

Pintura y música en la obra de Víctor Mira: el ciclo *Beethoven Quinta Sinfonía*

Painting and Music in the Work of Victor Mira: the Cycle *Beethoven Fifth Symphony*

David Cortés Santamarta

Fecha de recepción: 29 de octubre de 2015
Fecha de aceptación: 21 de febrero de 2016

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 27, 2015, pp. 191-211
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<http://dx.doi.org/10.15366/anuario2015.008>

RESUMEN

El artista español Víctor Mira (1949-2003) dedicó a lo largo de la década de 1990 un extenso conjunto de obras a la *Sinfonía n.º 5* de Beethoven. En ellas incorpora los signos de las notas iniciales de la partitura, tradicionalmente identificadas como “motivo del destino”. Mira reflexiona en sus pinturas sobre las dimensiones históricas y simbólicas de la sinfonía, además de plantear una singular apropiación subjetiva, relacionada con su propia enfermedad. En el presente texto se examinan las claves del diálogo entre música y pintura tal y como se manifiestan en la serie de Mira sobre la sinfonía de Beethoven, relacionándolas con obras de Vasili Kandinski, Arnulf Rainer, Mauricio Kagel o Dieter Roth basadas en el mismo compositor.

PALABRAS CLAVE

Pintura. Música. Neoexpresionismo. Notación musical. Iconografía.

ABSTRACT

Throughout the 1990s, the Spanish artist Victor Mira (1949-2003) produced an extensive group of works based on Beethoven's *Symphony n.º 5*. In these paintings, Mira incorporates the musical symbols of the initial notes of Beethoven's score, which were traditionally identified as the “Fate motif.” Mira reflects on the historical and symbolic dimensions of the symphony and also outlines a subjective singular appropriation, related to his own illness. This study examines the essential components of the dialogue between music and painting as they are manifested in Mira's creations on the symphony by Beethoven. In addition, it analyzes other works on the same subject by Wassily Kandinsky, Arnulf Rainer, Mauricio Kagel and Dieter Roth.

KEY WORDS

Painting. Music. Neo-Expressionism. Musical notation. Iconography.

En la trayectoria del artista español Víctor Mira (1949-2003) la música ocupó un lugar privilegiado. Mira exploró las relaciones entre las esferas de la pintura y de la música principalmente en dos grandes conjuntos de obras que dedicó respectivamente a las cantatas religiosas de Johann Sebastian Bach y a la *Sinfonía n.º 5* de Ludwig van Beethoven. Que ambos ciclos se sitúen bajo el mismo título que el referente musical del cual parten, evidencia con claridad la voluntad del artista por proponer un diálogo con la especificidad de las pro-



Fig. 1. Víctor Mira, *Beethoven Quinta sinfonía*, 1994, óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm., col. particular.

pías composiciones. Ese diálogo constituye no sólo una traslación y analogía entre dos disciplinas, sino también una reflexión sobre el estatuto y los sentidos que históricamente han asumido esas obras musicales, así como un proceso de apropiación subjetiva e íntima de las mismas por parte de Mira¹. En este texto se aborda el análisis del conjunto dedicado a la sinfonía de Beethoven (fig. 1) y su relación con las obras de otros artistas del siglo XX dedicadas al compositor alemán.

La elección de ambos músicos, Bach y Beethoven, no responde exclusivamente a una cuestión de afinidad o gusto personal. El peculiar periplo de Mira, iniciado en ciudades españolas como Zaragoza, Madrid y Barcelona, transcurrirá desde 1975 en el ámbito cultural germano. Heidelberg, Zurich y, finalmente Munich fueron las ciudades donde estableció sucesivamente su residencia, que alternó con estancias en Barcelona. Ello supuso un encuentro, inmersión y cuestionamiento de dos tradiciones culturales, la germana y la española, cuyas líneas de tensión Mira activó, siempre críticamente, en su creación. Bach y Beethoven, erigidos en principales repre-

sentantes de la gran tradición musical alemana, no son así sólo compositores, sino que devienen en signos de una identidad nacional. De hecho, tanto en sus procedimientos pictóricos como en sus propuestas estéticas, Mira estaba más próximo a las corrientes neoexpresionistas que en aquel momento dominaban el arte alemán, y que pudo conocer en primera persona, que al panorama artístico español². En ese sentido, el frecuente uso de la cita o de las referencias artísticas al pasado —en este caso musicales— adquiere en la creación de Mira un sen-

¹ En la ponencia “BachBeethoven/BeethovenBach: Música y pintura en la obra de Víctor Mira”, presentada en el *III Curso de Iconografía Musical UCM. Iconografía musical contemporánea*, celebrado en la Facultad de Geografía e Historia de la UCM entre el 21 y el 23 de noviembre de 2007, expuse un primer análisis de esas cuestiones que, desarrolladas, constituyen el núcleo del presente estudio.

² En cierto modo, el comentario de Francisco Calvo Serraller en 1985 sobre la compleja recepción de la figura y de la obra de Mira en España continúa siendo válido para referirse a la trayectoria posterior del artista, incluyendo su suicidio en 2003: “Sin duda, Víctor Mira, extraño solitario, ha provocado inquietudes e incomodidades más de una vez. Por eso, quizás, ha tenido que pagar el precio de la distancia para que su obra pudiera ser asimilada”, en *Víctor Mira por dentro y por fuera*, Barcelona, Galería Joan Prats (catálogo de la exposición celebrada de marzo a abril de 1985), 1985, p. 6. Sin embargo, esa asimilación no se ha cumplido plenamente y, desde luego, no en el ámbito crítico o historiográfico. Los textos sobre la obra de Mira, en su mayoría publicados en catálogos de galerías comerciales, no están concebidos como investigaciones de carácter académico. El de Joachim Petersen, incluido en el catálogo de la exposición *Madre Zaragoza*, Diputaciones de Huesca, Teruel y Zaragoza (exposición celebrada entre el 23 de mayo y el 30 de septiembre de 1990), 1990, pp. 13-35, es el que más se aproxima a tal planteamiento, si bien está dedicado exclusivamente al periodo comprendido entre 1987 y 1990. El propósito de mi tesis doctoral, en curso de realización y en la que se inscribe el presente texto, es precisamente llenar ese vacío historiográfico a través de un análisis de la totalidad de la obra de Mira, de su lenguaje artístico y de su iconografía, que Petersen, en el referido texto, califica acertadamente de “hermética”.

tido que le aleja sustancialmente del eclecticismo estilístico y del nomadismo referencial, con frecuencia irónico o distanciado, dominante en otras corrientes pictóricas contemporáneas, como la transvanguardia italiana o el de muchos pintores del propio escenario español. Esas referencias constituían en Mira un modo, provocador, indagador o celebrativo, de posicionarse ante un tejido cultural, con un profundo compromiso y reflexión que entrañaba una activa valoración de la memoria. Actitud no lejana, pues, de la de creadores alemanes como Joseph Beuys, Georg Baselitz o Anselm Kiefer, para los que la confrontación con las dimensiones traumáticas de la historia de su país se imponía como una de las funciones esenciales de la práctica artística.

