

# El artista exterior y el fin del arte (Esbozo)\*

Luis Sanjuán

marzo, 2005

## 1. Introducción

Hoy ya estamos acostumbrados a ver a los artistas en las primeras páginas de la prensa rosa o en los programas, rosas y amarillos, de las cadenas de radio y televisión —y no hace falta extenderse sobre la invasora condición del colorín en los *mass media* del presente. A ellos, los sublimes artistas o aspirantes a serlo, los vemos representar, más o menos a las claras, pero siempre con total impunidad, la farsa de la grandeza de su arte y de su genio. A sus espaldas, bajo sus pies o en cualquier otra económicamente rentable posición el periodista de turno jalea esta grotesca mascarada. El espectador, pasivamente al fondo, como le corresponde por sabia naturaleza, aplaude sin titubeos, víctima de místicos e inolvidables arrobamientos —y tampoco hace falta detenerse sobre la inagotable capacidad de los espectadores para devorar cuanto sensiblería, cursilería, ridiculez o estolidez sea necesaria al supremo mercado.

A fuerza de ésta y similares costumbres, no solemos percatarnos del carácter revelador que tales fenómenos mediáticos tienen para una certera comprensión de lo que es y ha sido el arte en Occidente.

Habrà quien prefiera apartar la mirada con displicencia y despachar el molesto asunto con una diatriba contra la «telebasura» y la prensa sensacionalista, como si en los medios de difusión de la «alta» cultura no tuviesen lugar también espectáculos de autocomplacencia narcisista, exhibicionismo colectivo y adoración histérica.

Habrà quien apele a la por esencia diferente condición de los loados, peculiaridad ésta que la insidia posmoderna —dirá— quiere destruir.

Habrà quien se resista a aceptar que entre el futbolista multimillonario, el cantante de «Operación Triunfo», la diva del porno y cualquiera de los «grandes» del arte no hay, en este punto, diferencia alguna; a no ser la de que los últimos,

---

\*Copyright © 2005 Luis Sanjuán Pernas. This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.1/es/> or send a letter to Creative Commons, 559 Nathan Abbott Way, Stanford, California 94305, USA.

los artistas y más todavía la cohorte de sus halagadores, tienden a enarbolar la bandera de las más elevadas y nobles motivaciones, mientras que los otros se limitan a dar patadas a un balón (o hacer que las dan), a mostrar al público de mirones sus delicias íntimas o, en fin, a amasar cuanto más dinero y fama puedan sin remordimientos ni proclamas.

Como digo, habrá quien rechace abiertamente cualquier tentativa de comparación entre las noblezas del genio artístico y las chabacanerías de los famosos, tildándola de barbarie posmoderna, a pesar de las evidencias en contra.

Habrà finalmente quien —con amarga lucidez— conceda en lo que se refiere a la actual mediocridad y superficialidad de todo, también del arte, pero se evada hacia lo pretérito como lugar sagrado de verdaderos y heroicos artistas.

Lo fundamental, sin embargo, es comprender que tampoco aquí puede identificarse la supuesta brecha entre un pasado puro y un presente corrupto. Los lodos de hoy proceden de las turbias aguas del ayer. Que el presente se muestre a algunos como la repentina ciénaga posmoderna es cuestión primeramente de perspectiva, pero también de falsificación histórica.

Por eso, la táctica de retrotraer a los impolutos hontanares de una supuesta Edad de Oro las virtudes que en el presente escasean o se echan de menos debe ser combatida con una buena dosis de escepticismo, con el fin de frenar el ejercicio de nostálgicas y consoladoras hagiografías.

Ese buceo en algunos momentos de nuestra herencia cultural, con toda la consecuencia que ello pueda tener para nosotros, perturbadora y, en parte, destructiva, es lo que quiero intentar en los próximos minutos.

Y lo haré tomando como punto de apoyo fragmentos de la obra de algunos pensadores o artistas especialmente relevantes para mi propósito y que servirán para ilustrar el proceso de encumbramiento o entronización del *artista exterior* y de las diversas formas que esta figura ha ido adoptando hasta el fin de la Modernidad.

## 2. Casariego. El artista exterior

No sé si la noción de *artista exterior* goza de algún predicamento en el mundo académico. En mi exposición no tiene otro sentido que el que le da el poeta Pedro Casariego Córdoba en su *Manifiesto*, donde se dice:

Santificamos a Dios, hicimos de Él un Santo; caminábamos campos en pos del cielo, cerrábamos campos con Iglesias. Luego, misteriosamente, bajó la cotización de las acciones de Dios en la Bolsa inmaterial de las almas: adiós a la religión de Dios.

[...] Desolada quedó la piedra de las iglesias, y los hombres, que seguían sin ser hombres, trasladaron a los museos lo más vacío del espíritu de Dios. ¡Lentamente los artistas, la cojera de los corazones, ascendieron a los altares empujados por un aliento de sensibilidad vacía! ¡Desconocíamos tantas verdades! Los impíos artistas exteriores

tomaron el relevo y la antorcha, cargando así aún más nuestras resignadas espaldas, y sus esclavos, los esclavos de los artistas exteriores, hablaron de sus amos con sucias bocas de miel, ayudaron a la propagación de la enfermedad de la cultura visible, construyeron museos para albergar monstruos que sustituyeran con ventaja a los decrepitos dragones, dictaron conferencias para menopáusicos y menopáusicas, encendieron eléctricas luces para alumbrar fósiles miserias, cometieron el grandísimo pecado de teorizar teorías: quemaron la huida de las almas rebeldes.<sup>1</sup>

Si tomamos en serio esta crítica despiadada contra el mundo del arte, si no la eludimos por los medios habituales de la consternada indignación o de la aceptación diletante y santurrón que el propio texto denuncia, tendrá que provocarnos, sin duda, un insoportable malestar.

Mi objetivo es que tratemos con este malestar como trata el médico con el síntoma doloroso de una enfermedad latente, esto es, como un indicio de un grave desajuste en el ecosistema de nuestra cultura, desajuste que ha tenido un proceso de gestación, que puede y debe analizarse.

Casariego denuncia a todos los que estamos metidos en este asunto del arte como idólatras, idólatras de otros o idólatras de sí mismos. La idolatría comienza en el momento en que convertimos a Dios en un santo, y, consiguientemente, en un fetiche hecho a la medida de nuestras expectativas y de nuestras posibilidades. Esta primera cuestión, tan interesante, nos conduce a un problema teológico en el que no puedo entrar ahora. Tomemos la afirmación, por el momento, desde un punto de vista exclusivamente histórico. Dicho de otra forma, sea cual sea nuestra posición actual respecto de «Dios», nadie negará que la historia de Occidente va ligada a la historia de la noción y de la experiencia de Dios y de su declive. Aceptemos, por tanto, que «el valor Dios», por cualesquiera razones histórico-teológicas internas a la propia construcción de esa noción, se ve sometido a un proceso intenso de devaluación.

