en el romanticismo, contra el que Hauser (1975, Vol. 1) subraya que nada hay que «haya crecido de modo natural, necesario y orgánico, sino que todo es artificial, cultural y resultado de tentativas, cambios y correcciones» (p. 105). Los estilos y los criterios del gusto se configuran históricamente y cambian en función de las relaciones sociales y las condiciones de producción. Es en ese contexto donde el objeto estético real adquiere vigencia y capacidad para ejercer influencia concreta en la vida artística de los sujetos. Y es gracias a esto que la forma de valorar e interpretar las mismas obras puede llegar a ser tan dispar en situaciones históricas o en sociedades diferentes.

Desde una perspectiva temporal, cada generación va a introducir sus propios e incomparables matices, «las tradiciones abandonadas, los modelos desvalorizados y las reglas invalidadas se actualizan mediante los aspectos nuevos de la generación implicada en la operación» (Hauser, 1975, Vol. 1, p. 169). Por esta razón, nunca podemos afirmar que una obra de arte está cerrada. Esta convivencia entre lo pasado y la originalidad presente es expresado por la «profecía retrospectiva» de Schlegel que Hauser (1975, Vol. 1) nos recuerda:

Cada obra de arte aparece como el resultado y el resumen del pasado gracias a sus elementos tradicionales y como origen de una nueva descripción de ese pasado, de una nueva orientación y división histórica, gracias a sus rasgos originales y actuales. (pp. 109-110)⁵⁰⁶

La continuidad histórica se afianza así en la marcha de un incesante presente que enlaza lo pasado y lo porvenir, y hace efectivo un movimiento dialéctico que permite el surgimiento de lo nuevo a partir de lo viejo, pero también la transformación y revitalización de esto último. Lo que no cambia es la materialidad de las obras, aquello que las hace irrepetibles e históricas, al contrario que la periodicidad cíclica de los fenómenos naturales —a estos los encontramos ya formados como

⁵⁰⁶ Al hilo de la relación entre obras y tradición, Hauser recoge también algunas ideas de T. S. Eliot que enfatizan la potencia transformadora de las obras importantes y resaltan el carácter móvil de la segunda, que no constituye nunca un «inventario férreo, sino una mezcla de los bienes accesibles y aplicables en cada momento, mezcla que varía fundamentalmente su composición con cada nueva adición» (Hauser, 1975, Vol. 1, p. 203).

el sustrato sobre el que la cultura se elabora y se transmite—. Surgidas de un medio común, pero dado distintamente en cada momento, las obras de arte guardan las huellas de su tiempo y permiten que este tenga resonancia futura⁵⁰⁷.

Nos interesa ver además el carácter ambivalente de la obra de arte que, en tanto que cultural, es forma viva a la vez que objeto solidificado e insertado en una estructura institucional. Responde así a esa tendencia expuesta por Simmel, y que Hauser asume, de mecanización de las funciones originariamente espontáneas y libres en aras de una objetividad que termina oponiéndose a los sujetos que buscan afirmar su libertad expresiva. Las determinaciones así surgidas se constituyen principalmente a partir de las convenciones y tradiciones que acarrear en su seno el grueso de estilos, técnicas y valores dominantes en una sociedad. La fuerza homogeneizadora de estos factores las convierte en argumentos en favor de un orden necesario e inmutable que busca enmascarar o soslayar los cambios. En este sentido, el carácter dinámico de lo social es un antídoto contra la objetivación de sus producciones en una totalidad supraindividual, lo que fácilmente lleva a hipostasiar los contenidos de la historia en una entidad homogénea movida por su propia ley. Hauser, desde su posición materialista, combate este historicismo que reduce la iniciativa personal a una lógica histórica unilateral, en especial aquella «historia del arte sin nombres» de Wölfflin que participaba, como vimos, del mito del progreso artístico⁵⁰⁸. Según el carácter dialéctico que Hauser quiere afirmar, los medios expresivos y los estilos carecen de esa autonomía independiente de las voluntades individuales. Ambos son factores dinámicos y el arte que entre uno y otro se desarrolla «se mantiene en movimiento gracias a la tensión entre lo que se quiere expresar y los medios de expresión de que se dispone» (Hauser, 1975, Vol. 1, p. 113). Por eso, el extremo contrario, que disuelve las continuidades bajo la libertad y la soberanía del genio

507 «Cada obra de arte muestra huellas manifiestas de su tiempo y lleva en sí el carácter único, irrepitible e inconfundible de una constelación histórica; cada obra de arte representa un escalón determinado de la evolución estilística, de los adelantos técnicos y de la sensibilidad ante lo material y lo espiritual» (Hauser, 1975, Vol. 1, p. 111).

508 Aunque Hauser habla a menudo de evolución artística, no lo hace en el sentido del progreso, sino en el de un desarrollo de potencialidades materiales según un proceso dialéctico. El progreso no es dialéctico ni por tanto equiparable al desarrollo histórico (Hauser, 1975, Vol. 2).

romántico, es igualmente irreal. Cada artista parte de un origen único e irrepetible y sigue su propio carril, pero todo esto sucede en constante relación con su medio artístico circundante, que le impone resistencia tanto como le abre puertas.

La tradición ha sido objeto frecuentemente de las mixtificaciones que acabamos de señalar, en especial en lo tocante a su supuesta condición orgánica, como explícitamente señala Hauser (1975, Vol. 1) cuando nos dice que esta «no es ninguna planta natural, según la idea romántica del organismo, del espíritu del pueblo y del tiempo, una planta con existencia propia, independiente de los individuos aislados y de los grupos sociales» (p. 202). No es difícil enlazar los argumentos que aquí se combaten con la maniobra burguesa de establecer la tradición como seña de prestigio edulcorante de una ideología elaborada para justificar sus crecientes privilegios⁵⁰⁹. Contra esto, las estéticas que surgieron de la transformación del romanticismo en modernismo y luego en vanguardia, al estar empapadas por el relato antiburgués, se colocaron inevitablemente en el bando opositor e interpretaron la tradición como un peso muerto cargado de imposiciones que había que superar. Por tanto, la recuperación que Hauser hace de ella parte, antes de nada, de una purga de todo resto de ideología para ubicarla como ingrediente de una dialéctica histórica que requiere de un elemento retardatario que se oponga a las fuerzas disolventes.

Ya vimos cómo, en sus estudios sobre el *manierismo*, Hauser era muy consciente de la alternancia en la historia del arte entre períodos de convencionalismo y parálisis institucional con otros de liberación, espontaneidad y exceso. La fricción entre ambos momentos es la fuerza motriz más potente del desarrollo dialéctico de un arte que bascula entre momentos retardatarios y continuistas, y otros reformistas. De este modo, desde el Renacimiento son claramente identificables los hitos principales de un proceso cuyos extremos estarían en el academicismo neoclasicista de un lado, y el romanticismo, paradigma del anticonvencionalismo y matriz de las vanguardias, del otro. Es precisamente el principio de *negación*, reivindicado explícitamente por muchos de estos movimientos, el responsable junto al de *reducción* de plantear y resolver los conflictos históricos entre lo viejo y lo nuevo.

509 Este fue el argumento principal del marxismo y las estéticas afines para rechazar la tradición, como ya vimos en el punto 2.2.2.

Pero en tanto que armonización entre contrarios, la dialéctica no solamente explica el cambio, sino también la continuidad, y por ello se le ha reprochado una cierta protección respecto a las viejas ideas. Sin embargo, el sentido de la continuidad no tiene nada que ver con la congelación, sino con la transformación de lo viejo en función de unas circunstancias que lo ponen en riesgo, y ante las cuales ha de adaptarse o perecer. Tal es el sentido de la reducción, una unión del presente con el pasado a través de ideas que persisten aligeradas y renovadas, y que pueden seguir siendo así factores constituyentes de la evolución ulterior. Para Hauser (1975, Vol. 2), la reducción «es la quintaesencia de la dialéctica, entre cuya negatividad inicial y positividad final, entre cuyo principio de duda y de esperanza está destinada la humanidad a moverse» (p. 51). Este principio encauza una continuidad que se abre paso calladamente, como la «astucia de la razón» hegeliana, contra las tendencias psicológicas individuales. La negación dialéctica, por su parte, se desencadena desde la contestación y la lucha contra las formas dominantes. No es un ataque desde fuera, sino desde las mismas categorías mentales con las que tales principios son afirmados. Es un movimiento interno en el que el propio desarrollo social genera alternativas a unas pautas y normas anacrónicas.

En toda praxis artística, por tanto, se da una simultaneidad entre la continuidad y la discontinuidad, y este solapamiento es lo que hace posible la transformación, la regeneración o la reinterpretación de lo viejo, así como su sustitución por formas inéditas. La negación aquí no alcanza nunca ese punto de ruptura total que algunas vanguardias imaginaban; tal cosa solo ocurre en la destrucción, suceso extremo propio de procesos de decadencia o aniquilación civilizatoria. Las quimeras vanguardistas fueron una revisión del mito de un nuevo comienzo, que ya estaba prefigurado en el ideal romántico que veía posible purificar de su cansancio histórico a toda forma convencional, con lo que advendría la añorada edad dorada. En la práctica, la búsqueda de un nuevo principio es lo que, convertido en rutina, está en la base de las tradiciones de la ruptura. Si tal ruptura se realizase realmente, impondría una *tabula rasa* cuyas posibilidades formativas serían las de una libertad dada sobre el vacío del olvido de la tradición. Pero un arte con fuerza dialéctica solo emerge en la convergencia entre la «conservación de tradiciones capaces de evolucionar, fecundas, y un vanguardismo creador, orientado a principios formales fundamentalmente nuevos» (Hauser, 1975, Vol. 2,

p. 295)⁵¹⁰. Si el vigor cultural depende del equilibrio entre los opuestos, el desequilibrio supone caer en el estatismo del academicismo estéril o en el puro subjetivismo. Es decir, en la contingencia de una repertorialidad redundante o en la imposibilidad de que la expresión individual escape de su hermetismo narcisista.

En este juego social, la tradición es resaltada como emblema de la continuidad de las conquistas culturales en aquellas circunstancias donde estas se ven amenazadas. No es solo el material del cambio artístico, sino también una fuente de estímulos que «representa precisamente la esencia de los factores culturales de la evolución» (Hauser, 1975, Vol. 1, p. 197). Por sí sola no explica la evolución artística sino a través de su relación con el resto de factores infraestructurales, a los que sirve de estímulo y de los que obtiene a su vez impulso⁵¹¹. Y en la medida en que esa continuidad necesita establecer vínculos sociales, las tradiciones terminan inevitablemente encajadas en instituciones. Estas, más allá de la obediencia que puedan exigir, amplían la perspectiva histórica y el acceso a los recursos sociales, marcan una dirección común y uniformizan los modelos de cara a su repetición y perfeccionamiento. Es decir, su carácter vinculante no es solo coercitivo, sino también liberador, representan «un esquema por el que lo individual y único se hace directo y accesible, adaptable y ejemplar» (Hauser, 1975, Vol. 1, p. 200).

Entre la iniciativa personal y la tradición suprapersonal hay por tanto una poderosa correa de transmisión⁵¹². La primera es un foco de hallazgos

510 Una fecundidad paralela se da también en el arte del pueblo «que durante mucho tiempo se aferra tenazmente a sus tradiciones, pero que las abandona luego con sorprendente facilidad» (Hauser, 1975, Vol. 2, p. 295).

511 Uno de tales factores es la educación. Cuando Williams (1994) llama a la tradición «reproducción en acción», se refiere también al proceso deliberado de selección de los materiales del pasado. El relato resultante se mantiene a través de la autoridad y la educación. Esta es, además de un eficaz portador de la tradición, un medio para moldearla e infiltrarla en los individuos.

512 Morawski (1977) aporta unas reflexiones interesantes al hilo de la relación dialéctica entre la individualidad artística y la tradición. Habla este autor de que «los objetos de arte son “fenotipos” en el contexto de los “genotipos”; esto es, todo artista se ve sometido a una dependencia, de carácter dialectal, de su situación histórica y de las tradiciones inherentes a su vocación» (p. 104). Es esta otra manera de entender los mismos temas que están siendo planteados en esta última parte, aunque aquí la terminología biologicista puede llevar a equívocos. En todo caso, lo que se quiere explicar es el cambio de tradiciones o contextos de habituación —*genotipos*— a

capaces de soltarse de su dependencia individual para asentarse en el medio social. Las tradiciones, emancipadas de sus contextos originarios, reflejan singularmente la estructura de este medio y tienen la suficiente flexibilidad para adaptarse a las propuestas emergentes. Lo importante en ellas es su función actualizada independientemente del sentido que sus contenidos tuvieran en el pasado, aunque, obviamente, este sentido condiciona el modo en que son asimiladas. Las obras artísticas y las sensibilidades pueden ser entonces tenidas por tradicionales si son delimitadas y formalizadas en una práctica social que las promueve y transmite como inevitables, bien sea porque dependen de un argumento de autoridad o porque expresan un modo de hacer lo suficientemente armonizado con el orden vigente o con la cohesión de un grupo para que su permanencia se valore por encima de cualquier mejora. En cualquier caso, la dialéctica de la que aquí se habla tiene también como argumento la oposición entre tradiciones diversas, y más si tenemos en cuenta que lo emergente puede postularse como una nueva tradición contra las antiguas. De hecho, para Williams (1994), la pluralidad y el antagonismo entre tradiciones es lo que hace posible la historia. En la competición por el control institucional se van perfilando los precedentes y los referentes, y los materiales del pasado encuentran espacios de relevancia para subsistir.

A partir de estos criterios, las instituciones se configuran de muy diversos modos, tal como nos cuenta su historia⁵¹³, especialmente desde que, en el Renacimiento, la lealtad del artista quedara en una situación nunca vista antes, «dividida entre el pasado y el presente, entre la tradición y la innovación, entre formas impuestas y libremente elegidas» (Hauser, 1975, Vol. 1, p. 357). Apresado en tales disyunciones, nunca hay una concordancia entre lo que el artista cree hacer con relación a la tradición y lo que realmente hace. Esto no depende de su conciencia o del carácter de su obra, ni existe una

partir de *fenotipos* cuya originalidad tiene la potencia para influir sobre esa base y alterarla. Sobre estas cuestiones, esta vez hablando en términos estructurales, se explicará la estética de Mukařovský, como veremos en seguida.

513 Para Williams (1994), la sociología de la cultura debe ser una sociología histórica, lo cual confirma en su repaso histórico a las principales instituciones que a lo largo de las épocas han condicionado y conformado el trabajo artístico. Esta historia institucional es también un factor esencial para el surgimiento de la moderna idea de arte (v. Shiner, 2004).

simetría necesaria entre la intención revolucionaria y lo nuevo. Nos dice Hauser (1975, Vol. 1), en una apuesta que trastoca muchas de las presunciones del arte moderno, que «el movimiento artístico nuevo y revolucionario puede estar tan profundamente arraigado en las tradiciones como el movimiento antiguo y conservador» (p. 202). La práctica artística puede orientarse a seguir explícitamente una tradición, y también, en la medida en que esta sea percibida como un obstáculo para el pensamiento crítico, buscar vías de escape. Pero no puede liberarse del influjo de las convenciones y de las instituciones, cuya pregnancia va más allá de las voluntades particulares. En definitiva, no se da una acción aislada; la tradición no invade en su totalidad el campo de la libertad artística y de las posibilidades futuras, pero en el espacio en que las intersecta, es capaz de nutrir las y fortalecerlas repertorialmente.

4.3.3. La tradición como estructura dinámica en Mukařovský

La estética de Mukařovský es un esfuerzo por coordinar toda una serie de conceptos —estructuras, funciones y normas— en un cuerpo dinámico en constante adaptación⁵¹⁴. Por ello, la idea de tradición que subyace bajo estos pilares teóricos niega tajantemente cualquier esencialismo o referencia a un orden inmutable. Desde esta perspectiva, la moderna prosecución de transgresiones que alteren o derriben el orden preestablecido es asumible como un factor más en una estructura del arte capaz de amortiguar e incorporar tales impactos. Para Mukařovský (2000), dicha estructura posee la efectividad social de una «tradición artística viva» que «se transforma y evoluciona sin cesar. Esta es la estructura artística en el sentido propio de la palabra» (p. 298). Esta vitalidad se refiere a que, mientras están presentes, los repertorios constitutivos de la tradición son puestos en práctica, expuestos a influencias exteriores y finalmente cuestionados desde el interior en un proceso continuo que se acelera o se retarda en función de la energía catalizadora de lo innovador o lo ajeno.

514 Para una perspectiva amplia en torno a lo tratado en este apartado y otros aspectos del pensamiento de Mukařovský, v. Sanz García (2017).