Al contrario de lo que sucede en otras series de Mira, cuya realización se solapa cronológicamente o cuyos distintos motivos llegan a dialogar en un mismo lienzo, en el caso de los ciclos dedicados a Bach (fig. 2) y a Beethoven, se produce

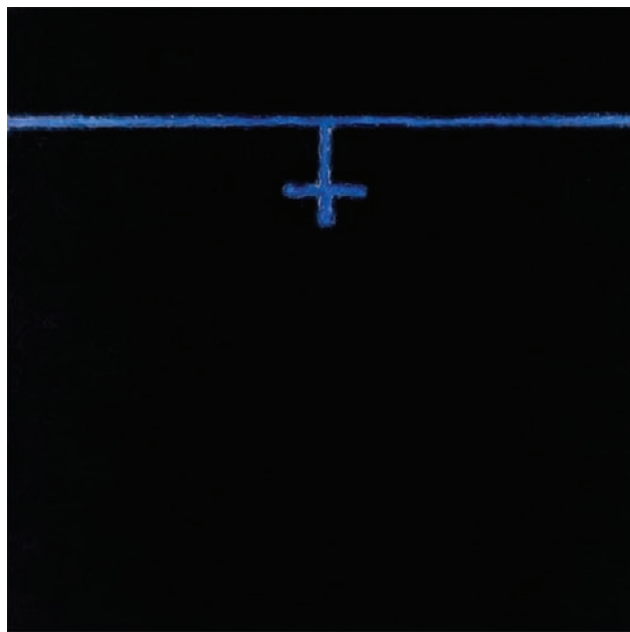


Fig. 2. Víctor Mira, *Bachcantata*, 1991, óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm., col. particular.

una clara cesura, de modo que a partir de 1993 las obras sobre las cantatas desaparecen casi completamente de la producción del artista y son sustituidas por aquellas que giran en torno a la sinfonía beethoveniana, iniciadas un año antes. No obstante, las dos series establecen entre sí una estrecha relación de complementariedad, que se percibe tanto en sus planteamientos formales como en sus significados o en su ejecución material. El propio pintor confirmó esa complementariedad al calificar los dos conjuntos como “mi gran díptico alemán”³. La aproximación de Mira convierte a los dos compositores en signos de la identidad cultural alemana –una identidad cuyo prestigio se asienta tradicionalmente en la música– y asimismo propone todo un campo de referencias instaurado a partir de la polaridad entre ambos.

En esa polaridad Bach y Beethoven responderían a dos concepciones diametralmente opuestas de la labor creativa: aquella sometida a unas funciones sociales y litúrgicas muy estrictas, las de la iglesia luterana en el caso de las cantatas de Bach, concebidas *solí Deo gloria*⁴, y la sinfonía de Beethoven, convertida en paradigma de una subjetividad en conflicto ligada a la noción de genio tal y como fue elaborada en la estética occidental precisamente a partir del músico alemán. En ese sentido, la idea de comunidad latente en las cantatas bachianas, y que Mira había subrayado en las obras inspiradas en ellas, donde se planteaba polémicamente la concepción en el ámbito protestante de la música como lenguaje privilegiado de encuentro con la divinidad y de la afirmación de la fe a través del canto congregacional, es reemplazada por la del sujeto excluido y aislado del cuerpo social que expresa tal enfrentamiento en su creación. También la autosuficiencia del material musical, cuyos códigos y posibilidades contrapuntísticas son exploradas hasta sus últimas consecuencias por el compositor barroco, se opondrían al impulso de ruptura que atraviesa y tensa el lenguaje beethoveniano.

La concepción de esa dualidad puede detectarse en exégesis procedentes de ámbitos muy distintos. Así, el director de orquesta alemán Wilhelm Furtwängler, una de las principales figuras de la interpretación

³ Víctor MIRA, “A través del barro”, en *En España no se puede dormir*, Barcelona, Galería Miguel Marcos, 2001, p. 93.

⁴ Con las iniciales de esta locución latina, S.D.G., “Gloria a Dios sólo”, Bach finalizaba las partituras manuscritas de sus composiciones religiosas.

musical del siglo XX, opuso la dimensión épica de la música de Bach, cuya “fuerza serena y continua de la acción combinada de las líneas melódicas y del progreso armónico representan un grado óptimo de fluidez”⁵, a la dramática de Beethoven “en cada tema de las obras de Beethoven, en cada frase, se despliega un destino”⁶. En sus aforismos, el filósofo rumano Emil M. Cioran plantea la obra de Bach como manifestación de una perfección que, al ser atributo exclusivo de una divinidad inexistente, transmuta la música bachiana en único y paradójico garante de una trascendencia imposible –“Cuando escuchamos a Bach, vemos germinar a Dios. Su obra es generadora de divinidad”⁷–, frente a la música de Beethoven, que sería la expresión desbordante de una vida interior: “Beethoven vició la música: introdujo en ella los cambios de humor, dejó que penetrara en ella la cólera”⁸.

Aun en la diversidad de sus planteamientos, procedentes del ámbito de la interpretación musical o del pensamiento, se detecta en ellas un fondo común, que también gravita en las palabras de Mira referidas a los dos compositores: “Por un lado, Bach como padre de poderosa arquitectura estabilizadora al que se acude en busca de consuelo, y, por otro, Beethoven, el hermano que te comenta sus cuitas, con el que se puede hablar de asuntos íntimos y encontrar en él un verdadero corazón. Dos voces que se sucedían en diálogo cotidiano”⁹.

Mira propone, a través de esta metáfora familiar, una apropiación afectiva de ambas músicas, en un gesto de proximidad que tiende ante todo a abolir la distancia que, por un lado, su estatuto de obras maestras y su inscripción en un incuestionable e intocable canon occidental han impuesto, pero también a oponerse a la condición de fetiche cultural o de mercancía que esas composiciones musicales han adquirido en el ámbito de la industria cultural. Todo ello parecería impedir cualquier experiencia o apropiación creadora. Y eso es precisamente lo que Mira quiere activar a través de sus obras. No es otro el sentido del “diálogo cotidiano” que a lo largo de años el artista va a establecer en su taller, primero con las cantatas de Bach y luego con la sinfonía de Beethoven.

En su texto de introducción al libro de estampas que dedicó a la *Sinfonía n.º 5*, iniciado en 1993 y editado en 1995, Mira concretó el origen de su interés por la partitura beethoveniana:

El conflicto planteado por la sinfonía de Beethoven me impulsó a comenzar la realización de esta serie: la lucha contra el destino. Se trata de una lucha contra el mundo físico, una lucha que abarca la creciente sordera de Beethoven y su sonoro mundo interior cargado de imágenes tonales en la misma medida que su idea de Dios.

Aunque quizás no se perciba, el eje interior que da forma al libro es como un diálogo entre dos posibles caminos para encontrarse con el destino.

Uno es el propio camino seguido por Beethoven: valerse de los sentimientos de su gran alma para cambiar el destino. El otro es aquel recorrido por Job: una aceptación muda y completa del dolor impuesto por el destino.

Quizás Beethoven, en su cuarto movimiento, nos quería transmitir la comprensión de que el triunfo de la completa realización del ser humano solo es posible mediante una reconciliación con el propio destino¹⁰.

El complejo sistema de referencias que Mira desarrolla a lo largo de su ciclo de obras parece originado, al menos inicialmente, por la necesidad de recobrar esa subjetividad en conflicto que la sinfonía de Beethoven expondría de manera paradigmática. La experiencia del sufrimiento adquiere una importancia decisiva en la aproximación de Mira. Y en ese sentido cabe destacar el trazo rojo, casi sanguinolento, que

⁵ Wilhelm FURTWÄNGLER, *Conversaciones sobre música*, Barcelona, Acanalado, 1991, p. 30.

⁶ *Ibidem*, p. 35.

⁷ Emil M. CIORAN, *De lágrimas y de santos*, Barcelona, Tusquets, 1988, p. 65.

⁸ Emil M. CIORAN, *Silogismos de la amargura*, Barcelona, Tusquets, 1990, p. 115.

⁹ MIRA, 2001, p. 93.

¹⁰ Víctor MIRA, Herbert BLOMSTEDT, *Beethoven: Quinta Sinfonía*, Leipzig, Galería Beck & Eggeling, 1995. Presentado dentro de un cofret, el libro contiene diez estampas de 47 x 34,5 cm, al aguafinta y carborundo sobre papel Creysse, acompañadas por textos de Víctor Mira y Herbert Blomstedt. Firmado a lápiz y numerado en la justificación de tirada 75 ejemplares.

atraviesa la vibrante superficie amarilla en numerosos lienzos de la serie. Esa sangre no sería sino una manifestación extrema de un vínculo vital que el artista pretende restablecer frente a la neutralización, institucional o mercantil, de la partitura.

