

Seis consideraciones acerca del alcance de la tradición:

No puedo combinar unos caracteres *dhcmrlchtdj* que la divina Biblioteca no haya previsto [...]. Nadie puede articular una sílaba que no esté llena de ternuras y de temores. [...] Hablar es incurrir en tautologías. [...] La certidumbre de que todo está escrito nos anula o nos afantasma.

Jorge Luis Borges, «La Biblioteca de Babel», *Ficciones*

Todo está en todo, se diría que merced a una corriente formidable de flujos y circulaciones secretas [...]. El arte sin memoria no existe [...]. Hay que rehacerlo todo para inventar, rehacerlo en el sentido de que hay que volver a encontrarlo todo en el pasado, inventar en el sentido de inaugurar, de mirarlo con otros ojos, inocentes.

Balthus, *Memorias*

El poema [...] se dispuso como una red de vínculos capaces de lograr que la evocación de un solo elemento arrastrara a la evocación simultánea de todos los restantes. El modo más eficaz de conseguirlo fue siempre y dondequiera hacer del poema un juego de espejos que se reflejaran los unos en los otros [...]. Construido como un poliedro de alindes enfrentados, invita a la imitación y a la emulación.

Francisco Rico, «Tratado general de literatura»,
Primera cuarentena y tratado general de literatura

En las frases aisladas es cuando menos se imita. Dos frases juntas ya parecen de otro. [...] Depreciación mediante la repetición. ¿Estímulo mediante la repetición?

Elías Canetti, *El suplicio de las moscas*

Thus, when I started to verse,
I presently sat at the feet of
Hardy and *Thomas* and *Frost*.

Falling in love altered that,
now Someone, at least, was important:
Yeats was a help, so was *Graves*.

[...]

Fondly I ponder You all:
without You I couldn't have managed
even my weakest of lines.

W. H. Auden, *A Thanksgiving*

La evolución literaria avanza de forma lateral, como el movimiento del caballo en el tablero de ajedrez.

Paráfrasis de Viktor Shklovsky, *Knight's Move*

Y cuatro sugerencias iniciales para ilustrar la tradición como juego de rupturas y continuidades:

- Los monocromos en azul de Yves Klein no son un homenaje al lapislázuli de Paolo Veronese, pero para bien o para mal el azul de Veronese habita en el azul de Klein: de forma permanente, la tradición está presente en estado de latencia.
- 1916. Hugo Ball promociona *happenings* y *collages* dada en el Cabaret Voltaire de Zurich: inventando rupturas.
- Leo en un manuscrito anónimo una frase que pudo escribir Faulkner (pero de un ludismo verbal análogo al de Lezama Lima), enunciada por un narrador engañoso, semejante a los que pergeñó Nabokov, en un párrafo de morosa añoranza proustiana de un capítulo que se diría un pastiche de Gide en un libro apócrifo de Calvino que construye la historia de la desazón de un profesor universitario, que me recuerda al Herzog de Bellow, finalmente encerrado en un sanatorio similar al de la Conca d'Oro de *Perorata del apestado* de Bufalino, inspirado en el sanatorio Berghof de *La montaña mágica* de Mann, en el que sufre de soledad e inefabilidad descritas con la obsesiva reiteración de un texto de Bernhard: la biblioteca universal en el original inédito o la tradición disuelta en el talento individual.
- 2001. El grupo rock Jethro Tull reedita su versión *jazz* de la *Bourrée* de la *Suite en mi menor para laúd*, BWV 996 de Johan Sebastian Bach, de su álbum *Stand Up* (1969): preservando la continuidad.

Preliminar

Una madeja de conceptos rueda en silencio por la superficie de la cultura contemporánea: creación, evocación, tradición, ruptura, creatividad, imitación, plagio, originalidad, traducción, interpretación o recreación se mueven enredados de forma inextricable exhibiendo sus relaciones mutuas, la tradición y la ruptura retroalimentándose, la técnica produciendo el espejismo del progreso artístico y la tecnología digital acelerando las tendencias y a la vez haciéndolas más efímeras; los periodos de sucesión de rupturas favoreciendo el dogmatismo estético como los periodos de yuxtaposición abrigan en cambio el eclecticismo; la tradición que en el XIX fue coartada se convirtió en el XX en desafío; la creatividad atrapada en la jaula de la tradición no puede alcanzar la originalidad; Duchamp pintándole un bigote a *La Gioconda* (desafío y burla de la tradición) y Beckmann y Bill Viola recuperando el tríptico gótico en el expresionismo y el video-

