



De la cuestión del gusto a las máscaras del genio.

Omar Espinosa Cisneros

omar_espinosa@yahoo.com

I. ¿Perseguidor o víctima?

... y aunque ellos estén locos y totalmente muertos sus cabezas martillarán en las margaritas; irrumpirán al sol hasta que el sol sucumba, y la muerte no tendrá dominio.

Dylan Thomas

Partimos de dos personajes, (hombres de máscara y receptáculos de la imaginación) nacidos en la literatura de Julio Cortázar¹. Se trata de Bruno, el prestigiado crítico de jazz y escritor de una reciente y exitosa biografía; y del sujeto sobre el que ella trata, Johnny Carter, un original (quizá genial) saxofonista disturbado por el tiempo y su música. Estos dos personajes ocultan, tras su máscara ilegible, la posibilidad de ser interpretados: uno, como el hombre más bien racional y sanamente crítico, sujeto conocedor y moral que, impulsado por el prestigio, llega a un plano meramente estético; y el otro, como el hombre más bien intuitivo que raya en la locura, sujeto creador que, aunque parece martillar destructivamente los linderos de un género, es arrebatado por un brío soñando en voz alta, llorando, soplando música y mentiras, sufriendo y riendo desnudo, sin reservas, cayendo irremediamente hacia sus turbios y perseguidores desvaríos de verdad.

Johnny quiere acceder mediante su música a un tiempo elástico, limítrofe y de figuraciones excedidas. Su afán es vivir más, vivir el tiempo de forma más intensa, y Bruno reconoce, en determinante instante, que hay mucha lucidez en esta pretensión.

Tras hablarle Johnny a Bruno sobre esos momentos en que el tiempo cambia, en un monólogo interior descubrimos esto como pensamiento de Bruno:

Sonríó lo mejor que puedo, comprendiendo vagamente que tiene razón, pero que lo que él sospecha y lo que yo presiento de su sospecha se va a borrar como siempre (...) En ese momento estoy seguro de que Johnny dice algo que no nace solamente de que está medio loco, de que la realidad se le escapa y le deja en cambio una especie de parodia que él convierte en una esperanza.²

No es simple locura lo que sufre Johnny Carter, hay algo verdaderamente serio en medio de sus bromas, algo terriblemente paralizante en su pensar el tiempo que se sabe un no-pensar. Pero Bruno no inclina la balanza hacia la misma dirección que Johnny. Basta, para él, con salir del cuarto (en el que el martillo parecía imperativo) y estar de vuelta en la calle para reducirlo todo, desde la cómoda distancia, a un fantaseo de la marihuana y a un manotear monótono. Bruno elige su sanidad y su prestigio por encima de los peligros que un loco como Johnny, en su búsqueda

¹ Se trata de los protagonistas del cuento *El perseguidor*.

² *El perseguidor* publicado en *Las armas secretas*; Cortázar, Julio; Alfaguara; México; 2001; pg. 98.

errante, desafía. Preguntamos, sin embargo: ¿qué lucidez hallamos en los desvaríos de un hombre como Johnny Carter?, ¿qué separa a Bruno de semejante genio?, ¿qué plano estético los une?

Bruno no podía ser más claro. Envidia todo de Johnny menos su sufrimiento. Pasa de reconocer que su trabajo es ya algo insípido en comparación con aquella delicia del morder y del mascar que comienza en la boca de Johnny³, a revalorar el papel del crítico diciendo que los artistas son incapaces de postular los fundamentos y la trascendencia de las obras que ellos mismos crean. Bruno pasa del comienzo del terror a la descalificación mediada por un pensamiento que insiste en no perder nunca la virtud de la cordura. Bruno no puede dejar de ver a Johnny como un diablo enfermo, vicioso y sin voluntad, aunque lleno de poesía y de talento⁴. Johnny, según le parece a Bruno, es un talento desperdiciado, un loco y delirante poeta de la música. Introducimos aquí un verso de Nietzsche:

*así caí yo mismo alguna vez
desde mi desvarío de verdad, (Wahrheits-Wahnsinne)
desde mis añoranzas de día,
cansado del día, enfermo de luz,
-caí hacia abajo, hacia la noche, hacia las sombras,
abrasado y sediento
de una verdad.
-¿recuerdas aún, recuerdas tú, ardiente corazón,
qué sediento estuviste?-
¡sea yo desterrado
de toda verdad!
¡Sólo loco!, ¡Sólo poeta!...⁵*

Cuando pensamos en Johnny Carter pensamos en la genialidad no dirigida por el gusto clásico ni por el sano entendimiento. Se trata de un sujeto creativo y simultáneamente destructor de viejos límites. Johnny, con su reiteración exploradora, emprende una tarea absurda e infinita sin necesidad de comprender los fundamentos o la trascendencia de su obra. Pensamos en su genialidad creativa como una que raya en la locura en tanto que lo percibe todo como fracturado. Para nuestro personaje Johnny, lo más extraño de todo es la seguridad que algunos tienen respecto a lo que ellos mismos son. La irrisoria seguridad de cualquier cosa.