Pero además, según Casariego, habría que aceptar que nuestra innegable afición a la adoración del arte, y, sobre todo, del artista, no es sino una consecuencia de esta devaluación del «valor Dios». O, más exactamente, el artista, el *artista exterior* se pone a sí mismo en el lugar del Dios ausente, ocupa su altar y es objeto de la adoración que Aquél recibía, en un pavoroso acto de impiedad e idolatría en el que, por lo demás, las relaciones humanas de tú a tú acaban deformadas y convertidas en relaciones de señor-esclavo.

El resto de mi intervención va a dirigida a probar que hay razones históricas y sistemáticas para pensar que esta escandalosa y perturbadora afirmación de Casariego no es una exageración de poeta.

---

<sup>1</sup>P. Casariego, *Manifiesto*. <http://www.pedrocasariego.com/manif.htm> .

### 3. Sócrates. Arte y humildad

Decir que la historia del pensamiento occidental es una nota a pie de página de los diálogos platónicos es un tópico tan extendido que produce rubor repetirlo de nuevo. Pero también aquí, en el caso de la reflexión sobre el arte, demuestra ser plenamente cierta.

Esta reflexión comienza con Sócrates y su expresión se halla en el *Ion* y *La República* de Platón. Por lo que respecta al tema de mi exposición es el primero de estos diálogos el que tiene que convertirse en objeto de nuestra atención.

Recuerdo, para los que no lo conozcan o lo tengan olvidado, que el objetivo último de la conversación es comprender qué es realmente un rapsoda —lo que nosotros llamaríamos un intérprete— y, en último extremo, qué es realmente un artista.

La tesis que, en un principio, se postula —que es la que Ion, el rapsoda interlocutor de Sócrates, desearía sostener— es la siguiente: el rapsoda sería aquel que posee una *téchne* (un saber) especial, correspondiente a su actividad, en virtud de la cual es capaz de hacer lo que hace. Y en consecuencia, cuanta mayor su sabiduría, su dominio de esa *téchne*, mejor su interpretación. Ahora bien, en la primera parte del diálogo, esta tesis conduce a contradicciones insalvables y se muestra insostenible.

Sócrates propone, entonces, una segunda posibilidad:

[...] No es una técnica lo que hay en ti al hablar bien sobre Homero; [...] [sino que es] una fuerza divina la que te mueve, parecida a la que hay en la piedra que Eurípides llamó magnética y la mayoría, heráclea. Por cierto que esta piedra no sólo atrae a los anillos de hierro, sino que mete en ellos una fuerza tal, que pueden hacer lo mismo que la piedra, o sea, atraer otros anillos, de modo que a veces se forma una gran cadena de anillos de hierro que penden unos de otros. A todos ellos les viene la fuerza que los sustenta de aquella piedra. Así, también, la Musa misma crea inspirados, y por medio de ellos empiezan a encadenarse otros en este entusiasmo. De ahí que todos los poetas épicos, los buenos, no es en virtud de una técnica por lo que dicen todos esos bellos poemas, sino porque están endiosados y posesos. Esto mismo les ocurre a los buenos líricos, e igual que los que caen en el delirio de los Coribantes no están en sus cabaes al bailar, así también los poetas líricos hacen sus bellas composiciones no cuando están serenos, sino cuando penetran en las regiones de la armonía y el ritmo poseídos por Baco, y, lo mismo que las bacantes sacan de los ríos, en su arrobamiento, miel y leche, cosa que no les ocurre serenas, de la misma manera trabaja el ánimo de los poetas, según lo que ellos mismos dicen. Porque son ellos, por cierto, los poetas, quienes nos hablan de que, como las abejas, liban los cantos que nos ofrecen de las fuentes melíferas que hay en ciertos jardines y sotos de las mu-

sas, y que revolotean también como ellas. Y es verdad lo que dicen. Porque es una cosa leve, alada y sagrada el poeta, y no está en condiciones de poetizar antes de que esté endiosado, demente, y no habite ya más en él la inteligencia. [...] Pero no es en virtud de una técnica como hacen todas estas cosas y hablan tanto y tan bellamente sobre estos temas, cual te ocurre a ti con Homero, sino por una porción divina, según la cual cada uno es capaz de hacer bien aquello hacia lo que la Musa le dirige [...] Puesto que si supiesen, en virtud de una técnica, hablar bien de algo, sabrían hablar bien de todas las cosas [que corresponden a su arte]. Y si la divinidad les priva de la razón y se sirve de ellos como se sirve de sus profetas y adivinos es para que, nosotros, que los oímos, sepamos que no son ellos, privados de razón como están, los que dicen cosas tan excelentes, sino que es la divinidad misma quien las dice y quien, a través de ellos, nos habla. La mejor prueba para esta afirmación la aporta Tínicus de Calcis, que jamás hizo un poema digno de recordarse con excepción de ese peán que todos cantan, quizá el más hermoso de todos los poemas líricos; y que según él mismo decía, era «un hallazgo de las musas». Con esto, me parece a mí que la divinidad nos muestra claramente, para que no vacilemos más, que todos estos hermosos poemas no son de factura humana ni hechos por los hombres, sino divinos y creados por los dioses, y que los poetas no son otra cosa que intérpretes de los dioses, poseídos cada uno por aquel que los domine. Para mostrar esto, el dios, a propósito, cantó, sirviéndose de un poeta insignificante, el más hermoso poema lírico.<sup>2</sup>

Esta es la primera exposición filosófica de lo que se ha dado en llamar teoría de la inspiración y que tantas repercusiones ha tenido —como se verá— en el pensamiento de Occidente.

Según Sócrates, el artista, y el intérprete en segundo grado, no son sino intermediarios de un proceso que tienen su origen en el dios. El acontecimiento artístico es un proceso de raíz divina en la que los hombres implicados (creador, intérprete y receptor) se ven sumidos, atrapados, *al margen de su voluntad y de su conciencia*, por la *fuerza magnética* que el dios pone en marcha. Es importante reconocer que en este acontecimiento el hombre no tiene responsabilidad alguna. Particularmente no puede atribuirse a la especial sabiduría, bondad, etc. del intermediario el éxito o, simplemente, la puesta en movimiento del acontecimiento artístico. Y la prueba más clara es que el individuo manifiestamente menos preparado —diríamos ahora, dotado— de entre los artistas —Tínicus de Calcis— puede ser el *medium* de la mayor de las producciones musicales de su época.