arte (complicidad y homenaje a la tradición); el lector jugando a la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas, que Borges inventó en «Pierre Menard, autor del Quijote», para entender el palimpsesto de la tradición (el *Stabat Mater* de Pergolesi como un tema de Queen, *La contravida* de Roth como una novela de Sterne, *Los objetos familiares* de Magritte entre otros Rembrandt del Rijksmuseum); revistas *retro* inundando los quioscos de diseño como el catálogo *trendy* de Taschen resucita las *pin-up girls*; un creador cuestionándose ante la obra maestra «¿por qué se tarda lo mismo en perpetrar la mediocridad que en crear lo genial?»; las máquinas del arte cinético de Jean Tinguely rindiéndole un homenaje burlesco a las máquinas absurdas de la meta-mecánica dada de Francis Picabia o Man Ray y a las máquinas de Leonardo (desde una óptica diacrónica la continuidad de las rupturas no es más que la continuidad de las continuidades, no es sino la tradición); la misma parodia que escarnece la tradición simultáneamente la perpetúa, *best sellers* y edición de nicho como máquinas de crear un oxímoron llamado *tradición efímera*; un artista preguntándose «¿seguir una tendencia me encasilla como no seguir ninguna me margina?»; la vitalidad de la tradición dependiendo de su capacidad de renovación; Cage enriqueciendo con el ruido la tradición musical; las manos de los retratos de Kokoschka enlazadas con las manos de los retratos de Memling; gurús del arte contemporáneo armados con ideas pero sin obras (la intención de crear acabará valiendo por la creación no creada) emprenden *la guerra contra el cliché*; un artista diciéndole a otro en su *atelier* «sí, eres innovador, pero eres

irrelevante»; Giorgio de Chirico autorretratándose de forma obsesiva para honrar los autorretratos de Rafael y Rembrandt, y la imagen de todos los creadores aguardando su turno para ser fotografiados ante el *photocall* de la tradición. Este estudio, necesariamente sintético –y el lector advertirá que inevitablemente deudor de modos comparatistas (y de *Gramáticas de la creación* de Steiner desde su mismo título cómplice)–, no pretende sino salir más o menos indemne del intento incauto de reducir el abstruso concepto de tradición a una definición por lo menos permisible o tolerable con la que poder adentrarse en su funcionamiento interdisciplinar en la cultura contemporánea, aportar textos fundamentales sobre el concepto que alienten una reflexión fructífera, y observar de cerca sus contradicciones y sus ambigüedades inevitables pero su incontestable posición de privilegio en la creación artística y el pensamiento teórico. Doy por sentado que algunas opiniones contundentes recibirán su réplica o refutación, no menos contundente –no es la de la tradición una ciencia exacta, en realidad ni siquiera es una ciencia, si acaso una creencia con distintos cultos–, pero asumo que es posible también que los comentarios que aquí se comparten con el lector, los propios tanto como los ajenos, susciten otros, igual o más provechosos, que contribuyan a esclarecer el concepto de tradición y su omnipresencia en el discurso creativo y crítico del siglo más transgresor, el siglo pasado, objetivo primordial de este estudio, que pretende si acaso contribuir a la constatación de que, en efecto, precisamente el siglo XX insolente y contestatario, el más inconformista,

es el que más ha mirado hacia atrás, el que más ha necesitado evocar el pasado y apropiárselo, bien para desacreditarlo, bien para manipularlo o refundarlo. Estoy muy lejos de aspirar a resolver nada, y sin embargo he querido tratar de cartografiar un terreno demasiado vasto y demasiado abrupto y laberíntico por el que antes o después acabamos transitando, de modo que este libro es el mapa imperfecto que le entrego al lector confiando en que éste lo enmiende y lo complete.

1. Prolegómenos a una gramática de la tradición: de la originalidad del *genio*, el progreso artístico, la creación *ex nihilo* y otros mitos modernos a la re-creación permanente

Sin la presencia de la tradición, y al margen de que la relación con ella sea paródica (lo que también es un indicio de la presencia de la tradición), toda esta construcción, todo este mundo literario sería inimaginable: vive al mismo tiempo en la tradición y en su negación. [...] Porque, ¿qué otra cosa es el talento sino precisamente esta desviación del canon?