Eso era lo que me crispaba, Bruno, que se sintieran seguros. Seguros de qué, dime un poco, cuando yo, un pobre diablo con más pestes que el demonio debajo de la piel, tenía bastante conciencia para sentir que todo era como una jalea, que todo temblaba alrededor, que no había más que fijarse un poco, sentirse un poco, callarse un poco, para descubrir los agujeros. En la puerta, en la cama: agujeros. En la mano, en el diario, en el tiempo, en el aire: todo lleno de agujeros, todo esponja, todo como un colador colándose a sí mismo...⁶

³ *Idem*; pg. 92.

⁴ *Idem*; pg. 121.

⁵ Nietzsche, Friedrich; Poemas ¡Sólo loco! ¡Sólo poeta!, *Nur Narr! Nur Dichter*; poesía Hiperión; pgs. 72-73.

⁶ *El perseguidor*; pg. 117.

La locura es esa falta de sentido en la que el ser mismo se nos fuga como por una coladera. Incluso la seguridad de la auto-conciencia se derrumba⁷. Johnny no tolera la idea de Dios. El fundamento por excelencia significa, para él, el miedo a estallar. Por eso Johnny le dice a Bruno:

*No quiero tu Dios, no ha sido nunca el mío.*⁸

La creación como tarea del hombre, y ya no de Dios⁹. Johnny quiere ascender a ese tiempo ajeno a los hombres ordinarios, cruzar la puerta hacia el otro lado, pero sin ayuda de Dios alguno. Entre sus recursos se hallan la violencia contra el límite, la transgresión deseante y el martillo de la propia imaginación.

*No tiene ningún mérito pasar al otro lado porque él te abra la puerta. Desfondarla a patadas, eso sí. Romperla a puñetazos, eyacular contra la puerta, mear un día entero contra la puerta.*¹⁰

Para Nietzsche el buen gusto terminó por decir:

*¡Fuera semejante Dios! ¡Vale más no tener ninguno, vale más que cada cual se construya su destino con sus propios puños! ¡Vale más ser un loco, o, mejor, ser Dios uno mismo.*¹¹

Johnny parece afín a esta idea. Recordemos lo que le dice a Bruno respecto de su red de seguridad llamada Dios.

*Yo no sé si hay Dios, yo toco mi música, yo hago mi Dios, no necesito de tus inventos.*¹²

Es interesante contrastar como, mientras Johnny se encarga de *crear* su música en medio del abismo, Bruno *se inventa* deberes cuando la inseguridad lo amenaza. Él mismo reconoce que, desde su puritano mundo, todo desorden moral le provoca horror¹³.

*Cuando no se está demasiado seguro de nada, lo mejor es crearse deberes a manera de flotadores.*¹⁴

Desde una lectura comparativa entre Kant y Nietzsche que permite la articulación de algunos pensamientos en torno a estos dos sujetos¹⁵, nos situamos en el límite de dos temáticas concretas: el gusto y el genio. Desde aquí nos preguntamos, comenzando con Kant y su juicio sobre el gusto en lo relativo a la belleza y a lo sublime: ¿Es el hombre de gusto quien tiene una sensibilidad capaz de distinguir la belleza en la naturaleza o en una representación artística?, ¿es este hombre también

⁷ “Si pudiera salir, aunque sólo fuese un instante, fuera de los muros de esa creencia que lo tiene prisionero, se terminaría en el acto su ‘conciencia de sí mismo’.” *Sobre Verdad y Mentira en sentido extramoral*; Nietzsche, Friedrich; versión electrónica.

⁸ *El perseguidor*; pg. 142.

⁹ “¿Qué habría que crear si hubiera dioses?” *Así habló Zarathustra*, De las islas afortunadas; Nietzsche Friedrich; Planeta; Barcelona; pg. 106.

