

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 4 • 2017 • ISSN 2386-8449

CONVERSANDO CON

“Más allá, pero aquí mismo”, Entrevista con José Jiménez, por **Miguel Salmerón Infante**

UT PICTURA POESIS

Apuntes (1993-1998), **Antonio Campillo**

Dichoso aquel que no tiene patria, Poemas de Hannah Arendt, versiones de **Anacleto Ferrer**

PANORAMA: ESTÉTICA DE LAS CREACIONES ESCÉNICAS Sección coordinada por **Antonio Notario Ruiz**

TEXTO INVITADO: O silêncio do tempo do silêncio, **Fernando José Pereira**

TEXTO INVITADO: Ética y poética en el juego teatral de *Reikiavik* de Juan Mayorga, **Zoe Martín Lago**

El problema de la autonomía del teatro, **Adrián Pradier Sebastián**

¿Qué hubiera sido de Edipo sin Aristóteles y sin Freud? **Sebastián Gámez Millán**

Como actores en el gran teatro del mundo, **Roger Ferrer Ventosa**

Mahagonny: surrealismo y dialéctica de la anarquía. Apuntes desde T.W. Adorno, **Marcelo Jaime Teruel**

Nauman, Mirecka, Rainer: entre el cuerpo y el signo, **Laura Maíllo Palma**

El espacio relativo de Newton y la transformación de las prácticas escénicas en el teatro moderno, **Raúl Pérez Andrade**

Sturm und Drang. El drama del genio y Shakespeare, **Milagros García Vázquez**

MISCELÁNEA

Velázquez y el origen de la modernidad filosófica, **Carlos M. Madrid Casado**

Duchamp según Jean Clair vs. Arthur Danto, a 100 años de la Fuente, **Andrea Carriquiry**

Alegoría barroca e imagen dialéctica: el esfuerzo de Walter Benjamin y Theodor W. Adorno para pensar la dialéctica de la naturaleza y la forma estética, **Vanessa Vidal Mayor**

La idea de tradición en la estética de Jan Mukařovský, **Raúl Sanz García**

De la visión y el espanto: el tacto suspendido y la experiencia ante el límite, **Rayiv David Torres Sánchez**

Desrealizando el mundo objetivo: sobre la inmanencia de lo artístico en la fenomenología estética de M. Henry, **Jaime Llorente Cardo**

Estudios Visuales. Giros entre la crítica de la representación y la ciencia de la imagen, **Sergio Martínez Luna**

Épica en el arte: el caso de la canción de autor, **Gustavo Sierra Fernández**

El cine más allá de la narración de Lisandro Alonso, **Horacio Muñoz Fernández**

Perdidos en la isla de los prodigios: *Lost* o el abismo alegórico del drama barroco, **Ainhoa Kaiero Clave**

RESEÑAS

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 4 • 2017

PRESENTACIÓN	7-8
CONVERSANDO CON	9
“Más allá, pero aquí mismo”, Entrevista con José Jiménez, por Miguel Salmerón Infante	11-21
UT PICTURA POESIS	23
Apuntes (1993-1998), Antonio Campillo	25-35
<i>Dichoso aquel que no tiene patria</i> , Poemas de Hannah Arendt, versiones de Anacleto Ferrer	37-49
Ilustraciones de Laocoonte n. 4, Jante (Javier Infante)	50

PANORAMA

ESTÉTICA DE LAS CREACIONES ESCÉNICAS	51
¿Qué hubiera pensado Wagner? Antonio Notario Ruiz (Coordinador)	53-55
TEXTO INVITADO	57
O silêncio do tempo do silêncio, Fernando José Pereira	59-63
Ética y poética en el juego teatral de <i>Reikiavik</i> de Juan Mayorga, Zoe Martín Lago	64-72
ARTÍCULOS	73
El problema de la autonomía del teatro, Adrián Pradier Sebastián	75-92
¿Qué hubiera sido de Edipo sin Aristóteles y sin Freud? Sebastián Gámez Millán	93-108
Como actores en el gran teatro del mundo, Roger Ferrer Ventosa	109-125
Mahagonny: surrealismo y dialéctica de la anarquía. Apuntes desde T.W. Adorno, Marcelo Jaume Teruel ..	126-133
Nauman, Mírecka, Rainer: entre el cuerpo y el signo, Laura Maillo Palma	134-145
El espacio relativo de Newton y la transformación de las prácticas escénicas en el teatro moderno, Raúl Pérez Andrade	146-156
Sturm und Drang. El drama del genio y Shakespeare, Milagros García Vázquez	157-168
MISCELÁNEA	169
Velázquez y el origen de la modernidad filosófica, Carlos M. Madrid Casado	171-181
Duchamp según Jean Clair vs. Arthur Danto, a 100 años de la Fuente, Andrea Carriquiry	182-198
Alegoría barroca e imagen dialéctica: el esfuerzo de Walter Benjamin y Theodor W. Adorno para pensar la dialéctica de la naturaleza y la forma estética, Vanessa Vidal Mayor	199-213
La idea de tradición en la estética de Jan Mukařovský, Raúl Sanz García	214-231
De la visión y el espanto: el tacto suspendido y la experiencia ante el límite, Rayiv David Torres Sánchez	232-240
Desrealizando el mundo objetivo: sobre la inmanencia de lo artístico en la fenomenología estética de Michel Henry, Jaime Llorente Cardo	241-256

Estudios Visuales. Giros entre la crítica de la representación y la ciencia de la imagen, Sergio Martínez Luna	257-271
Épica en el arte: el caso de la canción de autor, Gustavo Sierra Fernández	272-289
El cine más allá de la narración de Lisandro Alonso, Horacio Muñoz Fernández	290-304
Perdidos en la isla de los prodigios: <i>Lost</i> o el abismo alegórico del drama barroco, Ainhoa Kaiero Claver	305-317
RESEÑAS	319
Teorías del arte desde el siglo XXI, Pedro Lecanda Jiménez-Alfaro	321-325
Rimada Botánica, Xaverio Ballester	326-327
Sobre ciudades y arquitecturas, Jürgen Misch	328-332
Esbozo de una amistad sempiterna. Sobre Fuster y Alfaro, Raquel Baixauli	333-336
Cómo se analiza una obra de teatro, Teresa Aguado Garzón	337-338
Vuelan las imágenes, Verónica Perales Blanco	339-341
Mudanzas Espacio-temporales. Imagen y memoria, Raimon Ribera	342-345
Qué quieren las imágenes? Una crítica a la cultura visual, Esther González Gea	346-349
Zoos humanos, ethnic freaks y exhibiciones etnológicas, Lurdes Valls Crespo	350-353
España de la Guerra, Amanda del Rey Mateos	354-356
Benjamin, Barthes y la singularidad de la fotografía, Jorge Martínez Alcaide	357-360
Arte escrita: texto, imagen y género en el arte contemporáneo, Óscar Ortega Ruiz	361-363
Sobre el futuro del estudio del pasado, Ana Meléndez	364-366
Conducir a una diosa, Sergio Requejo Pérez	367-370
Cioran en los Archives paradoxales. (Tome III), Joan M. Marín	371-372
Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo, Raquel Baixauli	373-375
La eternidad de un día, Carmen Martínez Sáez	376-378
Releer a Rilke, Javier Castellote Lillo	379-381
Lo diabólico, lo demoníaco, lo fáustico en la literatura, la música y el arte, Mauro Jiménez	382-384
Imágenes del hombre, Miguel Ángel Rivero Gómez	385-387
Circuit Circus. Circo, Intelectuales y Payasos, Ricard Silvestre	388-390
Precariedad y resistencia del arte y la estética hoy, Rosa Fernández Gómez	391-393
RESEÑAS DE EXPOSICIONES	395
Hijo del Laocoonte. Alonso Berruguete y la Antigüedad pagana, María Luisa Barrio Maestre	397-405
Ilustraciones de Jante (Javier Infante) .	
Fotografía de portada de Tamara Djermanovic intervenida con ilustración de Jante (Javier Infante) .	