La tradición según la cual el motivo inicial de la obra de Beethoven se identifica con el destino se convierte así en el estímulo principal del ciclo de obras de Mira. Ya la primera biografía de Beethoven, escrita por su secretario Anton Felix Schindler y publicada a los pocos años del fallecimiento del compositor, impuso este significado al motivo musical que ha determinado la recepción de la sinfonía desde entonces: “El compositor proporcionó la clave de estas profundidades cuando un día, en presencia del autor, señaló el comienzo del primer movimiento y expresó en estas palabras la idea fundamental de su obra: “Así el destino llama a la puerta”¹¹.

En sus obras Mira recoge literalmente el motivo musical con el que comienza la partitura y lo traslada al dominio pictórico, convirtiéndolo en el elemento plástico principal de las múltiples variaciones que realiza. La sencillez de tal trasposición es sólo aparente. Mira elabora a partir de ella unos juegos tan sutiles como ricos en torno al propio estatuto de la notación musical. Las cuatro notas que conforman el enérgico motivo, tres corcheas y una blanca, que da inicio a la sinfonía conservan en las obras de Mira su función o carácter utilitario –de acuerdo al código mediante el cual la nota musical en una partitura registra la duración de un sonido y su ubicación en el pentagrama determina la altura– pero asimismo se emancipan de tal restricción y adquieren simultáneamente el valor de un puro signo plástico. En las pinturas de la serie *Beethoven Quinta Sinfonía*, aun desvanecido el pentagrama, las notas pueden leerse como música, es decir, siguen operando en cuanto representación simbólica de un sonido, y contemplarse como trazos que poseen una entidad plástica propia. La más habitual traslación pictórica del motivo musical, tal y como aparece en un lienzo de 1994 (fig. 1), presenta cada una de las notas como resultado de un impulsivo trazo con pigmento muy diluido que estalla, más concentrado, en la cabeza ovalada de la nota y que se expande en una trayectoria levemente inclinada a lo largo de la cual el pigmento va desvaneciéndose para formar la plica. Una línea horizontal sobre las tres corcheas equivale al corchete ligado de las mismas, mientras que una línea diagonal las separa, al modo de una barra de compás, de la última nota, formando, o más bien sugiriendo, un ángulo cuyos vértices nunca llegan a unirse. Mira no se ocupa de caracterizar la última nota, una blanca, frente a las corcheas, pintándola del mismo modo que aquellas, optando así por potenciar un inmediato efecto gráfico general frente a los detalles, lo que conduce inexorablemente la mirada del espectador de izquierda a derecha, en la misma dirección que si estuviera leyendo un pentagrama (fig. 3). Ese sentido de unidad plástico es resultado de la estilización formal a la que Mira ha sometido el motivo musical. Una suerte de extrema síntesis lograda no sólo a través de la simplificación de las notas musicales, sino también gracias a la rápida ejecución de las mismas: cada uno de sus componentes (cabeza y plica, corchete y barra de compás) ha sido realizado con un único, veloz y ágil trazo. De hecho, el diálogo entre los ámbitos musicales y pictóricos que las obras de Mira exploran puede expandirse hasta afirmar que el *tempo* que determina la ejecución pictórica de esos trazos es exactamente el mismo que Beethoven determina en la indicación del primer movimiento de su sinfonía: *Allegro con brio*. Un mismo dinamismo les impele.



Fig. 3. Motivo inicial de la *Sinfonía n° 5* de Beethoven.

¹¹ Anton Felix SCHINDLER, *Beethoven as I Knew Him*, Nueva York, Dover, 1996, p. 14.

La neutra homogeneidad gráfica de la nota, tal y como queda fijada en una partitura impresa, resulta, a través de este procedimiento pictórico, revocada, y la nota retorna así al previo impulso cursivo que poseía en la partitura autógrafa, cuando estaba animada por la irregular –más o menos agitada o fluyente– vibración del trazo que la mano del compositor dejaba sobre el papel durante la composición. Es muy probable que Mira conociera los manuscritos de Beethoven y los examinara desde la mirada de un pintor, más como un dibujo donde se acumulan los trazos que como una partitura. Y esos manuscritos se caracterizan precisamente –frente a la nítida limpidez que exhiben los de Bach o Mozart– por la vehemencia de la escritura y por la superposición de correcciones o revisiones, lo que, unido a las frecuentes tachaduras y rectificaciones, los transforman a menudo en una convulsa y densa acumulación de signos al borde de lo ilegible que documentan directamente lo que también otros testimonios de sus contemporáneos corroboran, esto es, la dificultad del proceso creativo de Beethoven, que él mismo asumía como una lucha. Las numerosas versiones que se conservan en torno al motivo inicial de la *Sinfonía n.º 5* en las partituras autógrafas de Beethoven hasta alcanzar la definitiva fórmula musical, tan sólo cuatro notas, pueden ser consideradas de hecho como un preciso paradigma de tal labor. Los manuscritos y anotaciones del compositor adquieren así un valor que cabe calificar tanto de analítico, al permitir investigar la génesis, alternativas y transformaciones de un material musical que, heredado de los moldes del clasicismo, parece oponer resistencias a la nueva poética beethoveniana, como de biográfico, al testimoniar una compulsión creativa que no resulta ya inmediata o gozosa, sino que, por el contrario, está atravesada por una insistente exigencia y perturbación que derivan tanto de la inédita densidad y originalidad de su lenguaje, como de la progresiva sordera del autor quien, ante la imposibilidad de componer al piano, se verá obligado a fijar y registrar sobre el papel cada acorde imaginado¹². Las partituras devienen un sismógrafo de ese “sonoro mundo interior cargado de imágenes tonales” que Mira quiere plasmar en sus lienzos. Que en la mayor parte de las obras de Mira el motivo musical está ejecutado con pigmento negro, bien sea mediante un óleo muy diluido en el caso de los lienzos o de tinta en aquellas realizadas sobre el papel, no hace sino acentuar aún más ese vínculo con la tinta utilizada por el compositor en la escritura de las partituras originales. Pero en los lienzos la vibración de la escritura beethoveniana se transforma necesariamente, dado el gran formato de muchos de ellos, en vehemente gestualidad. La nota no es ya registro del movimiento de una mano apresurada, sino resultado del rápido desplazamiento del brazo que se enfrenta al amplio soporte pictórico. De ahí que los bordes de las notas nunca presenten unos contornos precisos sino que, por el contrario, sean enormemente irregulares, se desvanezcan absorbidos por la especial textura del soporte o estallen en un expansivo goteo por el impacto brusco del pincel contra el lienzo. Y sin duda ese resulta un poderoso modo de emular visualmente la enérgica intensidad sonora que posee el motivo musical y que tales notas convocan.

La sencilla y rotunda figura musical con la que comienza la *Sinfonía n.º 5* es enunciada dos veces con intensidad –marcado *ff*– por toda la cuerda y los clarinetes al unísono a lo largo de los cinco primeros compases de la partitura. Su presencia resulta tan irrevocable como enigmática. Las cuatro notas, tres breves y una larga, no sólo están precedidas de un silencio en cada una de sus apariciones, sino que sobre la blanca se sitúa una fermata que alarga su duración, aún más durante su repetición, al aparecer unida con una ligadura a otra blanca. No será hasta el sexto compás cuando el oyente pueda percibir la verdadera tonalidad de la pieza, *Do menor*, que se había mantenido tonalmente ambigua en esa enunciación inicial, así como el impulso rítmico que *in nuce*, poseía el contundente motivo y que, incontenible, habrá de expandirse en las diversas secciones de la orquesta a lo largo del agitado *Allegro con brio*. Toda la potencialidad, tensión y *pathos* que se desplegarán a lo largo de la sinfonía están compendiadas en este breve motivo. Potencia concentrada y comprimida. En los cuatro movimientos Beethoven consigue una extraordinaria integración motivica inédita en el género sinfónico, a partir del tratamiento en múltiples variantes de esta

¹² Sobre los manuscritos de Beethoven como documento para analizar su proceso creativo véase Lewis LOCKWOOD, *Beethoven. Studies in the Creative Process*, Cambridge, Harvard University Press, 1992.

célula inicial, desarrollada en paralelo a una suerte de dinámica direccionalidad determinada por el progresivo paso del Do menor hasta la tonalidad de Do mayor con la que concluye la pieza.