¹⁰ *El perseguidor*; pg. 146.

¹¹ *Así habló Zarathustra*, El jubilado; pg. 289.

¹² *El perseguidor*; pg. 142.

¹³ *Idem*; pg. 106.

¹⁴ *Idem*; pg. 102.

¹⁵ Bruno y Johnny; sujeto-cognoscente-moral (kantiano) y sujeto artísticamente creador, *künstlerisch schaffendes Subjekt*, (nietzscheano).

sujeto moral que reconoce lo sublime en la superioridad de su espíritu?, ¿es el gusto quien disciplina y dirige al genio?, ¿implica esto una re-caída en algo de mal gusto?, ¿es la moda la que determina el gusto?, ¿es el tiempo?, ¿es la vanidad el rasgo del sublime?, ¿hay superioridad en la razón?, ¿hay tal cosa como lo simplemente agradable y desinteresado?

Representar la genialidad de un hombre de forma bella exige cierto genio propio, genio que rebasa (durante instantes significativos) la crítica distante, fría y vanidosa. Un tino así parece ser una victoria de la imaginación libre y de un plano juguetón. ¿Qué papel es, pues, el del juez, el del crítico, el del artista ingenioso que re-crea una obra (científica o artística) desde su lectura?

II. Sobre la universalidad del juicio de gusto y la fingida superioridad de la razón.

El canto mismo de los pájaros, que no podemos reducir a reglas musicales, parece encerrar más libertad y, por tanto, más alimento para el gusto que el canto humano mismo (...) Pero en esto probablemente confundimos nuestra simpatía por la alegría de un pequeño animalito amable con la belleza de su canto

Immanuel Kant

El tema del que Kant pretendía ocuparse desde el comienzo de la elaboración de su *Crítica de la Facultad de Juzgar* era el gusto. Tras la *Estética* de Baumgarten y el acercamiento más bien empirista de la *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* de Burke, a Kant le interesaba ocuparse de una reflexión sobre el sentimiento de placer y displacer desde una intención trascendental. Distanciándose inmediatamente de los empiristas, Kant no se contentaría con un juicio estético carente de alcance universal. Su tarea consistiría justamente en una de carácter fundacional. Mientras que algunos se han ocupado de cultivar y formar el gusto, Kant se propone justificar la necesidad de juicios estéticos con valor universal.

Para Kant, dentro de las facultades del conocimiento, la de juzgar ocupa un término medio entre el entendimiento y la razón. Su función consistiría en enlazarlos¹⁶. Las preguntas que ocupan a Kant en su *Crítica de la Facultad de Juzgar* son: ¿Da el juicio la regla *a priori* al sentimiento del placer y displacer?, ¿son estos principios constitutivos o meramente regulativos? Según Kant, es necesario hallar en el juicio algo de *a priori*, pues de otro modo éste no podría sostenerse como facultad particular de conocimiento (*ein besonderes Erkenntnis vermögen*). Kant se preocupaba del juicio en tanto que este podía ser objeto de un uso incorrecto. Para él, el correcto uso del gusto recibiría el nombre específico de sano entendimiento (*gesunden Verstandes*). Para la corrección del juicio de gusto es necesario que la cópula que se lleva a cabo entre un sujeto y un predicado sea una reunión del conocimiento dado a la unidad del entendimiento. Esto significa que el 'es' de un enunciado del tipo "X es bello" opera como unidad de enlace y co-pertenencia de alcance cuasi-objetivo. En las propias palabras de Kant en la *Crítica de la Razón Pura*:

¹⁶ El entendimiento opera como legislador *a priori* de la naturaleza permitiendo un conocimiento teórico al referirse a ella como objeto sensible. La razón, por su parte, es legisladora *a priori* sobre el ámbito de la libertad y permite, a partir de ella, un conocimiento práctico y moral.