Naturalmente, con esta teoría se derrumban de un solo golpe las tendencias megalomaniacas de Ion, que en la primera parte del diálogo se nos presenta como

<sup>2</sup>Platón, *Diálogos*, vol. I, Madrid, 1981, pp. 256 y ss. Reproduzco con ligerísimos retoques la traducción de Emilio Lledó para la edición citada.

alguien plenamente convencido de ser el mejor de entre todos los rapsodas de su tiempo y de ser, por tanto, merecedor de todas las alabanzas y de toda la gloria.

Como era de esperar de un diálogo socrático —aquellos de entre los escritos por Platón que, según los estudiosos, reflejarían la posición de su maestro Sócrates—, hay aquí un advertencia moral de fondo y una nueva demostración de la consustancial limitación del hombre, la cual reclama poderosamente un ejercicio de humildad por su parte y, en último extremo —y ello es inseparable del pensamiento de Sócrates—, un ejercicio de piedad.

Para comprender plenamente el tipo de reforma moral que propuso Sócrates hay que referirse a su discurso de defensa, que es donde más claramente se exponen los principios de su actividad y de su pensamiento. Este discurso fue recogido por Platón en *La Apología*. Aunque el sentido de la posición socrática en su conjunto es un tema de interminable controversia entre los estudiosos, me propongo deslindar lo que, a mi entender, son sus líneas maestras.

Para Sócrates, y para toda la tradición griega, existe una diferencia radical entre dioses y hombres. Por mucho que los dioses puedan intervenir en los asuntos humanos o que los hombres puedan apelar o invocar la gracia de los dioses, nada puede borrar la diferencia esencial que existe entre ambos órdenes de seres. Los unos, los dioses, son inmortales; los otros, los hombres, están sujetos a la muerte. La muerte, eso que precisamente y por encima de todo hace hombre al hombre, constituye a su vez el enigma por antonomasia, el centro de enigmaticidad de la existencia humana. Nadie sabe qué es la muerte. Creer, por ejemplo, que es un mal y temerla sobre la base de esa creencia, es creer saber lo que no puede saberse. (Nótese que el mismo error cometería, según Sócrates, quien afirmase saber que es algo bueno.) La muerte es una de esas cosas que Sócrates denomina *ta megista*, las cosas grandes —realmente importantes, podríamos traducir de un modo libre—. Entre estas «cosas grandes» está también la excelencia humana, qué sea, en definitiva, el hombre y cómo pueda llegar a su más alto grado de perfección y realización. Pues bien, para Sócrates la diferencia radical que en el nivel óntico se da entre dioses y hombres tiene su correspondencia en otra, igualmente radical, en el nivel epistemológico. Dicho de otra forma, existe en el orden del conocer una diferencia insalvable entre el saber del dios, que es completo e infalible, y, por ello es saber en sentido estricto, y el saber del hombre, para quien es inaccesible el conocimiento de *ta megista*, el conocimiento de qué sea la muerte y cuál sea, en consecuencia, la esencia de sí mismo y de su excelencia.

Ahora bien, aparte de ciertos conocimientos particulares sobre «las cosas pequeñas» que puedan poseer ciertos hombres, existe uno propiamente humano y ciertamente radical que le está reservado y que, sin embargo, permanece en el olvido. Todo conocimiento particular queda reducido a la nada sin este segundo crucial que lo define como hombre y que Sócrates identifica como la *anthropine sophía*, la «sabiduría propiamente humana». Este conocimiento no es otro que el de su propia y absoluta ignorancia, el de su insignificancia en relación con el verdadero saber, el que corresponde únicamente al dios. Es así como hay que entender la profesión socrática de ignorancia, el tan conocido *sólo sé que no se nada*.

La condición mortal del hombre, su estar entregado al límite incontestable de la muerte tiene su correspondencia epistemológica en la limitación absoluta de su conocimiento, su ignorancia fundamental, la oquedad que en relación con su saber posee su propia condición mortal y, a un tiempo, la esencia de su propio ser. Sócrates entiende que éste es el mensaje fundamental que tiene que comunicar a los hombres y que, al hacerlo, se convierte en servidor del dios, concretamente del dios délfico, que fue quien, mediante un oráculo, lo señaló como el más sabio entre los mortales, precisamente por saber —así interpreta Sócrates el oráculo— que la máxima la sabiduría que le cabe al hombre es el conocimiento de su esencial ignorancia.

Las relaciones que pueden establecerse entre Sócrates y el universo délfico son múltiples y podrían ser objeto de amplia investigación. En todo caso, hay algo que resulta evidente: el pensamiento de Sócrates antes referido no viene sino a llenar de contenido la emblemática recomendación délfica de moderación que se expresa del modo más claro en las llamadas «sentencias de los Siete Sabios», que según los propios historiadores griegos, aparecían grabadas en las paredes del templo de Apolo en Delfos y entre las cuales se encuentran las siguientes: *Moderate tu soberbia, Permanece en el límite, Nada en exceso, Conócete a ti mismo*.

Que el hombre se conozca hasta el punto de reconocer su limitación es el paso necesario para aprender la humildad —diríamos ahora— que le permita vencer su injustificada e impía tendencia a creerse semejante a la estirpe de los dioses.

Ion, el rapsoda, jaleado por una sociedad que, como la ateniense en tiempo de Sócrates, no tenía ningún reparo en premiar con enormes sumas de dinero sus victorias en los concursos poéticos o en sancionar la hazaña mediante panegíricos como los escritos por Píndaro a los vencedores en los juegos olímpicos, es denunciado por Sócrates y caricaturizado por Platón como un ejemplo manifiesto de soberbia humana, la del que cree saber lo que no sabe y, peor, la del que se cree merecedor por su arte de honores cuasidivinos, cuando la responsabilidad de su hazaña artística ha de atribuirse en exclusiva al dios, a la diosa en este caso, a la Musa.

#### 4. Ficino. Arte y magia

El Renacimiento adoptó a su manera la posición de Sócrates. Pero la forma en que lo hizo transformó completamente, en mi opinión, el sentido inicial que esa propuesta tenía y abrió el camino hacia posiciones muy alejadas de la intuición inicial de Sócrates.

Para poder entender mínimamente en qué consistió el pensamiento renacentista sobre el arte es necesario realizar algunas aclaraciones iniciales.

El Renacimiento es una época frecuentemente malentendida. Muchas veces se reduce a la idea de un nuevo comienzo, de una ruptura respecto de la herencia medieval, basada en la recuperación de los textos grecolatinos que llevó a cabo el humanismo de corte erasmista. La edad del inicio de la ciencia, como paradig-

ma de la luz de la razón frente a la vulgaridad de la superstición de los «siglos oscuros».

La realidad es diferente. Los pensadores renacentistas trataron de formular una filosofía en que motivos procedentes de la patrística y del escolasticismo pudiesen convivir con una nueva espiritualidad cristiano-platónica de signo hermético-cabalístico.