Aunque la veracidad de los testimonios de Schindler haya sido severamente cuestionada, la identificación del motivo inicial de la *Sinfonía n.º 5* con la llamada del destino revela cómo ya para los contemporáneos de Beethoven la radical novedad del mismo parecía exigir un significado que fuera más allá de una exclusiva lógica musical que, por otra parte, tal interpretación no refuta. La conclusión en Do mayor respondería a un triunfo o reconciliación con el destino, un destino al que además se alude con frecuencia en la correspondencia y escritos de Beethoven coincidiendo con el momento en el que empieza a sufrir los primeros síntomas de su sordera y que no harán sino incrementarse con el paso del tiempo. Desde el célebre “Quisiera coger al destino por el cuello. Esta vez no conseguirá doblegarme”¹³ de la carta dirigida a Wegeler hasta el *Testamento de Heiligenstadt*, donde la actividad artística se revela como la única defensa frente a la tentación del suicidio y al “duro destino”¹⁴ que el compositor debe afrontar.

La tradición interpretativa musical alemana, en su doble acepción de exégesis teórica y de práctica musical, tal y como se personifica en el director de orquesta Wilhelm Furtwängler, elevarían la *Sinfonía n.º 5* a la condición de piedra angular del repertorio y de la identidad cultural nacional germana. En el ensayo titulado *Beethoven y nosotros*, Furtwängler destaca la singular excepcionalidad de la obra:

El comienzo de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven no es un comienzo ordinario. Al contrario, es tan extraordinario que, en su género, ocupa un lugar único en la historia de la música. No estamos aquí ante un tema en el sentido corriente del término, sino ante cuatro compases que se enfrentan al movimiento entero, que cumple la función de un motivo, un motivo en forma de epígrafe escrito en letras gigantescas. Cada expresión empleada, a la que Beethoven pone música, parece decir: Así llama el destino a la puerta¹⁵.

Esa función de epígrafe que Furtwängler atribuía al motivo inicial se manifestó asimismo en sus interpretaciones musicales de la sinfonía, al introducir una evidente cesura entre la segunda fermata y la continuación del resto de la partitura¹⁶. La metáfora de Furtwängler, al referirse al motivo como una especie de cartel escrito en grandes caracteres, resulta especialmente adecuada para caracterizar el tratamiento plástico que Mira emplea al trasladar las notas musicales al soporte pictórico. En los lienzos las notas cumplen la función de signos gráficos, casi como un rótulo, que exigen tanto ser vistos como leídos. Y su lectura no es otra que la que Mira enfatizó: la lucha contra el destino¹⁷.

Pero el comienzo de la partitura tiene también otras interpretaciones. Según el testimonio de un discípulo de Beethoven, el pianista Carl Czerny, habría sido el canto de un pájaro silvestre, la oropéndola, escuchado durante un paseo por el Prater de Viena, el que habría inspirado al compositor el motivo de la sinfonía¹⁸. Ese uso del canto de los pájaros como referencia compositiva –cuya plasmación más evidente habrá de producirse en el siglo XX con la obra de Olivier Messiaen– puede relacionarse con los planteamientos de la *naturphilosophie*, que Schelling desarrolló en las mismas fechas en las que Beethoven compuso sus sinfonías y que tendría una gran influencia en la filosofía del arte y la estética alemanas de la época. Según Schelling, la naturaleza presentaría distintos estadios de desarrollo de conciencia y voluntad, que se extenderían desde, en su estrato más inferior, la inconsciencia total de la tierra y del mundo mineral hasta, pasando por las plantas y los animales, la autoconciencia humana, que a través de la creación artística daría voz y forma a esas fuerzas

¹³ Reproducida en Jean y Brigitte MASSIN, *Ludwig van Beethoven*, Madrid, Turner, 1987, p. 121.

¹⁴ *Ibidem*, p. 131.

¹⁵ Wilhelm FURTWÄNGLER, *Ton und Wort*, Wiesbaden, F. A. Brockhaus, 1954, p. 223.

¹⁶ Tal y como puede comprobarse en un registro del sello Tahra que recoge tres grabaciones de la *Sinfonía n.º 5* interpretadas por Furtwängler (1937, 1943 y 1954).

¹⁷ MIRA Y BLOMSTEDT, 1995.

¹⁸ MASSIN, 1987, p. 714. Si bien en la referencia original Czerny parece referirse a un escribano cerillo, en la traducción al castellano de la obra de Massin, que Mira leyó y que conservaba en su biblioteca, el término utilizado es el de oropéndola.



Fig. 4. Oropéndola europea (*Oriolus oriolus*).

de la naturaleza. De acuerdo a los planteamientos estéticos de Schelling, el artista debería, en palabras de Isaiah Berlin, “indagar dentro de sí, adentrarse en las fuerzas oscuras e inconscientes que habitan en su interior y sacarlas a la luz de la conciencia mediante una violenta y agónica lucha interior”, lo que resultaría en que “las únicas obras de arte valiosas (...) serían aquellas que, al igual que la naturaleza, expresan las pulsaciones de una vida no plenamente consciente”¹⁹. Desde esos parámetros, la inscripción del canto de la oropéndola en la *Sinfonía n.º 5*, al igual que las alusiones a la naturaleza en la contemporánea *Sinfonía n.º 6*, pueden interpretarse no como una referencia más o menos programática, trivial o anecdótica a la naturaleza, sino como la demostración del complejo proceso existente entre las fuerzas naturales y la obra de arte, mediado siempre por la capacidad, exclusiva del genio, para llevarlo a término.

En las obras de Mira esta versión que sitúa el canto del ave como el origen del motivo principal de la *Sinfonía n.º 5* se incorpora a través de la restringida elección cromática. Son tres los colores que dominan, en su práctica totalidad, la serie: amarillo, negro y rojo. Y esos son los colores del plumaje –unos intensos amarillo y negro, muy llamativos para un ave de latitudes europeas–, y pico –rojo brillante– de la oropéndola europea, *Oriolus oriolus*, cuyo nombre proviene precisamente de su vistoso color (fig. 4). Al igual que sucedía en el tratamiento del sintético motivo gráfico que transcribía las notas musicales, Mira activa mediante esa drástica reducción cromática un gran número de posibilidades significativas. Esos colores son simultáneamente los de la oropéndola, completan cromáticamente la tríada de colores primarios junto a la dualidad azul-negro privilegiada en el ciclo dedicado a las cantatas de Bach, y se corresponden con los de las franjas de la bandera tricolor alemana. A ello hay que añadir la inmediata asociación de la sangre con el rojo que se aprecia en algunos lienzos, donde el pigmento muy diluido resbala por la superficie formando una suerte de mancha irregular que se desliza verticalmente, como sangre fluyendo de una herida, o en diagonal (fig. 5), como un rastro sanguinolento, o que conforma una franja horizontal de desvanecidos contornos ejecutada con la pintura tan fluida que se conservan las huellas de las burbujas formadas por el rápido proceso de secado sobre la tela (fig. 1).