Danilo Kiš, «Contra el oscurantismo o el escalpelo de la conciencia crítica», *Lección de anatomía*

La imagen correcta no es la de la tradición perseguida por un artista como una ninfa se ve perseguida por un sátiro, sino la del artista perseguido por la tradición incluso cuando el primero pretende prescindir de la segunda o ignorarla, pues la presencia de la tradición es condición ingénita de todo acto creativo, estando el creador encadenado a ella como un nuevo Prometeo. Y es posible que la imagen pluscuamperfecta sea en realidad la de la tradición y el artista persiguiendo juntos su propia permanencia, la tradición estimulando al artista para que su creatividad genere rupturas que se consoliden convirtiéndose en continuidad, y la alternancia de

rupturas y continuidades alimenten la tradición, y el artista midiendo y aquilatando su talento con la vara de la tradición. En términos de Guillermo de Torre, el *orden* que representa esta última embridando la *aventura* que emprende el artista en cada uno de sus procesos creativos¹, siendo la tradición y la creatividad, la continuidad

1. Guillermo de Torre, «La aventura y el orden», *De la aventura al orden*, Fundación Banco Santander, Madrid, 2013, págs. 131-151, «El espíritu literario y artístico de una época no sigue una progresión constante e ininterrumpida. [...] Si la literatura y el arte se desarrollaran sometidos a un ritmo fijo, predeterminado, en sus evoluciones e involuciones, perderían así una buena parte de su hechizo: ese halo de sorpresa, imprevisión y aventura que imanta e incita a los mejores. [...] La aventura es, pues, apetito insaciable de novedad. [...] ¿Significa esto predicar la apología de lo fugitivo, dar la primacía a lo perecedero? No; es sólo contar con tal elemento como algo indeclinable, que en última instancia no puede rehuirse, y de cuya íntima trama muchas veces surge lo permanente. [...] Lo nuevo... ¿por qué junto a esa corriente natural surge desde antiguo la corriente adversa de continuación o retorno? Ello no quiere decir que el paso atrás en el tiempo no pueda ser también fructífero. Una manera [de innovar] es lanzarse temerariamente hacia lo desconocido [...] rompiendo todas las amarras tradicionales, después de haber decretado la abolición de la memoria, ambicionando un neomorfismo total. La segunda se realiza en la actitud opuesta: alzándose frente a lo inmeditamente anterior y yendo a buscar lo nuevo, con una violenta torsión de retorno a los modelos olvidados, hacia las ocultas fuentes. [...] Si la aventura es modernidad, el orden será tradición. [...] La tradición nos acecha a la vuelta de cada esquina, de cada recuerdo. ¿Cabría resistir a sus llamadas? La aventura está más cerca del verdadero sentido de la continuidad, de la continuidad viva, que no debe ser confundida con la esterilizada tradición. La tradición viva tiene tanto de herencia como de incorporación continua. [...] Ahora bien, la tradición no es una. Hay dos tradiciones: la tradición del orden y la tradición de la aventura (no es menos arquetipo Picasso que Ingres, Bach que Stravinsky, Bramante que Le Corbusier). [...] Reconozcamos que entrambos factores, el orden y la aventura, actuando alternativamente y aun entrecruzándose con juego dialéctico, pueden llegar a ejercer sus específicas y fértiles

y la ruptura, anverso y reverso de la misma moneda, toda vez que, como señala Gadamer, a la vez ante la creación y ante la interpretación, «tenemos que abarcar tanto el gran arte del pasado y de la tradición como el arte moderno, pues éste no sólo no se contrapone a aquél, sino que ha extraído de él sus propias fuerzas y su impulso. Ambos han de ser considerados conjuntamente. No es sólo que ningún artista de hoy podría haber desarrollado sus propias audacias si no estuviese familiarizado con el lenguaje de la tradición. 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. No se trata sólo de que nos hagamos conscientes de la profunda continuidad que conecta los lenguajes de formas artísticas del pasado con la ruptura de la forma del presente»², no es cuestión únicamente de advertir que, sin reflejarse en el espejo de la tradición, cualquier ruptura puede resultar invisible o ser cuestionada, se trata de reconocer que la cultura contemporánea le debe a la tradición su singularidad³.

influencias», págs. 131-139 y 148-149. Hemos consentido una primera nota tan extensa sólo porque se nos antoja que la exposición del vanguardista Guillermo de Torre vale por una declaración de principios en toda regla acerca de la dinámica ruptura-continuidad que preside la tradición y que vertebra este libro.

2. Hans-Georg Gadamer, «La justificación del arte», *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, Paidós, Barcelona, 2002, págs. 41-42.