Si considero la sucesión de las representaciones sólo como un proceso en el sujeto, según las leyes de asociación, entonces sólo podría decir: “cuando sostengo un cuerpo siento la impresión de su peso”; pero no que “él, el cuerpo, es pesado”; lo cual equivale a expresar que esas dos representaciones están ligadas en el objeto es decir, que son independientes del estado del sujeto y no están simplemente asociadas en la percepción.¹⁷

Lo que se halla aquí de fondo es pura metafísica. De lo que se trata, según Kant, es de sujetar nuestras facultades a la fingida superioridad del entendimiento. Se parte de la idea de que lo sensible y lo racional son opuestos. El primero correspondería a la intuición y el segundo a la razón en general. Meta-física significa más allá de lo físico, más allá de lo sensible (*Übersinnliche*). La pretensión de Kant consiste en dar un fundamento metafísico, es decir, más allá de la percepción o del plano sensible en el hombre. Para lograr esta tarea, el entendimiento se coloca fingiendo elevación y legislación *a priori* sobre el objeto sensible. Hay un capricho en la facultad legisladora del entendimiento, un fetiche por un substrato supra-sensible que impulsa al intelecto. Pero hay que decirlo, Kant reconoce que para decidir si algo es bello, el juicio estético se remite al plano subjetivo como base determinante (*Bestimmungsgrund*). La belleza no es un concepto del objeto y el juicio de gusto no es un juicio de conocimiento¹⁸. Pero ¿es en realidad una satisfacción del todo desinteresada de la que Kant nos habla en lo bello? Si bien la imaginación juega un papel determinante aquí junto con el sujeto y el sentimiento de placer o displacer del mismo, no podemos perder de vista que, en la teoría kantiana, el entendimiento opera como regulador de las figuraciones que de la imaginación emergen. También la imaginación se halla aquí sujeta a reglas. Al estimar nosotros a una cosa como bella, exigimos a los demás la misma satisfacción. Se halla en la belleza, pues, una pretensión de universalidad fundada subjetivamente.

Al decir “la cosa es bella” se actúa *como si* la belleza fuera una cualidad del objeto referido y *como si* el juicio fuera lógico y constituyera un conocimiento del mismo objeto. Así pues, como si la belleza fuera una cualidad del objeto, y el juicio lógico, (*als ob Schönheit eine Beschaffenheit des Gegenstandes und das Urteil logisch... wäre*), se finge en el juicio sobre la belleza (de alcance meramente estético y subjetivo) objetividad, lógica y cierto conocimiento¹⁹.

Kant justifica el objeto de sus investigaciones, el objeto bello, al distinguirlo del aspecto bello de las cosas en tanto que mientras que este segundo se limita a una figuración de la imaginación sin límites precisos, el primero exige una aprehensión de la imaginación. En la figuración ilimitada, el entendimiento se vería distraído con los aspectos bellos de las cosas en tanto que estos dispararían fantasías entretenidas para el espíritu y encantarían a la imaginación hacia su libre juego. Esto parece favorable para el genio creativo, pero ¿qué ocurre con el gusto?, ¿cuál es la prioridad de Kant?

Algo permanece, para Kant, como indiscutible. La superioridad de la razón (*Vernunft*) sobre el plano intuitivo no es algo que se halle en cuestión. Para amarrar semejante idea, se llega al concepto de lo sublime (*das Erhabene*). Aquí no se puede ya pretender desinterés, como en la belleza se hacía. Tampoco se pretende ningún encanto ni juego de la imaginación, sino una seriedad y un placer negativo que provocaría en nosotros admiración y respeto.

La sublimidad no puede estar encerrada en forma sensible alguna (*keiner sinnlichen Form*), sino que se refiere de modo exclusivo a ideas de la razón (*Ideen der*

¹⁷ *Crítica de la Razón Pura*; (B142, §19)

¹⁸ *Kritik der Urteilskraft*; Kant, Immanuel; §38. Nota; pg. 221. <http://kickme.to/Warthogsbooks>

¹⁹ *Idem*; §6. pg. 124.

Vernunft)²⁰. Se deriva de nuestra imaginación en tanto limitada y solo posiblemente completada por la idea de lo infinito correspondiente a una pretensión racional de alcanzar la totalidad absoluta.

Sublime, según Kant, es lo que, sólo por ser re-presentable como infinito, demuestra una facultad del espíritu que supera toda medida sensible. Lo infinito, como lo absolutamente grande, exige en el sujeto una facultad suprasensible para pensarlo. Así pues, lo sublime es algo referente al sujeto y a sus facultades racionales. Su sentimiento se deriva del displacer que nace de la inadecuación de la apreciación estética con la de la razón y del placer despertado por la idea de que la razón puede apreciar como pequeño todo lo que la naturaleza sensible encierra para nosotros²¹.

III. El arte del fingimiento o el intelecto recargado.

Hoy he visto un sublime, un solemne, un penitente del espíritu. ¡Oh, cómo se rió mi alma de su fealdad!