La presencia de la sangre y la herida en la obra de Mira es frecuente. Ya sea mostrada directamente –las piernas asaetadas de san Sebastián o las distintas crucifixiones– o bien aludida mediante un apósito que es más una marca de sufrimiento que una promesa de curación. Pero en esta serie la sangre fluye, como si el apósito no hubiera podido contenerla. Además de transmitir el efecto de una sucesión temporal, la franja se asemeja formalmente a la disposición horizontal de un pentagrama donde hubiera quedado anulado cualquier vestigio de la estricta geometría de sus cinco líneas paralelas para convertirse en una sangrienta corriente. Las obras en torno a la partitura de Beethoven se inscribirían en esa concepción del “dolor como fuerza impulsora”²⁰ que tensa la totalidad de la trayectoria creativa de Mira, bajo la cual también podría situarse al propio compositor que lucha contra fuerzas adversas, tal y como quedó establecido ejemplarmente en la tradición romántica alemana. La sangre sería pues una señal de dolor y del conflicto que atraviesa cada uno de los compases de la sinfonía beethoveniana.

Pero esa irrupción de la sangre, tan evidente en los lienzos de la serie, parece apuntar también otro sentido, que se torna una de las claves esenciales para comprender tanto las propias obras como el valor y el significado que para el pintor entrañaba ese enfrentamiento con la idea de destino que la partitura de Beethoven simbolizaba. A comienzos de la década de 1990 a Mira se le diagnostica que está infectado con

¹⁹ Isaiah BERLIN, *The Roots of Romanticism*, Princeton, Princeton University Press, 1998, p. 98.

²⁰ Título de un dibujo de 1986 reproducido en Víctor MIRA, *Trepitant les flors*, Barcelona, Llibres del Segle, 1994, p. 171.



Fig. 5. Víctor Mira, *Beethoven Quinta sinfonía*, 1992, óleo sobre lienzo. 140 x 120 cm, col. particular.

el virus del sida. La sangre, como uno de los fluidos portadores del virus, se había convertido en una de las metáforas privilegiadas de la enfermedad. En el ensayo sobre el sida de Susan Sontag, la escritora estadounidense subraya esa identificación: “La vida misma –la sangre, los fluidos sexuales– es portadora de contaminación. Estos fluidos son potencialmente mortales”²¹. Al interpretar las obras de Mira desde esa metáfora, los violentos estallidos rojos sobre la irradiante superficie amarilla se aparecerían como la sangre infectada que, en combinación con el motivo musical, convocan la amenaza de un único destino: la muerte. En la serie *Beethoven Quinta Sinfonía*, la motivación subjetiva, tan decisiva para su realización, no es expuesta como inmediata confesión biográfica –al modo en que Mira había reflejado su vida en los lúgubres personajes de grandes orejas de finales de la década de 1970, o como lo hará posteriormente en las series *Moods* e *Imágenes binoculares*–, sino que, por el contrario, se cifra en un lenguaje de equívoca simplicidad.

La enfermedad también está en el origen del oscuro y desasosegante ciclo de *Antihéroes*, que Mira empieza a elaborar contemporáneamente al ciclo sobre Beethoven y donde los personajes tendidos sobre camastros no son ya sino residuos en el umbral mismo de la muerte. El propio pintor indicó el vínculo entre ambas series: “Mientras trabajaba en esta nueva serie escuchaba dentro de mí una música que siempre me había obsesionado: la *Quinta Sinfonía* de Beethoven. Esta es, precisamente, la música del *Antihéroe* que lucha por modificar su destino”²². En un *collage* de 1998 (fig. 6) Mira confirma visualmente tal conexión. Sobre un soporte de cartón, las notas musicales del motivo del destino, recortadas en tela, destacan con sus vibrantes colores rojo y amarillo frente a la negra opacidad del fondo. A la izquierda, inscrita en un círculo realizado con arpillera, yace la tosca silueta de un antihéroe burdamente modelada con tierra y piedras. Una malla de gallinero metálica, en siniestra ambivalencia, la resguarda o la aprisiona.

Finalmente, los tres colores dominantes en el conjunto del ciclo *Beethoven Quinta Sinfonía*, coinciden también con los de la bandera alemana. Mira ya había elaborado el potencial político e ideológico de las banderas nacionales en las obras pertenecientes a la serie *Interior español con exterior holandés*, de mediados de la década de 1980. Aquí la estrategia de incorporación es más ambigua, precisamente para posibilitar la convivencia de múltiples sentidos. El diálogo pictórico que Mira establece con la sinfonía de

²¹ Susan SONTAG, *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*, Madrid, Taurus, 1996, p. 155.

²² Carta de Mira al autor, 6 de abril de 1999.



Fig. 6. Víctor Mira, *Antihéroe y Quinta Sinfonía*, 1998, técnica mixta sobre cartón. 80 x100 cm., col. particular.

Beethoven es asimismo un diálogo con esa ideología en la que el compositor adquiere el estatuto de emblema de la cultura nacional alemana. Planteamiento que empezó a forjarse ya en el siglo XIX, pero que adquiere sus dimensiones más siniestras durante el régimen nazi, cuya política cultural situó la música en el centro de sus intereses propagandísticos al considerarla como la expresión artística donde se manifestaba de manera más indiscutible la supremacía del arte alemán y de la raza aria. Alemania sería así “la nación más musical de la Tierra”, en palabras de Joseph Goebbels, pronunciadas durante una alocución radiofónica al comienzo de la Segunda Guerra Mundial²³. No es casual que el motivo de la *Sinfonía n.º 5*, cuyo patrón breve-breve-breve-larga coincidía en el código morse con la letra V, fuera utilizado por los aliados para significar la V de la victoria en su combate contra las potencias del eje. La música de Beethoven se convertía de este modo también en un espacio de lucha simbólica, marcada por las huellas de la catástrofe histórica.

En las obras de Mira toda esa diversidad de sentidos asociados a los tres colores dominantes parecen fusionarse. La saturación semántica provocada por los distintos referentes se corresponde con la extrema saturación cromática que las obras irradian. Y es precisamente tal conjunción, en su exceso, la que cuestiona cualquier aproximación exclusivamente retiniana o visual a las mismas. La percepción se ve invadida y desbordada por el poderoso y perturbador efecto óptico. Mira emplea el amarillo de cadmio –que ocupa generalmente toda la extensión del lienzo y que opera como un soporte monocro-

²³ Citado por Pascal HUYHN en “...más oscuros los violines... El Tercer Reich y la música”, en *La música y el III Reich*, Pascal Huyhn (comis.), Barcelona, Caixa Catalunya (catálogo de la exposición celebrada del 26 de febrero al 27 de mayo de 2007), 2007, p. 12. En la misma publicación puede consultarse el ensayo de Esteban BUCH sobre la apropiación de la figura de Beethoven por parte de la política cultural del nacionalsocialismo “Beethoven y el Tercer Reich; perfil de un titán conservador”, pp. 48-59.



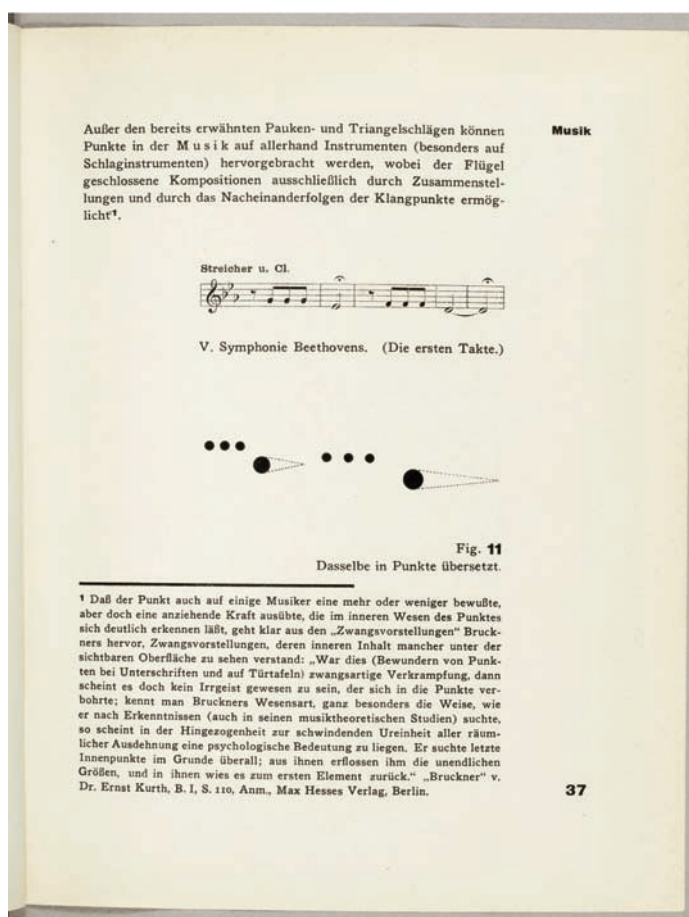
Fig. 7. Señal de precaución.