Esta vocación sincrética se apoyó en una serie de errores históricos de tremendas consecuencias. Merece la pena detenerse en este punto.

Para Ficino, Pico della Mirándola y sus sucesores, la autoridad de una doctrina venía sancionada por su antigüedad, esto es, por su cercanía al origen histórico de las Sagradas Escrituras, o en otras palabras, por su proximidad a Moisés, por una parte, y a Jesús de Nazaret, por otra.

Cuando la Florencia de Cosme de Medicis tomó contacto con los escritos platónicos y neoplatónicos procedentes de Oriente —recuérdese que sólo muy pocos diálogos de Platón se habían preservado en Occidente durante la Edad Media—, con ellos llegaron también un conjunto de obras atribuidas a la figura legendaria del profeta egipcio Hermes Trismegisto. Estas obras, que constituían el producto de una gnosis peculiar creada en los primeros siglos de la Era Cristiana y que pudo recoger la influencia tanto del platonismo como del cristianismo, fueron asignados erróneamente a una época muy anterior, que se retrotraía a los tiempos míticos de Moisés e incluso antes. Se vieron, pues, como obras de máxima autoridad que anunciaban ya a Platón y al cristianismo.

Algo parecido sucedió con la tradición cabalística del Medievo, obra de judíos españoles, que llegó a Florencia como consecuencia de la presión antisemita bajo el reinado de los Reyes Católicos ya antes de la expulsión y que se difundió por toda Europa tras la diáspora. Para los renacentistas la cábala era la segunda revelación oculta que recibió Moisés junto con las Leyes y fue, por tanto, objeto de reverencia absoluta.

Por otra parte, también la obra del Pseudo-Dioniso, que se data habitualmente en torno al S. VI de la Era Cristiana, fue adoptada por Ficino y los pensadores del Renacimiento como obra de Dioniso Areopagita, el Santo convertido por San Pablo (Hechos, XVII, 34), y, en consecuencia, fue considerada como culmen de la teología cristiana.

Estas tres influencias decisivas, la del hermetismo, la de la cábala, también en su peculiar versión luliana, y la de la angelología del Pseudo-Dioniso se fundieron con el neoplatonismo y el cristianismo, dando lugar a un resurgimiento sorprendente de la magia, la astrología y la alquimia, disciplinas que constituirán el humus nutricional de las concepciones renacentistas sobre la ciencia, el arte y la religión.

Puesto que tratar este tema, incluso someramente, es imposible ahora, me limitaré a presentar algunos fragmentos del capítulo XXI del libro de Marsilio Ficino titulado *De vita coelitus comparanda*, que aunque no alude ni a la cábala ni a la angelología del Pseudo-Dioniso, permite apreciar la síntesis de neoplatonismo y magia antes apuntada.

La aportación de Ficino es central en la gestación y desarrollo del Renacimiento. A él le fue encomendada la traducción al latín del legado platónico y hermético procedente de Oriente. Escribió, además, obras originales que influyeron notablemente en sus sucesores —Pico, Agrippa, Bruno, etc.—, en las que trató de producir una síntesis de las ideas platónicas, neoplatónicas y herméticas con el cristianismo. Entre estas obras el *De vita coelitus comparanda* ocupa un lugar especial, por ser ahí donde se establecen los principios de una magia astral que tantas repercusiones tendría en el pensamiento renacentista posterior. Veamos un ejemplo.

Puesto que siete es el número de los planetas, siete son también los pasos a través de los cuales algo superior puede ser atraído hacia lo inferior. Los sonidos ocupan la posición del medio y están dedicados a Apolo [al Sol]. Las materias duras, piedras y metales, poseen el rango más bajo y parecen, de este modo, referirse a la luna. En segundo lugar, siguiendo el orden ascendente, están las cosas compuestas de plantas, frutos, gomas y miembros de animales; todas ellas corresponden a Mercurio [...] En tercer lugar están los muy sutiles polvos y sus vapores, seleccionados de entre las materias mencionadas, así como los aromas simples de plantas y flores y de los ungüentos; ellos pertenecen a Venus. En cuarto lugar están las palabras, el canto y los sonidos, todos los cuales están dedicados a Apolo, cuya gran invención es la música. En quinto lugar están los poderosos conceptos de la imaginación —formas, movimiento, pasiones—, que sugieren la fuerza de Marte. En sexto lugar están los argumentos discursivos y las deliberaciones de la razón humana, que pertenecen señaladamente a Júpiter. En séptimo, las operaciones más secretas y simples del entendimiento, ahora desligadas de todo movimiento y unidas a lo divino; ellas corresponden a Saturno, al que los hebreos llamaron con razón «Sabbath», palabra hebrea para quietud.

¿Por qué todo esto? Para enseñarte que, al igual que un cierto compuesto de plantas y vapores producido por ciencia médica y astronómica genera una forma común [de medicina], cual armonía dotada de los dones estelares, así también los sonidos, primeramente elegidos según la norma de los astros y luego combinados de acuerdo con la congruencia de unos astros con otros, producen un tipo de forma común [una melodía, un acorde], y en esta forma común surge un poder celestial. [...]

Recuérdese que el canto es el más poderoso imitador de todas las cosas. Imita las intenciones y sentimientos del alma, así como las palabras; representa los gestos, movimientos y acciones de las personas, y también su carácter; e imita todas estas cosas y las realiza con tal fuerza que inmediatamente provoca que tanto el cantor como el oyente las imiten y realicen a su vez. Por este mismo poder, cuando el can-

to imita las cosas celestes, nuestro espíritu se eleva maravillosamente hacia el influjo celeste y este influjo desciende sobre nuestro espíritu. [...]

Ciertamente, la materia misma del canto es en todo más pura y semejante al firmamento que la de la medicina. Pues es aire, caliente o templado, que alienta y vive en cierto modo; está compuesto, como un animal, de ciertas partes y miembros propios, y no sólo posee movimiento y muestra pasión, sino que porta un significado, como un ser mental, de suerte que se puede afirmar que [el canto] es un animal racional y aéreo. El canto, por consiguiente, que está lleno de espíritu y significado, tiene tanto poder como cualquier otra combinación [por ejemplo, una medicina], y penetra en el cantor y desde éste en el oyente cercano. [...]