En tanto que procesual y social, la estructura tiene una historia, por lo que no parece provechoso ceñir su análisis tan solo a un enfoque diacrónico, como si de un mero armazón se tratase. De ahí la importancia que aquí se le va a conceder a la perspectiva diacrónica, y que completa el sincronismo inevitable de todo acercamiento a un complejo de relaciones estables. Esta cuestión está ya explicitada en las *Tesis de 1929* del Círculo de Praga, aplicada especialmente a los problemas del lenguaje poético y su relación con el lenguaje de comunicación, y será Mukařovský quien la haga extensiva al resto de las artes⁵¹⁵. Una estructura artística, por tanto, no se disuelve con el paso del tiempo porque actúan en ella mecanismos de transformación y conservación que solo se hacen manifiestos si atendemos a los dos enfoques complementarios. Pero la sucesión de estados estructurales diversos no es entendible desde la replicación, es necesaria la introducción de un componente polémico, y esto es lo que le da a este proceso su carácter dialéctico. En esta cuestión, es clave la influencia de la corriente hegeliano-marxista, que, unida convenientemente a los cimientos estructural-funcionalistas del pensamiento de Mukařovský, le confieren un singular potencial explicativo de la vida artística⁵¹⁶.

Como vemos, más que la estructura en general, definida aquí por las relaciones entre los componentes y por sus funciones, a Mukařovský le interesa específicamente la estructura artística. Esas partes funcionales la dotan de la movilidad necesaria para su adaptación al cambio social, y lo hacen en la medida en que son capaces de cuestionar los paradigmas que gobiernan sobre el conjunto. Tal responsabilidad recae principalmente sobre la obra de arte, sin olvidar que ella misma es, a su vez, modificada a partir de la distinción entre el artefacto físico y el objeto estético⁵¹⁷. El primero es un significante que conserva sus

515 En tanto que precedente del estructuralismo de Praga, en el formalismo ruso más tardío ya estaban presentes las alusiones a la evolución literaria, como vimos cuando hablamos de Tynianov (n. 368).

516 A pesar de no pertenecer a la corriente marxista, Mukařovský es tomado por Williams (2000a, pp. 176-181) como uno de los últimos eslabones hacia la disolución de las categorías estéticas burguesas. Lo es especialmente por su destrucción de cualquier idea de arte como categoría separada y acabada, y por su reivindicación de la variabilidad de los fenómenos estéticos a partir de una polifuncionalidad capaz de generar una multitud de prácticas culturales.

517 Esta distinción entre la obra como artefacto y como fenómeno social interpretado aparece también en Hauser, como acabamos de ver, y es un requisito fundamental

determinaciones materiales, mientras que el segundo es el significado asociado y sujeto a los desplazamientos de normas y valores. Este objeto, en tanto que *inmaterial*, en el sentido de no físico, está dado como interpretación socializada en la conciencia colectiva⁵¹⁸, espacio intersubjetivo que ejerce sobre la realidad empírica un poder normativo insoslayable. El arte, al fin y al cabo, es un hecho social cuyo carácter de signo le hace portador de un mundo de referencias extraídas de la experiencia común que afectan a cada cual no en tanto que sujeto universal, como «constante antropológica», sino en tanto que miembro de una particularidad histórica y social en la que cumple unos roles que pueden ser diversos y nunca pasivos⁵¹⁹.

La obra combina así la función comunicativa con la estética. Pero para que pueda ser calificada como artística, el predominio debe corresponder a la segunda, aun cuando la proporción y relación funcional varíe de un contexto a otro⁵²⁰. Esta variabilidad es un requisito de la función estética, la cual se distingue por su carácter no práctico y polifuncional, y por la subsiguiente capacidad para llenar el espacio no ocupado por otras funciones a las que pone en contacto y dinamiza. Si el vacío funcional es la pérdida de un lugar en el conjunto social, lo estético, con esa capacidad de ocupar tales carencias, es entonces un factor de economía cultural que «ayuda a conservar las creaciones y las instituciones humanas que han perdido sus funciones prácticas originales, hasta que una época futura les vuelva a encontrar una nueva función práctica» (Mukařovský, 2000. p. 144). Es decir, todo aquello cuyo sentido práctico original ha sido olvidado, se presenta

para la comprensión dialéctica de la realidad artística. Subyace aquí una ontología de estratos a partir de la cual la obra se entiende, como quería Hartmann, como totalidad que atraviesa y participa de cada uno de ellos, desde lo físico hasta lo cultural, pasando por lo psíquico. Debido a la diferente movilidad de cada uno de ellos, es posible una historia de las obras que no las reduzca a las determinaciones sensibles.

518 Desde Durkheim a Halbwachs se configuró una idea de conciencia colectiva como producto social surgido de la vivencia común. Al adoptarla, Mukařovský quiere evitar que sea entendida desde postulados subjetivistas; su estética quiere ser objetivista, como prueba el lugar central que ocupa el *objeto* estético cuya realidad no depende de ninguna particularidad subjetiva, sino de una visión compartida del mismo.

519 Por considerar que también el receptor «a menudo interviene activamente en la evolución del arte» (Mukařovský, 2000. p. 277), el autor checo es una reconocida influencia sobre la estética de la recepción (v. n. 367).

520 Lo cual es la causa principal de que no pueda darse una definición fija de «arte».

ante nosotros como plenamente estético, y desde ahí se postula para perdurar⁵²¹.

Sin embargo, no se da nunca esa completud estética, sino que, en función de su objetivación, la obra adquiere siempre un mínimo de significación en cada contexto diferente. El ideal kantiano de un juicio estético puro requeriría que tal funcionalidad comunicativa estuviese ausente para la percepción desinteresada, pero la tensión entre la neta formalidad estética de la obra y su ubicación en la estructura social no se resuelve nunca hacia ninguno de los dos polos, lo cual es precisamente el estímulo que la mantiene viva. A pesar de esta no resolución, lo definitorio del campo del arte es, como ya se ha señalado, una predominancia de la función estética que «al sobreponerse a la función comunicativa, modifica las características esenciales de la comunicación» (Mukařovský, 2000. p. 184). Queda así reinterpretada la clásica confrontación entre la autonomía artística y la referencialidad social, entre sus cualidades puramente formales y las exigencias semánticas de una tradición cultural. La sugestivo del pensamiento de Mukařovský es que encuentra resoluciones a tal conflicto sin renunciar a ninguno de los dos factores, sino poniéndolos en una fructífera tensión dialéctica que actúa como motor del suceder diacrónico de la estructura artística.

Pero a pesar de la predominancia estética, finalmente es el carácter sígnico de la obra lo que la sitúa en un lugar privilegiado de la tradición. Esto es así porque la funcionalidad comunicativa es lo que le permite mediar con el conjunto social. Sin embargo, no es la concordancia de las nuevas obras con el discurso y los valores dominantes lo que va a dinamizar la tradición, sino justamente la disensión. Al fin y al cabo, la obra se proyecta «sobre el fondo del estado evolutivo de la estructura del arte» (Mukařovský, 1977 p. 255) y es referenciada en función de la realidad vivida a partir de unos valores estéticos que son,

521 Esta plasticidad funcional es otro de los tópicos ya prefigurados en el formalismo ruso que, con la mediación de Jakobson, llega hasta los praguenses. Jakobson (1977) se ocupó de las transformaciones entre tradiciones artísticas tan diversas como el arte monumental y el folklore, y el consiguiente cambio funcional: «Sobre el fondo de otro medio poético, de otra tradición y de otra relación con los valores artísticos, la obra se interpreta de un modo nuevo, y aun el detalle formal que a primera vista se diría salvaguardado del préstamo, no se debe considerar idéntico a su prototipo; en esta forma artística, en palabras del investigador ruso Tynjanov, se opera una conmutación de las funciones» (p. 16).

también, variables por definición⁵²² y no resisten la monotonía de una coincidencia plena entre las dos fuentes señaladas. Tal cosa lleva a una debilidad estructural que bien puede resolverse por un fortalecimiento de lo institucional o un énfasis en una literalidad mecánica cuyos efectos ya conocemos.

El elemento regulador de estos procesos es la norma estética. Si los valores tienen ese carácter volátil y situado, esta tiene siempre voluntad universalista y es postulada como un pilar inamovible. Sin embargo, incluso ella se renueva y transita históricamente en conjunción con la estructura artística a la que da cohesión. En tal sentido, Mukařovský (2000) nos remarca que «el ámbito de lo estético evoluciona como un todo» (p. 142). Y es en la conciencia colectiva donde se hace efectivo el entramado de relaciones de la vida artística y de donde parte la fuerza de gravedad normativa. Por tanto, no estamos hablando de meras reglas, sino de fuerzas sociales vivas que, a la vez que factor estabilizante de la dinámica social, contribuyen igualmente a la desestabilización. Es decir, atraviesan todo el espectro del arte, desde lo más convencional a lo más rupturista, de tal modo que, aun cuando exista una plena conciencia de ellas y se perciban como opresivas, nadie puede negarlas, pero sí puede valorar en contra de ellas⁵²³.

Así, sabemos que la obra de arte es creada e interpretada sobre un «trasfondo de ciertas convenciones (fórmulas) artísticas dadas por la tradición artística, que está depositada en la conciencia del artista y del receptor» (Mukařovský, 2000. p. 304). Y es precisamente esta ubicación lo que hace que tal obra sea el desencadenante de la confrontación entre normas nuevas y viejas que, a la larga, termina por una sustitución parcial o total de las segundas. Las obras más antiguas no se disuelven sin más con las sucesivas reestructuraciones, en lugar de ello, se contrastan a las convenciones triunfantes y son reinterpretadas y reubicadas si es menester. El cambio normativo y la asimilación de lo nuevo, sin embargo, no siempre se debe a cambios bruscos. En general, predominan las matizaciones parciales combinadas con otras

522 «La variabilidad del valor estético (...) pertenece a la esencia misma del valor estético, el cual no es un estado, *ergon*, sino un proceso, *energeia*» (Mukařovský, 2000. p. 178).

523 «El individuo puede estar en desacuerdo con la norma, puede incluso intentar cambiarla, pero no puede negar su existencia y su obligatoriedad colectiva a la hora de valorar, aunque valore en contradicción con la norma» (Mukařovský, 2000. p. 147).

más drásticas, pero no hay cesuras totales. Como muestra la historia, la estructura artística es capaz de asimilar todo tipo de transgresiones, «su continuidad no es interrumpida ni siquiera por las transformaciones más radicales: siempre permanece la tensión entre lo que cambia y lo que permanece» (Mukařovský, 2000. p. 305)⁵²⁴.

Las obras son así realizaciones de un «determinado momento evolutivo de la estructura» (Mukařovský, 1977 254). Pero en la medida en que esta continúa su marcha, lo que en su día fue un elemento crítico y agitador puede perfectamente devenir en ingrediente estabilizador. En el primer caso, el énfasis está puesto en la personalidad capaz de disentir en sus formas de valorar, mientras que en el segundo se enfatizan las coincidencias de la obra con el fondo estructural normativo. En definitiva, y aproximándonos nuevamente a los términos de la estética modal, la variabilidad axiológica, en tanto que dependiente de cierta subjetividad, se acomoda fluidamente a los juegos disposicionales de los individuos, mientras que por su gravedad y tendencia a la objetividad, la norma asienta y ordena los repertorios. En el intercambio de sus energías y en su dependencia mutua están las claves de la continuidad dinámica de la estructura artística. En las tensiones entre disonancia y coherencia se establece una amplia gama de prácticas artísticas que, usando los medios materiales y culturales a su alcance en cada momento, producen constantes desplazamientos respecto a cualesquiera otras prácticas precedentes. Como caso extremo, la transgresión es un reto transformador para la norma vigente, la cual está sometida al estrés de una «antinomía dialéctica fundamental» (Mukařovský, 2000. pp. 147-8), aquella por la cual bascula entre su pretensión de validez incondicional y el ser *tan solo* una potencia reguladora incapaz de cerrar la posibilidad de su transgresión. Este proceso se da en todos los ámbitos donde sea posible la contraposición entre una vida práctica convencional y una inventiva que se sale de los parámetros comunes, pero es precisamente en el artístico donde alcanza mayor amplitud.

Como ningún artista puede vivir totalmente al margen de la realidad y las convenciones sociales, no se llega nunca a una ruptura artística absoluta, todos los intentos habitan inevitablemente en el espacio de oposiciones dialécticas entre las tradiciones y la voluntad de explorar

524 En esta depreciación de la radicalidad antitradicionalista, Mukařovský está de acuerdo con prácticamente todos los autores comentados en esta última parte, desde Eliot y Pound a Matisse, Stravinski o Hauser.

vías divergentes. Si bien esa exploración conlleva frecuentemente la maximización de los valores puramente formales, ni siquiera la obra más radical deja de ser permeable a algún tipo de valor no estético. En el flujo incesante entre el arte y la vida práctica, la exterioridad pugna por moldear todo objeto estético dado en la conciencia colectiva. Aquí, bajo la influencia fenomenológica, Mukařovský (2000) establece una distinción entre la intencionalidad y lo no intencionalidad. La primera es un proceso semántico en el que las pluralidades internas de la estructura de la obra artística son unificadas por la interpretación. Las obras nacientes, sin embargo, al contradecir los valores que vehiculan dicha intencionalidad, obstaculizan la función comunicativa y resaltan la función estética del artefacto en su cualidad de *cosa*. Tal es, para el autor checo, la antinomia básica del arte, una apelación directa a las condiciones sociales e históricas del hombre que llenan su experiencia de contenido semántico, pero también a esa faceta universal que contacta sin mediaciones con las cualidades puramente estéticas de las obras. En definitiva, se trata de esa dialéctica entre la función estética y la comunicativa que, como ya hemos apuntado, permanece constitutivamente irresuelta y en constante negociación. Así lo afirma Mukařovský (2000) al recordarnos la necesidad del componente estético:

La mera intencionalidad no es suficiente para la comprensión de la obra artística en su plenitud, ni para la comprensión de la evolución, ya que justamente en la evolución los límites entre la intencionalidad y la no intencionalidad se desplazan sin cesar. (Mukařovský, 2000. p. 456)

Esta antinomia fundamental hace que aquellas obras no saturadas por la faceta semántica sean merecedoras de una singular atención, y su hermetismo es justamente el desencadenante de una sucesión de ansiedades institucionales que los agentes implicados buscan resolver a toda cosa. Lo que equivale a decir que la estructura del arte se adapta, cuando no puede rechazarlos, a los retos que se le presentan. La cuestión de fondo, expresada claramente por Mukařovský (2000), es que el valor estético no es más alto y duradero por reflejar el sistema axiológico imperante, sino por la capacidad de la obra de arte para oponerse a las interpretaciones literales y aumentar así el grado de «tensión entre los valores extraestéticos de la obra y los valores vitales de la colectividad» (p. 200), única vía por la que el arte puede efectivamente incidir en las relaciones entre el hombre y su mundo.

En definitiva, las obras nuevas exigen la emergencia de nuevas interpretaciones, la sustitución de normas, y, finalmente, el desplazamiento del conjunto estructural. Y todo ello paralelamente al desbaratamiento de la pretensión de universalidad de cada gran tradición. La mayor complejidad y riqueza artística termina por generar la convivencia, en una misma colectividad, de normas rivales, o de tradiciones distintas e incluso opuestas. Esta rivalidad genera igualmente una jerarquización en la que se entrecruzan distintos ejes, principalmente el que se establece entre las tradiciones nacionales y la diversidad regional, manifiesto en el tránsito e influencias entre un arte de élites y las producciones populares. Ciertamente hay una tendencia a mirar los valores más altos como si fueran eternos o universales, sin embargo, todos ellos son el producto histórico de una experiencia colectiva y cada nueva época les confiere matices inéditos. A pesar de la existencia de un sustrato antropológico común, ningún valor estético lo refleja de manera exclusiva y total. Aquello que, en un momento dado, es percibido como una culminación histórica, sufre inevitablemente la corrosión de una existencia basada únicamente en la repetición institucionalizada. Los valores estéticos necesariamente deben renovarse para que la tradición permanezca viva. Pero no tan solo a través del surgimiento de novedades; también el pasado, visto desde el presente, puede mostrarnos aspectos aún desconocidos del arte heredado. Y es precisamente allí donde el artista contemporáneo encuentra los recursos precisos para una verdadera renovación del arte de su tiempo.

La conclusión última de las aportaciones de Mukařovský (1977) es su afirmación de que la estructura artística está dotada de un «automovimiento» regido «por las leyes naturales inmanentes que surgen de la tendencia, propia de cada estructura, a conservar la identidad de la estructura en evolución» (p. 273). Esta vive así en el equilibrio entre el aislamiento, clausura que lleva al olvido, y el peligro de disolución en la barahúnda de estímulos externos. Entre ambos, interactúa con otras esferas culturales y participa en las dinámicas de la vida social. Una misma tradición va por tanto divergiendo de sí misma sin perder su coherencia; en la sucesión de momentos cambiantes, unas partes se mantienen y guardan la identidad de la serie mientras otras se transforman. Así, un «cierto estado de la estructura artística puede sobrevivir a la época que lo creó para servir de expresión a una sociedad nueva, diferente de la que le dio origen» (Mukařovský, 2000. p. 280).