LOCOONTE

MISCELÁNEA



La idea de tradición en la estética de Jan Mukařovský

The idea of tradition in Jan Mukařovský's aesthetics

Raúl Sanz García*

Resumen

El presente artículo rastrea el uso de la idea de tradición en la estética de Jan Mukarovsky. Dicha idea no aparece entre sus principales conceptos, pero su identificación con la idea de estructura la coloca en un lugar prominente para captar el aspecto social y dinámico de los hechos estéticos y artísticos. A través del análisis de los hitos más significativos de la obra de Mukarovsky –la estructura, la norma, el valor, la función estética, el objeto estético, la recepción y la intencionalidad–, se alumbra una noción de tradición viva como proceso estructural desde el cual comprender los cambios históricos en las prácticas artísticas. A partir de ahí, es posible establecer una dialéctica entre lo tradicional y lo innovador, entre prácticas que afirman las normas y aquellas que las transgreden. El resultado es una idea de tradición como estructura dinámica y flexible no solo capaz de asimilar las transgresiones, sino necesaria para estas se den.

Palabras clave: Mukařovský, tradición, estética, estructura, arte

Abstract

This article looks into the use of the idea of tradition in Jan Mukařovský's aesthetics. This idea doesn't appear as one of his principal concepts, but its identification with the idea of structure places it in a prominent position to research the social and dynamic aspect of the aesthetics and artistic phenomena. Through the analysis of the principal elements of Mukařovský's thought –structure, norm, value, aesthetic function, aesthetic object, reception and intentionality–, we can illuminate a notion of living tradition as a structural process from which to understand the historical changes of the artistic practices. Hereupon, is possible to establish a dialectic relation between tradition and innovation, between practices that maintains the norms and those which transgresses them. The conclusion is an idea of tradition as a dynamic and flexible structure not only able to assimilate transgression, but also necessary for it.

Keywords: Mukařovský, tradition, aesthetic, structure, art

1. Introducción

La idea de tradición aparece en la obra Jan Mukařovský bajo la densidad de las principales nociones que rotulan su estética. De forma esporádica, el filósofo checo alude a la tradición para subrayar y completar sus pilares teóricos, especialmente la idea de estructura, cimiento de una concepción de los fenómenos estéticos y artísticos como hechos sociales sometidos a transformaciones incesantes, sin que por ello se disuelvan en el desenvolvimiento social o pierdan su identidad.

La tradición a la que apunta Mukařovský aparece casi siempre acompañada del adjetivo “vivas”, el cual no hace sino redundar en una cualidad que su estética, y la tradición, tienen ya de suyo: su actualidad o vigencia ¿Cómo es posible conciliar esa

* UNED, España. raul sanz garcia@yahoo.es
Artículo recibido: 26 de mayo de 2017; aceptado: 5 de octubre de 2017

actualidad con la pretensión que se atribuye a la tradición de ser un conservante de contenidos culturales? La respuesta la encontramos en el carácter dinámico y variable que Mukařovský (2000: 234) concede a lo estético, concebido no “como una cualidad estática de las cosas, sino como un componente energético del comportamiento humano”. Cada uno de los hitos conceptuales de su estética, desde la *función* a la *norma* –el elemento más estabilizador del sistema– contribuyen a esa movilidad. La tradición, desde esta perspectiva, no puede ser entendida como un mero depósito institucional de contenidos fosilizados, sino como una dinámica de transmisiones que presenta esos contenidos en constante circulación y reinterpretación.

Este enfoque es pertinente en la investigación estética contemporánea porque proporciona un potente arsenal teórico para rescatar la idea de tradición de las simas ideológicas en que la modernidad ha venido a situarla. Asociada frecuentemente al pensamiento conservador o reaccionario, o arrinconada como enseña de fenómenos estéticos considerados periféricos –el *folklore* o la *cultura popular*–, la idea de tradición puede, sin embargo, servir como puntal para el análisis de las dinámicas artísticas más actuales. La estética dialéctica de Mukařovský rebasa los tópicos idealistas y proporciona criterios para comprender las incesantes rupturas que desde el surgimiento de las vanguardias se han postulado. Así, en vez de oponer meramente *modernismo* a *tradicionalismo*, es posible establecer un eje entre lo dado, lo heredado, y su transformación incesante. Cada época y cada práctica marcarán el ritmo, el peso y el carácter de sus rupturas. Los conceptos que pone en juego el pensador checo, como iremos viendo, proporcionan el molde teórico para caracterizar dichos momentos.

Mukařovský, no obstante, pertenece a su época, y su pensamiento se expresa en los términos propios del Círculo lingüístico de Praga, de su vocación semiológica y su metodología estructural; de ahí que sea la idea de *estructura* la que asuma la carga teórica que afecta, en gran parte, a la de tradición. A lo largo de sus escritos, el autor checo asimila con meridiana claridad ambos términos:

La tradición artística viva es una realidad social, al igual que el lenguaje, el derecho, etc. Y esta realidad, que hemos llamado provisionalmente tradición artística viva, se transforma y evoluciona sin cesar. Esta es la estructura artística en el sentido propio de la palabra (Mukařovský 2000: 298)¹.

Es decir, la tradición constituye una estructura inmaterial cuyos elementos y relaciones transitan en constante adaptación a los cambios sociales. Pero, ¿es posible considerar dicha asimilación como total, o solo como parcial? ¿Son tradición y estructura términos intercambiables o es la tradición solamente un modo de llamar a un determinado momento, o estado, estructural de la cultura?

Desde la propuesta de Mukařovský, solo es posible responder lateralmente a estas cuestiones; su proyecto está enfocado en los grandes conceptos de su filiación praguense –hablaremos aquí del objeto estético, de la función o la norma–. En ese contexto, los miembros del círculo asumen ya en sus *Tesis de 1929* la necesidad de completar los enfoques sincrónicos, propios de sus predecesores formalistas rusos, con

1 En las *Tesis de 1929* (Círculo, 1970), los praguenses hablan de *tradición poética* al tratar las relaciones entre la lengua poética y la lengua de comunicación. Mukařovský extiende los términos a todas las artes, más allá del análisis de lo lingüístico.

2 “La estructura artística es, pues, un hecho inmaterial y supraindividual que coincide en parte con la noción de “tradición artística viva” y reside en la conciencia colectiva” (Jandová, 1997: 239).

un enfoque diacrónico que haga comprensible la dinámica social de lo artístico. Si bien ya se reconocen algunos de estas ideas en el formalismo ruso más tardío³, el autor checo rompe críticamente⁴ la clausura formalista e introduce elementos dialécticos cuya influencia más prominente se remonta a Hegel, sin olvidar los aportes del marxismo.

Por tanto, para comprender la idea de tradición en la estética de Mukařovský, es necesario enfocar previamente la idea de estructura. A partir de ahí, será posible alumbrar el encaje que dicha idea tiene no solo en la estética del filósofo checo, sino en general en el estructuralismo funcionalista de Praga. En ese encaje será posible distinguir la estructura de la tradición –variable, social e inmaterial– de otras estructuras estéticas, como la propia de la obra de arte, y cómo ambas se relacionan y colaboran mutuamente en el cambio histórico de los fenómenos artísticos a través de un engrace dinámico de los valores, las funciones y las normas. Una vez completada esa exposición, tendremos los pilares para una comprensión dialéctica de lo artístico que no necesariamente tenga que ceñirse a un molde estructuralista.

2. Estructura y tradición

En su introducción a los trabajos relativos al estructuralismo de Mukařovský (2000: 261), Emil Volek distingue el *estructuralismo funcional*⁵, propio del autor checo y del último formalismo ruso⁶, del *sistémico* o *transformacional*. Mientras que este último muestra una tendencia a la abstracción y a la búsqueda de estructuras profundas, el primero “se enfoca en los procesos de totalización de fenómenos concretos en sus diversos dominios de estudio, y conceptualiza sus estructuras fenoménicas” (Volek en Mukařovský 2000: 261). A través de este enfoque, se introducen en la noción de estructura elementos dinamizadores.

Mukařovský, por su parte, considera demasiado amplia la definición usual de estructura como totalidad y prefiere centrarse en la *estructura artística* y en un rasgo que considera más específico que la mera correlación entre totalidad y partes: las relaciones, esencialmente dinámicas, entre los componentes estructurales, lo cual ubica de pleno su noción de estructura en el ámbito funcional. Los componentes no se limitan a construir un armazón, sino que mantienen con el resto y con la totalidad unas relaciones dialécticas de tensión –de ahí el interés de Mukařovský por las antinomias estéticas– o armonía, que dotan a la estructura de movilidad y la preparan para las influencias externas y el cambio social.