3. El propio Gadamer concluye que «la creación contemporánea está cada vez más a la sombra del gran pasado del arte que nos rodea como presente. Pensemos, por ejemplo, en cómo la música contemporánea se traslada por precaución a la mitad del programa para que nadie

Toda nueva creación puede alterar la tradición o puede, en cambio, preservarla. En el remoto caso de que existan genios, encerrados o no en botellas, serán ellos los que más próximos estén de lograr que sus nuevas creaciones solivianten (perturben) la tradición (el sistema)⁴.

llegue demasiado tarde ni se vaya demasiado pronto. Esto es un síntoma», Hans-Georg Gadamer, «¿El fin del arte? Desde la teoría de Hegel sobre el carácter pasado del arte hasta el antiarte de la actualidad», *La herencia de Europa. Ensayos*, Península, Barcelona, 2000, pág. 71.

4. El formalista ruso Boris Tomasevskij se refirió a la cuestión del genio precursor que impone la ruptura, y del epígono que la aplica convertida ya en convención, advirtiendo que «l'apparition d'un génie équivalait toujours à une révolution littéraire qui détrône le canon dominant et donne le pouvoir aux procédés jusqu'alors subordonnés. Les épigones répètent une combinaison usée des procédés, et d'originale et révolutionnaire qu'elle était, cette combinaison devient stéréotypée et traditionnelle. Ainsi les épigones tuent parfois pour longtemps l'aptitude des contemporains à sentir la force esthétique des exemples qu'ils imitent: ils discréditent leurs maîtres», *apud* Tvetan Todorov, ed., *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par T. Todorov*, Éditions du Seuil, París, 1965, pág. 305. *Cfr.* Yuri M. Lotman, *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*, Gedisa, Barcelona, 1999, pág. 23, «Los genios –los creadores de arte– son imprevisibles en su creación y no se someten a la influencia directriz de la crítica. La incompreensión por parte del lector de una actividad creadora genial no es una excepción sino la norma». La vinculación que establece Lotman entre la imprevisibilidad y la genialidad, y entre el genio creador y la inaccesibilidad del público a la creación genial en el momento en que ésta se produce, trae a colación la distinción que estableció Tournier entre talento y genio en relación con la recepción del público y, por consiguiente, con la valoración diacrónica de sus obras y con su autenticidad artística (creaciones para el gusto contemporáneo o de creatividad cautiva frente a creaciones de creatividad libérrima susceptibles de perdurar porque su valor genuino supera su valor acomodaticio), de tal modo que lo que caracteriza las obras de un artista de talento «es que tienen una acogida favorable entre el pú-

Cumple asociar cualquier alteración de la tradición con la idea de ruptura, y cumple asimismo vincular cualquier conservación o salvaguarda de la tradición con la idea de continuidad, dependiendo de cada periodo histórico y de cada disciplina artística la mayor o menor frecuencia de creaciones animadas por el objetivo de modificar la tradición o por la voluntad de preservarla⁵, conformán-

blico. El hombre de talento sabe gustar. Se ve recompensado con el éxito. Pero ese éxito no está exento de riesgos. Toda obra, para ser válida, debe obedecer a una necesidad interna [...] que debe permanecer independiente de la acogida del público. El artista que trabaja en función del éxito esperado, esforzándose por responder a la demanda que creyó detectar en la sociedad, ese artista tendrá éxito sin duda, pero no creará nada importante. Durante una temporada, todo el mundo tarareará su canción o leerá su novela. Después, la canción y la novela se disiparán en el olvido. Pero seguramente el autor no pedía más. Lo efímero no es a la fuerza despreciable. El hombre de talento corre el riesgo de actuar a la escucha y al dictado de la masa. Inversamente, el hombre de genio crea sin preocuparse del público. Casi siempre nada a contracorriente. Por lo general, sus obras serán rechazadas, o se impondrán por su autoridad, pero no por su seducción. El futuro le pertenece pero el presente le repudia», Michel Tournier, «El talento y el genio», *El espejo de las ideas. Tratado*, Acantilado, Barcelona, 2000, págs. 137-138.

5. Milan Kundera, «Eternidad», *El telón. Un ensayo en siete partes*, Tusquets, Barcelona, 2009, pág. 201, «Hubo largos periodos en los que el arte no buscaba lo nuevo, sino que se enorgullecía de embellecer la repetición, de reforzar la tradición y de asegurar la estabilidad de una vida colectiva». Y hubo asimismo un tiempo «en que las obras de arte pretendían la duración. El horror ante el hecho de que el deseo de lo nuevo impida la duración no lo causa simplemente el rencor reaccionario. El esfuerzo de crear obras maestras duraderas está quebrantado. Lo que renuncia a la tradición difícilmente puede contar con una tradición en la que conservarse», Theodor W. Adorno, «Lo nuevo y la duración», *Teoría estética*, Akal, Madrid, 2011, pág. 44. Algunos vanguardistas vociferantes –Balla, Boccioni y otros futuristas, por ejemplo– hubieran desoído con gusto la advertencia del crítico de la Escuela de Frankfurt, ensordecidos por sus propias consignas

dose de este modo una suerte de sucesión de periodos alternados de continuidad y de ruptura.