Un canto concebido con tal poder, en el momento [astrológicamente] preciso y con tal intención, no es sino un espíritu concebido ahora en ti, en el poder de tu espíritu —un espíritu hecho solar y que actúa tanto en ti como sobre quien está cerca de ti por la potestad del Sol. Pues, si un cierto vapor y espíritu emitido por los rayos de los ojos o por otros medios puede a veces, fascinar, contagiar o influir de cualquier otro modo en quien está a tu lado, mucho más puede hacer un espíritu cuando se derrama desde la imaginación y el corazón al mismo tiempo [...] De ahí que nada extraordinario haya en que por medio del canto se puedan curar o provocar enfermedades físicas o mentales, especialmente puesto que un espíritu musical de esta clase toca propiamente y actúa sobre el espíritu, que esta entre el cuerpo y el alma y afecta inmediatamente con su influjo tanto al uno como a la otra.<sup>3</sup>

Ficino adopta, como otros muchos antes que él, el universo geocéntrico ptolemaico con sus siete esferas planetarias, la de los tres planetas inferiores (la Luna, Mercurio y Venus) y la de los tres superiores (Marte, Júpiter y Saturno), en medio de ambas, el Sol; por encima de los planetas, la esfera de las estrellas fijas, que contiene el zodiaco, con sus doce constelaciones y sus treinta y seis decanos. Más allá, estarían, en la recepción que de este mismo esquema hizo el cristianismo renacentista, las jerarquías dionisianas de los ángeles y la Trinidad, pero de esto último no habla Ficino aquí.

Todo este sistema cosmológico, al que se adhieren resonancias procedentes de la mitología clásica —recuérdese que a cada planeta corresponde una divinidad, siendo el caso más notable la asociación de Apolo con el Sol—, se halla en Ficino asociado a principios procedentes del neoplatonismo. Cada segmento de los órdenes materiales terrestres y del hombre (imaginación, razón discursiva, intuición pura) se relaciona con un planeta. En virtud de la íntima y viva unidad que re-

<sup>3</sup>Ficino, *Three Books on Life*, Arizona, 2002, pp. 355 y ss. La traducción es mía.

corre el cosmos neoplatónico es posible, según Ficino, no sólo reconocer estas conexiones internas, sino, sobre todo, manipularlas de alguna manera.

De acuerdo con Ficino, el operador, en virtud de un conocimiento profundo de las razones del cosmos tanto terrenal como estelar puede producir una forma que capte el poder (*virtus*) del firmamento. Con ello logra atraer hacia sí el influjo divino de los planetas y particularmente, en el caso de la música, el influjo del propio Sol. Ello es posible a través de un canal que interconecta el mundo sideral con el mundo terrenal y el propio hombre, canal que aquí recibe el nombre de espíritu (*spiritus*), una suerte de entidad intermedia subsistente entre el cuerpo y el alma del mundo y el cuerpo y el alma del hombre, que permite la intercomunicación de ambos.

El músico sabio, en cuanto conocedor de estas ocultas relaciones, adquiere, pues, los facultades de un mago astral, cuya magia podría ser usada tanto para la curación —y aquí hay que ver a Ficino como un precursor de un tipo especial de musicoterapia astrológica— como para la generación de enfermedades; si bien, lógicamente, siempre será el efecto benéfico el que persiga la terapéutica mágica del piadoso Ficino.

Aunque en los fragmentos citados no hay alusión a la captación directa de los poderes pertenecientes a seres divinos —las esferas planetarias están siempre por debajo de las que corresponden a los ángeles o a Dios— el camino hacia una manipulación de los poderes ocultos de la divinidad queda expedito y ése fue el que recorrieron autores posteriores a Ficino, como Pico o Bruno.

Lo que quisiera subrayar ante todo es que, en la medida en que la frontera irrebasable entre lo divino y lo humano, a la que me referí al comentar la tesis socrática, queda eliminada —advertíase que en la visión neoplatónica Dios no es sino el punto de origen del proceso de emanación que da lugar al cosmos y, por tanto, no está radicalmente separado de este cosmos—, en esa medida, se abre la posibilidad de la intervención por parte del hombre en el proceso de producción de formas capaces de convocar los poderes divinos. La obra artística deja de ser en esta filosofía un puro don del dios para convertirse en una suerte de talismán, en un artefacto creado por el mago para la producción deliberada de efectos maravillosos de naturaleza excepcional. La responsabilidad de la obra ya no recae únicamente en la Musa; el artista, a partir de este momento, participa en el proceso de la creación como un agente activo y consciente en virtud de su conocimiento de las razones ocultas del universo y de su capacidad de invocar sus profundos poderes.

## 5. Nietzsche. Arte y omnisciencia

El proceso de sacralización del artista al que alude el texto de Casariego citado al principio, y cuyo rastro hemos podido adivinar ya en la noción del artista-mago del Renacimiento, alcanza su punto culminante en el pensamiento de Nietzsche. El artista ya no será sólo aquel hombre privilegiado capaz de movilizar con su

ciencia y su piedad las fuerzas divinas contenidas en el cosmos. El artista se convertirá para Nietzsche, antes bien, en una suerte de demiurgo que ocupara el lugar del Dios cristiano, una vez que su defunción ha sido certificada con el conocido *Dios ha muerto*. El superhombre es el artista consumado, un artista que ya no necesita de Dios, porque se ha hecho Dios a sí mismo, porque ha adquirido la parte necesaria de aquel divino poder, ahora ya perfectamente humano, demasiado humano. Abolida la amenaza de la muerte mediante el pensamiento del eterno retorno, el superhombre se ríe de todos los sufrimientos propios y ajenos desde la cumbre de su incontestable sabiduría.

Toda esta metafísica nietzscheana del superhombre está en gran medida prefigurada en la noción del arte como metafísica, tal como se expone en *El nacimiento de la tragedia* —la obra más importante del primer período creativo de Nietzsche, que marcará el posterior desenvolvimiento de su filosofía.

Aunque asumida plenamente la crítica kantiana al afán conquistador de la razón que la Ilustración había puesto en movimiento, Nietzsche —al igual que sus predecesores del Romanticismo temprano— no quiso renunciar al deseo de un conocimiento absoluto, al anhelo del total desvelamiento del «gran secreto». Por el contrario, elaboró un pensamiento en el que aquel deseo encontrara cumplimiento. Denunció a la ciencia (y también a la religión) como formas de la impotencia y la cobardía y ensalzó al arte como la única vía posible para la experiencia cognoscitiva de la verdad.