Si las relaciones internas entre las partes de la estructura evolucionan constantemente, parecería inviable situar en ellas la capacidad de perdurar necesaria para una idea de tradición. Paradójicamente, es esa movilidad interna la que sustenta la “identidad de la estructura a lo largo del tiempo” (Mukařovský 2000: 304). Esa

3 Véase como ejemplo “De la evolución literaria” de Y. Tinianov, en (Eikhenbaum et al. 1973).

4 El agotamiento del formalismo abrió otros frentes críticos; por ejemplo, M. Bajtin reprochó a los formalistas, entre otras cosas, su ausencia de una estética o el pretender derivar del estudio de la lengua y la literatura conclusiones para todo fenómeno artístico (cfr. Domínguez Caparros, 2009: 225). A partir de su herencia formalista, Mukařovský propondrá una estética que pretende ser válida para todo hecho artístico, recordemos sus escritos sobre arquitectura o cine.

5 La expresión aparece ya en las *Tesis de 1929*: “La obra poética es una estructura funcional, y los diferentes elementos no pueden estar comprendidos fuera de su *relación con el conjunto*” (Círculo, 1970: 39).

6 La relación se constata en el hecho de que varios miembros del formalismo ruso participaron en la fundación del círculo de Praga, entre otros Jakobson, Trubezkoy y Bogatyrev.

identidad pertenece a la estructura como totalidad y es la emergencia de algo más que la suma de las partes. Así entendida, la tradición está dotada de una capacidad de permanencia que se va estableciendo entre los estados estructurales nuevos y antiguos. La estructura artística, aquella que es concebible como tradición, toma su “existencia propia de la estructura anterior, como también de la estructura de la obra nueva, reside no en las obras materiales (que no son más que una manifestación exterior de la estructura), sino en la conciencia” (Mukařovský 2000: 298).

Aquí se plantean dos cuestiones fundamentales; en primer lugar, la situación de las obras materiales; en segundo lugar, el recurso a la *conciencia*. Sobre la primera, Emil Volek (en Mukařovský 2000: 265–66) ha analizado con precisión las relaciones entre la obra material como estructura, y la estructura inmaterial, como tradición viva. En un primer momento, Mukařovský distingue entre el artefacto material como significativo y el *objeto estético*, como significado y estructura de primer nivel que se inserta en la tradición viva, la cual forma la estructura de segundo nivel. Debido a la tensión propia de las relaciones estructurales, el objeto estético surgido de la praxis artística puede estar en contradicción con las normas establecidas por la tradición, y esa dialéctica constituye un motor del cambio. Veremos esto en detalle al hablar del cambio y evolución de las tradiciones artísticas. Más adelante, como señala Volek, Mukařovský tantea la posibilidad de atribuir potencial al artefacto para generar valor estético. En cualquier caso, lo que nos interesa es ver cómo el objeto surge de una interpretación socializada, y por tanto variable, de las obras materiales, y media con la totalidad de la estructura. A partir del propio artefacto siempre es posible generar conflictividades que contradigan esa totalización.

Por otro lado, la desmaterialización⁷ de lo estético desplaza necesariamente el foco hacia el eje de las relaciones. No es en el objeto, ni en el sujeto, donde la tradición y la estructura asumen y reiteran su identidad y su consistencia fáctica. El espacio dinámico de la estética se manifiesta en la conciencia colectiva compartida por los agentes sociales, tanto por el productor o artista, como por el receptor. Los papeles están en constante circulación y son compartidos; el artista no deja de operar a su vez como un receptor, y este último no se reduce a un papel pasivo, pues es en su interpretación y reinterpretación de la estructura artística como esta adquiere vigencia y movilidad. Esta estética estructural “considera como factor individual no solo al autor, sino también al receptor, pues éste a menudo interviene activamente en la evolución del arte como mecenas, cliente, crítico, editor, etc.” (Mukařovský 2000: 277). Existen también *individualidades* colectivas: “El factor individual puede estar representado no solo por un individuo, sino también por un grupo de individuos, como una escuela o generación artística. Incluso toda una colectividad” (Mukařovský 2000: 277).

La noción de conciencia colectiva, puesta en circulación por Durkheim, supone un tópico de la época que halló frecuentes versiones en su formulación general como conjunto de creencias compartidas. Valga como ejemplo la *memoria colectiva*, propuesta por Maurice Halbwachs, que subraya el elemento histórico de esa conciencia, y que estaría más cerca de la idea de conciencia social que utiliza Mukařovský. No se trata

7 Esta noción de materialidad no hace uso de una versión ontológica de la idea de materia, se trataría en todo caso de una ontología *social* en la que se usa el término *material* en referencia al *objeto físico, corpóreo*, al artefacto, que es una obra de arte, frente a los significados que son *inmateriales*.

de una deriva hacia algún tipo de psicologismo⁸, o subjetivismo, sino la constatación de un espacio de encuentro intersubjetivo y simbólico delimitado según las directrices de estructuras y funciones compartidas:

La conciencia colectiva es un hecho social; puede definirse como el lugar de existencia de los diferentes sistemas de fenómenos culturales como son la lengua, la religión, la ciencia, la política, etc. Estos sistemas son realidades, aunque no sean directamente perceptibles por los sentidos: demuestran su existencia por el hecho de ejercer un poder normativo con respecto a la realidad empírica (Mukařovský 2000: 142).

Es, por tanto, un lugar de flujos y comunicación. Recordemos que Mukařovský atribuye a la obra de arte un carácter *signico* que aúna la función propiamente estética con una función comunicativa, y extraestética; de modo que en la obra, “la función estética, al sobreponerse a la función comunicativa, modifica las características esenciales de la comunicación” (Mukařovský 2000: 184). Así, el arte asume una dialéctica entre su autonomía y su referencialidad social, lo cual no supone una merma en su potencial estético, porque para el autor checo, la función estética tiene la cualidad de robustecer las funciones extraestéticas. Lo que aquí nos interesa es ver cómo el arte como signo es un hecho social que sirve como mediador, más que como portador, de referencias compartidas, y que “se dirige al hombre como miembro de una colectividad organizada, y no al hombre como una constante antropológica” (Mukařovský 2000: 182). A partir de ahí, retornamos a la conciencia social, lugar de confluencia de los significados compartidos por las conciencias individuales:

Las realidades con las cuales la obra artística puede ser confrontada en el consciente y en el subconsciente del receptor, están ancladas en toda la postura intelectual, afectiva y volitiva de éste hacia la realidad en general. Por eso, las experiencias que son puestas en vibración por el impacto de la obra transmiten su movimiento a la imagen general de la realidad en la mente del receptor (Mukařovský 2000: 192).

De este modo, los agentes sociales conforman una red de relaciones que establecen el fondo de convenciones sobre el que se manifiesta la obra de arte singular, la cual forma por sí misma una estructura propia en relación al fondo estructural, inmaterial, que es la estructura artística ubicada en la conciencia social. Cada obra de arte es creada, y posteriormente interpretada, “sobre el trasfondo de ciertas convenciones (fórmulas) artísticas dadas por la tradición artística, que está depositada en la conciencia del artista y del receptor” (Mukařovský 2000: 304).

En este punto es necesario encontrar, para esa estructura del arte o “tradición viva”, un elemento estructurante, y Mukařovský lo encuentra en la norma estética. Al hablar sobre el establecimiento y la variación de las tradiciones, el filósofo de Praga pasa a poner en el lugar prominente la lucha social entre normas estéticas antiguas y nuevas: “Las contradicciones entre los componentes son percibidas como violación

8 Mukařovský quiere evitar siempre que puede todo subjetivismo: “Al negarnos a identificar la obra de arte con un estado psíquico subjetivo, rechazamos cualquier teoría estética hedonista. El placer producido por la obra artística puede a lo sumo alcanzar una objetivación indirecta en calidad de «significado secundario» potencial” (Mukařovský, 2000: 89). Cabañeros Martínez (2016) ha subrayado el carácter *objetivo* de esta estética estructuralista: “es un objetivismo; pero no un objetivismo que tenga como núcleo algo material (corpóreo, diríamos nosotros), sino un objetivismo que gira en torno a la estructura de la obra artística como algo que se da entre nosotros y el objeto corpóreo (es decir, la estructura como función y principio configurante)” (88).

de la norma vigente; tan pronto como esta sensación de violación de la norma se ha debilitado por la fuerza de la costumbre, la nueva relación se convierte en norma” (Mukařovský 2000: 301). De lo cual concluye que es posible designar la estructura como “un conjunto de normas; pero habría que entender las normas como fuerzas vivas y no como reglas estáticas” (Mukařovský 2000: 301).