Friedrich Nietzsche

La Crítica de la Facultad de Juzgar, incluyendo lo relativo al juicio de gusto, es parte de la tarea epistemológica, moral, antropológica e ilustrada a la que se Kant se adscribió. Decimos que el concepto de lo sublime juega un papel doblemente mentiroso en la teoría del gusto kantiana, pues no sólo se propone, y en esto coincide con la belleza²², como algo universalmente deseable, sino que lo hace pretendiendo una absoluta superioridad de la razón sobre la imaginación.

Bajo el concepto de lo sublime, de lo que se trata es del sujeto como espíritu inflamado que se quiere colocar, en tanto intelectual, como superior sobre la naturaleza. Kant nos dice que lo sublime es el placer derivado de hallar que toda medida de la sensibilidad es inadecuada a las ideas de la razón, pero ¿qué hallamos al notar también que toda medida de las ideas de la razón es inadecuada para lo sensible?

Si el gusto se refiere a un momento sensible, de degustación, en el que las cosas se manifiestan “como sabor, como delicia de morder y mascar”²³, ¿cómo llegamos a una idea como la de lo sublime?, ¿qué ocurre con el gusto cuando el entendimiento manda?, ¿qué ocurre si descubrimos que el intelecto humano legisla desde la mentira?, ¿qué modifica esto sobre la cuestión del gusto y del genio?

Si el entendimiento (*Verstande*) humano es la facultad reguladora del conocimiento en general, y sin embargo como dice Nietzsche, las reglas del intelecto consisten en ficciones, ¿qué consecuencias se desprenden de tomar en cuenta este *rasgo mentiroso* del intelecto para una cuestión limítrofe como es el gusto?

Tras el más altanero y falaz minuto en la historia universal en el que un diminuto hombre se olvido de su finita condición, la invención de un conocimiento, objetivo o subjetivo, se derrumba desde sus bases. Para hablar del intelecto humano, en tanto facultad del hombre para conocer lo racional del mundo, se requiere que partamos de la tradición metafísica que concibe al hombre como animal racional. Ella, en su modernidad, ha colocado al intelecto en un lugar privilegiado. Su propia autoconciencia crítica, no obstante, se ha encargado de cuestionar tal privilegio. El

²⁰ *Idem*; §23. pg. 166.

²¹ *Idem*; §27. pg. 180.

²² También la belleza, aunque presuma de ‘desinteresada’, se halla sujeta a la empresa trascendental al ser abordada *como si* fuera una cualidad del objeto distinguible universalmente.

²³ *El perseguidor*, pg. 92.

intelecto es desenmascarado por Nietzsche²⁴ como lastimoso, sombrío y caduco. Se trata de un intelecto con precisos límites, pues lo humano siempre es terrenal.

El intelecto es un medio de conservación (*Mittel zur Erhaltung*) del individuo. El más importante medio para el más débil animal que es el hombre alcanza su punto culminante como arte de fingir (*Verstellungskunst*) en el revoloteo incesante de la llama de la vanidad. Lo propio del intelecto es el fingimiento (*Verstellung*) vanidoso, y no una inclinación sincera y pura hacia la verdad.

Nietzsche nos habla del hombre racional (*Vernünftige Mensch*) y del hombre intuitivo (*Intuitive Mensch*). El primero es el que, reacio a la mentira, miente doblemente (pesado y virtuoso) por no reconocer que lo propio del intelecto no es simplemente dictar leyes, sino hacerlo en tanto arte de fingir. Su carencia más evidente es la de creatividad artística. Para él son tablas viejas y clásicas las que gobiernan. La sanidad y corrección son sus metas. Respecto del segundo, podemos decir que es quien corresponde a una época en la que los muros de la creencia ingenua en la verdad se han derrumbado. Su estado anímico oscila intensamente con los avatares de la vida. Sufre sin tapujos su tristeza porque no aprende, porque no le interesa evitar algunas cosas según economía. Sufre por irracional. Pero también por eso goza. Algo hay en el sufrimiento de este hombre sensible y aparentemente delicado que, a pesar de no ser envidiado por el hombre racional, se reconoce como don. Recordemos lo que dice Bruno sobre Johnny:

*Envidia a Johnny, a ese Johnny del otro lado, sin que nadie sepa qué es exactamente ese otro lado. Envidia todo menos su dolor, cosa que nadie dejará de comprender, pero aún en su dolor tiene que haber atisbos de algo que me es negado.*²⁵