4.3.4. Estética modal: repertorios y disposiciones

Hemos visto cómo en la estética de Mukařovský no son necesarias cuestiones como la verdad o la autenticidad. No es que tales cosas se destierren, sino que, en tanto que las prácticas artísticas están afectadas de un dinamismo y una polifuncionalidad inextinguibles, no pueden ser postulados como constitutivas, sino más bien como denominadores contingentes que en ciertos momentos son puestos en juego en concretos paisajes. A lo estético le cabe extenderse hacia límites que exploran otras formas de experiencia artística, social o individual. ¿Cómo explicar esta diversidad y movilidad sin renunciar al acotamiento de un determinado campo que podamos llamar artístico? ¿Cómo hacerlo sin que este campo pierda su coherencia autorreferencial ni renuncie a ser elemento activo en el devenir social? Hasta ahora, ha quedado patente que el arte se despliega a lo largo de un eje tensionado por dos extremos, aquel que tiende hacia la estabilidad y la permanencia, y aquel que lo hace hacia la alteración y la inestabilidad de lo dado. La estética modal de Jordi Claramonte va a explotar precisamente esto.

El punto de partida son los polos de lo repertorial y lo disposicional, que van a dar cuenta de cómo se configuran los modos estéticos y se genera una estética efectiva. El primero de ellos proporciona argumentos sólidos para comprender el establecimiento de tradiciones, siempre que sea abordado en conjunción con las posibilidades dinamizadoras que le proporciona el segundo, al que a su vez nutre. Un repertorio, lejos de ser un conjunto acabado de términos, está sometido a la inestabilidad de su entorno, y por ello afectado de una precariedad que le obliga a reafirmarse continuamente para mantener su relativa estabilidad como conjunto de «objetos, formas o herramientas» (Claramonte, 2011, p. 24)⁵²⁵. Vista así, la repertorialidad no es asunto exclusivo de las estéticas que giran en torno al peso de la obra como totalidad

525 Con esta rehabilitación de lo repertorial, Claramonte (2016) busca superar esa dicotomía que consideraba la tendencia a la estabilidad como un gesto reaccionario «que nada bueno podía aportar a un pensamiento de la generatividad basado en la novedad y la experimentación» (p. 61). En esto, sigue a los pensadores mencionados en esta cuarta parte que buscan formas que pongan en relación el peso de las herencias con el dinamismo del cambio.

cerrada⁵²⁶. Por ejemplo, las tradiciones orales ponen en juego toda una serie de recursos a disposición de los intérpretes para que estos los utilicen a conveniencia según las circunstancias. Este uso descubre en las obras dadas facetas imprevistas que emergen impulsadas por la singularidad disposicional. Así, podemos entender la trama entre los dos polos como un juego constante entre esa subjetividad fundadora de lo estético y una objetividad que no se reduce a ella y afirma sus derechos. En este sentido, Claramonte (2011) escribe que «toda pieza literaria necesita ser “performativizada”, elucidada generativamente desde la disposicionalidad, para alcanzar su plena actualización» (p. 93)⁵²⁷, actividad que incluye también el ámbito de la recepción, como ha dejado claro la estética correspondiente.

La sucesión de las prácticas artísticas construye lo que Claramonte (2011) llama «lenguajes de patrones generativos» (p. 93)⁵²⁸. De la competencia en el dominio de estos lenguajes depende que los repertorios se mantengan vivos y operen como capitales para el entendimiento y el surgimiento del *procomún* imprescindible en toda estética que se inicia. Por su carácter construido, este activo no es un depósito de esencias o valores inmarcesibles, sino el resultado de una decantación cuya densidad histórica puede producir esa impresión de atemporalidad⁵²⁹. El que ciertos agentes interesados se empeñen en apropiarse del mismo e identificarlo con su cuerpo de valores no ayuda sino a producir un amontonamiento de remanencias que termina por agarrotar el repertorio. Tales sugerencias nos anuncian ya cómo se

526 En las culturas estéticas dotadas de una repertorialidad fuerte y estable, se muestra la obra de arte como aquel «medio homogéneo» de Lukács, como «totalidad relativamente acabada y cerrada en sí, en la que encuentra acoplamientos fértiles la corriente de sensibilidad estética correspondiente» (Claramonte, 2016, p. 1332).

527 Estas son las cuestiones que hemos explorado en el punto 4.2.5, culminado con las aportaciones de Finnegan, que Claramonte (2011) reconoce y en las que ve justamente esa interacción entre las competencias del poeta oral y su repertorio.

528 La idea de un *lenguaje de patrones* está tomada de Alexander (1980). En esta obra se presenta como un repertorio de elementos o patrones arquitectónicos abiertos y genéricos —extensible para Claramonte a cualquier otra disciplina artística— cuya selección y combinación operatoria, como si de un lenguaje se tratara, da lugar a las obras en función de las necesidades concretas.

529 Esta idea de la decantación repertorial nos recuerda a aquella sedimentación de la experiencia de la que habla la fenomenología como cimiento de instituciones y objetivaciones culturales.

constituyen los modos estéticos que han guiado la investigación hasta aquí. Pero antes de entrar en ellos, es pertinente hacer una breve mención a la fuerza capaz de abrir vías de escape en la clausura institucional. A lo disposicional le cabe llevar a cabo la «*elucidación generativa de lo repertorial*» (Claramonte, 2011, p. 25), es decir, desplegar las posibilidades objetivas que tienen los repertorios, y hacerlo a través de las competencias propias que, a su vez, se han formado gracias a la existencia de tales recursos previos. La praxis artística surge así del acoplamiento dinámico y generativo entre ambos, en donde cada uno dispensa los ingredientes para que el otro pueda realizarse. Esto es lo que Claramonte llama un «modo de relación», expresión con la que busca desterrar cualquier esencialismo de la cultura, que no consiste en objetividades definidas sino en el resultado siempre variable «de los modos de relación que ponen en juego en diferentes proporciones lo necesario y lo contingente, lo posible y lo imposible» (Claramonte, 2016, p. 131)⁵³⁰. Lo que resulta es un equilibrio dinámico que constituye el modo efectivo en el que se da la experiencia⁵³¹.

Lo repertorial y lo disposicional son por tanto las categorías en torno a las que se organizan los citados modos. A partir de la primera, se establecen lo necesario y lo contingente, modos positivo y negativo respectivamente. Mientras que a la segunda le corresponden lo posible y lo imposible. El sentido de cada uno de ellos ha sido ya perfilado a lo largo de las partes correspondientes. Igualmente, se ha expresado ya, y es esta una cuestión que debemos subrayar, que tales modos no se dan aisladamente, sino en el entrelazamiento dinámico que construye un *complexo*⁵³² en el que todos actúan simultáneamente según grados

530 A partir de ese acoplamiento modal, Claramonte ha ido perfilando un tercer estado de autonomía estética, la autonomía modal, que tomaría «como punto de referencia no un manejo de disposiciones desacopladas ni un repertorio cerrado en sí mismo —como acaso hiciera la autonomía ilustrada—, sino el *modo de relación* entre ambos, que hace que vuelva a haber conexión y tensión entre ellos» (Claramonte, 2016, p. 84-85). Entre la ilustrada y la modal estaría la autonomía moderna, escorada hacia lo disposicional, por lo que la autonomía modal vendría a equilibrar los excesos anteriores.

531 En toda poética, en algún momento, se produce la tensión entre *puristas* y *experimentadores*. El proyecto de Claramonte busca especificar los momentos en que cada uno de ellos tiene su oportunidad, cómo se fertilizan o esterilizan mutuamente, se encabalgan y suman sus energías para dar efectividad a los modos de relación.

532 La idea de *complexo*, relacionada con la de *paisaje*, ha sido reseñada en el punto 2.1.4.

cambiantes. Los modos de relación serían, además, sistemas que «sólo pueden existir en conjunción con su entorno» (Claramonte, 2016, p. 311), caracterización esta que se inspira en la noción de *autopoiesis* de los biólogos Maturana y Varela, y que aplicada a lo artístico lo define en función de sistemas alejados del equilibrio, tendentes al desorden y en absoluto desgajables de su contexto de producción y recepción. Pero es precisamente de esta situación de donde emerge la autoorganización, la capacidad de tales sistemas por evitar la disipación de su energía y aprovechar las entradas y salidas de material para el mantenimiento de unos límites y un orden interno⁵³³. Es a partir de este marco teórico donde podemos comenzar a encajar una idea de tradición viable y efectiva.

Es de esperar que cualquier tradición busque situarse plenamente en el modo de lo necesario, aquel cuya virtud es la de cohesionar y consolidar los elementos diversos que actúan en un determinado *complexo*, inestable de por sí, para la formación de un repertorio como «conjunto cooperante». Pero ya sabemos que nunca se dan situaciones modalmente *puras*, sino una constante superposición, tensión y alternancia, y la voluntad de necesidad es contestada constantemente por otras tendencias. Así, la efectividad de una determinada tradición consistiría en la pugna por la actualización y permanencia de su coherencia interna como sistema social. Y tal cosa pasa por establecer cierta armonía, por precaria que sea, entre el carácter de este sistema que se postula como necesario y el ejercicio no constreñido de las competencias individuales. Los problemas de sujetar lo disposicional bajo el imperio de una tradición omniabarcante los hemos visto a lo largo de la investigación. Si se evitan tales excesos, los sistemas altamente repertoriales aportan claves para incentivar una participación consentida. Hemos hablado ya abundantemente de la coherencia espontánea de las culturas populares, también podemos referirnos al esfuerzo de las culturas especialmente asociadas a lo sagrado por el cuidado de sus

533 Hay también cierto aire de familia entre los *modos de relación* y los *senderos* de Finnegan, en ambos casos se trata de sistemas relativamente independientes surgidos a partir de prácticas concretas y que perviven como posibilidades. Por otro lado, la mencionada capacidad de autoorganización no es una mera *cualidad*, sino una exigencia para el sistema, para su mantenimiento, porque si carece de ella en la medida suficiente, sencillamente *muere*.

bienes, así como de la atención debida a los mismos⁵³⁴. Los artistas que trabajan en el rigor consciente de este entorno encuentran trazadas las vías hacia una excelencia legible para quienes comparten sus criterios.

En tales situaciones, se dan las condiciones privilegiadas para la consolidación de un canon, el cual no es sino el producto de la tendencia a la decantación de toda estética repertorial. En su justificación, el canon es presentado como una destilación de tal proceso y como una muestra de lo que ese determinado modo de hacer es capaz de producir. Pero en ello muestra igualmente una inercia solidificadora cuyo estatismo final frecuentemente es una traba que provoca una pérdida de posibilidades y el crecimiento de la contingencia. Sabemos ya, como se apuntó al final del punto 1.2.3., que todo sistema artístico establece un cierto canon. Igualmente, sugerimos entonces que no basta con la existencia del mismo, lo cual, como señala Claramonte (2016), terminaría equiparando a todas las culturas tradicionales consagradas por los intereses hegemónicos correspondientes. Lo importante es que el canon sea capaz de exteriorizar un carácter repertorial, que sea verdadero producto de las necesidades internas de las poéticas que lo han formado, y que sea por ello un incentivo para que estas continúen explotando su potencia disposicional.

Otra forma paralela de entender estas cuestiones es la de la dialéctica entre lo instituido y lo instituyente, a la que Claramonte (2011) recurre también para subrayar la tendencia del primero «a cristalizar, a cosificar las relaciones que fundan determinados repertorios y a dejar fuera las potencias de lo instituyente» (Claramonte, 2011, p. 81). Es la misma interacción modal que estamos reseñando, lo instituyente requiere repertorios previos, del mismo modo que estos son productos de su actividad. Claramonte (2016) nos recuerda que este ciclo funcionó como *norma* no declarada en todas esas culturas antiguas que damos a bien llamar *tradicionales*, y para las cuales hubiera sido un despropósito el empeño vanguardista de romper con lo establecido para inventarlo todo de nuevo.

En relación a esto, el aparato modal puede servirnos muy bien para entender ese fenómeno tan propio de esa modernidad vertiginosa que busca innovaciones incesantemente. Tiene esto que ver con aquellos procesos de fragmentación y desbaratamiento de tradiciones

534 Lo sagrado y lo religioso entendido aquí como una decantación repertorial de especial densidad y persistencia, v. Claramonte (2016, pp. 276-277).

que, desde el romanticismo, vienen siendo señalados como traumas de nuestra época. Claramonte lo explica aludiendo a otra forma de acoplamiento, el de los sujetos con los concretos modos de relación con los que les es dado convivir. La pérdida de la previsibilidad repertorial de los paisajes estéticos es consecuencia de las situaciones de «desacoplamiento entre productores y medios de producción, entre disposiciones y repertorios» (Claramonte, 2011, p. 97)⁵³⁵ que alteran la realidad y abren un abismo entre el sujeto y el orden social. Ciertamente es que, además, esto socaba igualmente muchas viejas hegemonías canónicas, pero en la medida en que lo que surge es el predominio de una disposicionalidad desatada, ni los viejos restos ni las nuevas producciones son capaces de tramarse positivamente en una nueva repertorialidad⁵³⁶. Estas estéticas disposicionales, como nos dice Claramonte (2016), acortan su memoria de manera proporcional a su aislamiento, y no alcanzan a ver «las ventajas de constituir y conservar un repertorio» (p. 217, n. 232). Producto de ello es ese fenómeno, señalado ya en varias ocasiones, que consiste en el apilamiento de los restos atomizados de tradiciones diversas descontextualizadas en un limbo acultural; restos que son usados por artistas que, en su singularidad estilística, pretenden evocar mundos que ya no existen. El lado positivo de esta liberación de las ataduras, de este *desacoplamiento*, es que deja a los agentes dispuestos para afrontar cualquier nuevo escenario, impelidos a explotar aquello de que son capaces. Lo que emergerá, si tales disposiciones esquivan el riesgo del aislamiento, serán nuevos modos de relación que quedarán disponibles más allá de quienes los originaron.

535 Lo que el marxismo llamó, continúa el propio Claramonte, extrañamiento o alienación.

536 Tiene esto que ver con el empeño, antes mencionado, en romper sistemáticamente con todo precedente, lo que termina en un agotamiento similar al de las estéticas repertoriales que se obcecaban en persistir en su canon. En cada caso, se rodean de las correspondientes instituciones. Para la *postmodernidad* vale lo que ya narramos al final de la primera parte y que Claramonte (2016) ha expresado con nitidez: «Al final el “todo vale” de la posmodernidad tiene mucho de “nada vale”, puesto que se trata siempre de un todo vale cansino, cínico, agotado en su propia conmiseración, un todo vale que tiende a desmovilizar y que, si algo afirma, es el inmenso poder de los mecanismos de consagración existentes —lo efectivo, lo que “hay”—, ya sean los del mercado, los de la historia canónica del arte contemporáneo, o los de su propio cansancio... que vienen a ser los mismos» (p. 58).

La autonomía de un sistema artístico no depende, por tanto, de que ciertos sujetos privilegiados sean capaces de mantener un círculo institucional. No son sistemas exclusivos, sino, como vimos al hablar de la *autopoiesis*, conjuntos autorreferentes que lindan con un entorno con el que intercambian material. Siguiendo a Niklas Luhmann⁵³⁷, la cuestión principal es que estos sistemas no se constituyen, al modo de la estética idealista, por sujetos y objetos, sino por procesos de comunicación y canales de interacción y relación. Y la información que por ellos circula, como apunta Luhmann (2005) «no puede atribuirse a ninguno de estos seres vivos ni a todos ellos juntos» (p. 24). De este modo, los individuos quedan liberados para hacer uso de ella y, en la medida en que se lo permitan sus competencias y las sujeciones sociales, establecer su propio acoplamiento estructural como plataforma para la experiencia estética, así como para una práctica artística que no se reduzca a imitarse interminablemente los unos a los otros. Desde esta perspectiva, los procesos de saturación estética sobrevienen por una «multiplicación de la redundancia» (Claramonte, 2019), una obturación relacional causada por la reutilización contingente, ya innecesaria, de los repertorios.