He aquí como describe Nietzsche esta experiencia artística total de conocimiento, en términos cuasi-religiosos:

Bajo la magia de lo dionisiaco no sólo se renueva la alianza entre los seres humanos: también la naturaleza enajenada, hostil o subyugada celebra su fiesta de reconciliación con su hijo perdido, el hombre. De manera espontánea ofrece la tierra sus dones, y pacíficamente se acercan los animales rapaces de las rocas y del desierto. De flores y guiraldas está recubierto el carro de Dioniso: bajo su yugo avanzan la pantera y el tigre. Transfórmese el himno *A la alegría* de Beethoven en una pintura y no se quede nadie rezagado con la imaginación cuando los millones se postran estremecidos en el polvo: así será posible aproximarse a lo dionisiaco. Ahora el esclavo es hombre libre, ahora quedan rotas todas las rígidas, hostiles delimitaciones que la necesidad, la arbitrariedad o la «moda insolente» han establecido entre los hombres. Ahora, en el evangelio de la armonía universal, cada uno se siente no sólo reunido, reconciliado, fundido con su prójimo, sino uno con él, cual si el velo de Maya estuviese desgarrado y ahora sólo ondease de un lado para otro, en jirones, ante lo misterioso Uno primordial. Cantando y bailando manifiéstase el ser humano como miembro de una comunidad superior: ha desaprendido a andar y a hablar, y está en camino de echar a volar por los aires bailando. Por sus gestos habla la transformación mágica. Al igual que ahora los ani-

males hablan y la tierra da leche y miel, también en él resuena algo sobrenatural: se siente dios, él mismo camina ahora tan estático y eruido como en sueños veía caminar a los dioses. El ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte: para suprema satisfacción deleitable de lo Uno primordial, la potencia artística de la naturaleza entera se revela aquí bajo los estremecimientos de la embriaguez. El barro más noble, el mármol más precioso son aquí amasados y tallados, el ser humano, y a los golpes de cincel del artista dionisiaco de los mundos resuena la llamada de los misterios eleusinos: «¿Os postráis, millones? ¿Presientes tú al creador, oh mundo?».<sup>4</sup>

La oposición entre el saber científico y el saber artístico se presenta en *El nacimiento de la tragedia* como oposición entre dos impulsos: apolíneo y dionisiaco, respectivamente —o sueño y embriaguez, si tomamos ambas nociones desde el punto de vista fisiológico. Aunque en el arte ambos impulsos conviven, sólo el factor de la embriaguez dionisiaca permite allí el acceso al conocimiento de lo absoluto.

Pues mientras que el conocimiento científico (apolíneo) se atiene al ente, o más exactamente, a los entes en tanto que conectados por relaciones causales, y no toca, por tanto, el fondo de la realidad, la experiencia cognoscitiva del arte dionisiaco se adentra en lo Uno primordial, en el Ser que está más acá de las distinciones, de los entes, del *principio de individuación*. El velo de Maya, este *principio de individuación* que hace que las cosas aparezcan como tales cosas, bien distintas, integradas en un cosmos que las engloba —todavía el cosmos jerarquizado del Renacimiento—, se rompe, por un instante mágico-artístico-místico, y tras él se dibujan los rasgos del Ser Uno, las diferencias entre los entes desaparecen, el límite cae, ahora el hombre se identifica con el dios, el artista se convierte en dios creador, dios que se crea a sí mismo en cuanto dios, en cuanto omnipotente productor y testigo omnisciente de la verdad del mundo por el creado.

A pesar de las semejanzas en la descripción de la experiencia artística que pudieran observarse entre la posición nietzscheana y la socrática —ambos recurren, como se habrá visto, a la imagen de los cultos orgiásticos dionisiacos o de índole misteriosa de la religión griega—, se advertirá rápidamente la gigantesca distancia que separa un pensamiento del otro: en Sócrates, el éxtasis no borra jamás la frontera que separa de raíz la divinidad, por una parte, de los sujetos implicados en el proceso artístico, por otra. Esa frontera es, antes bien, el presupuesto necesario para que el proceso adquiriera el carácter excepcional (cúltico y religioso) que posee. Cuando el dios ha muerto, el éxtasis se convierte en el juego estético de un sujeto que pretende construirse a sí mismo con los atributos usurpados a la divinidad desterrada o asesinada. El dios antiguo, que en el recuerdo del hombre desencantado de la razón fue mero tema de un sueño apolíneo, es ahora derrocado por un hombre-artista, el cual, en el paroxismo de su soberbia, entra en la

<sup>4</sup>F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, 1984, pp. 44-45. La traducción es de Andrés Sánchez Pascual.

escena como el nuevo ídolo de una nueva, pero ya imposible, religión.

La disolución del límite óntico y epistemológico entre mortales e inmortales, preparada ya en el Renacimiento, acaba produciendo un tipo de filosofía como la nietzscheana. El superhombre nietzscheano y su predecesor, el artista dionisiaco, han de verse, por consiguiente, como representaciones de un nuevo Ion que acapara para sí la divinidad de la Musa por él mismo aniquilada. Un Ion encastillado en su soberbia esteticista frente a la rotunda admonición socrática. Ante la efigie de esta nueva deidad se postró luego la progenie innumerable de los adoradores. El artista, el *artista exterior*, había nacido para el mundo. Pero su destino no pudo ser más amargo.

Pues, en efecto, la reinención de la mitología que proyectó el Romanticismo y uno de cuyos vástagos es el artista nietzscheano condujo a un fracaso estrepitoso, precisamente por la falta de su piedra angular: el dios, vivido en cuanto dios, es decir, en cuanto Otro absoluto.

## 6. Améry. Arte e impotencia

El argumento definitivo contra las veleidades taumatúrgicas o artístico-metafísicas del hombre moderno lo planteó, como suele suceder, la dura realidad. Fue ella quien desenmascaró la ingenuidad del mago renacentista y la vanidad del diletante nietzscheano.

Las dos teorías, que pretendían otorgar al hombre un poder del que, en verdad, carece, no tuvieron esta vez que combatir contra las palabras, más o menos certeras, más o menos irónicas, de un cierto Sócrates. De ese Sócrates hubiera sido fácil desembarazarse. Hubiese bastado simplemente con pasar de largo, con deformar hasta la caricatura su filosofía o, simplemente, con arrojar sus vetustas advertencias al saco roto del olvido.

Pero, ¿y si en lugar de las amables conversaciones con Sócrates se hubiese presentado el incompasivo y brutal agente de un nuevo orden para dar con los huesos —ya no con las palabras— de aquellos encumbrados sabios y de sus seguidores en las estancias de un campo de exterminio? ¿Y si además lo hubiera hecho al son de la tan venerada música de un Beethoven o un Wagner? Esta estampa que parece fabricada por la mente deforme de un aciago novelista es, como todos sabemos —y por mucho que tratemos de olvidarlo—, la más atroz de las realidades que le ha tocado conocer al hombre del S. XX.

Y ahí se quedaría en lo oculto de nuestro inconsciente y sin más consecuencia que la que cada cual quisiera extraer, si no fuera porque algunos de esos intelectuales, que leían a Nietzsche, disfrutaban con Wagner y Beethoven o recitaban en el silencio de sus acogedores hogares pequeño-burgueses los poemas de Hölderlin, si no fuera porque alguno de ellos —digo— tuvo que ser testigo y víctima directa de aquel horror y porque, superviviente de la catástrofe, sintió la imperiosa necesidad de dejarnos su testimonio de ella.