Por tanto, el fondo estructural sobre el que opera la obra singular está constituido por un conjunto de normas vigentes en constante pugna y variación. Vemos que, aun siendo la norma un elemento que tiende a estabilizar la dinámica social, no puede evitar ser movida por esa misma dinámica. Si la norma es el ingrediente estabilizador, es posible concebir a la función estética como el ingrediente dinamizador. La función se da en las confluencias de la vida social, “depende de la colectividad que asocia convencionalmente ciertas funciones con cierta cosa” (Mukařovský 2000: 205). Y frente a las funciones no estéticas, prácticas y monofuncionales, la función estética confiere una cualidad polifacética a los hechos sociales, especialmente a través del arte, pero no exclusivamente⁹, con lo cual pone en contacto entre sí al resto de funciones y vehicula los cambios sociales con su capacidad de suplir los vacíos funcionales que se dan durante la evolución histórica. Además, no sólo dinamiza cuando es menester, sino que también

se convierte a veces en un factor de economía cultural, en el sentido de 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: 144).

De este modo, lo que las normas estéticas, y las normas en general, rigen es “un conjunto de funciones generalmente aceptado y una distribución convencional de las funciones en el mundo de los fenómenos” (Mukařovský 2000: 205) que los individuos, como miembros de una colectividad, tienen a su disposición. Por tanto, la tradición viva se estructura en torno a una serie de normas y prácticas culturales que, como elementos de la totalidad, cumplen determinadas funciones, *estructura funcional*, y, en el caso de las tradiciones artísticas, están en constante contradicción con la práctica efectiva, situada en el contexto actual, que rebate constantemente las normas establecidas y produce un movimiento dialéctico de cambio estructural.

Esa red funcional es urdida sin cesar en la dinámica evolutiva de las estructuras normativas; la función estética opera, como hemos visto, como elemento elástico que salva los posibles resquebrajamientos y ayuda a conservar una regularidad que facilita la toma de posiciones de los colectivos frente a la realidad. La función es participe de esa naturaleza social de lo estético y concuerda con la viveza de las tradiciones, o estructuras artísticas, del mismo modo que estas no se reducen al objeto, “las funciones no deben ser proyectadas unilateralmente en el objeto, sino que es preciso tener en cuenta al sujeto como su fuente viva” (Mukařovský 2000: 240). Expresiones como esta permiten salvar el riesgo de determinismo de un estructuralismo rígido. El elemento funcional y estético es un conector de agencias e influencias históricas, y por eso encontramos en esta estética preocupaciones tales como la distinción entre

9 “La función estética es uno de los factores importantes del comportamiento humano: cualquier acto humano puede acompañarse de esta función y cualquier cosa puede llegar a ser su portadora. No es un simple y prácticamente insignificante epifenómeno de otras funciones, sino un factor codeterminante de la acción del hombre frente a la realidad” (Mukařovský 2000: 202).

el individuo como constante antropológica o el individuo concreto de la colectividad, porque tanto el individuo concreto, como el colectivo, así como el sujeto universal, son fuente de configuraciones estéticas.

En estas circunstancias, la estética de Mukařovský encuentra límites en los contextos locales e históricos. Los criterios estéticos aparecen situados en dichas coordenadas y sólo ahí adquieren sentido y efectividad social: “Condicionada por la historia, la estética se da cuenta de que los límites entre el buen y el mal gusto están dictados a veces solo por la convención de la época” (Mukařovský 1977: 152). En el devenir de esa dinámica, cada colectivo encuentra sus identidades y sus tradiciones. Más allá de los usos ideológicos y políticos de la tradición y la identidad, Mukařovský toma siempre una postura aséptica y se limita a constatar que “la significación del arte nacional y regional para la cultura consiste en destacar “nuestros” vínculos con el pasado, a veces ocultos” (Mukařovský 1977: 245). Y también subraya la formación de jerarquías culturales, en función de las normas vigentes, de los estilos, y las relaciones e influencias entre los estratos dominantes, asociados al gran arte, y las formas *populares* o cotidianas de manifestación estética. El vínculo de la “creación artística con una nación o una región tiene intensidades diversas según cada época (...) y es cualitativamente variada, en particular desde el punto de vista funcional” (Mukařovský 1977: 245). En definitiva, las tradiciones confluyen y se diversifican según la variabilidad de los contextos y las influencias mutuas:

Como en la distinción del arte como conjunto en artes particulares y su diferenciación en formaciones verticales y horizontales, así también su diversificación en distintas tradiciones (estructuras) nacionales y regionales lleva consigo la influencia y compenetración mutuas de estas tradiciones particulares (Mukařovský 1977: 245).

3. Cambio y tradición

En la estética de Mukařovský, pasan a primer plano las cuestiones acerca de la dinámica del cambio histórico del arte y los hechos estéticos, el nacimiento y formación de tradiciones, y los factores que operan como fuerzas motrices de esta evolución. En este sentido, frente al impulso desestructurante de las dinámicas sociales, la estructura artística opone su faceta de totalidad autorreferencial:

El ámbito de lo estético evoluciona como un todo (...). Tal coherencia y unidad de conjunto solo es posible sobre la base de la conciencia colectiva, que establece el entramado de relaciones entre las cosas convertidas por ella en portadoras de la función estética, y aglutina los estados aislados de conciencia individual (Mukařovský 2000: 142).

El constante cambio en las relaciones internas entre los componentes de la estructura es el factor que, por un lado, proporciona movilidad evolutiva a la tradición y por otro la adapta en su relación con un contexto igualmente cambiante, y con ello salva su identidad a costa de no hacer de esta algo inmóvil¹⁰. La estructura, por tanto, se relaciona con el conjunto de la sociedad y con otras estructuras; si bien hay en esas relaciones un constante juego de interrelaciones e influencias, en última instancia la

¹⁰ “Esta evolución, siendo autónoma, está regida por las leyes naturales inmanentes que surgen de la tendencia, propia de cada estructura, a conservar la identidad de la estructura en evolución” (Mukařovský 1977: 273).

estructura se decide por su propio elemento motor:

La estructura artística evoluciona a partir de sí misma, por un “automovimiento”; este hecho impide que sus transformaciones evolutivas sean consideradas como consecuencias incondicionales y directas del desarrollo social. Desde luego, todo cambio de la estructura artística viene de alguna manera motivado desde fuera, ya sea directamente por la evolución social, ya sea por el desarrollo de alguna de las esferas de la cultura (como la ciencia, la economía, la política, el lenguaje), las cuales también responden, como el arte mismo, a la dinámica de la vida social (Mukařovský 2000: 279).

En este planteamiento, el enfoque diacrónico permite captar el elemento vivo de las tradiciones, aquello que no se reduce a su mera vigencia en una sociedad dada, sino su cualidad orgánica y funcional que por un lado se despliega históricamente y por otro se asienta estructuralmente, normativamente, en un presente concreto y sincrónicamente coherente. Esto sucede porque las tradiciones son expresión de un determinado medio y se ubican en unas coordenadas socio-históricas; en ese contexto, los contactos entre estructuras diferentes desencadenan una dinámica compleja que nunca está exenta de tensiones. La adaptabilidad de la estructura artística puede moldearla a través del tiempo de manera que, vistos dos momentos distantes, una misma serie histórica diverja en diferentes líneas y aparezca en contextos aparentemente dispares. 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: 280). Las influencias encuentran siempre una tradición local que opone sus condiciones y necesidades.