Para la cuestión que nos ocupa, lo más sugerente es que, en la medida en que se enfatiza aquí el aparato de transmisión, podemos buscar afinidades entre los modos de relación y la tradición. La vinculación entre ambos queda descrita por la expresión *imaginación cristalizada*, que Claramonte (2016) toma de Vigotsky para describir la condición de aquellas

prácticas que, sin estar en absoluto congeladas, se presentaban como poéticas bien dotadas ya de algo así como un *repertorio* relativamente estable de formas, un repertorio que daba cuenta de aquellos matices de la experiencia, aquellas áreas de la sensibilidad que abarcaba la poética en cuestión y de las que podía dar cuenta. (p. 25)

Así entendida, la tradición sería un determinado modo de relación que, por su antigüedad o por su homogeneidad, habría alcanzado una capacidad mayor de permanencia a través del cambio frente a otros modos más dispersos. Es decir, una diferencia de grado en la que la tradición mantiene un cierto sesgo inmovilista, quizás inevitable, pero que con frecuencia ha hecho que sea vista como esa pétrea institución que tan mal se aviene con el carácter relacional y no sujeto a autoridad

537 v. Claramonte (2009).

personal alguna de los modos de relación. Estas consecuencias son precisamente las que quiere evitar Claramonte, y con ello nos permite entender la tradición del modo expresado, pero también nos da los recursos para que podamos hacerlo cuando esta, efectivamente, es la imagen de una predominancia de la contingencia, de un repertorio ya no mantenido por su propia capacidad generativa, sino, esta vez sí, por la autoridad institucional. Porque el tradicionalismo, como ideología moderna, surge de la defensa de tal potestad preestablecida. Ya Luhmann (2005) advirtió sobre las operaciones de esa Tradición que «ontologizó los objetos producidos por la percepción, además de aquello que es posible establecer como logro de la conciencia» (p. 20). Lo que aquí se ataca es el postulado idealista que cree posible hacer surgir de las representaciones unos valores e ideales que son presentados como la verdadera realidad. Contra esto, Luhmann propugna una estética operativa que abra vías alternativas a esa clausura de los sistemas de conciencia gobernados por dicha Tradición⁵³⁸.

En definitiva, no hay poéticas ni modos de relación aislados ni dependientes tan solo de las subjetividades que los ponen en marcha. Claramonte (2016) ha hablado de un vasto procomún que pareciera englobarlos a todos, queriendo con ello significar que su pertenencia a una misma realidad hace perfectamente posible la mezcla repertorial y la reutilización de las poéticas que perdieron su vigencia. De hecho, aboga por «generar un dispositivo teórico capaz de pensar prácticas artísticas tradicionales y premodernas junto a modos de hacer emergentes en culturas populares e informales» (Claramonte, 2016, p. 25). Todo ello supone desbrozar lo estético de tantas presunciones y distinciones como a lo largo de este trabajo se han ido señalando. Pensar la tradición sin la hipóstasis de sus contenidos es requisito para liberarla de sus aspectos coercitivos y que asuma su condición de donación repertorial. Lo que otorga entonces es el marco para un mejoramiento disposicional que puede ser compartido e integrado con otras formas de hacer, con otras tradiciones.

538 Sobre los conceptos funcionales de imitación y representación, nos dice Luhmann (2005) que, aunque ya fueron rechazados, «tendrían que rechazarse por segunda vez —no porque limiten demasiado los grados de libertad del arte, sino porque rinden homenaje a un ilusionismo del mundo en vez de desenmascarlo» (Luhmann, 2005, p. 20). Porque lo que se *imita* y reproduce con ellos es ese mundo de valores estéticos que se sobrepone a la realidad objetiva. La cual, por otro lado, en tanto que objetiva, quizás sea *inimitable* para un arte que, necesariamente, ha de filtrarla por alguna subjetividad.

5. Conclusiones

5.1. Una idea dialéctica

Después de lo expuesto, ha quedado claro que no es posible entender plenamente ninguna realidad histórica sin atender a su carácter procesual. Las sociedades humanas se despliegan a partir de materialidades que rebasan el carácter y las peculiaridades de cada época, sin embargo, ningún presente puede reducirse o abismarse en tales inercias, lo cual implicaría reconocer que hay edades privilegiadas que gestan ciertos modelos que han de guiar la vida futura. El establecimiento de tales modelos surge cuando el presente, en su elaborarse propio, se remite a ellos para apuntalarse ante la incertidumbre. Todo presente, en tanto que sucesión inagotable, recoge y reelabora lo que va a encontrando, y en todo tiempo y lugar predomina una voluntad de permanencia que constantemente es puesta a prueba por cambiantes e inesperadas circunstancias. El grado y la profundidad con la que esto se produzca son altamente variables, pero que existan momentos singulares en los que se acelera el cambio social y tecnológico no quita para que, en la mayoría de las épocas, las generaciones se hayan sucedido inmersas en la impresión de que nada, o muy poco, cambiaba.

Si observamos, por ejemplo, la historia del arte desde una perspectiva que rebase el horizonte canónico del arte occidental, más allá de la línea trazada por el mito del progreso artístico, encontramos extensos períodos de continuidad estilística o de lentas evoluciones. Así, la historia del arte de los últimos dos siglos es incomprensible desde las coordenadas de todas aquellas sociedades a las que habitualmente se califica de *tradicionales*. Estos desacuerdos han sido una de las causas de esa pretendida división entre, por un lado, un tipo de realidades humanas sumergidas en un orden de autoridad tradicional de otras, aparentemente, cuyo desarrollo se debía a la desvinculación de tales autoridades y al descubrimiento de principios rectores sustentados en la razón y el dominio tecnológico. Este esquema simplista, finalmente, reproduce el tópico de la sociología romántica que separaba unas supuestas comunidades orgánicas y originarias de las sociedades modernas abiertas y liberales⁵³⁹.

539 Esta postura debería ser sometida a crítica para esclarecer hasta qué punto ambos modelos —el de los guardianes de la tradición y el de los expertos— no aparecen contaminados entre sí. Ya vimos, por ejemplo, como Pascal Boyer atribuía

En este escenario están las bases para que la modernidad sea concebida como una época post-tradicional ya no sometida a las grandes autoridades totalizadoras, aun cuando estas sigan existiendo subsumidas bajo el manto de una complejidad sistemática cuyo ingrediente principal, el interés individual, tendría fuerza para disolver cualquier continuidad social que no rindiese los beneficios demandados. Estas ideas son igualmente comprensibles en el marco de esa definición de la modernidad como un tiempo de cambios y fragmentación inherentes, donde nada parece solidificarse y la expectativa, rotas las viejas ligaduras, se vuelca al surgimiento de lo nuevo, de lo inesperado. Esta es la base del mito del progreso, prefigurado ya en los inicios de las revoluciones científicas y en los pensadores que prepararon el panorama para las grandes revoluciones políticas a finales del XXVIII.

En este contexto, pensar la posibilidad de tradiciones en el mundo contemporáneo puede parecer una querencia hacia el tradicionalismo nostálgico y reaccionario. La tradición arrojada a tales esferas sería la antagonista del progresismo propio de la época. Pero si ese progreso es sostenido como mito, como mejora inagotable de una totalidad indefinida, su contrario sería un mito de la tradición cuyas líneas principales seguirían muy de cerca las de ese otro mito, el de la cultura, que ya diseccionó Gustavo Bueno. Así, tradición y progreso serían incapaces de explicarse sin la recurrencia al otro, pero en tanto que se sustentan, el uno como lo intemporal y el otro como la innovación perpetua, parecen convivir en una dialéctica estéril e incapaz de explicar el cambio histórico. El progreso sería una incesante huida hacia adelante carente de criterios, salvo el de la sustitución sistemática de lo antiguo sin que a este se le reconozca ningún tipo de positividad. Para el tradicionalismo, sin embargo, todo cambio sería la destrucción de unos valores que se consideran culminantes y perfectos. Ambos, lo perfecto y la perfectibilidad ilimitada, niegan su presente y se imbuyen en una idealidad orientada hacia fuera de este. El paradigma estético de tal

la condición de *expertos* a los *sabios* de los sistemas tradicionales, y sería también difícil de sostener que el prestigio de muchas autoridades tradicionales ha dejado de tener vigencia hoy día. En definitiva, más allá del anhelo romántico por el mito de la comunidad, o los anuncios sobre la vuelta del tribalismo de Maffesoli, quizás deberíamos intentar comprender las sociedades humanas como un complejo de relaciones que manifiestan la tensión entre las tendencias socializadoras y las individualizadoras.

proceder es, como vimos, el romanticismo y esa suprema contradicción que hacía de la tradición un imposible que, quizás precisamente por ello, era objeto de alta estima.

Pero si la tradición quiere ser tenida como una idea dialéctica con capacidad para participar en teorías efectivas sobre lo real, debe asumirse no como negación de momentos previos o porvenir, sino como construcción que inevitablemente lo es a partir del dinamismo histórico. Así, adquiere su sentido por contraste con aquellas ideas que quieren dar cuenta de las transformaciones sociales, con las que establece relaciones y contradicciones que permiten explicar los hechos. Las mismas acciones que buscan reforzar la continuidad de un legado introducen en su propia constitución dinámicas para asimilar lo extraño y lo novedoso, y así paliar las tendencias disgregadoras. Por ello, la tradición ha podido ser asociada a ideas tales como las de estructura o totalidad, o se le ha otorgado frecuentemente aquel carácter orgánico que se atribuía a un legado cohesionado alrededor de un centro de gravedad que, finalmente, servía para identificar una realidad humana como homogénea. Ese es el horizonte gadameriano, el espíritu objetivado o el contexto endémico. Pero estas totalizaciones parciales lo son a partir de una pluralidad de hechos que no se agotan en las relaciones de familiaridad que las más gruesas ramas de una cultura son capaces de imponer como el relato hegemónico frente a los alternativos. Estos componen una realidad que no es gratuita y por ello deben ser explicados no como desinencias inútiles o derrotadas, sino como etapas que tuvieron su vigencia y que en cualquier momento pueden volver a inspirar nuevas versiones de las mismas.

Por tanto, la tradición como idea dialéctica tiene sentido cuando se inserta en un sistema de pensamiento que para explicar el cambio histórico tiene en cuenta el conjunto de hechos transformados, su capacidad de resistencia y su relación con las fuerzas transformadoras. Y ello, además, sin dejar de considerar que tales procesos no suceden por inercias impersonales o lógicas metafísicas, sino por el concurso determinante de sujetos condicionados por un orden social y una acumulación de vivencias en común; y cuyas acciones, a su vez, son las conformadoras de las condiciones futuras. Por eso, muchos de los binomios que hemos presentado en la última parte componen dialécticas cuyo sentido se aproxima y enriquece una idea de tradición posible. Así sucede con objetivo y subjetivo, instituyente e instituido, normas y

valores, negación y reducción, o repertorios y disposiciones. Además, sin negar el sentido de la tradición como cierto contexto envolvente o institucional, hay que remarcar la importancia de las prácticas que permiten la transmisión de la cultura y su transitar histórico. La tradición aquí no se reduce a ser una dación explícita o un contrato de transacción de un patrimonio inerte⁵⁴⁰, sino una reproducción de prácticas aprendidas que, inevitablemente, van a sufrir mutaciones con cada sucesiva actualización.

5.2. Del tradicionalismo a las tradiciones

Hay sin duda salientes de la idea de tradición que permanecen atrapados en la estampa creada para ella desde las ideologías tradicionalistas. El aire inmovilista que estas quisieron darle contribuyó a aquella confusión, que estaba ya en Herder, entre la tradición y la cultura. El carácter procesual e histórico, finalmente, quedaba desvirtuado si estas instancias lo único que hacían era manifestar una serie de esencias nacionales ya prefiguradas en las formas sociales más básicas —el idioma, la religión o el arte popular— desde las que esa *nación* tomaba conciencia de sí. A partir de ahí, la tradición se identificaba con la totalidad de esa cultura objetivamente entendida. Esta será la concepción que de manera más explícita abrirá las puertas a tanta invención de tradiciones o a la selección interesada de retazos del pasado como parte de la estrategia con la que las nuevas formas políticas buscarán prestigiarse.

Además de esto, la insistencia romántica en un tradicionalismo orientado al ideal de un momento prístino, o al horizonte de una nueva mitología, contribuyó a opacar la dimensión práctica de la vida cultural, quedando la estética y el arte encumbrados en una atalaya intemporal. Ya se señaló cómo, para sus primeros recopiladores, los cuentos populares eran tenidos por la expresión de un tiempo perdido cuyos residuos desvirtuados se ocultaban bajo las degeneradas clases populares modernas. De ahí se desprenderá un cierto elitismo que, muy

540 Este sentido pertenece al origen jurídico del término y aún hoy está asociado al mismo en ese contexto, v. <https://dej.rae.es/dej-lemas/tradición> (consultado el 24-04-2019).

soterradamente, irá a desembocar en tantos críticos de lo popular que sin mucha consideración lo asimilarán a la cultura de masas. También la inclinación a identificar esencias populares con formas canonizadas y paralizadas en el tiempo —el folklorismo institucionalizado— es heredera de aquel origen. Entre todos, en definitiva, han contribuido a moldear esa impresión de un orden más o menos finalizado y coherente, pero estático, algo a lo que volver como si sus formas fueran recuperables sin sufrir alteraciones significativas, es decir, sin quedar total o parcialmente desfiguradas.

La postura de los defensores de una línea regia del arte desde el Renacimiento acusa similares síntomas. El hecho de que, por ejemplo, un defensor de la tradición de ese arte como Gombrich haya sido reconocido como sostenedor del mito del progreso artístico nos da la pista de hasta qué punto ambos extremos, el de la tradición y el del progreso, se neutralizan mutuamente cuando recaen en esa imagen idealizada de un arte que por un lado se postula en progreso y mejora continua, pero por otro se remite siempre a un referente unívoco fuera del cual todo es regresión. Una gramática de la tradición, según la expresión de Aparicio Maydeu, debería dar cuenta de las rupturas, de la pluralidad de alternativas que se suceden confrontándose y que buscan renovar repertorios agotados. Tal cosa no parece posible si el horizonte de la tradición no es depositado en el suelo de los haceres efectivos y operativos que son aprendidos en las instituciones más o menos rigurosas, o sus afueras, que demandan la participación tanto como la competencia y la iniciativa personal. Esta cuestión es la que han buscado restaurar propuestas como la formatividad de Pareyson, así como las ideas de lo instituyente, lo disposicional, o esos senderos de la práctica que no están trazados por moldes exteriores sino por su mantenimiento participante.

Tantos devaneos tradicionalistas han provocado el deslizamiento de significados de la tradición hasta confundir su faceta de proceso de transmisión como si este sucediera fuera de esas prácticas concretas. Así, cuando se la entiende como la persistencia de lo pasado en el presente⁵⁴¹, se superpone un momento estático, ya inalterable, sobre la presencia que es en sí alteración. Porque nada persiste sin variaciones, por muy pequeñas que sean, y las sociedades son flujos en continua

541 Por ejemplo, Bonte (2008) recoge exactamente esta definición de la tradición como «lo que persiste del pasado en el presente» (p. 709).

actualización. Esta condición ontológica, sin embargo, rebasa el alcance de las tradiciones situadas y diversas, que se difuminan cuando se las identifica con la totalidad de un horizonte histórico que parece cernirse sobre nosotros perpetuamente. Quizás sea conveniente ceñir la idea de tradición a una parte concreta de las continuidades temporales, aquellas que dependen de un mínimo de institucionalización de ciertas acciones sociales orientadas al cuidado de un repertorio puesto en juego en un entorno de apertura variable, desde lo ritual o académico hasta prácticas abiertas a la participación libre⁵⁴².

Cuando cultura y tradición se toman como sinónimos, termina por asumir esta última muchas de las indeterminaciones, generalizaciones y totalizaciones de la primera⁵⁴³. Se concibe entonces a la tradición como un conjunto unitario que no deja nada fuera y se la define como «la totalidad de lo transmitido espiritualmente, técnicamente, institucionalmente» (Henckmann, 1998, p. 233). Pero, ¿cuál es el sentido de esa totalidad? Souriau (1998) matiza un poco más al distinguir entre herencia y tradición, y reconocer el carácter activo y comunicativo de esta. Solo cuando unos determinados principios alcanzan una hegemonía suficiente, podemos hablar de una tendencia a la unidad de estilo en un período concreto, — como, por ejemplo, en las sociedades cristianas medievales—, unidad que comienza a resquebrajarse en los tiempos modernos. Pero esto, lejos de hacernos pensar en el advenimiento de una sociedad postradicional, nos permite ver cómo, una vez replegada la sombra doctrinal, bajo ella operaban un conjunto de políticas e instituciones que dirigían las continuidades prácticas e influían fuertemente en todo proceso formativo. Ese cauce monocorde se abre y se dispersa en la modernidad para dar cabida a una pluralidad de corrientes que, aunque parezcan perderse en su insignificancia respecto a la totalidad, son realidades efectivas, en absoluto aisladas, y que sobreviven, por breve que sea su vida, gracias a un mínimo de institucionalización y participación.

En este panorama, la pretensión de establecer dos niveles de tradición se nos revela como el intento de ensalzar a uno de ellos como

542 Es pertinente recordar las palabras ya citadas de Díaz Viana (2003) que describen sucintamente esto mismo: «Más que una “cultura tradicional” hay “tradiciones dentro de una cultura”, lo que no es exactamente lo mismo» (p. 82).