La metamorfosis que se produce entre la tradición y la ruptura atraviesa distintos posibles estadios con desiguales grados de proximidad o analogía, vinculación o dependencia de la iniciativa rupturista respecto al modelo o referente elegido de la tradición, pudiendo conformar una suerte de palimpsesto en el que se van sobreponiendo las distintas variaciones o desviaciones, de toda suerte y grado, que van concibiéndose⁶. Una posible serie de

desaforadas: «queremos combatir con furor la religión fanática del pasado. Nos revelamos contra la estúpida admiración por los viejos cuadros [...], y juzgamos injusto y criminal el desprecio por todo lo que es joven, nuevo, lleno de vida [...]. Declaramos una guerra resuelta a todos aquellos artistas que, camuflándose bajo una apariencia de modernidad, permanecen encadenados a la tradición [...]. Pretendemos menospreciar sin descanso toda forma de imitación», U. Boccioni, A. Carrà *et al.*, «Manifiesto de los primeros futuristas», Ángel González García *et al.*, eds., *Escritos de arte de vanguardia. 1900-1945*, Istmo, Madrid, 2009, págs. 142-144.

6. En algún sentido tal vez no resulte descabellado traer ahora a colación, a propósito del funcionamiento de la relación entre la continuidad y las muchas y distintas formas de ruptura que la acometen y transforman, la hermosa disquisición que Thomas Mann incluye en el capítulo VI de *La montaña mágica* acerca del tiempo y de su carácter productivo y generador de cambios, «¿Qué es el tiempo? Es una condición del mundo de los fenómenos, un movimiento unido a la existencia de los cuerpos en el espacio y a su movimiento. [...] ¿Habría movimiento si no hubiese tiempo? [...] El tiempo es activo, posee una naturaleza verbal, es 'productivo'. ¿Y qué produce? Produce el cambio. El *ahora* no es el *entonces*, el *aquí* no es el *allí*, pues entre ambas cosas existe siempre el movimiento. Pero como el movimiento por el cual se mide el tiempo es circular y se cierra sobre sí mismo, ese movimiento y ese cambio se podrían calificar de reposo e inmovilidad. El *entonces* se repite sin cesar en el *ahora*», Thomas Mann, *La montaña mágica*, Edhasa, Barcelona, 2012, pág. 498. Y es posible que convenga asimismo asociar a esta cuestión, para observarla de forma metafórica

estadios, la definición y características de los cuales dependerán en cada caso de la disciplina y de factores técnicos, estéticos y creativos:

A) POR REPRODUCCIÓN:

A₁ TRADUCCIÓN

[A_{1.1}: A OTRO IDIOMA. A_{1.2}: A OTRO GÉNERO. A_{1.3}: A OTRA TÉCNICA. A_{1.4}: A OTRA DISCIPLINA]

A₂ TRANSCRIPCIÓN

A₃ SIMULACRO

A₄ COPIA O PLAGIO

B) POR EVOLUCIÓN:

B₁ MANIPULACIÓN O DEFORMACIÓN

B₂ TRANSCODIFICACIÓN⁷

B₃ DERIVACIÓN POR IMITACIÓN: PASTICHE

pero sumamente esclarecedora, la lúcida imagen de la naturaleza a la vez paradigmática y creativa, modélica y subversiva, creadora y re-creadora, de un copo de nieve como el que analiza Hans Castorp en el mismo capítulo, «Qué infinita creatividad reinaba a la hora de encontrar variaciones y sutilísimas reinvencciones del mismo esquema de base: el hexágono de lados iguales y ángulos iguales», *ibíd.*, pág. 698. Convengamos entonces en que si el hexágono es la continuidad, las variaciones y reinvencciones constituyen el caleidoscopio que encarna sus múltiples rupturas.

7. Para su definición y funcionamiento, con ejemplos, *vid.* Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Ariel, Barcelona, 1991, págs. 411-413. De acuerdo con Yuri Lotman en *La estructura del texto artístico* (1982), la transcodificación es una suerte de mecanismo de reinterpretación, que soporta la producción de sentido por cuanto el receptor percibe y adapta todo texto en función de los cánones vigentes en su propia cultura, de modo que modifica el código de los textos del pasado. La transcodificación puede ironizar sobre las obras de la tradición o bien reutilizarlas para nuevos fines.