La producción artística es entendible en esta dinámica. En primer lugar, como un fenómeno situado social e históricamente:

El arte que nace en una región determinada está vinculado a ella particularmente por una tradición local ininterrumpida que actúa sobre la significación y sobre el proceso de creación de cada obra integrada en su contexto y en su línea evolutiva (Mukařovský 1977: 244).

Ese proceso evolutivo conforma una serie estética que, en su devenir, se despliega como una “sucesión de cambios en los que una parte de la estructura de la serie dada (...) permanece siempre en el estado presente, manteniendo así la identidad de la serie, mientras que la otra parte se está transformando” (Mukařovský 1977: 248). Dentro de una determinada sociedad, cada una de las artes reconocidas conforma una trama con el resto de artes y de elementos culturales. Y a su vez, cada arte conforma una dialéctica interna compuesta por un complejo de elementos entre los cuales se incluyen las personalidades, individuales o colectivas, las generaciones, así como las corrientes y los géneros artísticos, como elementos parciales que colaboran en la manifestación de la estructura como un todo. El carácter relativamente abierto, maleable y autónomo de la estructura del arte es una dificultad a la hora de intentar comprender un determinado orden social. Mukařovský sortea ese escollo con un recurso constante a los elementos dialécticos que se engarzan tanto en órdenes verticales como horizontales. Hemos visto como una estructura del arte, como la de una tradición nacional, puede componerse de otras estructuras artísticas, por ejemplo las relativas a cada determinado arte, que

a su vez se componen de otros elementos estructurales como los que constituyen los objetos y los artefactos estéticos¹¹. Los límites entre cada uno de estos ámbitos no están dados sino en la gestión funcional que cada sociedad haga a lo largo del tiempo de sus normas y valores estéticos. De este modo, cada sociedad asume una concepción propia e inconmensurable de los hechos estéticos que a su vez determina el devenir de estos y el modo en el que su estructura del arte se enfrenta a las transgresiones de la norma.

La tradición estética se configura en torno a una constante reagrupación de elementos viejos y nuevos. Los artefactos artísticos surgen en su seno como los componentes más estéticamente cargados y los más capaces de convulsionar y movilizar las potencias autónomas de la estructura. Mukařovský (2000: 275) los considera “componentes estéticamente actualizados” que construyen un primer plano que contraviene las convenciones artísticas vigentes. Frente a ese primer plano, hay un fondo de elementos y prácticas artísticas que están sometidas a las convenciones y a las normas vigentes. La novedad artística produce un movimiento dialéctico en el que las nuevas normas van a ser asimiladas por la tradición y terminan sustituyendo a las viejas. De ese modo, los componentes estructurales intercambian sus lugares y provocan una actualización y un reagrupamiento de la totalidad. Esta dinámica evolutiva, sin embargo, no se produce necesariamente mediante saltos bruscos. Gracias a su flexibilidad, la estructura es capaz de asimilar la mayores 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: 305).

La propia obra de arte es, en sí misma, una estructura que se nos muestra como un proceso que se desarrolla transversalmente en los contextos de las estructuras artísticas. Además, su estructura individual pertenece no sólo a una tradición local, sino que es también parte de la obra de un autor y es un eslabón más en la cadena de sus creaciones. El propio autor pertenece a una colectividad y está influido por los cambios producidos en su tradición y en la conciencia social, por lo que su forma de enfrentarse a la realidad varía constantemente. Pero lo que definitivamente permite a Mukařovský comprender la obra de arte como producción activa en las dinámicas sociales es su carácter de *signo*. A través de él, la obra queda situada en el contexto de la tradición en un punto motriz entre su pertenencia a una estructura del arte, que enfatiza su funcionalidad comunicativa, y el carácter autónomo de su funcionalidad estética. A su vez, los artífices de las obras inciden a través de ellas en el conjunto de la sociedad.

Así se componen los repertorios estéticos, formados por obras que devienen objetos estéticos en juego en la conciencia social. Las normas y las convenciones proveen a su vez de criterios, no exclusivamente conservadores sino también críticos, en función de la rivalidad de normas, y a través de ellos se reconocen en los objetos valores estéticos que, como todo en la estructura, fluctúan a lo largo del tiempo. Por tanto, la capacidad de valorar está conectada con los valores dominantes de una determinada tradición, pero no sometida, porque el espacio de individualidad creativa es capaz de proponer nuevos modos de valorar que actualicen las prácticas estéticas. Mukařovský

11 “La obra de arte, por tanto, será una estructura en sí misma aunque no pueda tomarse aisladamente porque su carácter de estructura artística vendrá dado indefectiblemente como contraste sobre el fondo de tradición artística sobre el que se dibuja, y, por tanto, por relación a todas las demás obras de arte” (Cabañeros Martínez, 2016: 88).

no desdeña la vocación universal de toda norma o de todo valor, pero constata la evidencia de que, al estar situados en una praxis concreta, se ven necesariamente moldeados por la evolución histórica. Las constantes universales quedan como fondos abstractos carentes de operatividad, pero no exentas de un potencial que ha de ser puesto en juego en cada contexto; al fin y al cabo “el valor estético universal, a pesar de su sustrato antropológico, es tan variable que los resultados alcanzados una vez por la creación artística pierden valor con la repetición” (Mukařovský 2000: 230). Es decir, comprender la tradición como mera secuencia de repeticiones más o menos institucionalizada la despoja de su viveza y la aparta del carácter dinámico que tiene como estructura funcional. El valor universal es una “energía que debe renovarse continuamente para mantenerse viva. Cual rayo explorador, ilumina el pasado del arte para descubrir en él múltiples aspectos aún desconocidos” (Mukařovský 2000: 223). Esta energía posibilita la síntesis de la confrontación dialéctica entre la tradición y las tendencias actuales del arte y permite que el artista no pierda los referentes del pasado sin que este obstaculice su contemporaneidad.

4. Tradición y obra artística

El carácter signico de la obra es el factor que permite pasar del artefacto estético al objeto que opera en el seno de una tradición: “la obra de arte es un signo y, como tal, un hecho esencialmente social” (Mukařovský 2000: 192). De este modo, la obra tiene el doble carácter de artefacto material y de objeto estético surgido del modo en que es interpretada y el lugar que ocupa en la estructura artística. La obra artística es en sí misma una estructura y cada uno de sus elementos, desde los materiales a los formales, así como las unidades temáticas, están preñados de valores y colaboran en la funcionalidad comunicativa de la obra. Así, la obra como signo tiene como referente la realidad de los sujetos que forman una colectividad, “alude a todas las realidades que el hombre ha vivido y que puede vivir, a todo el universo de cosas y procesos” (Mukařovský 1977: 148).

La vida de la tradición artística surge y opera en el espacio de encuentro entre los fenómenos sociales, el objeto estético nace “en la intersección de los estímulos originados por la obra material con la tradición estética viva del arte en cuestión, y el lugar de esta intersección es la conciencia del individuo que valora” (Mukařovský 2000: 228). De ahí se concluye que el valor estético no es atribuible directamente a la obra material, sino que surge cuando esta es puesta en juego en la dinámica social y se confronta con las convenciones, las normas y los repertorios funcionales que comparte una colectividad. Recíprocamente, el receptor está en contacto y es motivado no directamente por la obra material, sino por el objeto estético inmaterial que surge en su mente “mediante la proyección de la obra material sobre el fondo del estado evolutivo de la estructura del arte”. (Mukařovský 1977: 255). A su vez, el individuo tiene capacidad de asumir el papel de productor de la obra material y participar así en un circuito que otorga a esta actividad y a la capacidad receptora de los agentes sociales un papel fundamental en la vida artística. De este modo, el estructuralismo de Mukařovský no sujeta las iniciativas según patrones impersonales, lo cual refrenda el elemento vivo de la tradición¹².

12 El carácter signico del arte sirve para “liberar la obra de una dependencia unilateral de la personalidad del creador” (Mukařovský 2000: 278).

Pero, ¿cómo aparece la obra al considerarla desde la evolución de la estructura artística? Según el pensador checo, se nos muestra como una “mera realización de un determinado momento evolutivo de la estructura” (Mukařovský 1977: 254). En función del énfasis que se ponga en el individuo o la obra, esta aparecerá como creación singularmente delimitada sobre el fondo común estructural, mientras que si el énfasis se pone en la estructura, como por ejemplo en las creaciones *folclóricas*, la obra aparece como difuminada.