543 Como cuando se dice que *todo* es cultura, pero un todo que quiere abarcar un conjunto de realidades sociales cuyo discernimiento precisa entonces de una teoría que trace fronteras entre lo cultural y lo natural.

hegemónico y depositario de una Verdad, frente a la cual todas las demás son errores que configuran el nivel inferior. Este proceder se da, especialmente, en el ámbito religioso, pero contamina igualmente todo espacio cultural. Dejando aparte la cuestión de la tradición racional de la ciencia de Popper⁵⁴⁴, para el arte y la estética hemos visto algunas versiones de esto: la universalidad del juicio estético puro de Kant frente a la pluralidad convencional del empírico, la tradición de lo Absoluto hegeliano en lo que atañe al arte, o el establecimiento de un criterio objetivo, como la *mimesis* en Gombrich, que soterradamente viene a conformar una línea de progreso artístico de nivel excelente.

Si los tradicionalismos más canónicos han configurado cada uno su propio *mito de la tradición*, la idea de dos niveles de la misma servirá de plataforma para otra versión del mito, aquel que se sale de las prácticas concretas para afirmar la continuidad de una imprecisa sustancia espiritual. Esto sucede incluso en corrientes que, afirmándose primero en el antitradicionalismo, encuentran luego vías de escape para engarzarse con las fuentes de las que mana una gran Tradición. Del mismo modo que para la Tradición de la *filosofía perenne* cualquier culto religioso es partícipe de las verdades eternas, siempre se podrá justificar cualquier obra de arte como la realización epocal de ese espíritu. Así lo vemos por ejemplo en el futurismo italiano, cuyo desprecio de la tradición lo es en tanto que concreción institucionalizada que impide el despliegue de unas fuerzas vitales cuyo deber es manifestar las dinámicas propias de su época. Es decir, a la tradición no se la continúa copiando o venerando las obras del pasado, sino realizando las potencialidades vitales del presente propio como esas obras realizaron las del suyo. El enlace con el pasado es entonces, como quería Carrà, «metafísico». Aquí se descubre el papel fundacional del romanticismo como matriz de las vanguardias, y del idealismo que late bajo gran parte de sus obras y manifiestos. Si el genio es aquel que le da la norma al arte, lo hace en tanto que *médium* que goza del privilegio de conexión con las fuerzas espirituales eternas que dinamizan la auténtica creatividad artística.

La justificación para ubicar esa tradición de verdades supremas en una pluralidad facetada en los distintos pueblos, cada uno depositario de una forma irreductible de esa verdad y un estilo artístico peculiar, la dio también el romanticismo, precedido en esto por Herder. Y con

544 Las dudas sobre la pertinencia de denominar a la ciencia como tradición las hemos expresado en la n. 307.

ello, a pesar de las profundas resonancias metafísicas que sostenía este movimiento, abrió la puerta justamente a la demolición de los esencialismos conservadores de la tradición y la cultura, y a la comprensión plural de las mismas.

La pluralidad es, en gran medida, un efecto de la contestación, producto a su vez de la aceleración del cambio, de la complejidad creciente y de la imposibilidad de guardar en los cercos antiguos una realidad que los desborda. Todo ello engendra la reacción tradicionalista como fenómeno constitutivo de cualquier época que se denomine a sí misma «moderna». Pero si algo define la modernidad de la que aquí se habla es que es un proceso histórico muy concreto que parte geográficamente del occidente europeo y constata empíricamente la esfericidad terrestre; cuestión que será aprovechada cuando, desde el disparadero de una superioridad tecnológica, termine por impulsar, tras los grandes procesos revolucionarios, eso que llamamos globalización. Y esta, en gran medida, canoniza esta modernidad occidental como la modernidad en sí, como una forma definitiva que va imponiéndose paulatinamente al resto del mundo. Cada pequeño campo de la cultura va a encontrar entonces la posibilidad de dimensionarse en un espacio global. Así sucede con los folklores locales, que desvirtuados y desterritorializados, vienen a conformar un conjunto unificado bajo las etiquetas de la industria cultural. Una similar suerte corre el *Artworld*, donde podemos incluir no solo al arte contemporáneo —el de las artes plásticas herederas de las antiguas *arti del disegno*—, sino también a las músicas contemporáneas, herederas de la concreta cultura clásica occidental⁵⁴⁵, que incluyen tanto lo específicamente musical como lo que va más allá, hasta un *arte sonoro* que termina colaborando con el arte visual y el teatral, lo que definitivamente descoloca las cuidadas diferenciaciones entre las Bellas Artes. Y, para rematar, podemos incluir también en esa globalización a una literatura que, rebasando las barreras idiomáticas, se inserta en un canon ya no occidental, sino universalmente configurado desde la Academia Sueca que concede el Premio Nobel.

Con este panorama a la vista, no es difícil comprender la paradójica convivencia en nuestras sociedades de tantas expresiones aparentemente tradicionales con la obsesión por la innovación artística, tecnológica y científica, que es la forma concreta en la que el mito del progreso

545 Mientras que otros clasicismos, como el de la música india, quedan relegados al espacio de lo étnico.

ha conseguido aposentarse materialmente una vez desbaratadas tantas utopías sociales y políticas. Quizás podamos aquí extender al conjunto de la sociedad aquella irónica apreciación sobre el mundo del arte contemporáneo, un *todo vale* en la medida en que a las instancias colonizadoras, en términos habermasianos, que regulan y organizan les da igual que algo sea muy antiguo o muy nuevo, siempre que dé beneficios⁵⁴⁶.

Entonces, no hay ni puede haber ningún tipo de conflicto en la convivencia en el escaparate de músicas antiguas interpretadas al uso de su época con lo último de la música electroacústica. Pero, ¿qué hay en ellas de *tradición*? Esta no estará manifiesta en la mera producción artística, sino en determinadas prácticas artísticas que preceden a muchos de esos productos, aunque a menudo no generen nada para ser vendido. Aquí no hablamos de las recreaciones tradicionalistas que se basan en constatar la antigüedad o la sacralidad de lo que hacen, lo cual suele esconder la apología de unos valores políticos que se postulan contra otros. Entre esto y el arte popular hay una variedad inagotable de formas de participación organizadas a partir del repertorio del que se parte, pero no siempre para repetirlo sin más. En tanto que artísticas, lo importante es que estas tradiciones no sitúen un interés ideológico por encima de algún tipo de valor estético. A partir de ahí, podemos hablar de una diversidad de prácticas que van desde, por ejemplo, el mundo de la música clásica —nítidamente organizada en sus repertorios, educación y puesta en escena—, hasta las reuniones espontáneas de músicos de folk que, fuera de los contextos originales de su música, la recrean y la ponen en contraste con otras.

Si, como decíamos antes, los productos de la cultura globalizada conviven en un entorno desconflictivizado, estas prácticas, por el contrario, son el germen de posibles conflictos. El mero hecho de que la gente participe y mantenga entrenadas sus capacidades la pone en disposición de salirse de las líneas prefiguradas hacia lo divergente, o para utilizar esas competencias en un arte activista más o menos molesto. En definitiva, entre las más rancias instituciones y las prácticas más informales, una tradición genera y refuerza discursos y actitudes muy variados. Desde la defensa de valores reaccionarios y una cultura canónica e inmovilista, hasta el alimento cultural de todo

546 Económicos o políticos, si es que es posible distinguir ambos campos.

tipo de movimientos sociales que están muy lejos de esa imagen de las tradiciones populares como residuos rurales. Así, cualquier tradición artística, en tanto que línea histórica que reúne una sucesión de haceres y saberes en torno a un repertorio, es perfectamente analizable desde las coordenadas de la estética modal.

5.3. Hacia una teoría estética de la tradición

A lo largo de la investigación, hemos detectado dos fuerzas operantes en el despliegue de toda continuidad artística. Esta requiere, por un lado, de pautas y trazados que se materialicen en alguna forma institucionalizada que permita que la tradición mantenga su cohesión contra las amenazas disgregadoras de las derivas personales y la contaminación exterior. Esta inercia cimentadora proporciona las bases para que una estructura artística palpite desde sus propias virtudes autoorganizativas. La otra fuerza tiene que ver con las prácticas situadas dentro de los ejes instituidos por la tradición concreta, cuyo desarrollo depende de una coordinación con este instituido, que a su vez requiere de esas energías para su supervivencia. Las potencias de lo instituido y lo instituyente se aplican de modo singular al entramado más o menos delimitado que constituye una tradición; lo pertinente aquí es, como vimos expresado por Castoriadis, la cooperación entre ambos.

Vistas más de cerca, estas tradiciones artísticas acusan ciertas tendencias y peculiaridades que nos permiten contrastarlas contra el fondo de las generalidades o particularidades estéticas que circulan y se entrecruzan sin límites definidos. Para no difuminarse en esa corriente, las prácticas que aquí se enuncian deben estar motivadas por unas disposiciones orientadas hacia el interior. Cuando se generan insatisfacciones internas, algunos practicantes pueden orientarse hacia fuera, lo cual no quiere decir simplemente que se salgan de los límites del repertorio dado y dejen de existir para él, sino que buscan utilizarlo de formas imprevistas y no aceptadas por un cuerpo de *puristas*. El que la pared *celular* de la tradición sea lo suficientemente flexible para adaptarse tiene que ver con la mayor o menor predominancia de la rigidez institucional, a su vez dependiente de cuestiones que muchas

veces no tienen que ver con el objeto repertorial nuclear de la tradición, sino con intereses sistemáticos extraños⁵⁴⁷.

Aquí nos acercamos ya a una clave que nos puede servir para distinguir el grado de tradicionalidad de un conjunto de prácticas artísticas. En el último punto, hemos hablado de la tradición como de un determinado «modo de relación» en el que se alcanza un cierto grado de fijación y continuidad. Esto sucede, sugerimos, cuando existe un centro que es reconocido como objeto de especial cuidado y atención, bien sea por estar doctrinalmente explicitado, o porque su presencia es lo que proporciona el material para unas determinadas prácticas productivas e interpretativas que se deleitan en la vivencia de ese núcleo. Se trata, claro está, de un repertorio singular cuyos elementos son fruto de un trabajo de esclarecimiento que busca distinguirlos como propios, con el riesgo que esto tiene de que terminen estampados en un recetario que anule una iniciativa ajena a su literalidad. Claramonte, en su estética modal, ha evitado el uso del término *identidad*⁵⁴⁸, pero más allá de la teoría, esta tendencia identificadora se da en la ejercitación social del arte. Inevitablemente, tanto los actores colectivos como los individuales buscan dotarse de una identidad nítida a través de un discurso más o menos tramado y coherente con sus producciones. Lo mismo sucede cuando es presentada esa importancia vital que se les concede a unos determinados repertorios; en este caso, la identificación no se reduce a una mera rotulación terminológica, sino que es la denominación de un espacio inequívocamente reconocible. Pero hay un gran espectro de posibilidades entre la señalización que permite saberse unidos alrededor de un interés común y la sobredimensión institucional, cuyas rígidas normas ayudan a la disecación del repertorio, o a su etiquetado por parte de los sistemas colonizadores.

Hay muchas maneras de paralizar un repertorio, los folklorismos diversos son un buen ejemplo cuando se dedican a representar una y otra vez formas estereotipadas como si fueran la muestra definitiva e invariable de una cultura cuyos fundamentos fueron dados para siempre

547 Hemos dejado constancia, a lo largo del trabajo, de las relaciones y dependencias de tantas instituciones artísticas con los poderes políticos y económicos.

548 «El polo de lo repertorial pretende dar cuenta de esa “relativa estabilidad”, de esa constelación de formas que tienden a permanecer y que debemos evitar llamar identidad para no agarrotarla, pero a la que sí podemos reconocerle, necesariamente, una cierta remanencia» (Claramonte, 2011, p. 24).

en un tiempo antiguo. Aquí, las prácticas son una teatralidad reverente sin mayor recorrido. Ante esto, no es casual que muchos autores se hayan referido a la tradición con el adjetivo de «viva»⁵⁴⁹, queriendo con ello alejarse de esa imagen fija para remarcar la necesidad de la vigencia social de las prácticas asociadas⁵⁵⁰. Además, esta actualidad nos ayuda una vez más a distinguir la tradición como un hecho en absoluto exclusivo y dueño de la cultura en la que se inserta. En esta se dan una pluralidad de tradiciones, cada una de ellas con su propio orden y guiadas por acciones más o menos pautadas en torno a unos intereses propios y unos repertorios que son usados, mostrados y transmitidos en función de ello. De este modo, si una de las particularidades de las culturas humanas es la generación de instituciones, la tradicionalización sería una de las actividades más significativas de ello. Tal cosa es apuntada por Barfield (2001) en su definición de la tradición:

Llamar tradicional a algo equivale a institucionalizarlo separándolo de prácticas menos auténticas, a reducirlo a su esencia, a fomentar su vigencia social y a implicar la necesidad de dirigirlo hacia el futuro. En esencia no es sino hacer familiar lo social gracias a presentaciones reiteradas. Pero más que esto, el decir que algo es tradicional responde a un acto de interpretación, de selección y denominación, de imponer orden en un modo de hacer social disperso. (Barfield, 2001, p. 651)

Aquí se enfatiza el sentido fuerte al que tienden las prácticas tradicionales, aquel que busca hacerlas coincidir con las institucionalizaciones más explícitas y que, en momentos de crisis, provoca el surgimiento de un tradicionalismo ideológico como último recurso para mantener la vigencia de algo que, en su disolución, solo puede ser conservado como imagen añorada, ideal y estática. La persistencia en esta remisión a algo pasado es lo que en mayor medida ha terminado por engrosar el sentido de la tradición como objetividad opuesta a las subjetividades presentes, y por ello incapaz de actualizarse. Sin embargo, la definición propuesta puede ampliarse también a esas tradiciones vivas que, igualmente, ejercen esos actos

549 Han hablado en estos términos o parecidos autores tan diversos como Simmel, Eliot, Stravinski, Huyssen, Castoriadis, Habermas, Hauser o Mukařovský.

550 No quiere esto decir que no podamos estudiar ciertas tradiciones como pasadas, pero será una investigación histórica cuya representación, por muy fiel que se sea a sus fuentes, no será la misma tradición, sino un remedo teatral.

interpretadores y selectivos, que generan sus propias denominaciones y organizan la dispersión de su mundo no necesariamente a través de la imposición y el autoritarismo, sino a través de la participación y el respeto por la maestría. Así, la autoridad puede ser la del maestro o la del jerarca, ambas dimensiones forman parte de la vida tradicional y a veces conviven, el uno referido al perfeccionamiento del repertorio, el otro como garante del mantenimiento de unas normas y como fuerza retardataria.

En el ejercicio de estos roles vemos, una vez más, que el mantenimiento de un repertorio tradicional acusa profundamente las tensiones modales que han vehiculado nuestra investigación. Así, hemos dado abundante cuenta de cómo los excesos institucionalizadores acompañan al cercamiento de las disposiciones propias de aquellas tradiciones que pierden contacto con las fuerzas vivas de su presente. En compensación, cuando se subraya la teórica necesidad de la tradición, se quiere hacer valer la cualidad positiva, generativa y autosuficiente de sus repertorios. Sin embargo, frecuentemente se obvia que, por mucha potencia que estos manifiesten, su actualización efectiva depende de unos sujetos con una cierta disposicionalidad atenta a otras influencias. En aquellos momentos en los que estas escasean, el desempeño autorreferencial de la tradición se vuelve menos gravoso; esto es lo que, por ejemplo, parecía motivar a Coomaraswamy cuando, al enunciar su doctrina tradicional, se remitía a contextos ajenos a la complejidad disgregadora del mundo moderno. La virtud de su sistema es que se orienta a la formatividad continuada y cuidadosa como base para la construcción del conjunto de la cultura artística, cuestión esta que, dejando aparte la referencia a un orden metafísico, evita caer en esa visión de la tradición como una especie de emanación surgida del ambiente cultural.

A partir de ello, es posible matizar aquellas afirmaciones que hablan, por ejemplo, de la tradición literaria como un contexto envolvente en el que una multitud de obras diversas aparecen apelmazadas para formar un horizonte en el que los nuevos escritores se educan, y al que inevitablemente vuelven aun en sus obras más rompedoras. Bajo esa *cultura* literaria, se podrían descubrir multitud de corrientes y tradiciones, más o menos parecidas o duraderas, que, apegadas a su mundo productivo, se han desplegado hasta conformar la apariencia de una totalidad. Pero esas realidades artísticas, en definitiva, operan en un complejo, en términos de la estética modal, que configura el paisaje

propio de una época y un lugar, en el que las obras artísticas han de vérselas con la multitud de recursos e influencias abiertos.