Furtwängler como “título escrito en enormes letras” hasta los estallidos de sangre— advierten de una amenaza. Resurge así, imbricada con el resto de referencias, la alusión al sida y a la enfermedad. Una enfermedad hondamente asociada además al contagio y al peligro. Mira manipula con sagacidad el vocabulario y los componentes habituales del diseño gráfico de señales, como la simplificación formal o la básica función comunicativa de transmitir con claridad un mensaje, pero logra que tales dispositivos adquieran, por el contrario, unas enigmáticas e inquietantes reverberaciones. Las referencias sólo están presentes en los lienzos para ser simultáneamente impugnadas por un turbador sentido que las supera y que se revela, insistente, en la agitación de cada pincelada. Los signos se convierten en presagios.

El potente efecto óptico del contraste cromático, en lo que no cabe sino calificar como una llamada de atención visual, podría considerarse también como un efecto análogo al ímpetu puramente acústico y sonoro que posee el motivo inicial de la *Sinfonía n.º 5*. De igual modo que en la escucha la enérgica enunciación, *ff*, del motivo por la cuerda y los clarinetes ejerce sobre el oído un efecto de una intensidad inédita —al irrumpir sobre un silencio que Beethoven ha marcado en la partitura y que, por esa misma indicación ya no se manifiesta como una simple y neutral ausencia de sonido sino que deviene un silencio que, tensado en una paradójica reverberación, anticipa y acentúa la aparición del motivo inicial—, así las gestuales pinceladas negras con las que Mira transcribe las notas musicales detonan en la mirada del espectador al contrastar con un amarillo que, convertido en superficie monocroma, resulta equivalente a ese tenso silencio. Nada sucede en esa superficie amarilla y vacía, tan sólo exhibe la presen-

mo sobre el que se inscriben los motivos musicales y las manchas rojas— en su máxima intensidad y pureza. El reverberante efecto de saturación que posee el amarillo se acentúa aún más mediante un restallante contraste cromático que resulta casi agresivo. La conjunción del negro y del amarillo produce un contraste máximo cuyo llamativo efecto explica su uso habitual como señal de advertencia y peligro: desde las banderas de cuarentena en la señalética marítima a las cintas de balizamiento policiales, desde los signos que avisan de sustancias tóxicas o explosivas a las señales genéricas de riesgo y precaución (fig. 7).

El uso de ese contraste entre negro y amarillo acercan el lienzo a lo que sería una suerte de señal o cartel donde unos signos abreviados —desde el motivo musical de Beethoven, caracterizado por

Fig. 8. Vasili Kandinski, *Punto y Línea sobre el plano*, 1926.

cia plástica de su propio color puro y saturado, pero es precisamente la irradiación que emana de ella lo que habrá de imantar y dotar de todo su impacto a la ulterior aparición de los signos –bien sean las notas o las manchas y estallidos rojos– de igual modo que el silencio auguraba el impacto sonoro del motivo en la sinfonía beethoveniana. El diálogo entre el dominio musical y el pictórico parece aquí ajustarse el *dic-tum* de Adorno según el cual “las artes sólo convergen allí donde cada una persigue puramente su principio inmanente”²⁴.

Precisamente uno de los principales artistas que en las vanguardias históricas exploró las relaciones entre música y pintura, Vasili Kandinski, se refirió al motivo beethoveniano en uno de sus principales textos teóricos, *Punto y línea sobre el plano*, escrito durante el periodo en el que fue profesor de la Bauhaus. Desde un enfoque analítico y formal, que sin embargo no abandona por completo las alusiones sinestésicas exploradas previamente en *De lo espiritual en el arte*, Kandinski propone en su ensayo una posible traslación gráfica de las notas musicales de la *Sinfonía n.º 5*. Al final del capítulo dedicado al punto como unidad plástica elemental, Kandinski estudia su presencia en otras artes, como la escultura, la arquitectura, la danza y, finalmente, la música. Para ello escoge diversos pasajes de la sinfonía de Beethoven, cuyos compases son reproducidos junto a una transcripción gráfica realizada mediante puntos. En el caso del motivo inicial de la sinfonía las tres corcheas equivalen a tres puntos de pequeño tamaño, mientras que la blanca es representada con un punto mayor del que surge un pequeño ángulo que transcribe la duración ampliada que el calderón denota (fig. 8).

También estos *Klangpunkte*²⁵, puntos sonoros, como los denominó Kandinski, parecen reactivarse en la aproximación de Mira a la partitura, algo que resulta especialmente evidente en las diez estampas que conforman el libro de estampas *Beethoven. Quinta Sinfonía*, editado en 1995 y acompañado de un texto del director de orquesta estadounidense, de origen sueco, Herbert Blomstedt. Sólo algunas de las imágenes del libro son recogidas posteriormente en lienzos o dibujos de formato más grande, mientras que otras responden más bien a la dinámica formal autónoma que se establece a lo largo del mismo y no volverán a reaparecer a lo largo del ciclo. Que Mira colaborara con un músico como Blomstedt –uno de los principales directores del siglo XX, muy ligado al gran repertorio centroeuropeo y nórdico y en ese momento titular de la Orquesta Sinfónica de San Francisco– corrobora la entidad del proyecto del pintor en su deseo por establecer un diálogo profundo entre los dominios pictóricos y musicales.

En vez de plantear un texto introductorio de carácter discursivo y técnico sobre la sinfonía de Beethoven o sobre su ejecución musical, Blomstedt optó por una escritura de pulso poético. Una prosa poética caracterizada por su extrema concisión –desde cinco breves frases a una sola palabra– que se corresponde perfectamente con la condensación y contundencia del lenguaje artístico de Mira. Así Blomstedt acompaña cada imagen con un texto que, partiendo de una referencia muy próxima y literal a los elementos plásticos de la misma, los enlaza, a través de súbitas alusiones, con la música y la figura de Beethoven. En su mirada sobre los signos se transparenta, como no podría ser de otro modo, su experiencia de director de orquesta que ha interpretado la *Sinfonía n.º 5* en numerosas ocasiones. Blomstedt mira la sucesión de las estampas como mira la sucesión de notas en el pentagrama, desde la indicación del silencio inicial a las corcheas y blanca que conforman el motivo, o el calderón con el que se amplía la sonoridad de esta última.

En el primer texto, referido a la cubierta del libro y que en buena medida cumple su misma función introductoria, Blomstedt subraya la ambigüedad de los campos asociativos vinculados al color amarillo. Por un lado, su dimensión como señal de peligro y por otro la energía desbordante y casi feroz que transmite:

²⁴ Theodor W. ADORNO, “Sobre algunas relaciones entre la música y la pintura”, en *Escritos musicales I-III*, Madrid, Akal, 2006, p. 638

²⁵ Vasili KANDISKI, *Punkt und Linie zu Fläche*, Munich, Albert Langen Verlag, 1926, p. 37.

Amarillo, el color del colérico
 El color de advertencia
 El distintivo de todo lo proscrito
 Pero también el color del fuego, del verano y
 De la juventud

En la cubierta Mira propone una suerte de elemental presentación de los dos colores principales –negro y amarillo muy saturados– dispuestos en dos franjas verticales de bordes irregulares.