La obra en tanto objeto estético es interpretada en función de unas experiencias compartidas y de una tradición, de ahí que los valores que transmite estén conectados con esa estructura común en constante evolución. El valor es un elemento variable a través del cual la sociedad asimila y negocia los desplazamientos interpretativos de las obras en función de cada momento evolutivo, de las influencias y de los cambios desencadenados por las novedades¹³. Por esa variabilidad no sería posible sostener un juicio estético a priori y, contra Kant, Mukařovský (2000: 226) afirma que un juicio estético así pretendido “a pesar de toda su evidencia subjetiva, no nos parece satisfacer las condiciones necesarias de un juicio a priori. Tal juicio debe ser independiente de toda experiencia, mientras que el juicio estético deriva a menudo de experiencias previas”. Por tanto, la obra de arte rebasa su condición material y asume la variabilidad propia de la tradición a través de la cual es percibida. Los cambios y desplazamientos en esa tradición, a través del tiempo, el espacio o el entorno social, conllevan variaciones en los objetos estéticos que están en correspondencia con los objetos materiales, y en el valor estético a ellos asociados, de modo que épocas o contextos diferentes pueden interpretar un mismo artefacto artístico según juicios distintos, como si fuera un “objeto estético diferente; en cierto sentido, una obra artística diferente” (Mukařovský 2000: 175)¹⁴.

En este proceso, adquiere gran importancia la cuestión de la recepción. Los valores no solo dependen de la obra, sino también del receptor que se “acerca a la obra con su propio sistema de valores, con su propia actitud hacia la realidad” (Mukařovský 2000: 195). Los receptores juegan un papel activo en las dinámicas de la estructura del arte a través de interpretaciones que pueden alterar el orden y las jerarquías de la tradición, en la medida en que asuman valores desplazados respecto a momentos anteriores, las relaciones de dominancia entre obras o ámbitos de la práctica artística pueden reordenarse. Del mismo modo, la intencionalidad¹⁵ con la que el receptor se acerca a la obra está sujeta a variaciones, se trata de un factor lábil que fluctúa en ese encuentro de los individuos con las obras. En su actividad receptora, el sujeto unifica los materiales artísticos en función de sus referentes valorativos y proyecta hacia la obra una intencionalidad que, en cierto modo, es inducida “por la construcción intencional de la obra” (Mukařovský 2000: 438). A pesar de ello, Mukařovský niega que la intencionalidad del receptor predomine sobre la intencionalidad con que el autor hace su obra, sin olvidar que el autor también está en posición receptora. Es en el proceso

13 “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: 178).

14 “el análisis de una obra literaria se realiza sobre el fondo de esa tradición sobre la que se recorta y de donde se extraen los criterios para analizar la nueva obra literaria. Una tradición que, por lo demás, no se nos da universalmente, sino que se nos da a diferentes pueblo de diferente manera” (Cabañeros Martínez, 2016: 459).

15 La fenomenología es otra de las influencias filosóficas importantes del Círculo de Praga, el propio Husserl llegó a participar en alguna reunión del mismo (cfr. Domínguez Caparros, 2009: 240)

de encuentros entre ambas dinámicas intencionales en donde surge el objeto estético como elemento energético de la estructura artística. Cuanta mayor contradicción exista en dicho encuentro, mayor será la carga energética de ese objeto, por lo que la obra artística tiene siempre un potencial transgresor, y por tanto dinamizador, de la tradición viva.

5. Arte y transgresión

La norma estética es el recurso mediante el cual unos determinados valores son aceptados y convertidos en referentes de la tradición. Pero la variabilidad del valor somete a la norma a una dialéctica que obliga a revisar los supuestos integrados en los lugares dominantes de las jerarquías estéticas. Está dialéctica es igualmente interpretable en función del choque entre los intereses de individuos concretos, que producen obras cargadas de valores independientes de las normas vigentes, y la propia norma estética. Mukařovský subraya que la verdadera norma es aquella cuyas exigencias de valoración son percibidas por los individuos con independencia de sus propias voluntades, y el lugar en el que se manifiesta es la conciencia colectiva. La norma estabiliza el valor y frente a ella, “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: 147). Aun cuando la norma tenga pretensiones de obligatoriedad, nunca puede convertirse en una ley universal, siempre es posible oponerse a ella y contradecirla¹⁶. De hecho, no es infrecuente la convivencia de normas rivales, “en una misma colectividad coexiste siempre todo un conjunto de cánones estéticos” (Mukařovský 2000: 162). La convivencia no es apacible entre los modos de valorar, lo antiguo se sedimenta y es desplazado, y en esa dinámica se establecen las convenciones que jerarquizan determinadas prácticas estéticas, de modo que “siempre hay varios niveles (arte de vanguardia, de bulevar, arte oficial, popular, etc.) y, por consiguiente, varias escalas de valores estéticos. Cada una de estas formaciones vive su vida propia, pero a menudo se entrecruzan e interpenetran” (Mukařovský 2000: 179)¹⁷. Según el nivel que ocupe, una obra puede ser percibida de un modo u otro, lo cual depende a su vez del contexto o el momento histórico. Las obras que permanecen en un nivel alto de la jerarquía estética son a veces juzgadas según un valor que se supone eterno, pero Mukařovský, (2000: 176) considera que hay matices que desplazan constantemente esa supuesta permanencia, la obra puede adquirir un “valor “vivo” o “histórico” o “representativo” o “didáctico” o “exclusivo” o “popular”, etc”. Por ello, la supuesta permanencia en los valores eternos debe ser entendida como un proceso, no como un estado¹⁸. Lo que la norma impone es, por tanto, una forma de valorar, y a través del valor estético

el arte actúa directamente sobre la actitud emocional y volitiva del hombre hacia el

16 La imposibilidad de que la norma se constituya como ley universal se relaciona con el hecho de que, como señala (Mukařovský 2000: 146), “la variabilidad y a la vez obligatoriedad de la norma no pueden ser comprendidas y sustentadas desde el punto de vista del hombre como especie biológica, ni del hombre como individuo, sino únicamente desde la perspectiva del hombre como ser social”.

17 En nuestra sociedad, es común la asociación de la *tradición* a una tipo de artes consideradas como *populares* que ocupan niveles bajos en la jerarquía. En la noción de Mukařovský, cualquier manifestación artística forma parte de una tradición.

18 En lo que atañe a la tradición, no puede haber contradicción mayor entre su concepción como proceso y la idea metafísica de los tradicionalismos que la asocian a contenidos y valores que se consideran eternos.

mundo (...) lo estético, es decir, la esfera de la función, la norma y el valor estéticos, se halla ampliamente extendido por toda la esfera del comportamiento humano, y representa un factor importante y multifacético de la praxis (Mukařovský 2000: 203).

Esta incidencia no siempre es armónica, el autor checo reconoce que entre el arte y la vida práctica se da una tensión continua, y es esta la que vitaliza no solo la esfera estética, sino la vida humana en su conjunto. Sobre el fondo de esa evolución, las obras materiales aparecen en continuo desplazamiento, permanecen en cuanto objetos materiales, pero van acumulando interpretaciones, de modo que en la obra de arte siempre queda un remanente que apunta hacia el pasado, y a la vez su potencial estético y polifuncional la habilita para apuntar al futuro.

En relación a los valores extraestéticos vigentes, la obra de arte no se limita a replicarlos. Para Mukařovský, (2000: 195), “los valores contenidos en la obra artística no son percibidos como equivalentes, en cuanto a su obligatoriedad, a los valores vigentes en la praxis y explicitados”. En esa discordancia sitúa el autor checo uno de los sentidos más propios de la acción artística. En ese desfase, la norma ha de situarse frente a la posibilidad de ser trasgredida y se constituye “sobre la antinomia dialéctica fundamental entre la validez incondicional y la mera potencia reguladora o tan solo orientadora, que implica la posibilidad de su transgresión” (Mukařovský 2000: 147-8). La exigencia normativa encuentra una praxis artística que opone resistencia, frente a ella, la mera aplicación incesante de la norma estética no solo no asegura su perduración, sino que le obliga a adaptarse para asimilar las novedades que surgen en la práctica. Además, esa variación de normas y valores equivale a la variación de la propia tradición que estas componen, y que manifiesta aquí su carácter de estructura procesual.