Parece, por una parte, que como hombres de gusto refinado únicamente nos es posible hacer enlaces entre cosas (como por ejemplo sería decir: "X es bello") a partir del arte fingidor que ya consiste, por su parte, en un peculiar ingenio. El gusto sobre una obra de arte requiere, pues, para crear algo en correspondencia con la representación que se juzga, de cierta dosis mínima de genio. En el caso de juzgar lo bello de una representación, lo que ocurre es que se finge, se hace *como sí (als ob)* la belleza estuviera, de modo universalmente accesible, en la cosa misma. En cuanto a lo sublime, el caso es muy distinto. Aquí es más bien equívoco decir que la naturaleza es lo que aparece como sublime. De lo que se trata, en este caso, es de la pretendida superioridad de la razón en tanto que piensa, bajo la idea de infinito, aquello que justo se le muestra como lo más grande de todo y por lo tanto como lo impensable. Con lo sublime, la ficción consiste en pretender fundar la superioridad del intelecto sobre la intuición.

²⁴ *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*; Nietzsche, Friedrich; versión electrónica.

²⁵ *El perseguidor*, pg. 106.

IV. La máscara del loco y la máscara del crítico. La ligereza creativa tras la pesantez.

Quien algún día enseñe a los hombres a volar habrá rebasado todas las lindes, para él, las lindes mismas quedarán disueltas en el aire, y él bautizará de nuevo a la tierra, llamándola "la ligera".

Friedrich Nietzsche

La pesantez se refiere al espíritu metafísico, al mismo vanidoso que presume de superioridad por ser racional. Según Kant, es en la medida en que la imaginación, aún en su mayor esfuerzo, no alcanza lo absolutamente grande, que la ley de la razón nos excita hacia una determinación suprasensible²⁶. Sin embargo, tras el reconocimiento del *rasgo mentiroso* del intelecto nos libramos de la fea carga de ser sublimes.

El tránsito de lo sublime a la ligereza conlleva una dislocación del límite de lo que provoca repulsión. De la sublimidad encerrada en nuestro propio espíritu, como sentimiento que no permite la sumisión, el abatimiento ni la impotencia, se transita, en un vaivén plurívoco, hacia una elevación que vuelve a los terrores de la tierra, de la animalidad y del instinto.

Según Bruno, Johnny necesita tocar el suelo con su piel, "*atarse a la tierra de la que su música era una confirmación y no un fuga.*"²⁷ Le gustaría llamarla una música meta-física, pero se trata justo de lo contrario. Johnny, según nuestra interpretación, gira de vuelta hacia las cosas.

Kant pretendía evitar la pena, la congoja y el peligro, en una palabra: el abismo. Al vislumbrar lo impensable en la naturaleza insondable que nos contiene, se da un salto hacia la fingida superioridad racional que la moral exige. Kant nos brinda los fundamentos para exigir universalidad en los juicios de gusto sobre lo bello y lo sublime²⁸. Conviene recordar aquí que el juicio sobre lo sublime exige una disposición de ánimo receptiva para ideas, un hombre de cultura y un sentimiento moral en el mismo. La necesidad de este juicio estético se debe, entonces, al entroncamiento que él tiene con el plano moral, es decir, a una finalidad relacionada con el entendimiento contemplativo y con fines de la razón práctica²⁹. Así pues, según Kant, la satisfacción negativa en lo sublime priva de libertad a la imaginación con tal de garantizar la corrección del gusto.

Si extrapolamos la subjetividad de su fingido plano moral hacia su extremo artísticamente creador, el tema del gusto desemboca en el del genio. Hallamos en ambos una interacción de la facultad intelectual con la imaginación del hombre que, a partir de Kant y Nietzsche, asociamos con los personajes del crítico Bruno y el genio Johnny Carter.

Según Kant, el genio consiste en ese talento o capacidad espiritual innata mediante la cual la naturaleza da la regla al arte. Se refiere a la proporción feliz y no entendida para encontrar ideas a un concepto dado. Consiste en un talento para el arte y no para la ciencia con sus reglas claras. Presupone una relación entre imaginación y entendimiento no mediada por la tutela de la razón. Por eso la cuestión central en *La Crítica de la Facultad de Juzgar* es el gusto, el único encargado de

²⁶ *Kritik der Urteilskraft*, §27; pg. 182.

²⁷ *El perseguidor*, pgs. 110-111.

²⁸ Según nos dice, será falto de gusto quien permanezca indiferente hacia lo que para nosotros sea bello y será falto totalmente de sentimiento quien permanezca inmóvil ante lo que llamemos sublime.