En el otro extremo, hemos dado cuenta de que la mera referencia a una tradición, un legado o un patrimonio no constituye por sí misma una continuidad real. Cuando hemos hablado de las tradiciones imposibles, hemos visto que se caracterizaban por un cierto escapismo del presente, lo que justamente les restaba su carácter social y actuante. Además, una cosa es la declaración de intenciones de un autor, sus anhelos y sus soflamas, y otra cosa es su producción real. Por ejemplo, a pesar de las palabras de tantos románticos en favor de la libertad creadora y la autorrealización, ¿acaso no podemos hablar de una tradición de la poesía romántica a la que se someten los estilos para acabar confluyendo una imagen homogénea?, ¿o constatar cómo la pintura romántica es en gran medida una continuación de la concreta tradición pictórica europea desde el Renacimiento? En estas corrientes históricas vemos manifiesta toda una historia de equilibrios modales en la que se suceden momentos netamente tradicionales con otros en los que la actualización en busca de nuevas formas termina por menguar esa tradicionalidad, pero pone las bases para futuras continuidades. De este modo, como ya se ha subrayado en varias ocasiones, lo que finalmente va hacer que una tradición alcance cierta efectividad real es que se conjugue con las posibilidades disposicionales y consiga un cierto equilibrio duradero que las oriente al cuidado de un determinado repertorio, lo cual no quiere decir expresamente su imitación repetitiva, sino, como quería Eliot, el desarrollo de un talento que se sabe partícipe de ese círculo, pero no lo recorre viciosamente.

En definitiva, estas conclusiones han delineado, a partir de la multitud de significados que se le han dado a la idea de tradición, dos sentidos complementarios que pueden ser de utilidad para comprender las realidades estéticas. Por un lado, aquel que nos sirve para denominar a unas determinadas prácticas artísticas fundadas en la atención participante y en la actualización y mejora de unos repertorios con vistas a su crecimiento y permanencia. Esta voluntad de continuidad, a su vez, establece una nutricia tensión dialéctica con la urgencia por encontrar salidas innovadoras que revivan las tradiciones agarrotadas o que permitan abandonar aquellas percibidas como marchitas. Aquí se conjugan esas dos dimensiones que se han querido encontrar en toda tradición: su diacronía y su sincronía, su realidad como continuidad que

se hereda y se transmite a través de la acción participante y más o menos institucionalizada, y su carácter presente como estructura o totalidad parcial que, más o menos delimitada y flexible, mantiene su coherencia a lo largo del tiempo gracias a su capacidad para asimilar el cambio y actualizarse.

Todo esto conecta a la idea de tradición con el sentido dialéctico que la contrapone a la evidencia del cambio acelerado que dio lugar al mito del progreso. Si somos capaces de desmitificar tanto el cambio como la continuidad, la idea de tradición puede ser una herramienta útil para la comprensión histórica del devenir del arte sin que este quede disuelto en lo social ni encastillado en lo puramente formal. Porque la tradición, siendo como es un proceso cultural y social, no implica necesariamente una convergencia de los hechos en un único foco. Tal cosa podemos afirmarla gracias al hecho, subrayado especialmente en la última parte, de que las tradiciones son plurales, conviven, compiten y se entrecruzan; sus límites no siempre están claros y sus formas van desde institucionalizaciones rígidas a prácticas artísticas cuya supervivencia y reproducción pende del hilo de la participación continuada.

Bibliografía

- Abrams, M. H. (1992). *El romanticismo: Tradición y Revolución*. Madrid: Visor.
- Adorno, T. W. (1966). *Disonancias: Música en el mundo dirigido*. Madrid: Rialp.
- Adorno, T. W. (1995). *Sobre Walter Benjamin*. Madrid: Cátedra.
- Adorno, T. W. (2003). *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Akal.
- Adorno, T. W. (2004). *Teoría Estética*. Madrid: Akal.
- Adorno, T. W. (2008). *Crítica de la cultura y sociedad I*. Madrid: Akal.
- Adorno, T. W. y Horkheimer, M. (2007). *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Akal.
- Alexander, C. (1980). *A pattern language / un lenguaje de patrones: Ciudades, edificios, construcciones*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Aleixandre, V. (1977). *Nobel Lecture*. Recuperado de http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1977/aleixandre-lecture-sp.html (2018, julio 20).
- Allegra, G. (1983). Las ideas estéticas prerrafaelitas y su presencia en lo imaginario modernista. *Anales de Literatura Española*, (1), 283-300. doi: 10.14198/ALEUA.1982.1.12
- Amengual, G., Cabot, M. y Vermal, J. L. (eds.) (2008). *Ruptura de la tradición: Estudios sobre Walter Benjamin y Martin Heidegger*. Madrid: Trotta.
- Aparicio Maydeu, J. (2011). *El desguace de la tradición: En el taller de la narrativa del siglo xx*. Madrid: Cátedra.
- Aparicio Maydeu, J. (2013). *Continuidad y ruptura: Una gramática de la tradición en la cultura contemporánea*. Madrid: Alianza.
- Appadurai, A. (2001). *La Modernidad Desbordada: Dimensiones culturales de la globalización*. Montevideo: Trilce.
- Arendt, H. (1996). *Entre el pasado y el futuro: Ocho ejercicios sobre la reflexión política*. Barcelona: Península.

- Arévalo, J. M. (2004). La tradición, el patrimonio y la identidad. *Revista De Estudios Extremeños*, 60(3), 925-956.
- Aristóteles (1999). *Retórica*. Madrid: Gredos.
- Aristóteles (2013). *Poética*. Madrid: Alianza.
- Arnaldo, J. (ed.). (1987). *Fragmentos para una teoría romántica del arte: Novalis, F. Schiller, F. y A.W. Schlegel, H. von Kleist, F. Hölderlin...* Madrid: Tecnos.
- Azúa, F. d. (1995). *Diccionario de las artes*. Barcelona: Planeta.
- Baer, A. (2010). La memoria social. Breve guía para perplejos. En A. Sucasas y J. A. Zamora, (eds.), *Memoria, política, justicia. En diálogo con Reyes Mate* (pp. 131-148). Madrid: Trotta.
- Bajtín, M. (1999). *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo XXI.
- Balandier, G. (1968). Tradition et continuité. *Cahiers Internationaux de Sociologie*, 44, 1-12.
- Balandier, G. (1976). *Tradition, conforme, historicité*. doi: 10.1522/030155452
- Barasch, M. (1991). *Teorías del arte: De Platón a Winckelmann*. Madrid: Alianza.
- Barfield, T. J. (2001). *Diccionario de antropología*. Barcelona: Bellaterra.
- Barthes, R. (2005). *El grado cero de la escritura y Nuevos ensayos críticos*. Madrid: Siglo XXI.
- Baudelaire, C. (1995). *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.
- Bauer, H. (1983). *Historiografía del arte. Introducción crítica al estudio de la Historia del Arte*. Madrid: Taurus.
- Bauman, Z. (2002). *La cultura como praxis*. Barcelona: Paidós.
- Bauman, Z. (2007). *Arte, ¿líquido?* Madrid: Sequitur.
- Bauman, Z. (2009). *Comunidad: en busca de seguridad en un mundo hostil*. Madrid: siglo XXI.

- Bayer, R. (1986). *Historia De La Estética*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Beck, U., Giddens, A. y Lash, S. (1994). *Modernización reflexiva. Política, tradición y estética en el orden social moderno*. Madrid: Alianza.
- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte: Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Bell, D. (1989). *Las Contradicciones Culturales Del Capitalismo*. Madrid: Alianza.
- Ben-Amos, D. (1971). Toward a definition of folklore in context. *Journal of American Folklore*, 84(331), 3-15.
- Ben-Amos, D. (1984). The seven strands of “tradition”: Varieties in its meaning in american folklore studies. *Journal of Folklore Research*, 21(2), 97-131.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I: Filosofía del arte y de la historia*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (2007). *Obras Completas: Libro I/vol. 1*. Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (2008). *Obras Completas: Libro I/vol. 2*. Madrid: Abada.
- Berger, J. (2008). *Ways of seeing*. London: British Broadcasting Corporation.
- Berger, P. L., Luckmann, T. (1986). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu
- Bergson, H. (2007). *La evolución creadora*. Buenos Aires: Cactus.
- Bevir, M. (2012). Sobre la tradición. *Areté*, 15(1), 5-34.
- Bloom, H. (2009a). *El canon occidental: La escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona: Anagrama.
- Bloom, H. (2009b). *La ansiedad de la influencia: Una teoría de la poesía*. Madrid: Trotta.
- Bloom, H. (2011). *Anatomía De La Influencia: La literatura como modo de vida*. México: Santillana.
- Blumenberg, H. (2008). *La legitimación de la Edad Moderna*. Valencia: Pre-textos.

- Blumenberg, H. (2013). *Teoría del mundo de la vida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Boccioni, U. (2004). *Estética y arte futuristas*. Barcelona: Acantilado.
- Bonilla Bonilla, M. (2015). *La teoría del reflejo estético en Lukács y su aplicación a la teoría general de la estética* (Tesis de posgrado). Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Recuperado de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1137/te.1137.pdf> (2019, enero 20).
- Bonte, P. M. (2008). *Diccionario de etnología y antropología*. Madrid: Akal.
- Bouju, J. (1995). Tradition et identité: La tradition dogon entre traditionalisme rural et néo-traditionalisme urbain. *Archives de la Revue Enquête*, (2), 95-117.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (1998). *La distinción: Criterios y Bases Sociales Del Gusto*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, P. (2002a). *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Montessoro.
- Bourdieu, P. (2002b). Disposición estética y competencia artística. *Lápiz: Revista Internacional Del Arte*, (187), 58-67.
- Bourdieu, P. (2007). *El Sentido Práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bourdieu, P. (2010). *El Sentido Social Del Gusto: Elementos Para Una Sociología De La Cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Boutry, P. (1995). Tradition et écriture: Une construction théologique. *Archives de la Revue Enquête*, (2), 39-57.
- Boyer, P. (1990). *Tradition as truth and communication: A cognitive description of traditional discourse*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Bozal, V. (ed.). (2004). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (Vols. 1-2). Madrid: Antonio Machado.
- Brăiloiu, C. (1984). *Problems of ethnomusicology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brecht, B. (1984). *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Península.
- Bronner, S. J. (1998). *Following tradition: Folklore in the discourse of american culture*. Logan, Utah: Utah State University Press.
- Bueno, G. (2004). *El mito de la cultura*. Barcelona: Prensa Ibérica.
- Burke, E. (1989). *Reflexiones sobre la revolución francesa*. Madrid: Rialp.
- Burke, P. (1991). *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza.
- Burke, P. (2000). *Formas de Historia cultural*. Madrid: Alianza editorial.
- Burke, P. (2016). *El sentido del pasado en el Renacimiento*. Madrid: Akal.
- Burckhardt, T. (1947). Principes et méthodes de l'art traditionnel. *Études Traditionnelles*, 01-02 (257), pp. 14-25.
- Burckhardt, T. (2000). *Principios y métodos del arte sagrado*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, Editor.
- Bürger, P. (1987). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Bürger, P. (1996). *Crítica de la estética idealista*. Madrid: Visor.
- Bury, J. (2009). *La idea del progreso*. Madrid: Alianza.
- Cabañeros Martínez, D. (2016). *El estructuralismo semiológico de Jan Mukarovsky* (Tesis doctoral). Universidad de León. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10612/5752> (2019, enero 20).
- Calinescu, M. (1991). *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Tecnos.
- Calle, R. d. l. (ed.). (2009). *Arte, gusto y estética en la Encyclopédie*. Valencia: Universitat de València.
- Calvo Serraller, F. (2013). *La invención del arte español*. Madrid: Galaxia Gutemberg.

- Cámara de Landa, E. (2004). *Etnomusicología*. Madrid: ICCMU.
- Cameron, C. M. (1987). The marketing of tradition: The value of culture in american life. *City & Society, 1*(2), 162-174.
- Cardona Restrepo, P. (2010b). Manifestaciones artísticas actuales en el contexto de la legitimación del arte popular. *Pensamiento humanista, 7*(7), 61-78.
- Caravantes García, C. M^a. (1984). Folklore e institucionalización. *Revista Española De Antropología Americana, 14*(14), 165-174.
- Carril, A. y Espina Barrio, A. B. (2001): *Tradición: Cien respuestas a una pregunta*. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional (Diputación de Salamanca).
- Castoriadis, C. (1987). Transformación social y creación cultural. *Vuelta, 127*(127), 12-19.
- Castoriadis, C. (1993). *La institución imaginaria de la sociedad. Tomo 2*. Barcelona: Tusquets.
- Castoriadis, C. (2008). *El mundo fragmentado*. La Plata: Terramar.
- Cennini, C. (1988). *El libro del arte*. Madrid: Akal.
- Certeau, M. d. (1999). *La cultura en plural*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Certeau, M. d. (2000). *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia.
- Chipp, H. B. (1995). *Teorías del arte contemporáneo: Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid: Akal.
- Círculo lingüístico de Praga (1970). *Tesis de 1929*. Madrid: Alberto Corazón.
- Cirlot, L. (ed.). (1999). *Primeras vanguardias artísticas: Textos y documentos*. Barcelona: Parsifal.
- Clair, J. (1998). *La responsabilidad del artista*. Madrid: Visor.
- Clair, J. (2011). *Malestar en los museos*. Gijón: Tera.
- Claramonte, J. (2009). Teoría de sistemas y estética modal. Recuperado de <http://jordiclaramonte.blogspot.com.es/2009/01/teora-de-sistemas-y-estticamodal.html> (2019, marzo 23).

- Claramonte, J. (2010). *Arte de contexto*. Donostia-San Sebastián: Nerea.
- Claramonte, J. (2011). *La república de los fines: Contribución a una crítica de la autonomía del arte y la sensibilidad*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- Claramonte, J. (2011). *Desacoplados: Estética y política del western*. Madrid: Papel de Fumar Ediciones.
- Claramonte, J. (2016). *Estética modal (Vol. 1)*. Madrid: Tecnos.
- Cohen, J. M. (2009). Music institutions and the transmission of tradition. *Ethnomusicology*, 53(2), 308-325.
- Compagnon, A. (2007). *Los antimodernos*. Barcelona: Acantilado.
- Compagnon, A. (2010). *Las cinco paradojas de la modernidad*. México: Siglo XXI.
- Coomaraswamy, A. K. (1980). *La filosofía cristiana y oriental del arte*. Madrid: Taurus.
- Coomaraswamy, A. K. (1983). *Sobre la doctrina tradicional del arte*. Barcelona: Ediciones de la Traducción Unánime.
- Coomaraswamy, A. K. (2006). *La filosofía del arte*. Madrid: Ignitus.
- Cózar, R. d. (2005). *Vanguardia o Tradición*. Sevilla: Mergablum.
- Croce, B. (1912). *Estetica come scienza dell'espressione e lingüistica generale: teoria e storia*. Bari: Gius, Laterza & Figli.
- Curtius, E. R. (1995). *Literatura europea y Edad Media latina (Vol. 1)*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- D'Angelo, P. (1999). *La estética del romanticismo*. Madrid: Visor.
- Dacosta, A. (2008). Musealizar la tradición: Reflexiones sobre la representación pública del pasado. *Revista De Antropología Experimental*, (8), 98-106.
- Danto, A. C. (2002). *La transfiguración del lugar común*. Barcelona: Paidós.
- Danto, A. C. (2010). *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.

- Denis, M. (1964). *Du symbolisme au classicism: Théoriés*. Paris: Hermann.
- Derrida, J. (1989). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- Dewey, J. (2008). *El Arte Como Experiencia*. Barcelona: Paidós.
- Díaz Viana, L. (2002). Los guardianes de la tradición: El problema de la «autenticidad» en la recopilación de cantos populares. *Trans. Revista Transcultural De Música*, (6). Recuperado de <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/227/los-guardianes-de-la-tradicion-el-problema-de-la-autenticidad-en-la-recopilacion-de-cantos-populares> (2019, abril 3).
- Díaz Viana, L. (2003). *El regreso de los lobos: la respuesta de las culturas populares a la era de la globalización*. Madrid: CSIC.
- Díaz Viana, L. (coord.) (2004). *El nuevo orden del caos: consecuencias socioculturales de la globalización*. Madrid: CSIC.
- Díaz Viana, L. (2005). Sobre el folklore en la actualidad y la pluralidad en la lectura. *Revista OCNOS*, (1), 35-42.
- Díaz Villarreal, W. (2016). Lo clásico y la tradición en Paul Valery, T. S. Eliot y Walter Benjamin. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 18(1), 121-146. doi:10.15446/lthc.v18n1.54682
- Dickie, G. (2003). *El siglo del gusto: la odisea filosófica del gusto en siglo XVIII*. Madrid: A. Machado.
- Dickie, G. (2005). *El círculo del arte*. Barcelona: Paidós.
- Diéguez, F. (2012). La tradición de los nuevo: El ritmo a destiempo del cambio mediático en la cultura contemporánea. *Nómadas. Revista Crítica De Ciencias Sociales y Jurídicas*, 33(1), 473-483.
- Dissanayake, E. (1995). *Homo Aestheticus: Where Arte Comes From and Why*. Seattle y Londres: University of Washington Press.
- Dissanayake, E. (2000). *Art and Intimacy*. Seattle y Londres: University of Washington Press.
- Dissanayake, E. (2002). *What is Art For?* Seattle y Londres: University of Washington Press.