La variación de la norma estética es a veces ostensible, si bien no es igual de llamativa en todos los ámbitos de lo estético. Mukařovský (2000: 153) señala que la forma “más conspicua de esta variabilidad se ve en el arte, donde la transgresión de la norma es uno de los principales medios del efecto estético”, y entiende la transgresión como “la relación entre una norma precedente en el tiempo y una norma nueva y diferente de la anterior, que apenas se está formando”. En la práctica artística, la norma estética es constantemente transgredida y de modo intencional son producidas obras que aplican de forma inadecuada esas normas previas.

En relación al arte según principios establecidos y al arte naciente, Mukařovský acude al concepto de intencionalidad para efectuar una distinción decisiva entre una producción artística inédita y la praxis reiterativa de los contenidos de una tradición. La intencionalidad es la fuerza que, desde el interior de la obra, unifica y supera sus contradicciones. Su aplicación a través de la acción interpretativa de los receptores proporciona coherencia a la tradición en función de las obras que en su seno se producen, esa unificación es un proceso semántico, porque “la intencionalidad y la no intencionalidad son fenómenos semánticos y no psicológicos: es la unificación semántica de la obra y su negación” (Mukařovský 2000: 456). Y quien desencadena el movimiento de negatividad intencional es la obra artística nueva que, en tanto que contradictoria y por tanto aún no asimilada según los valores vigentes, afirma su cualidad de cosa

capaz de influir sobre aquello que es universalmente humano en el hombre, mientras que

en su aspecto sígnico apela, a fin de cuentas, a lo social e históricamente condicionado. La intencionalidad hace percibir la obra como signo, la no intencionalidad como cosa. Por tanto, la oposición entre la intencionalidad y la no intencionalidad es la antinomia básica del arte. 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: 455–6).

En el juego de esa antinomia fundamental, las obras más recientes renuevan la sensación de realidad, aquello que no está mediado por la faceta semántica y socialmente cargada de las obras anteriores, y esa experiencia de no intencionalidad permite que “la obra de arte sea percibida como un asunto de importancia vital” (Mukařovský 2000: 450). Dicho de otro modo, el arte nuevo, al aparecer suficientemente exento de interpretaciones institucionalizadas, proporciona acceso a una universalidad que se manifiesta en la inmediatez de la relación entre los individuos y la materialidad de las obras. Ese acceso es volátil y precario, en seguida la obra artística pasa a ubicarse, no necesariamente en armonía, en un lugar de la estructura artística y asume función comunicativa. Pero, ¿acaso no es posible ver en este resquicio una conciliación entre una estética netamente social y una experiencia estética no intencional, o pura, si usamos la terminología kantiana? En este sentido, la función estética llena el vacío aún no ocupado por la función comunicativa del arte, y en seguida cede paso, se adapta, en cuanto esta última entra en juego.

En cualquier caso, el proceso de creación de nuevos valores y normas estéticas sigue su curso, y esas novedades terminan penetrando en el campo extraartístico de la vida cotidiana; allí “las normas adquieren una validez mucho más obligatoria que en el arte que las creó, (...) funcionan como verdaderos criterios de valor y no como mero trasfondo para su propia transgresión” (Mukařovský 2000: 159). El flujo entre el arte y la vida práctica no cesa en ningún momento, el artista no puede estar nunca en contradicción absoluta con el estado de las convenciones sociales ni con su propia conciencia social en tanto que participa de la conciencia colectiva. En ese sentido, la obra de arte no es nunca totalmente subversiva sino que contradice en parte la tradición vigente, pero también coincide con ella en parte. La propia estructura de la obra ha de lograr ese equilibrio dialéctico entre elementos tradicionales, transgresores y su cualidad como obra autónoma y a la vez social. De ese modo, la obra conserva siempre un filamento que hace que nunca se convierta en absolutamente ininteligible para cualquier receptor. Desde esta perspectiva, la posibilidad de una obra no intencional o pura aparece como un horizonte más que como una realidad efectiva. En su realización concreta, la obra nunca va a estar libre de valores extraestéticos y de las tensiones inherentes a su propia constitución, pero es ahí donde se sitúa su potencial:

Únicamente la tensión entre los valores extraestéticos de la obra y los valores vitales de la colectividad, confiere a la obra la posibilidad de actuar sobre la relación entre el hombre y la realidad, lo cual es la misión más propia del arte. Podemos decir, entonces, que el valor estético objetivo del artefacto artístico es tanto más alto y duradero, cuanto menos fácilmente se somete la obra a una interpretación literal desde el sistema axiológico generalmente aceptado por la época o por el medio dado (Mukařovský 2000: 200).

Semejante formulación recuerda aquellas estéticas que cifraron el potencial emancipador del arte en su capacidad de proponer, frente a las exigencias de la tradición, sus propios principios formativos¹⁹. Pero Mukařovský (2000: 157) puntualiza que su análisis en torno al proceso de creación de normas “vale plenamente solo para un área particular de lo estético, a saber, aquel tipo de arte que denominamos, por falta de un término más apropiado, el “gran arte””. Toda manifestación artística está asociada a un determinado status institucional, aún el que se pretende más transgresor, más allá del cual existen otras formas de vida artística usualmente poco atendidas por las estéticas filosóficas. El filósofo praguense menciona, a modo de ejemplo, el arte de salón, de bulevar, de masas o el arte folclórico, los cuales suelen coincidir con las normas estéticas vigentes y, en general, adoptan “la norma creada por el gran arte” (Mukařovský 2000: 157). Pero aparte de estas menciones, únicamente realiza consideraciones dispersas en torno al arte folclórico como caso peculiar de cambio en la tradición sin el recurso a la obra transgresora²⁰.

6. Conclusiones

Para situar la estética de Mukařovský en el contexto de la actualidad, es necesario hacer primero una aclaración conceptual en torno a la idea de transgresión. Con el desarrollo de la última vanguardia, dicho término acabó designando una praxis artística basada en la contestación y en la provocación, la cual devino en institución fundada normativamente en la ruptura de *alguna* norma²¹. De este modo, la idea de transgresión se sustantiva como definitoria de un tipo de arte, y así como hay un arte *tradicional*, habrá un arte *transgresor*. Ambos términos pierden entonces el carácter dialécticamente operativo que tenían en la estética de Mukařovský desde la cual es posible pensar que en toda praxis artística hay ingredientes de transgresión tanto como de tradición, y que serán los elementos relativos al orden social y al modo, siempre variable, en que se organizan las estructuras artísticas, los que determinen la preeminencia de uno u otro motor de lo estético. Es decir, la transgresión artística no es necesariamente un movimiento contestatario, aunque frecuentemente lo sea en sociedades en las que el arte está preñado de conciencia política, contextos en los que la tradición puede volverse reaccionara, aunque no necesariamente lo sea. Como hemos visto, la transgresión surge cuando chocan normas y valores estéticamente contrapuestos, pero esto puede suceder de diversos modos, y su incidencia en la conciencia colectiva adopta también muchas formas. A veces, la norma está aferrada a modos de vida cuya subversión puede ser traumática, otras veces, se trata tan solo de rivalidades formales o de cánones estéticos. Lo que falta en Mukařovský es quizás un mayor reconocimiento de esas variedades y una mayor atención a la posibilidad de que esa transgresión se dé desde, o dentro, de esas formas artísticas que no son del “gran arte”. Así como el reconocimiento de que

19 Valga como ejemplo lo que pensaron al respecto los teóricos de la escuela de Frankfurt, en especial Adorno y Marcuse.

20 En el folclore, los roles entre autor y receptor se confunden, de modo que sus creaciones no se presentan como objetos distinguidos, sino como partes de un repertorio consensuado que en el transcurso de las prácticas pasa “por incontables variaciones; y los iniciadores de tales variaciones ya no son autores, en el sentido que tiene esta palabra en el arte culto, sino más bien receptores” (Mukařovský 2000: 426).