²⁹ *Idem*; §29; pg. 190.

disciplinar al genio. El gusto le corta las alas y lo maquilla³⁰ para después enviarlo en una dirección ficticiamente universal. Pero ¿no depende el genio también del caprichoso gusto de la gente, de la moda y del tiempo?³¹

En una tonalidad completamente distinta a la de Kant nos habla Nietzsche sobre el gusto. Para él, la vida toda es un porfiar por cuestión de gustos. Polémica (*Streiten*) y desigualdad ocurren hasta en la belleza, y lo sublime se distingue (por su fingida superioridad) como algo a lo que corresponde cierta fealdad y pesantez. Palabras como “¡Este es *mi* bien! ¡Este es *mi* mal!” han hecho callar “al topo y al enano, que dicen: ‘Bueno para *todos*, malo para *todos*.’”³² No se pretende universalidad ni tampoco superioridad de la razón. Aquí se pretende poner el acento, no ya en la razón, sino en la misma animalidad raquílica del hombre. El sublime es el metafísico, el que no se contenta nunca con la tierra.

Si este sublime se hastiase de su sublimidad, entonces comenzaría su belleza; sólo entonces querría yo probarle y hallarle gustoso. (...)

Debería hacer como el toro; y su felicidad debería oler a tierra, y no a desprecio de la tierra.

*Como un toro blanco quisiera yo verle, mugiendo y resoplando delante del arado: y sus mugidos deberían cantar las alabanzas de todo lo terrestre.*³³

Si de lo suprasensible volvemos al aprecio por la tierra, la metafísica se desfonda con sus creaciones. Ni causalidad, ni corrección, ni relación. Menos necesidad. El sano entendimiento se ha debilitado y el animal se eleva hacia una conducta estética.

Johnny parece guardar una verdad tras su delirio y una razón tras su locura, pero en realidad se encuentra más cerca del animal intuitivo que del hombre racional. No se abstrae con su música, sino que, a través de ella, asciende en el tiempo dejando la ciudad abajo, con todo y los célebres sabios que a ella pertenecen. Johnny se refiere a los sabios como esos hombres rastreros e hipócritas que no se quieren admitir como impostores. No basta con ser un hombre racional y estudioso. Tras volver del bosque del conocimiento, para reconocer lo bello, hay que saber reír, mofarse de la abstracción y sus mentiras.

*Lo que pasa es que se creen sabios –dice de golpe-. Se creen sabios porque han juntado un montón de libros y se los han comido. Me dan risa, porque en realidad son buenos muchachos y viven convencidos de que lo que estudian y lo que hacen son cosas muy difíciles y profundas.*³⁴

Mientras que el sublime ha domeñado extraños monstruos y resuelto enigmas (nunca propios), Johnny se entretiene en cosas que considera serias dificultades, como sería entender a un animal o mirarse al espejo. Bruno, por su parte, sufre “el momentáneo descubrimiento de que uno es una pobre porquería al lado de un tipo como Johnny Carter”³⁵, pero sigue adelante con su prestigio, con su vanidad, con su también momentánea satisfacción y, sin razones profundas, llega también a un plano meramente estético.

³⁰ *Idem*; §50; pg. 256.

³¹ Según Bruno, depende “*un poco de los gustos del público, de las modas, del tiempo, en suma.*” *El perseguidor*, pg. 121.

³² *Así habló Zarathustra*, Del espíritu de la pesantez II; pg 218.

³³ *Idem*, De los sublimes; pg. 138.

³⁴ *El perseguidor*, pg. 118.

³⁵ *Idem*; pg. 109.

También a Bruno le corresponde su propio in-genio. Su mentira es la claridad, el conocimiento, la crítica satelital y, sin embargo, no admitida como borrosa desde su distancia. La diferencia entre él y Johnny consiste en que él no acepta la mentira³⁶, sino que se oculta tras las máscaras de la discreción y la bondad.

Bruno sabe que vivir de prestado de las novedades y decisiones ajenas, como un crítico puede hacer, es algo menos genial que lo que hace Johnny. Sabe también que es el peligro ante la locura lo que le aleja de un tipo así.

*Johnny tiene razón, la realidad no puede ser esto, no es posible que ser crítico de jazz sea la realidad, porque entonces hay alguien que nos está tomando el pelo. Pero al mismo tiempo a Johnny no se le puede seguir así la corriente porque vamos a acabar todos locos.*³⁷

Al escucharlo, una luz vacila queriéndose encender, o más bien..