- Domingo Santos, J. (2013). *La tradición innovada: escritos sobre regresión y modernidad*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- Dorfles, G. (1963). *El devenir de las artes*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Dorfles, G. (1973). *Nuevos ritos, nuevos mitos*. Barcelona: Lumen.
- Dorfles, G. (1974). *Las oscilaciones del gusto: El arte de hoy entre la tecnocracia y el consumismo*. Barcelona: Lumen.
- Dorfles, G. (2010). *Falsificaciones y fetiches: La adulteración en el arte y la sociedad*. Madrid: Sequitur.
- Douzet, M. T. (2007). La tradición en la hermenéutica de Hans Georg Gadamer. *Cultura-Hombre-Sociedad CUHSO*, 13(1), 73-88.
- Dufrenne, M. (1982). *Fenomenología de la experiencia estética*. Valencia: Fernando Torres.
- Dundes, A. (1980). *Interpreting Folklore*. Bloomington: Indiana University Press.
- Dutton, D. (2010). *El instinto del arte: Belleza, placer y evolución humana*. Madrid: Espasa.
- Eagleton, T. (1997). *Las ilusiones del postmodernismo*. Buenos Aires: Paidós.
- Eagleton, T. (2001). *La Idea De Cultura: Una Mirada política Sobre Los Conflictos Culturales*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Eagleton, T. (2006). *La estética como ideología*. Madrid: Trotta.
- Eco, U. (1990). *Obra abierta*. Barcelona: Ariel.
- Eco, U. (2005). *La Definición Del Arte*. Barcelona: Destino.
- Eco, U. (2006). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lúmen y Tusquets.
- Eisenstadt, S. N. (1989). Cultural Tradition, Historical Experience and Social Change: The Limits of Convergence. En *The Tanner Lectures of Human Values* (pp. 441-505). Berkley: University of California.
- Eliade, M. (1998). *Lo Sagrado y lo profano*. Paidós Orientalia, 1998.

- Eliot, T. S. (1959). ¿Qué es un clásico? En *sobre la poesía y los poetas* (pp. 50-69). Buenos Aires: Sur.
- Eliot, T. S. (2000). *Ensayos escogidos*. México: Universidad Autónoma Nacional de México.
- Eliot, T. S. (2001). *La Tierra baldía, Cuatro cuartetos y otros poemas: Poesía selecta (1909-1942)*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Ellmann, R. & Feidelson, C. (eds.) (1965). *The Modern Tradition: Backgrounds of Modern Literature*. New York: Oxford University Press.
- Fernández de Rota, J. A. (2005). *Nacionalismo, cultura y tradición*. Barcelona: Anthropos.
- Fernández Gómez, R. (2008). La estética invisible del arte popular. *Contrastes: Estetización y nuevas artes, suplemento 13*, 41-54.
- Fernández Sebastián, J. (2014). Tradiciones electivas. Cambio, continuidad y ruptura en historia intelectual. *Almanack, 1(7)* 5-26.
- Ferrara, R. (1963). En torno a la noción de Tradición: ensayo sistemático. *Teología: revista de la Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Católica Argentina*, (3), 225-251.
- Feyerabend, P. (1992). *Adiós a la razón*. Madrid: Tecnos.
- Finnegan, R. (1991). Tradition, but what tradition and for whom? *Oral Tradition*, 6(1), 104-124.
- Finnegan, R. (2003). Música y participación. *Trans. Revista Transcultural De Música*, (7). Recuperado de <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/210/musica-y-participacion> (2019, Marzo 20).
- Finnegan, R. (2008). Senderos de la vida urbana. En F. Cruces (ed.), *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología* (pp. 437-472). Madrid: Trotta.
- Focillon, H. (2010). *La vida de las formas. Elogio de la mano*. México: UNAM.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- Foucault, M. (1999). *Ética, estética y hermenéutica*. Barcelona: Paidós.

- Foucault, M. (2009). *La arqueología del saber*. Madrid: Siglo XXI.
- Fragaszy, D. M., y Perry, S. (2008). *The biology of traditions: Models and evidence*. Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press.
- Fumaroli, M. (2008). *Las abejas y las arañas: La Querrela de los Antiguos y los Modernos*. Barcelona: Acantilado.
- Furió, V. (1999). Gombrich y la sociología del arte. *La Balsa de la Medusa* (51-52), 131-160.
- Gadamer, H. G. (1990). *La herencia de Europa: Ensayos*. Barcelona: Península.
- Gadamer, H. G. (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.
- Gadamer, H. G. (1998a). *Estética y Hermenéutica*. Madrid: Tecnos.
- Gadamer, H. G. (1998b). *Verdad y método I*. Salamanca: Sígueme.
- Gadamer, H. G. (1999). *Verdad y método II*. Salamanca: Sígueme.
- Gadamer, H. G. (2007). *El problema de la conciencia histórica*. Madrid: Tecnos.
- Gambra, R. (1945). El concepto de la tradición en la filosofía actual. *Arbor*, 3(9), 545-573.
- García Berrio, A., y Hernández Fernández, T. (1990). *La poética: Tradición y modernidad*. Madrid: Síntesis.
- García Canclini, N. (1982). *Las culturas populares en el capitalismo*. México: Nueva Imagen.
- García Canclini, N. (1987). ¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular? En Seminario del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, *Comunicación y Culturas Populares en Latinoamérica* (pp. 21-37). México: Gustavo Gili.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- García Castaño, F. J. (2000). *Fiesta, tradición y cambio*. Armilla (Granada): Proyecto Sur.
- García Martínez, E. (2003). *La tradición en F. A. Hayek*. (Tesis doctoral). Universidad Complutense, Madrid.

- Geertz, C. (1995). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Giddens, A. (2005). *Un mundo desbocado: los efectos de la globalización en nuestras vidas*. Madrid: Taurus.
- Giddens, A., Bauman, Z., Luhmann, N. y Beck, U. (1996). *Las consecuencias perversas de la modernidad: Modernidad, contingencia y riesgo*. Barcelona: Anthropos.
- Glassie, H. (1995). Tradition. *Journal of American Folklore*, 108(430), 395-412.
- Gombrich, E. H. (1981). *Ideales e Ídolos: Ensayos sobre los valores en la historia del arte*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Gombrich, E. H. (1990). Tradición y creatividad. *Anales de Arquitectura. Universidad de Valladolid*, (2), 36-49.
- Gombrich, E. H. (1991). *Tributos: Versión cultural de nuestras tradiciones*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gombrich, E. H. (1994). *Imágenes simbólicas: Estudios sobre el arte del Renacimiento*. Madrid: Alianza.
- Gombrich, E. H. (1997). *Gombrich esencial: Textos escogidos sobre arte y cultura*. Madrid: Debate.
- Gombrich, E. H. (1998). *Meditaciones sobre un caballo de juguete: Y otros ensayos sobre la teoría del arte*. Madrid: Debate.
- Gombrich, E. H. (2000). *Norma y Forma: estudios sobre el arte del Renacimiento*. Madrid: Debate.
- Gombrich, E. H. (2002). *Arte e ilusión: Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate.
- Gombrich, E.H. (2003). *La preferencia por lo primitivo: Episodios de la historia del gusto y el arte de Occidente*. Londres, Nueva York: Phaidon.
- Gombrich, E.H. (2016). *Breve historia de la cultura*. Barcelona: Península.
- Gómez Pellón, J. E., Díaz Viana, L., Martí, J., Azurmendi, M. (1999). *Tradición oral*. Santander: Universidad de Cantabria.

- González García, A., Calvo Serraller, F., y Marchán Fiz, S. (1999). *Escritos de arte de vanguardia: 1900-1945*. Madrid: Istmo.
- González-Valerio, M. A. (2003). Rememoración y tradición: La hermenéutica entre Heidegger y Gadamer. *Signos Filosóficos*, (10), 87-102.
- Goody, J. (comp.) (2003). *Cultura Escrita en Sociedades Tradicionales*. Barcelona: Gedisa.
- Gorak, J. (ed.). (2001). *Canon Vs. Culture: Reflections on the current debate*. New York: Garland.
- Gosselin, G. (1975). Tradition et traditionalisme. *Revue française de sociologie*, 215-227.
- Graburn, N. H. (2000). What is tradition? *Museum Anthropology*, 24(2/3), 6-11.
- Gramsci, A. (2013). *Antología*. Madrid: Akal.
- Graves, L. (1998). Transgressive traditions and art definitions. *The Journal of aesthetics and art criticism*, 56(1), 39-48.
- Gross, D. (1992). *The Past in Ruins: Tradition and the Critique of Modernity*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Groys, B. (2005). *Sobre lo Nuevo: Ensayo de una economía cultural*. Valencia: Pre-textos.
- Guénon, R. (2001). *La crisis del mundo moderno*. Barcelona: Paidós.
- Gusfield, J. R. (1967). Tradition and modernity: Misplaced polarities in the study of social change. *American Journal of Sociology*, 72(4), 351-362.
- Habermas, J. (1985). *Problemas de legitimación en el capitalismo tardío*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Habermas, J. (1992). *Teoría de la acción comunicativa, II: Crítica de la razón funcionalista*. Madrid: Taurus.
- Habermas, J. (1993). *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus.
- Habermas, J. (1999). *Teoría de la acción comunicativa, I: Racionalidad de la acción y racionalización social*. Madrid: Taurus.

- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Handler, R. y Linnekin, J. (1984). Tradition, genuine or spurious. *Journal of American Folklore*, 97(385), 273-290.
- Hartmann, N. (1977). *Estética*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Hartmann, N. (2007). *El problema del ser espiritual investigaciones para la fundamentación de la filosofía de la historia y de las ciencias del espíritu*. Buenos Aires: Leviatán.
- Hauser, A. (1965). *El manierismo: La crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno*. Madrid: Guadarrama.
- Hauser, A. (1982). *Teorías del arte: tendencias y métodos de la crítica moderna*. Barcelona: Guadarrama / Punto omega.
- Hauser, A. (1975). *Sociología del arte* (Vols. 1-2). Madrid: Guadarrama.
- Hazan, O. (2010). *El mito del progreso artístico: Estudio de un concepto fundador del discurso sobre el arte desde el Renacimiento*. Madrid: Akal.
- Hazard, P. (1988). *La crisis de la conciencia europea (1680-1715)*. Madrid: Alianza
- Hegel, G. (1971). *Filosofía de la historia*. Barcelona: Podium.
- Hegel, G. W. F. (1989). *Lecciones de estética (Vol.1)*. Barcelona: Península.
- Hegel, G. W. F. (1991). *Lecciones de estética (Vol.2)*. Barcelona: Península.
- Hegel, G. (1995a). *Lecciones sobre la historia de la filosofía I*. México: Fondo de cultura económica.
- Hegel, G. (1995b). *Lecciones sobre la historia de la filosofía II*. México: Fondo de cultura económica.
- Hegel, G. W. F. (2001). *Introducción a la Estética*. Barcelona: Península.
- Hegel, G. W. F. (2015). *Filosofía del arte o estética: Verano de 1826*. Madrid: UAM.
- Heidegger, M. (2001). *Hitos*. Madrid: Alianza.

- Heidegger, M. (2005). *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*. Madrid: Alianza.
- Heidegger, M. (2008). *El concepto de tiempo: (Tratado de 1924)*. Barcelona: Herder.
- Henckmann, W. (1998). *Diccionario de estética*. Barcelona: Crítica.
- Herder, J. G. (1959). *Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad*. Buenos Aires: Losada.
- Herder, J. G. (1982). *Obra selecta*. Madrid: Alfaguara.
- Herrejón Peredo, C. (1994). Tradición: Esbozo de algunos conceptos. *Relaciones. Estudios De Historia y Sociedad*, (59), 135-149.
- Herrero Pérez, N. (2011). La posmodernización de la tradición. nuevos retos para la gestión del patrimonio. *Revista De Antropología Social*, 20, 293-307.
- Hobsbawm, E. y Ranger T. (eds.). (2002). *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.
- Horkheimer, M. (2002). *Crítica de la razón instrumental*. Madrid: Trotta.
- Hume, D. (2008). La norma del gusto. En D. Hume, *Ensayos morales y literarios* (pp. 245-271). Madrid: Tecnos.
- Husserl, E. (2008). *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*. Buenos Aires: Prometeo.
- Huyssen, A. (2002a). *Después De La Gran división: Modernismo, Cultura De Masas, Posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Huyssen, A. (2002b). *En busca del futuro perdido: Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Goethe Institut; Fondo de Cultura Económica.
- Jakobson, R. (1977). *Ensayos de poética*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jameson, F. (1996). *Teoría de la Postmodernidad*. Madrid: Trotta.

- Jarque, V. (2002). *Experiencia histórica y arte contemporáneo: Ensayos de estética y modelos de crítica*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Jarque, V. (2010). *Historia, progreso y arte contemporáneo*. Valencia: Diputació, Institució Alfons El Magnànim.
- Jaspers, K. (1985). *Origen y meta de la historia*. Madrid: Alianza.
- Jauss, H. R. (1987). El lector como instancia de una nueva historia de la literatura. En J. A. Mayoral (ed.), *Estética de la recepción* (pp. 59-86). Madrid: Arco/Libros.
- Jauss, H. R. (1988). Tradition, innovation, and aesthetic experience. *The Journal of aesthetics and art criticism*, 46(3), 375-388.
- Jauss, H. R. (1997). Entrevista con Hans Robert Jauss. *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, 17(62), 313-328.
- Jauss, H.R. (2000). *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona: Península.
- Jiménez, M. (2010). *La querrela del arte contemporáneo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Kandinsky, W. (1977). *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Barral.
- Kant, I. (1984). *Lo Bello y Lo Sublime; La Paz Perpetua*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Kant, I. (2004). *Filosofía de la Historia. Qué es ilustración*. La Plata: Terramar.
- Kant, I. (2007). *Crítica Del Juicio*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Kant, I. (2012). *Fundamentación Para Una metafísica De Las Costumbres*. Madrid: Alianza Editorial.
- Kiš, D. (2013). *Lección de anatomía*. Barcelona: Acantilado.
- Kiyoshi, M. (1995). Teoría de la tradición. En Agustín Jacinto Zavala (trad.), *Textos de la filosofía japonesa moderna. Antología vol. 1* (pp. 365-372). Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán / CONACULTA.

- Králová, J. (2006). Tradición vs. modernidad: Del período clásico de la escuela de Praga a la traductología de las últimas décadas del siglo XX. *Hermeneus: Revista De Traducción e Interpretación*, (8), 111-124.
- Krauss, R. E. (2009). *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza.
- Kubler, G. (1988). *La configuración del tiempo: Observaciones sobre la historia de las cosas*. Madrid: Nerea.
- Kuhn, T. (1983). *La tensión esencial: Estudios selectos sobre la tradición y el cambio en el ámbito de la ciencia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Kundera, M. (2005). *El telón: Ensayo en siete partes*. Barcelona: Tusquets.
- Kuper, A. (2001). *Cultura: La versión de los antropólogos*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Lamas, F. A. (2001). Tradición, tradiciones y tradicionalismos. *Universidad Católica Argentina - Facultad de Derecho*. Recuperado de <http://www.viadialectica.com/publicaciones/material.html> (2018, febrero 17).
- Leavis, F. R. (1950). *The Great Tradition: George Eliot, Henry James, Joseph Conrad*. New York: George W. Stewart.
- Le Goff, J. (1991). *El orden de la memoria: El tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Lenclud, G. (1994). Qu'est-ce que la tradition? En M. Detienne (dir.), *Transcrire les mythologies, tradition, écriture, historicité* (pp. 25-45). Paris: Albin Michel.
- Lenin, V. I. (1975). *Escritos sobre arte y literatura*. Barcelona: Península.
- Liessmann, K. P. (2006). *Filosofía Del Arte Moderno*. Barcelona: Herder.
- Lipovetsky, G. (1996). *El imperio de lo efímero: La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Anagrama.
- Lipovetsky, G. (2000). *La era del vacío: Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama.