21 La expresión *La tradición de lo nuevo*, que da título a un libro Harold Rosenberg (1969), explica esa situación extraña de tradiciones sin tradición: “La famosa “ruptura con la tradición” ya duró lo suficiente para producir su propia tradición” (13).

ese arte de la clase dominante es, muchas veces, tan *tradicional*, como el arte al que se define como tal, el folclore. Aun así, la vida artística nunca se da en compartimentos estancos, y esto sí lo apunta el autor checo al hablar con frecuencia de las *influencias e interpenetraciones* a las que la estructura artística es sometida.

En este sentido, Mukařovský tiende a otorgar el papel normativo a las jerarquías altas sin atender al hecho de que el resto de esferas estéticas, y artísticas, pueden funcionar como fuentes que nutran de material a un gran arte no siempre tan fértil en su producción de valores. En tiempos posteriores al estructuralismo de Praga, han emergido prácticas culturales no necesariamente asociadas al arte de las clases dominantes, sino más bien a las subalternas, que juegan precisamente a la transgresión de las instituciones del arte²². No obstante, la estética de Mukařovský es un buen punto de partida para el análisis de la institucionalización de las prácticas artísticas, hecho fundamental en relación a la tradición y al que el autor checo apenas alude: “La sociedad crea (...) instituciones y órganos que le permiten influir en el valor estético mediante la regulación de la valoración de las obras artísticas” (Mukařovský 2000: 178).

En definitiva, la estética de Mukařovský saca partido de su genética semiótica. Desde sus orígenes en las tesis formalistas sobre la literatura, el Círculo de Praga asumió el proyecto de dinamizar unos estudios que, si bien siguieron ceñidos en sus inicios al análisis de lo literario y de la lengua poética, se asomaron de la mano de Mukařovský al resto de las artes. Es cierto, sin embargo, que el carácter *sígnico* que el autor checo extiende a todas las artes sesga su estética hacia una *literaturización* general, lo que parece privilegiar en sus análisis a las llamadas artes con *tema*. Quizás fuera necesario precisar según el tipo de manifestación material las peculiaridades de lo *sígnico*. Dicha propuesta supone además poner en cuestión dos de los pilares de la estética moderna: la unidad de las artes y su separación, como ámbito autónomo, del resto de hechos sociales. En las propuestas de Mukařovský puede notarse el residuo de tal motivo, aun cuando insiste en que la noción misma de arte no deja de estar asociada a una determinada estructura del arte, o estética, y por tanto a una tradición, a unas normas y valores. Todo esto deja abierta la cuestión de si es posible una estética libre de prejuicios, o si toda estética no deja de estar acotada a los límites de su propia cultura, más allá de la cual se volvería problemática. A este respecto, el estructuralismo de Praga cuenta con una idea pertinente para abordar la cuestión: la función estética, la cual, gracias a su dinamismo, es la que nos recuerda la indefinición y movilidad de cualquier idea de arte, así como de las fronteras entre las distintas *artes*, las cuales aparecen siempre en el transcurso de una determinada experiencia.

El conjunto de conceptos que traman la estética aquí analizada han influido, de manera más o menos directa, en el desarrollo de propuestas diversas. Cabe destacar la importancia de los trabajos de Mukařovský y del estructuralismo de Praga para la estética de la recepción, principalmente en la obra de Robert Jauss²³. Si bien la atención a la recepción, por mor de su genética fenomenológica, ha divergido en

22 Aunque muchas de ellas acabarían siendo engullidas por un ámbito al que Mukařovský no presta demasiada atención: la industria cultural –quizás porque en su época no tenía aún la dimensión que hoy tiene–, que supone un factor ineludible para la dialéctica estética contemporánea.

23 “Según esta nueva y audaz interpretación del carácter social del arte fundamentada por Mukařovský, la obra literaria no se puede describir como una estructura independiente de su recepción” (Jauss, 2000: 229).

su interpretación de la *experiencia estética* hacia patrones cada vez más cercanos a la hermenéutica²⁴.

La vertiente dialéctica del autor checo apenas ha encontrado ecos en la estética posterior, ha sido más bien en la corriente marxista de la sociología del arte donde se ha dejado sentir. El principal exponente de ello es Arnold Hauser, quien en *Dialéctica de lo estético* –tercera parte de su *Sociología del arte*–, analiza la tradición en relación a las nociones de reducción y progreso. Su objetivo es mostrar que, más allá de los usos ideológicos²⁵, la idea de tradición es un ingrediente necesario para comprender las dinámicas de cambio artístico.

En la actualidad, el binomio tradición-modernidad, o continuidad y ruptura, se consolida como referente desde el cual hacer avanzar la estética más allá del anquilosamiento en el que las perspectivas idealistas o formalistas la sumen. Así, Javier Aparicio ofrece un panorama de las consecuencias que la tensión entre los polos del binomio introduce en los procesos creativos de la modernidad; su *gramática de la tradición*, sin embargo, entiende esta como “contexto endémico” (2013: 41) y “repertorio a disposición, regida por una concepción sincrónica y cedida entonces la iniciativa al artista” (2013: 42), y rechaza la perspectiva diacrónica de la tradición, entendida como *proceso de transmisión*, que pueda hacerla aparecer como un automatismo. Esa aparente polémica entre lo sincrónico y lo diacrónico ya fue solventada por el estructuralismo praguense, y específicamente, como hemos visto, por la estética de Mukařovský. Precisamente, los términos *repertorio* y *disposición*, forman parte de la *estética modal* que está proponiendo Jordi Claramonte (2016), donde se busca una explicación dinámica de la estética efectiva; aquí lo destacable es el empeño por mantener un equilibrio entre los modos en los que la vida artística se da, de forma que los cambios suceden por procesos intrínsecos de saturación y liberación. En última instancia, se pretende conciliar uno de los referentes de la estética moderna, la autonomía, con la dimensión social del arte. Dicha intención es imposible si se considera la tradición como lastre o imposición, y la estética de Mukařovský nos sugiere soluciones para entender las novedades y las trasgresiones no como meras descargas aisladas, sino como la movilidad autónoma de estructuras, y de tradiciones, que en absoluto viven socialmente clausuradas.

Bibliografía

Aparicio Maydeu, J. (2013). *Continuidad y ruptura: Una gramática de la tradición en la cultura contemporánea*. 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>

Círculo lingüístico de Praga (1970). *Tesis de 1929*. Madrid: Alberto Corazón.

Claramonte, J. (2016). *Estética modal (Vol. 1)*. Madrid: Tecnos.

Domínguez Caparros, J. (2009). *Teoría de la literatura*. Madrid: Centro de estudios

24 “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” (Jauss, 2000: 217).

25 La burguesía “reinterpretó la idea de tradición, (...) en consonancia con sus intereses de clase y atribuyéndole una función cultural y totalmente provechosa. Borró de ella, en particular, todo lo que la hace substrato de una dialéctica histórica y, al mismo tiempo, ejerce una acción progresiva y otra retardataria, útil disolvente y otra conservadora, sobre la sociedad” (Hauser, 1975: 197 –Vol. 1–).

Ramón Areces.

Eikhenbaum, B., Sklovski, V., y Tynianov, Y. (1973). *Formalismo y vanguardia: Textos de los formalistas rusos*. Madrid: Alberto Corazón.

Hauser, A. (1975). *Sociología del arte (Vols. 1-2)*. Madrid: Guadarrama.

Jakobson, R. (1977). *Ensayos de poética*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Jandová J. (1997). La semántica poética de Jan Mukařovský. *Literatura: Teoría*, (1), 231–240.

Jauss H.R. (2000). *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona: Península.

Mukařovský, J. (1971). *Arte y semiología*. Introducción de Simón Marchán Fiz. Madrid: Alberto Corazón.

Mukařovský, J. (1977). *Escritos de estética y semiótica del arte*. Prólogo de Jordi Llovet. Barcelona: Gustavo Gili.

Mukařovský, J. (2000). *Signo, función y valor: Estética y semiótica del arte de Jan Mukařovský*. Traducción de Jarmila Jandová, Introducción de Emil Volek. Santafé de Bogotá: Plaza y Janés.

Rosenberg, H. (1969). *La tradición de lo nuevo*. Caracas: Monte Ávila.