*como si fuera necesario quebrar alguna cosa, quebrarla de arriba abajo como un tronco metiéndole una cuña y martillando hasta el final.*³⁸

¿Qué mentira encierra este martillo?, recordamos que el momento de mayor exuberancia para el intelecto es cuando, poseído de placer creador, arroja las metáforas sin orden alguno y dis-locas (*verruckt*)³⁹ así los lindes (*Grenzstein*) y las fronteras de las abstracciones. Tampoco el martillo es tan firme como aparenta. Al respecto nos dice Johnny:

*Todo es elástico, chico. Las cosas que parecen duras tienen una elasticidad...*⁴⁰

No hay camino regular que nos lleve a esquemas espectrales privilegiados. En un contexto que exige corresponder creativamente con la impresión de una poderosa intuición, aunque sea mediante la destrucción y el escarnio de los antiguos límites conceptuales, la razón deviene irracional recurso.

Una intuición que ha renunciado a la percepción correcta entre un sujeto y un objeto renuncia también a la pretensión por hablar *del* gusto y *del* genio. Todo pronunciarnos al respecto de nuestro propio gusto es, cuando mucho, una afortunada conducta estética, un decir sugerente, una traducción titubeante y dirigida hacia un lenguaje que también vacila desde su baba. La imaginación se mece, entre razón e intuición, creando. Se inventan máscaras y se juega con la seriedad. La máscara de las facciones dignas y proporcionadas no grita ni se altera. Pero ¿qué hay de la máscara que ríe y sufre sin reservas?, ¿qué hay tras el muro en que se oculta Johnny Carter?

Más allá de la superficial genialidad que se le atribuye, la risa de Johnny es una que brota de algo más profundo que los dientes y los labios. Su brillante risa emerge de su terrible desnudez. Su boca martilla, con desesperadas notas, redundantes y alicientes mentiras de color. La risa loca y el sufrimiento sin reservas, ¿qué terrible verdad nos dicen?, ¿es un ángel o un demonio?

³⁶ *Idem*; pg. 140. Bruno admite que su libro no dice la verdad sobre Johnny, pero sin embargo dice “tampoco miente”.

³⁷ *Idem*; pgs. 120-121.

³⁸ *Idem*; pg. 99.

³⁹ Es interesante notar que el sustantivo *Verruckt* significa “locura”.

⁴⁰ *Idem*; pg. 94.

Las máscaras del genio se alimentan de una tradición descentrada. En ellas convergen viejos ideales, modernas teorías y atinada destrucción creativa. La máscara del sujeto artísticamente creador se refiere al poeta que, premeditada e intencionadamente, ha de mentir, mostrándose así desnudo, desde la propia sustracción.

Johnny (el simple hombre enmascarado tras *el genio*) lanza a ciegas una flecha de verdad con su risa y su música. Un lúcido y sagaz desvarío que nos miente fiel y seductoramente.

Sus últimas palabras fueron las primeras de un poema de Dylan Thomas:

*O make me a mask and a wall to shut from your spies
Of the sharp, enamelled eyes and the spectacled claws
Rape and rebellion in the nurseries of my face,
Gag of dumbstruck tree to block from bare enemies
The bayonet tongue in this undefended prayerpiece,
The present mouth, and the sweetly blown trumpet of lies,
Shaped in old armour and oak the countenance of a dunce
To shield the glistening brain and blunt the examiners,
And a tear-stained widower grief drooped from the lashes
To veil belladonna and let the dry eyes perceive
Others betray the lamenting lies of their losses
By the curve of the nude mouth or the laugh up the sleeve.*⁴¹

⁴¹ Oh hazme una máscara y un muro para guardarme de tus espías/De los ojos nítidos, esmaltados y las garras con anteojos/Violación y rebeldía en las enfermerías de mi rostro,/Mordaza de atónito árbol para bloquear de expuestos enemigos/La lengua-bayoneta en esta plegaria indefensa,/La boca presente, y la dulcemente soplada trompeta de mentiras/Tallada en vieja armadura y roble, la aprobación de un tonto/Para escudar al reluciente cerebro y desafilar a examinantes,/Manchado de lágrimas, un lamento de viudo cayó de las pestañas/Para velar la belladona y dejar a los ojos secos percibir/Otros traicionan las mentiras lamentosas de sus pérdidas/Por la curva de la boca desnuda o la risa bajo la manga. La traducción es propia.