- López Sáenz, M. C. (2011). Sedimentación del sentido y tradición (Überlieferung). fenomenología y hermenéutica filosófica. *Eikasia: Revista De Filosofía*, (36), 89-120.
- Lord, A.B. (2003). *The Singer of tales*. Cambridge: Harvard University Press.
- Lorda Iñarra, J. (1991). *Gombrich: Una teoría del arte*. Barcelona: Ediciones Internacionales Universitarias.
- Lowe, D. M. (1986). *Historia De La Percepción Burguesa*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Löwy, M y Sayre, R. (2008). *Rebelión y melancolía: El romanticismo a contracorriente de la modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Luengo, M. (2011). Filosofía de la cultura popular: Una lectura de la teoría crítica desde la perspectiva de Hannah Arendt. *Cinta De Moebio*, (40), 64-83.
- Lukács, G. (1965). *Prolegómenos a una estética marxista: Sobre la categoría de la particularidad*. México: Grijalbo.
- Lukács, G. (1966a). *Estética: I La peculiaridad de lo estético (Vol. 1. Cuestiones preliminares y de principio)*. Barcelona [etc.]: Grijalbo.
- Lukács, G. (1966b). *Estética: I La peculiaridad de lo estético (Vol. 2. Problemas de la mimesis)*. Barcelona [etc.]: Grijalbo.
- Lukács, G. (1967a). *Estética: I La peculiaridad de lo estético (Vol. 3. Categorías psicológicas y filosóficas básicas de lo estético)*. Barcelona [etc.]: Grijalbo.
- Lukács, G. (1967b). *Estética: I La peculiaridad de lo estético (Vol. 4. Cuestiones liminares de lo estético)*. Barcelona [etc.]: Grijalbo.
- Luhmann, N. (2005). *El Arte De La Sociedad*. México: Herder.
- Liotard, J. F. (2000). *La condición postmoderna: Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.
- Maffesoli, M. (2004). *El tiempo de las tribus*. México: Siglo XXI.
- Maiakovsky, V. (1974). *Poesía y revolución*. Barcelona: Península.
- Mandoki, K. (2006a). *Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica uno*. México D.F: Siglo XXI.

- Mandoki, K. (2006b). *Prácticas estéticas e identidades sociales: Prosaica dos*. México D.F: Siglo XXI.
- Mandoki, K. (2013). *El indispensable exceso de la estética*. México: Siglo XXI.
- Mansilla, H. C. F. (2007). La revalorización de la tradición como la causa del desencanto con la modernidad. *Ciências Sociais Unisinos*, 43(1), 5-14.
- Marchán Fiz, S. (2007). *La estética en la cultura moderna: De la ilustración a la crisis del estructuralismo*. Madrid: Alianza.
- Marchán Fiz, S. (2010). *La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Marcuse, H. (1967). *Cultura y sociedad*. Buenos Aires: Sur.
- Marcuse, H. (2007). *La dimensión estética: Crítica de la ortodoxia marxista*. Madrid: Biblioteca nueva.
- Martí, J. (1996). *El folklorismo: Uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel editorial.
- Marx, C. y Engels, F. (1972). *Textos sobre la producción artística*. Madrid: Comunicación.
- Matisse, H. (1993). *Escritos y opiniones sobre el arte*. Madrid: Debate.
- Merleau-Ponty, M. (2012). *La Institución. La Pasividad: notas de cursos en el Collège de France (1954-1955)*. Barcelona: Anthropos.
- Michaud, Y. (2002). *El juicio estético*. Barcelona: Idea Books.
- Morawski, S. (1977). *Fundamentos de estética*. Barcelona: Península.
- Morris, W. (1977). *Arte y sociedad industrial: Antología de escritos*. Valencia: Fernando Torres.
- Mukařovský, J. (1971). *Arte y semiología*. Madrid: Alberto Corazón.
- Mukařovský, J. (1977). *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Mukařovský, J. (2000). *Signo, función y valor: Estética y semiótica del arte de Jan Mukařovský*. Santa Fé de Bogotá: Plaza y Janés Colombia.

- Munro, T. (1956a). *Art Education: Its Philosophy and Psychology*. New York: Liberal Arts Press.
- Munro, T. (1956b). *Toward Science in Aesthetics*. New York: Liberal Arts Press.
- Munro, T. (1951). *The Arts and their Interrelations: A survey of the arts and an outline of comparative aesthetics*. New York: Liberal Arts Press.
- Negro, D. (2009). *El mito del hombre nuevo*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- Nietzsche, F. (2007). *Estética y teoría de las artes*. Prólogo, selección y traducción de Agustín Izquierdo. Madrid: Tecnos / Alianza.
- Ors, E. d' (1921). *El Nuevo Glosario (Vol. 1)*. Madrid: Rafael Caro Raggio.
- Ors, E. d' (1939). *La tradición*. Buenos Aires: Editoriales Reunidas.
- Ors, E. d' (1941). *Gnómica*. Barcelona: Tall. Graf. Agustín Núñez.
- Ortega y Gasset, J. (1964). Ideas y creencias. En José Ortega y Gasset, *Obras Completas*. Tomo 5 (pp. 373-405). Madrid: Revista de Occidente.
- Ortega y Gasset, J. (1966). El ocaso de las revoluciones. En José Ortega y Gasset, *Obras Completas*. Tomo 3 (pp. 207-227). Madrid: Revista de Occidente.
- Ortega y Gasset, J. (1970). *La historia como sistema*. Madrid: Revista de Occidente.
- Ortega y Gasset, J. (1987). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Espasa Calpe.
- Outka, E. (2009). *Consuming Traditions: Modernity, Modernism, and the Commodified Authentic*. New York: Oxford University Press.
- Palomar Maldonado, E. (2011). *Sobre la tradición: Significado, naturaleza, concepto*. Madrid: Tradere.
- Panedas Galindo, J. I. (2012). Walter Benjamin y el mesianismo político. *Conhecimento & Diversidade*, 4(8), 24-39.

- Panofsky, W. (1972). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza.
- Pareyson, L. (1988). *Conversaciones de estética*. Madrid: Antonio Machado.
- Pareyson, L. (2014). *Estética: Teoría de la formatividad*. Madrid: Xorki.
- Paz, O. (1990). *Los hijos del limo: Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral.
- Pérez Cornejo, M. (2002). *Arte y estética en Nicolai Hartmann* (Tesis doctoral). Universidad Complutense, Madrid. Recuperado de <https://eprints.ucm.es/2304/> (2018, octubre 2).
- Perrault, C. (1979). *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences: Dialogues; avec le poème du siècle de louis de grand; et un épître en vers sur le génie*. Genève: Slatkine.
- Pevsner, N. (1982). *Academias de arte: Pasado y presente*. Madrid: Cátedra.
- Phillips, M. y Schochet, G.J. (eds.). (2004). *Questions of Tradition*. Toronto [etc.]: University of Toronto Press.
- Pinheiro Machado, R. (2002). La ruptura alienante: Tradición, vanguardias y posmodernismo. *América Latina Hoy*, (30), 19-41.
- Plazaola, J. (2007). *Introducción a la estética: Historia, teoría, textos*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Plejanov, Y. (1974). *Arte y vida social*. Barcelona: Fontamara.
- Pochat, G. (2008). *Historia de la estética y la teoría del arte: De la antigüedad al siglo XIX*. Madrid: Akal.
- Podro, M. (2001). *Los historiadores del arte críticos*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Popper, K. R. (1983). En busca de una teoría racional de la tradición. *Estudios Públicos*, (9), 123-142.
- Pound, E. & Eliot, T. S. (ed.). (1968). *Literary Essays of Ezra Pound*. New York: New Directions.
- Pound, E. (2000). *El ABC de la lectura*. Madrid: Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja.

- Proudhon, P. J. (1980). *Sobre el principio del arte y sobre su destinación social*. Buenos Aires: Aguilar.
- Rancière, J. (2009). *El Reparto De Lo Sensible: Estética y política*. Santiago: LOM.
- Ravaisson, F. (1960). *Del Hábito*. Madrid: Aguilar.
- Read, H. (1931). *The meaning of art*. London: Faber & Faber.
- Read, H. (1976). *Arte y alienación*. Buenos Aires: Proyección.
- Read, H. (2011). *Al infierno con la cultura*. Madrid: Cátedra.
- Redfield, R. (1989). *The little community; and Peasant society and culture*. Chicago [etc.]: University of Chicago Press.
- Reynolds, J. (2011). *Discursos, 1769-1778. (Anotaciones de William Blake)*. San Lorenzo de El Escorial: Langre.
- Riegl, A. (1987). *El culto moderno a los monumentos: Caracteres y origen*. Madrid: Visor.
- Rodriguez-Grandjean, P. (2002). Experiencia, tradición e historicidad en Gadamer. *A Parte Rei: Revista De Filosofía*, (24), 1.
- Rosenberg, H. (1969). *La tradición de lo Nuevo*. Caracas: Monte Ávila.
- Rousseau, J. (1980). *Discurso sobre las ciencias y las artes*. Buenos Aires: Aguilar.
- Ruskin, J. (1987). *Las siete lámparas de la arquitectura*. Barcelona: Alta Fulla.
- Sáez Rueda, L. (2009). *Movimientos filosóficos actuales*. Madrid: Trotta.
- Said, E. (2001). *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama.
- Sánchez Meca, D. (2005). Nietzsche y la idea romántica de una “nueva mitología”. *Estudios Nietzsche: Revista de la Sociedad Española de Estudios sobre Friedrich Nietzsche*, (5), 129-150.
- Sánchez Vázquez, (1979). *Las ideas estéticas de Marx*. México: Biblioteca Era.

- Sánchez Vázquez, A. (2003). *Filosofía de la praxis*. Barcelona: Siglo XXI.
- Sánchez Vázquez, A. (2007). *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- Santayana, G. (2002). *El sentido de la belleza*. Madrid: Tecnos.
- Sanz García, R. (2017). La idea de tradición en la estética de Jan Mukařovský. *Laocoonte. Revista de Estética y Teoría de las Artes*, (4), 214-231. Doi: <https://doi.org/10.7203/laocoonte.0.4.11067>
- Schaeffer, J. M. (1999). *El arte de la edad moderna: La estética y la filosofía del arte desde el siglo XVIII hasta nuestros días*. Caracas: Monte Ávila.
- Schelling, F. W. J. (1990). Sobre mitos, leyendas históricas y filosofemas del mundo más antiguo. En F. W. J. Schelling, *Experiencia e historia: Escritos de juventud* (pp. 3-34). Madrid: Tecnos.
- Schiller, F. (1969). *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Buenos Aires: Aguilar.
- Schlegel, F. v. (2009). *Fragmentos: Seguido de «Sobre la incomprendibilidad»*. Barcelona: Marbot.
- Schleiermacher F. D. E. (2004). *Estética*. Madrid: Verbum.
- Schütz, A. y Luckmann, T. (2001). *Las estructuras del mundo de la vida*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Scruton, R. (1987). *La experiencia estética: Ensayos sobre la filosofía del arte y la cultura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Scruton, R. (1998). *Art And Imagination*. South Bend, Indiana: St. Augustine's Press.
- Scruton, R. (2001). *The meaning of conservatism*. Houndmills: Palgrave.
- Scruton, R. (2009). *Beauty*. Oxford: Oxford University Press.
- Sennett, R. (2007). *La cultura del nuevo capitalismo*. Barcelona: Anagrama.
- Sennett, R. (2009). *El artesano*. Barcelona: Anagrama.

- Shaftesbury, A. A. C. (1773). *Sensus Communis; an Essay on the Freedom of Wit and Humor*. En A. A. C. Shaftesbury, *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times (pp. 59-150, Vol. 1)*. Birmingham: John Baskerville.
- Shils, E. (1981). *Tradition*. London: Faber & Faber.
- Shiner, L. E. (2004). *La Invención Del Arte: Una Historia Cultural*. Barcelon: Paidós.
- Shoham, H. (2011). Rethinking tradition: From ontological reality to assigned temporal meaning. *European Journal of Sociology / Archives Européennes De Sociologie*, 52(2), 313-340. doi:10.1017/S0003975611000129
- Shusterman, R. (2002). *Estética pragmatista: Viviendo la belleza, repensando el arte*. Barcelona: Idea Books.
- Simmel, G. (2000). El conflicto de la cultura moderna. *Reis*, (89), 315-330.
- Simmel, G. (2001). *El individuo y la libertad: Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península.
- Souriau, E. (1998). *Diccionario Akal de estética*. Madrid: Akal.
- Spalding, J. (2003). *The Eclipse of Art: Tackling the Crisis in Art Today*. Munich [etc.]: Prestel.
- Spengler, O. (1989). *La decadencia de occidente: bosquejo de una morfología de la historia universal (Vols. 1-2)*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Steiner, G. (1993). *Presencias reales: ¿Hay algo en lo que decimos?* Barcelona: Destino.
- Steiner, G. (2002). *Gramáticas de la creación*. Madrid: Siruela.
- Steiner, G. (2004). *Lecciones de los maestros*. Madrid: Siruela.
- Storey, J. (2002). *Teoría Cultural y Cultura Popular*. Barcelona: Octaedro.
- Stravinski, I., y Craft, R. (1991). *Conversaciones con Igor Stravinsky*. Madrid: Alianza.
- Stravinski, I. (2006). *Poética musical*. Barcelona: Acantilado.

- Street, J. (2000). *Política y cultura popular*. Madrid: Alianza.
- Swift, J. (2012). *La batalla entre los libros antiguos y modernos*. Barcelona: José J. de Olañeta.
- Sztompka, P. (1995). *Sociología del cambio social*. Madrid: Alianza editorial.
- Tarde, G. (2011). *Las leyes de la imitación y la sociología*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Taine, H.A. (1968). *Filosofía del arte (Vol. 1)*. Madrid: Espasa Calpe.
- Tatarkiewicz, W. (2007). *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos.
- Tatarkiewicz, W. (2016). *Historia de la estética (Vol. 3)*. Madrid: Akal.
- Teruel, P. J. (2014). La noción de prejuicio en la obra de Immanuel Kant. *Anales Del Seminario De Historia De La Filosofía*, 30(2) 461-479.
- Thibaudet, A. (1913). L'Esthétique des trois traditions. *La Nouvelle Revue Française*, (49), 5-42.
- Thompson, E. P. (1981). *Tradición, revuelta y conciencia de clase*. Barcelona: Crítica.
- Thompson, E. P. (1995). *Costumbres en común*. Barcelona: Crítica.
- Tierno Galván, E. (1962). *Tradición y modernismo*. Madrid: Tecnos.
- Tolstói, L. (2012) ¿Qué es el arte? Valladolid: Maxtor.
- Tönnies, F. (2011). *Comunidad y asociación: El comunismo y el socialismo como formas de vida social*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Tynianov, I. N. (1973). De la evolución literaria. En Eikhenbaum, Sklovski y Tynianov, *Formalismo y vanguardia: Textos de los formalistas rusos*. Madrid: Alberto Corazón.
- Urquizar Herrera, A., y García Melero, J. E. (2012). *La construcción historiográfica del arte*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces.
- Urteaga, L. (1993). La teoría de los climas y los orígenes del ambientalismo. *Cuadernos críticos de geografía humana*, 18(99).

- Valenzuela, Fernando A. (2014). Las formas del arte en la teoría sociológica de Niklas Luhmann. *Contenido. Arte, Cultura y Ciencias Sociales*, (4), 9-21.
- Valery, P. (1990). *Teoría Poética y Estética*. Madrid: Visor.
- Vansina, J. (1966). *La tradición oral*. Barcelona: Labor.
- Vattimo, G. (1987). *El fin de la modernidad: Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- Vattimo, G. (1990). *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós.
- Velasco Gómez, A. (1997). Universalismo y relativismo en los sentidos filosóficos de “tradición”. *Diánoia. Anuario de Filosofía*, año XLIII, (43), 125-145.
- Velasco Maíllo, H. M. (1990). El folklore y sus paradojas. *Reis*, 49(90), 123-144
- Velasco Maíllo, H. M. (1992). Los significados de cultura y los significados de pueblo. Una historia inacabada. *Reis*, 60(92), 7-25.
- Vinci, L. da (1784). *El tratado de la pintura: y los tres libros que sobre el mismo arte escribió León Bautista Alberti*. Madrid: Imprenta Real.
- Warning, R. (ed.). (1989). *Estética de la recepción*. Madrid: Visor.
- Weber, M. (2002). *Economía y sociedad: Esbozo de sociología comprensiva*. México, Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Weil, E. (1991). Tradition et traditionalism. En Eric Weil, *Essais et conférences*, Tome 2, Politique (pp.9-21). Paris: Librairie philosophique J. Vrin.
- Williams, R. (1994). *Sociología De La Cultura*. Barcelona: Paidós.
- Williams, R. (2000a). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- Williams, R. (2000b). *Palabras clave: Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Winckelmann, J. J. (1987). *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y escultura*. Barcelona: Península.
- Wittgenstein, L. (1992). *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*. Barcelona: Paidós.

- Wölfflin, H. (1983). *Conceptos fundamentales en la historia del arte*. Madrid: Espasa Calpe.
- Zavala, A. J. (1994). La tradición y el mundo histórico en la filosofía tardía de Nishida Kitaro. *Relaciones*, 59, 151-180.
- Zubiri, X. (1995). *Estructura dinámica de la realidad*. Madrid: Alianza Editorial - Fundación Xavier Zubiri.