En la primera estampa del interior del *coffret* (fig. 9), el amarillo forma un círculo que levita sobre una masiva superficie negra y matérica, realizada con la técnica del carborundo. La forma circular, que reaparece en otras estampas de la serie, puede relacionarse directamente con los *Klangpunkte* o puntos sonoros del análisis de Kandinski. El texto de Blomstedt enfatiza las resonancias genésicas de ese gran círculo vibrante flotando en medio de una negrura casi cósmica. Pero asimismo el autor introduce, sutil y sagazmente, su condición de director de orquesta. Que la partitura de la sinfonía beethoveniana se inicie, no con una nota, sino con un silencio, como una nada primordial, confiere a la irrupción del motivo musical el sentido de un gesto de creación originaria:

El amarillo, tan dominante en el título, aquí concentrado
 La creación comienza

La segunda estampa (fig. 9) mantiene ese fondo cósmico sobre el que destacan el dinamismo de tres rápidas pinceladas, aguatinada sobre carborundo, que se corresponden con las corcheas del motivo del destino. La alusión al fuego sirve también a Blomstedt para introducir una directa alusión a la figura mítica de Prometeo, tan esencial a Beethoven como símbolo del héroe condenado, con un castigo terrible, por haber aportado la luz y el conocimiento a la humanidad²⁶:

Tres lenguas de fuego se desprenden del sol
 Caen como acentos astronómicos sobre la tierra
 Beethoven, el espíritu de Prometeo

La imagen que habrá de convertirse en matriz de numerosas variaciones en lienzos de mayor tamaño surge en la tercera estampa (fig. 9). Sobre el intenso amarillo cadmio se inscribe el motivo musical completo y la mancha roja de la sangre, cuya consistencia fluida es transmitida perfectamente por el efecto de la aguatinada:

Los tres acentos tienen un destino –¡un cuarto acento!
 Ha sido hallado el motivo del destino
 Sangriento rigor

Blomstedt introduce la indicación musical del primer movimiento de la sinfonía para referirse a la impetuosa franja sangrienta que atraviesa horizontalmente la siguiente estampa (fig. 9) tan próxima al lienzo de 1994:

Allegro con brio
 Una corriente incontenible

²⁶ A ese mito dedicó Beethoven su ballet *Las criaturas de Prometeo*, compuesto entre 1800 y 1801.



Fig. 9. Víctor Mira, *Beethoven: Quinta Sinfonía*, 1995, aguafinta y carborundo sobre papel. 47 x 34,5 cm., col. particular.

Un gigantesco círculo rojo evoca de nuevo el concepto de los *Klangpunkte* de Kandinski en la quinta (fig. 9), donde el fondo negro hace que Blomstedt recupere la metáfora cósmica e interprete la forma circular como el signo musical de la fermata o calderón:

Signos asombrosos en el cielo
 Se aproxima una catástrofe cósmica
 Todo se detiene en un inmenso calderón

La obsesiva proliferación del motivo del destino en la sexta imagen transmite el dinamismo y el ímpetu que propulsan la música a lo largo del primer movimiento de la sinfonía (fig. 9):



Fig. 10. Brazaletes para ciegos.

Pero el impulso hacia la victoria es imparable
La lucha continúa

Frente a la multiplicación previa, los signos del motivo musical ocupan la totalidad de la séptima, tensando sus límites y acentuando el ímpetu de la pincelada negra sobre el vibrante amarillo (fig. 9):

Realización

La existencia entera es puesta en juego

Nada de pensamientos contiguos –Ni de miradas de soslayo

En la estampa octava se evidencia el juego –inversiones cromáticas y variaciones formales– con el que Mira articula la lógica interna del conjunto. Si en la anterior aparecía el motivo musical completo, en la octava (fig. 9) sólo lo hacen las tres primeras notas, aún a mayor tamaño y enmarcadas por unos márgenes negros, ecos ampliados del vértice formado por el corchete ligado y la barra de compás en la formulación habitual del motivo. Ese movimiento diagonal y la ausencia de la cuarta nota generan una expectativa visual que conduce, necesariamente, a la siguiente imagen:

Condensación, engrandecimiento

Pero ¿hacia dónde? ¿Dónde está la nota del destino?

La novena estampa (fig. 9) muestra el extraordinario grado en el que Mira logra aunar simplicidad formal y densidad significativa. Tan sólo tres puntos negros sobre una franja amarilla recogen literalmente la llamativa disposición y los colores de los brazaletes distintivos que llevan los ciegos en Alemania (fig. 10). Al incorporar esa referencia Mira abre sin embargo un sugerente y enigmático abanico de asociaciones. El brazaletes es ya directamente aquello que tanto el contraste entre negro y amarillo como la sencillez de los signos sugería: una señal de advertencia. Desde un punto de vista formal responden con exactitud a las tres corcheas de la anterior imagen y se relacionan además con los planteamientos gráficos de Kandinski y su noción de puntos sonoros. Pero también, como la exclamativa interjección que Blomstedt proclama, Mira efectúa con ello una eficaz y potente traslación de sentido, metonimia visual, de modo que el signo para la ceguera se convierte en este contexto en indicación de otra carencia sensorial unida indefectiblemente a Beethoven, la sordera:

¡SORDO!

En los testimonios de Beethoven, especialmente en el conocido como *Testamento de Heiligenstadt*, la sordera surge como la más atroz manifestación de un destino concebido como fuerza destructora. La sordera obliga a Beethoven a la soledad, “debo vivir como un proscrito”, le incita al suicidio, “poco ha faltado para poner yo mismo fin a mi vida”, y a la vez es el estigma que le obliga a la creación, “es el arte, y sólo él, el que me ha salvado”²⁷.

Todo ello surge en la estampa que cierra el libro (fig. 9), donde una distorsionada máscara funeraria de Beethoven introduce por única vez una representación figurativa en la serie. En la exagerada frente se ins-

²⁷ MASSIN, 1987, p. 131.



Fig. 11. Arnulf Rainer, *Totenmasken Beethoven*, 1978, óleo sobre fotografía. 60.5 x 48.3 cm., col. particular.

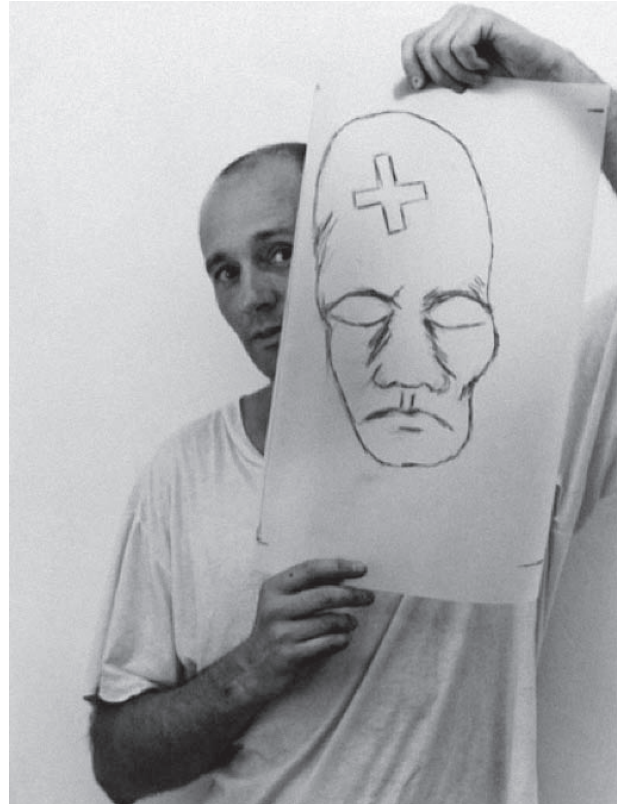


Fig. 12. Fotografía de Víctor Mira en 1994.

cribe una cruz roja, cuyo color destaca sobre la mezcla casi enfermiza –aguatinta amarilla sobre negro– que se extiende sobre el rostro. Blomstedt reafirma ese sentido fúnebre, pero también incorpora, mediante una cifrada alusión bíblica²⁸, la idea de una obra musical capaz de vencer a la muerte:

MUERTE

Pero la obra vive y nos ilumina

Así en la vida como en la música: ¡La cruz se alza!