B₄ DERIVACIÓN POR TRANSFORMACIÓN: PARODIA

B₅ RECREACIÓN O EVOCACIÓN

B₆ VERSIÓN O *VARIATIO*

B₇ MISTIFICACIÓN

B₈ CRIPTOMNESIA⁸

C) POR REVOLUCIÓN:

C₁ NEGACIÓN

C₂ TODOS LOS CASOS DE A Y DE B, SI PROCEDE, EN GRADO EXTREMO O SUPERLATIVO

«Todas las formas estéticas, todas las obras de arte, música y literatura, son producidas en órdenes diversos de relación con sus precedentes. Esta relación puede ser la de una generalidad difusa o la de una atención muy específica. Puede implicar imitación, rechazo, variación, parodia, cita directa o indirecta. Las formas de alusión, de evocación, de referencia declarada o clandestina son realmente inconmensurables. Ninguna obra, por inconoclasta u “original” (¿qué significa exactamente esta palabra?) que sea, viene al mundo ni a nosotros *de novo*. Hay saltos audaces, pero no saltos cuánticos [...]. Incluso el más aislado y solipsista de los creadores está preso en la tela de araña de condicionamien-

8. Fenómeno estudiado por Jung en su tesis doctoral *Acerca de la psicología y patología de los llamados fenómenos ocultos* (1902), y consistente en una suerte de falso plagio o plagio involuntario producido por una alteración de la memoria que permite evocar un recuerdo y no reconocerlo como tal, de manera que la idea recuperada parece nueva y personal sin serlo. El sujeto cree haber elaborado algo por primera vez mediante una combinación inédita de estímulos, pero en realidad nos hallamos ante una idea recuperada tal y como fue almacenada en la memoria del individuo.

tos sociales, históricos y pragmáticos. No existe una página en blanco *de novo*. Cualesquiera que sean sus esfuerzos por personalizar, remozar y modificar el lenguaje, es obvio que el autor ha heredado un instrumento que no le pertenece exclusivamente. Lo mismo sirve para el pintor y para el compositor [...]. Todas las formas de imaginación, interiores o exteriores, son un proceso de selección y montaje⁹.

De modo y manera que la transformación de la tradición por parte de la ruptura pueda oscilar entre la más imperceptible variación y la modificación más hiperbólica, cuenta habida de que no es concebible una creación *ex nihilo*, por lo que no cabe sino aceptar con resignación que toda creación es, por principio, en mayor o menor medida, y de forma consciente o no, recreación¹⁰, y

9. George Steiner, *Gramáticas de la creación*, Siruela, Madrid, 2011, págs. 259-260, 315 y 336. De la extrema conciencia de la tradición que tiene el creador dio muestra Calvino a través de las reflexiones de su *alter ego* Silas Flannery, *cfr.* «¿Hace cuántos años que no logro abandonarme a un libro escrito por otros, sin ninguna relación con lo que debo escribir yo? [...] Siento que lo que escribo no me pertenece. [...] El estilo, el gusto, la filosofía personal, la subjetividad, la formación cultural, la experiencia vivida, la psicología, el talento, los trucos del oficio: todos los elementos que hacen que lo que escribo sea reconocible como mío, me parecen una jaula que limita mis posibilidades [...]. La literatura es válida por su poder de mistificación, tiene en la mistificación su verdad; conquiere una falsificación, en cuanto mistificación de una mistificación, equivale a una verdad a la segunda potencia. [...] Soy un autor falsificable; tengo las dotes necesarias para ser un gran falsificador, para crear apócrifos perfectos. [...] No hay certeza al margen de la falsificación», Ítalo Calvino, «Del diario de Silas Flannery», *Si una noche de invierno un viajero*, Siruela, Madrid, 1993, págs. 189, 191, 200 y 214.

10. «Para Bruckner crear era innovar, o desplazar con su propuesta musical la relación de centro y periferia del mundo musical que le precedió. Pero crear era, también, recrear lo ya creado; y recrearse en esa recreación», Eugenio Trías, *El canto de las sirenas. Argumentos*

teniendo siempre muy presente que, como señala el profesor Rico, se nos fuerza a convenir que un texto, y vale aquí, en un sentido semiótico, cualquier obra artística, verbal, icónica o acústica, es un juego de espejos que se reflejan los unos en los otros, y no en vano Valéry empleó, reflexionando sobre el proceso creativo, la metáfora de la caja de resonancias¹¹, una palabra reflejando un texto, un ritmo evocando un poema, un material recordando un estilo pretérito, una forma devolviéndonos otra de otro tiempo, de otro género, de otro idioma, de otra disciplina: como Barthes dejó para siempre marcado a fuego, «leyendo un texto mencionado por Stendhal (pero que no es suyo) reencuentro a Proust en un detalle minúsculo. [...] Saboreo el reino de las fórmulas, el trastrueque de los orígenes, la desenvoltura que hace prevenir el texto anterior del texto ulterior. [...] Proust es lo que me llega, no lo que yo llamo; no es una «autoridad», simplemente *un recuerdo circular*. Esto es precisamente el intertexto: la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito»¹².