Uno de estos testimonios es de especial relevancia para el asunto que vengo

comentando. Se trata de un breve, imprescindible y, desgraciadamente, poco conocido texto de Jean Améry titulado *En las fronteras del espíritu* y contenido en un libro que reúne varios escritos bajo el título *Más allá de la expiación y de la culpa*.

El objetivo de este texto es —según palabras del autor— «meditar sobre la confrontación entre Auschwitz y *espíritu*». Naturalmente no se trata de una meditación en el vacío de la torre de marfil.

Jean Améry (Hans Mayer es el nombre real), después de haber pasado por otros campos y cárceles, fue deportado a Auschwitz el 15 de enero de 1944 a causa de su ascendencia judía. Jean Améry era hijo de una familia austriaca de raíces judías, perfectamente integrada desde hacía muchas generaciones en la vida de aquel país. Desde joven Hans mostró gran interés por la literatura, la filosofía y la música y, al cabo de los años, se convirtió en lo que él denominará un «intelectual».

Merece la pena escuchar la definición que da Jean Améry de esta noción para comprender completamente en qué forma se produce tal confrontación de la cultura con la brutalidad del mal.

¿Quién es [...] un intelectual o un hombre de espíritu? No es, cierto, cualquiera que ejerza una profesión llamada intelectual: una formación superior constituye tal vez, en ese caso, una condición necesaria, aunque no suficiente. Todos conocemos abogados, ingenieros, médicos, probablemente también filólogos, que ciertamente son inteligentes y en sus respectivas especialidades quizás, incluso eminentes, y que, sin embargo, no cabría considerar intelectuales. Un intelectual, como me gustaría que se entendiese en estas páginas, es un ser humano que vive en el seno de un sistema de referencia espiritual en el sentido más amplio. El campo de sus asociaciones es fundamentalmente humanístico y filosófico. Posee una conciencia estética muy cultivada. Tanto por inclinación como por aptitud se orienta al razonamiento abstracto. Cualquier motivo despierta en su fuero interno asociaciones de ideas procedentes de la historia del pensamiento. Si se le pregunta, por ejemplo, qué nombre famoso comienza con las sílabas «Lilien», entonces no se le viene a las mentes Otto van Lilienthal, el inventor del vuelo con planeador, sino el poeta Detlev von Liliencron. Si se le muestra el término «sociedad», no lo entiende en el sentido mundano, sino sociológico. No le interesa el proceso físico que conduce a un cortocircuito; sin embargo, tiene buenos conocimientos sobre Neidhart von Reventhal, poeta trovadoresco de inspiración rústica.<sup>5</sup>

Así pues, un intelectual es un hombre no sólo cultivado exquisitamente en el

<sup>5</sup>J. Améry, *Más allá de la expiación y de la culpa*, Valencia, 2001, pp. 52-53. La traducción de este fragmento y del resto de fragmentos de Améry citados más adelante es de Enrique Ocaña.

ámbito de las así llamadas ciencias humanas o del espíritu, sino uno que, además, lo ha hecho suyo hasta el punto de poder decir de él que la savia de esa cultura recorre sus venas y constituye el punto de referencia fundamental en su comprensión y experiencia de la realidad.

¿Qué pudo experimentar alguien así en un campo de concentración? O dicho con las palabras del autor:

A un intelectual de esa naturaleza, a un hombre que se sabe de memoria las estrofas de la gran lírica, que conoce los cuadros célebres del Renacimiento y los del Surrealismo, que está familiarizado con la historia de la filosofía y de la música; a un intelectual de esa naturaleza lo emplazaremos en un lugar donde se enfrenta al dilema de endurecer la realidad y la eficacia de su espíritu o declararlas nulas, es decir, lo conduciremos a una situación límite: a Auschwitz.<sup>6</sup>

A partir de este momento el texto de Améry describe cuál era la situación cotidiana del *intelectual* en el campo y, especialmente, también cuál su estado espiritual y psicológico. Más concretamente, Améry se plantea hasta qué punto ese bagaje que llevaba consigo le había ayudado a sobrevivir existencialmente a la pavorosa experiencia que le rodeaba.

La respuesta de Améry no puede ser más contundente:

En el campo de concentración el espíritu se declaraba incompetente. Fracasaba como instrumento útil para superar los problemas planteados. Pero —y con ello apunto una cuestión esencial— cabía emplearlo para su *autocancelación*, utilidad nada baladí. Pues no era un hecho incontestable que el hombre de espíritu —a no ser que se encontrara ya físicamente destruido— hubiera perdido su inteligencia o se hubiese vuelto incapaz de pensar. Al contrario. El pensamiento se concedía raras veces un instante de reposo. Pero se cancelaba a sí mismo siempre que, a poco que avanzara, tropezaba con sus fronteras irrebasables. Con ello, los ejes de sus sistemas tradicionales de referencia se fragmentaban. La belleza no era más que una ilusión. El conocimiento se manifestaba como simple juego de conceptos. La muerte se desvelaba en toda su ininteligibilidad.<sup>7</sup>

Y de esta respuesta, de este fracaso del marco previo de referencia espiritual, Améry extrajo una demoledora conclusión:

Tal vez alguno, si nos sentáramos juntos a conversar, me preguntaría qué es lo que el hombre de espíritu ha salvado del campo de concentración y ha traído a este mundo que con gran presunción

---

<sup>6</sup> *op. cit.*, p. 53.

<sup>7</sup> *op. cit.*, pp. 78-79.

llamamos «normal», qué ha aprendido, qué patrimonio espiritual ha conservado de la época transcurrida en el *campo*.

Antes de nada contestaré con un par de negaciones. En Auschwitz no nos hemos hecho más sabios, siempre que por sabiduría se entienda un saber positivo sobre el mundo: nada de cuanto comprendimos en el interior del *campo* nos habría sido imposible comprenderlo también fuera; nada se nos transformó en una guía práctica. Tampoco en el *campo* hemos llegado a ser más «profundos», suponiendo que la fatal profundidad sea una dimensión espiritualmente definible. Salta a la vista, creo, que en Auschwitz ni siquiera nos hemos hecho mejores, más humanos, más *filantrópicos* ni más maduros moralmente. No se puede ser testigo de los crímenes del hombre deshumanizado sin cuestionar todas las nociones sobre la dignidad innata del ser humano. Del *campo* salimos desnudos, expoliados, vacíos, desorientados —y tuvo que pasar mucho tiempo antes de que reapreitiésemos el lenguaje cotidiano de la libertad. Por cierto, todavía hoy lo contamos con malestar y sin verdadera confianza en su validez.

Y, sin embargo, para nosotros [...] la permanencia en el *campo* no fue una experiencia carente de valor espiritual. Es decir, a partir de entonces hemos adquirido la firme certeza de que el espíritu es, en gran parte, efectivamente, un *ludus* y nosotros no somos, mejor dicho, antes de nuestro internamiento no éramos más que *homines ludentes*. De este modo nos hemos despojado de mucha presunción, de mucha vanidad metafísica, pero también de gran parte de nuestra ingenua alegría espiritual y de algún sentido ficticio de la vida.<sup>8</sup>

La experiencia extrema que supuso para Améry su internamiento en Auschwitz y las conclusiones que de ella obtuvo poseen una fuerza de verdad irrefutable. No dudó, por ello, en trasmitirla por escrito a las generaciones futuras, a pesar del sufrimiento que tuvo que padecer al tratar de recrearla con todo detalle en su memoria. En los textos citados no se trata sólo —como sucede con el testimonio de muchos supervivientes— de mantener bien despierta la conciencia, que tiende irremediabilmente al olvido de los acontecimientos traumáticos, tanto a nivel individual como colectivo, Améry esperaba que su mensaje trascendiese de la dimensión personal y se integrase en la herencia cultural de Occidente, precisamente como su crítica más poderosa.

Compárese si no el poder que Ficino atribuía al sabio artista o la potencia creativa divina del héroe nietzscheano con el desamparo del hombre de espíritu en Auschwitz. Naturalmente para este hombre aquellas representaciones de omnipotencia no podían aparecer de otra forma que como un lamentable juego, un juego pergeñado desde una torre de marfil ajena a la verdadera sustancia de la existencia, a la ininteligibilidad de la muerte y del mal, a la soledad del hombre sin

<sup>8</sup> *op. cit.*, pp. 79-80.

dios.

## 7. Bernhard, Visconti. El artista como fantoche

Después de Auschwitz —se dirá— la vida no se ha detenido y tampoco el arte ha dejado de engendrar sus descendientes, a pesar de sentencias como esta famosa de Adorno: *escribir un poema después de Auschwitz es un acto de barbarie*.

Es más, muchos artistas siguieron y siguen ejerciendo su función pontificadora en un acto de inconsciencia incomprensible o de intolerable hipocresía, y siempre con la misma perversa afición por la hagiografía, que ahora se disfrazaba con frecuencia de estudiado desenfado o «buen rollito».

Sin embargo, a la luz de un conocimiento trágico como el que Améry y otros desvelaron, y que en sintonía con la ignorancia socrática es también un saber fundamentalmente autocancelador, la vanidad del artista y su supuesta sacralidad se muestran como la patética mueca de un fantoche vanidoso.

Así lo han sabido retratar autores marginales y decididamente desagradables, que con una buena dosis de amarga ironía han querido reflejar este aspecto histriónico del artista contemporáneo, la ridiculez de su impotente prepotencia.

Thomas Bernhard llega a extremos de sarcasmo difícilmente tolerables. Por ejemplo, en este pasaje de su relato *Maestros Antiguos*, donde la mirada caricaturizadora de su protagonista, Reger, se posa sobre la admirada música del gran Beethoven.

Mire usted, a Beethoven, el depresivo crónico, el artista estatal, el compositor de Estado por excelencia, la gente lo admira, pero en el fondo Beethoven es un personaje totalmente repulsivo, todo en Beethoven es más o menos cómico, escuchamos continuamente un cómico desvalimiento cuando oímos a Beethoven, lo retumbante, lo titánico, la estupidez de la música militar hasta en su música de cámara. Cuando escuchamos la música de Beethoven, escuchamos más estrépito que música, la marcha militar sordamente estatal de las notas, dijo Reger. Escucho algún tiempo a Beethoven, por ejemplo la *Heroica*, y escucho atentamente y entro realmente en un estado filosoficomatemático y me encuentro durante largo tiempo también en un estado filosoficomatemático, dijo Reger, hasta que de repente veo al creador de la *Heroica* y se rompe todo, porque *en Beethoven todo marcha realmente al paso*, escucho la *Heroica*, que al fin y al cabo es realmente música filosófica, una música totalmente filosoficomatemática, dijo Reger, y de repente todo se me estropea y se me rompe, porque, mientras los músicos de la filarmónica tocan tan naturalmente, en un instante oigo el fracaso de Beethoven, oigo su fracaso, veo su cabeza de marcha militar, comprende, dijo Reger. Entonces Beethoven me resulta insoportable [...].<sup>9</sup>

<sup>9</sup>T. Bernhard, *Maestros Antiguos*, Madrid, 2003, pp. 83-84. La traducción es de Miguel Sáenz.

Otro de los autores que han convertido gran parte de su trabajo en una crítica amarga y sin consuelo a la grandilocuencia de esta cultura heredada es el cineasta Luchino Visconti.

Terminaré mi exposición con la figura repelente del protagonista de su film *Muerte en Venecia*. El artista, el gran compositor —*la cojera de los corazones*—, misántropo en su debilidad de carácter, vanidoso en su dandismo hasta lo repulsivo, decide, en un instante de repentina resolución, ocultar las huellas de su decrepitud física y moral mediante abundantes afeites venecianos, con el objeto de conquistar al amado, un joven *kouros* de resonancias clásicas. En la escena final, de gran intensidad tragicómica, la esperpéntica mascarilla del maquillaje se confunde con la súbita palidez de la muerte, mientras el tinte pegajoso y hediondo del cabello semeja la sangre de un nuevo Cristo crucificado en la hamaca playera de un rancho hotel de lujo. Ante los ojos moribundos de este patético fantoche el muchacho esboza un último gesto, captado por la cámara del cineasta, que se introduce de pronto en la escena: el brazo se eleva subyugante, como si se tratase de un nuevo y oblicuo Apolo, apuntando hacia la indeterminación de un horizonte infinito, de un vacío indescifrable.

Antes de proyectar esta escena, quisiera dejar en el aire algunas preguntas.

¿Queda aún un sentido para el arte más allá o más acá de la absurda mascarada en que se ha venido a convertir? ¿Ha tocado el arte realmente su final, un final anunciado ya en su propio comienzo? ¿Podrá acaso el artista eludir el tormento de Marsias, que fue desollado vivo por retar al mismísimo Apolo? ¿O, quizá, todavía tenemos alguna posibilidad de devolver al artista a esa posición de humildad que le corresponde en virtud de su pertenencia a la frágil, efímera y enigmática estirpe de los mortales?

Y, si se quiere, podemos formular este tipo de preguntas de un modo más directo y de andar por casa: ¿Tenemos nosotros, educadores de los futuros artistas y de los futuros músicos, alguna responsabilidad al respecto? ¿Acaso no es cuestionable ese dejarnos llevar por la inercia de peligrosas tradiciones que postulan la excelencia del músico por encima de sus semejantes, la exigencia de la competición que determine al mejor de entre los mejores, la oportunidad del concierto creado para la propia vanagloria, el fomento subrepticio de un narcisismo solip-sista?