musicales, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 2007, pág. 367. Trías deja caer sobre el tapete la carta de Bruckner, pero la concepción creativa del compositor decimonónico presagia la de muchos músicos del XX, convencidos ya de la sinonimia inevitable entre creación y recreación.

11. Paul Valéry, «L'amateur de poèmes», Michel Décaudin, ed., *Anthologie de la poésie française du XXe siècle*, Gallimard, París, 2000, Vol. I, págs. 49-50, «Je m'abandonne à l'adorable allure: lire, vivre où mènent les mots. Leur apparition est écrite. Leurs sonorités concertées. Leur ébranlement se compose, d'après une méditation antérieure, et ils se précipiteront en groupes magnifiques ou purs, dans la résonance».

12. Roland Barthes, *El placer del texto*, Siglo Veintiuno, México, 1993, págs. 58-59. *Cfr.* «Any text is a new tissue of past citations. Bits

La relación con el pasado artístico no únicamente condiciona los procesos creativos en cada etapa, sino que deviene su primordial razón de ser¹³ por cuanto el conoci-

of code, formulæ, rhythmic models, fragments of social language, etc. pass into the text and are redistributed within it, for there is always language before and around the text», Roland Barthes, «Theory of the Text», Robert Young, ed., *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*, Routledge, Londres, 1981, pág. 39. Cfr. «Any text is woven entirely with citations, references, echoes, cultural languages, which cut across it through and through in a vast stereophony. The citations that go to make up a text are anonymous, untraceable, and yet *already read*. The kernel, the soul is plagiarism. By necessity, by proclivity, by delight, we all quote», Jonathan Lethem, «Contamination anxiety», *The Ecstasy of Influence. Nonfictions, etc.*, Jonathan Cape, Londres, 2012, pág. 111. Barthes y Lethem, un precursor y un epígono de la transtextualidad; el primero desmitificando la originalidad, desdeñando al autor, el segundo anunciando a voz en grito la buena nueva de que ya ha nacido el *copyleft*. Y Steiner afirmando que la idea de autoría no es atávica, nació con fuerza en el Renacimiento, creció en el Romanticismo, se ha mantenido incólume hasta el día de hoy, cuando internet puede estar socavando su autoridad, pero es sin asomo de duda precedera, pues «nuestra obsesión por el autor individual, por la firma del artista, por la persona y la huella digital del compositor, nuestra persecución a los plagiarios, es un reflejo muy reciente y [...] temporal», George Steiner, *Gramáticas de la creación*, Siruela, Madrid, 2011, págs. 224-225.

13. Cfr. Félix de Azúa, «Tradición», *Diccionario de las artes*, Debate, Barcelona, 2011, págs. 280-281, «toda producción artística y toda empresa intelectual de cierto empaque deben inventar su propio pasado para encajarse en una tradición u otra. Los surrealistas buscan surrealismo y lo encuentran en las culturas africanas; los cubistas buscan cubos en Durero; Pound se declara hijo de Cavalcanti y Eliot de Laforgue; Picasso, de los indígenas de Mali. Entre los modernos no hay más tradición que la que inventa la invención. Y también es cierto lo inverso: que toda invención moderna se convierte *ipso facto* en tradición para dejar de ser moderna, e incluso dejar de ser invención. Nuestra tradición se construye en el flujo de un presente constantemente nuevo. Ninguna época de la humanidad había producido una tan notable cantidad de pasados simultáneos. En el día de

miento de la herencia determina la actuación, esto es, la selección de materiales, formas y estilos, y la conciencia de una tradición convierte el mecanismo de creación en una operación de (s)elección y combinación de formas y lenguajes que debemos entender de un modo u otro como posiblemente preexistentes, en un proceso de transferencia de convenciones y significados, en un sistema de traslación de códigos¹⁴, en muchos sentidos, en realidad, en

hoy un artista primerizo puede elegir entre catorce o quince pasados, todos ellos perfectamente adecuados y admitidos como tradición de curso legal: son los célebres neo-algo, post-algo y tardo-algo. [...] Las tradiciones, además, se aceleran de día en día [...], y de continuar la aceleración de los pasados y tradiciones, no quedará lugar para el presente y no habrá novedades. En consecuencia, el único arte de vanguardia será la arqueología [...]. Algunos artistas, como Barceló o Basquiat, fueron convertidos en su propia tradición cuando apenas si habían comenzado a hablar. Desde entonces ya no son pintores, sino museos de sí mismos, y ya no exponen lo que pintan, sino capítulos desconocidos de su tradición». Con ironía se refiere Azúa a la excesiva frecuencia con la que una novedosa ruptura deviene tradición de forma inmediata, sin posibilidad de evolución, esto es, sin que al creador le sea otorgado el derecho a la probatura, la contradicción, la negación o el experimentalismo: acosados por un mercado encarnado en el *marchand*, el contratista, el editor o el agente, los creadores se ven obligados a embalsamar, retractilar, detener o inmovilizar su arte para siempre jamás, empujados, arrojados al autoplagio, a la clonación.

14. A modo de ejemplo de lo anterior, valga la declaración del pintor Julian Schnabel en Paul Wood *et al.*, *La modernidad a debate. El arte desde los cuarenta*, Akal, Madrid, 1999, pág. 237, «siempre he dicho que no existe un lenguaje personal, sólo una selección personal del lenguaje», esto es, del supermercado de la tradición el artista-consumidor escoge las formas, técnicas y estilos que considera oportunos, y en ocasiones elige con disparidad de criterios. De hecho, el eclecticismo posmoderno de alguna de sus obras más célebres no hace sino avalar sus palabras. *Exilio* (1989), por ejemplo, combina, en forma de *combine painting* de Rauschenberg, una reproducción parcial del *Re-*

un procedimiento de traducción –a otro tiempo, a otro idioma, a otro género, a otra forma, a otra actitud, a otra circunstancia– que lleva implícito el de interpretación, pues al fin y al cabo «sin esa vivacidad sin fisuras que es la del pasado elegido nos convertimos en sombras planas. El arte muere cuando perdemos o ignoramos las convenciones en virtud de las cuales puede ser leído, gracias a las cuales sus enunciados semánticos pueden ser trasladados a nuestro propio idioma: quienes nos han enseñado a releer el barroco han aumentado el alcance de las antenas que proyectamos hacia el pasado. En ausencia de la interpretación no habría cultura; sólo un silencio sin eco a nuestras espaldas. En una palabra, la existencia del arte y de la literatura [...] dependen de un proceso continuo, a menudo inconsciente, de traducción interna. No es exagerado decir que poseemos civilización porque hemos aprendido a traducir más allá del tiempo»¹⁵.

trato de joven con cesta de frutas de Caravaggio en la Galleria Borghese de Roma, cuernos clavados al lienzo, *graffitis* o pintura mural a la manera del expresionismo abstracto de la Escuela de Nueva York.

15. George Steiner, «Entender es traducir», *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2001, pág. 52.

2. Una definición de *tradición* en el contexto de la cultura artística contemporánea: el proceso de alternancia contingente entre continuidad (re-conocimiento) y ruptura (descubrimiento)

Continuidad-repetición → adhesión a la tradición → imitación y re-conocimiento

Ruptura-diferencia → aversión a la tradición → originalidad y descubrimiento

Tal vez una definición plausible o cuando menos tolerable de *tradición*, en el contexto de la cultura y el arte contemporáneos, guarde semejanza o no desentone o discrepe en exceso con esta enunciación que, lejos de pretender ser axiomática, recoge y ordena testimonios y aportaciones teóricas de artistas y autoridades del XX, proporcionando una cartografía con la que guiarse en el embarazoso terreno de los mecanismos de relación entre un objeto artístico, su proceso creativo y la influencia¹⁶

16. Acerca del concepto de *influencia*, básico, como el de *fuerza*, para la metodología positivista, y de su relación con la cuestión de la tradición y la creatividad, Vid. Claudio Guillén, «De influencias y convenciones», «Sobre los periodos literarios: cambios y contradicciones», *Teorías de la historia literaria*, Austral, Espasa Calpe, Madrid, 1989, págs. 95-117; José Enrique Martínez Fernández, «Sobre fuentes e influencias», *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*, Cátedra, Madrid, 2001, págs. 46-51, una síntesis esclarecedora, y Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Crítica, Barcelona, 1985. La *influencia* determinaba, en principio, una relación de causa-efecto en-