La referencia a la máscara funeraria de Beethoven se sitúa dentro de la tradición del culto al genio desarrollado en Alemania desde finales del siglo XVIII, que convertiría estos moldes del rostro del cadáver de escritores o músicos célebres (Goethe, Schiller, Beethoven, Wagner) no sólo en un testimonio documental, sino en una especie de reliquia laica donde se mantendría la huella del alma del creador²⁹. La fascinación por las mascarillas funerarias se actualiza asimismo en las obras de la serie *Totenmasken* del artista austríaco-

²⁸ Romanos 14:8. “Si vivimos, vivimos para el Señor, y si morimos, morimos para el Señor: tanto en la vida como en la muerte, pertenecemos al Señor”. El conocimiento exhaustivo de los textos bíblicos no resulta extraño en Blomstedt, activo miembro de la iglesia adventista.

²⁹ Véase Emmanuelle HÉRAN, “Le dernier portrait ou la belle mort”, en *Le Dernier Portrait*, Emmanuelle Hérán (comis.), París, Réunion des Musées Nationaux (catálogo de la exposición celebrada del 5 de marzo al 26 de mayo de 2002), 2002, p. 36.

co Arnulf Rainer, realizadas entre 1978 y 1980 y que incluye precisamente una de Beethoven (fig. 11), en la que los crispados trazos de grafito y tinta amenazan con ahogar la imagen fúnebre, a la vez que pugnan por agitar sus inertes rasgos. Para Rainer estas mascarillas recogen una confrontación radical con la muerte: “El rostro del que sufre, del que acaba de fallecer, del que se ha liberado del sufrimiento, del que está en paz, del ausente y del putrefacto; aquí aparecen el horror y la rendición”³⁰.

Las obsesiones de Mira giran en torno a esas mismas cuestiones: la concepción del artista como genio, el conflicto como estímulo de la creación y el enfrentamiento con la muerte³¹. Un enfrentamiento que en el caso de Mira resulta directamente personal e inmediato. La fotografía (fig. 12) donde sostiene el dibujo preparatorio de esta estampa final, situando la máscara funeraria de Beethoven a la altura de su propio rostro, no es sino la más evidente manifestación de que ese registro de un cadáver, el de Beethoven, funciona asimismo como un autorretrato transferido. Un imposible y paradójico autorretrato, pues sería un autorretrato *post-mortem*.

No es casual que la iconografía del busto beethoveniano sea también o uno de los elementos recurrentes en la película experimental que en 1969 rodó el compositor y cineasta argentino Mauricio Kagel con motivo de la celebración al año siguiente del 200 aniversario del nacimiento de Beethoven. En el largometraje, titulado *Ludwig van*, Kagel desplegó diversas estrategias críticas para cortocircuitar esa lógica conmemorativa. La banda sonora, compuesta por el propio Kagel a modo de sonoro *décollage* a partir de las partituras beethovenianas, genera un elemento de distanciamiento que oscila entre lo grotesco y lo dramático, acompañando el retorno de Beethoven al presente de su ciudad natal, Bonn. La cámara subjetiva, al hombro, equivale a la percepción del propio compositor y registra su visita a su antigua casa, convertida en museo. En ella se acumulan los objetos personales, las efigies, reliquias y bibelots que dan cuenta del proceso de fetichización y mercantilización al que se ha sometido su memoria. Kagel invitó a artistas, más o menos cercanos al movimiento Fluxus, como Beuys, Roth o Filliou, para que crearan diversos entornos a modo de espectrales estancias de la vivienda. En medio del cuarto de baño, concebido por Dieter Roth, hay una bañera de zinc donde se amontonan bustos de Beethoven realizados con chocolate, azúcar y grasa (fig. 13). Si la bañera es una evidente referencia al pasado nazi –las medidas higienistas del Tercer Reich incluyeron el envío de una bañera a cada hogar alemán– y, por tanto, a la apropiación histórica de Beethoven como componente de la identidad nacional, los bustos comestibles y orgánicos suponen una enérgica denuncia de esa banalización al que la figura del creador queda reducida en la industria cultural. Tan comestibles como percederas, las cabezas son extraídas de la bañera, desmenuzadas y depositadas sobre las baldosas del suelo por unas manos cuya ritual gestualidad posee, sin embargo, un componente extrañamente trágico.

Que Mira, en la ya citada introducción al libro de estampas, señale que el “eje interior que da forma al libro es como un diálogo entre dos posibles caminos para encontrarse con el destino”³², añade aún otra posibilidad interpretativa al conjunto, de modo que la alternancia de los diversos signos –los círculos y las notas– a lo largo de las imágenes responderían a un ritmo formal que se correspondería con dos actitudes ante el destino y la muerte, la de Beethoven y la de Job. El impulso dinámico de las notas del destino frente al cerrado y estático contorno de los círculos serían así la estilizada transcripción de cada una de ellas. La serie completa de las estampas de Mira, junto a los textos de Blomstedt, fue expuesta en 1998 en la sede de la Gewandhaus de Leipzig para celebrar la titularidad del director al frente de la histórica orquesta alemana. En el concierto inaugural Blomstedt dirigió la partitura de Beethoven, en lo que supuso de ese modo una nueva conjunción de los ámbitos de la música y de la pintura.

³⁰ Arnulf RAINER, “Como si fuera definitivo. Sobre la serie de mascarillas funerarias”, texto de 1978 reproducido en *Arnulf Rainer. Campus Stellae*, Barbara Catoir (comis.), Santiago de Compostela, CGAC (catálogo de la exposición celebrada de octubre de 1996 a febrero de 1997), 1996, p. 90.

³¹ Mira conoció a Arnulf Rainer y visitó su taller. Testimonio de este interés por la obra del artista austriaco es el texto que escribió en 1991, titulado *Confesar es la ley de Rainer*, destinado al catálogo de una exposición celebrada en la galería Fandos de Valencia.

³² MIRA, BLOMSTEDT, 1995.



Fig. 13. Dieter Roth, *Bañera para "Ludwig van"*, bañera de zinc conteniendo 60 cabezas de azúcar, chocolate y grasa. 57 x 188 x 70 cm, 1969, Ludwigforum, Aachen.

En posteriores obras del ciclo *Beethoven Quinta Sinfonía*, Mira incorporó nuevos elementos plásticos a los ya habituales. Un lienzo de 1996 combina el motivo principal de la serie con un círculo realizado mediante una única pincelada (fig. 14). Esta forma, el denominado *ensō*, es uno de los signos esenciales del arte zen que los



Fig. 14. Víctor Mira, *Beethoven Quinta sinfonía*, 1992, óleo sobre lienzo. 140 x 120 cm., col. particular.

monjes y practicantes de esta tendencia del budismo desarrollaron en Japón a partir del siglo XVII. Círculo que en su simplicidad convoca múltiples sentidos, al tiempo que se resiste a una interpretación unívoca o cerrada.

En el budismo zen el *ensō* es simultáneamente un símbolo de totalidad y de vacío, pero también una señal de la iluminación del que ha alcanzado un estado elevado de conciencia, superando dicotomías y percibiendo la unidad de los fenómenos y el valor absoluto del presente. Un instante que el *ensō*, mediante su rápida ejecución –trazo veloz e irrevocable– expresa de modo directo y efectivo. Como en todo el arte zen, a la vez herramienta de meditación y enseñanza espiritual, el *ensō* no se concibe como una imagen destinada a la exclusiva contemplación estética sino como un dispositivo de meditación, que se actualiza no sólo en la mirada del espectador, sino también en la propia acción del que lo realiza. De hecho se considera que el carácter del artista, su estado de ánimo, o su grado de liberación del propio yo, se manifiesta en el modo de recrear un *ensō*. Su práctica se convierte de este modo en

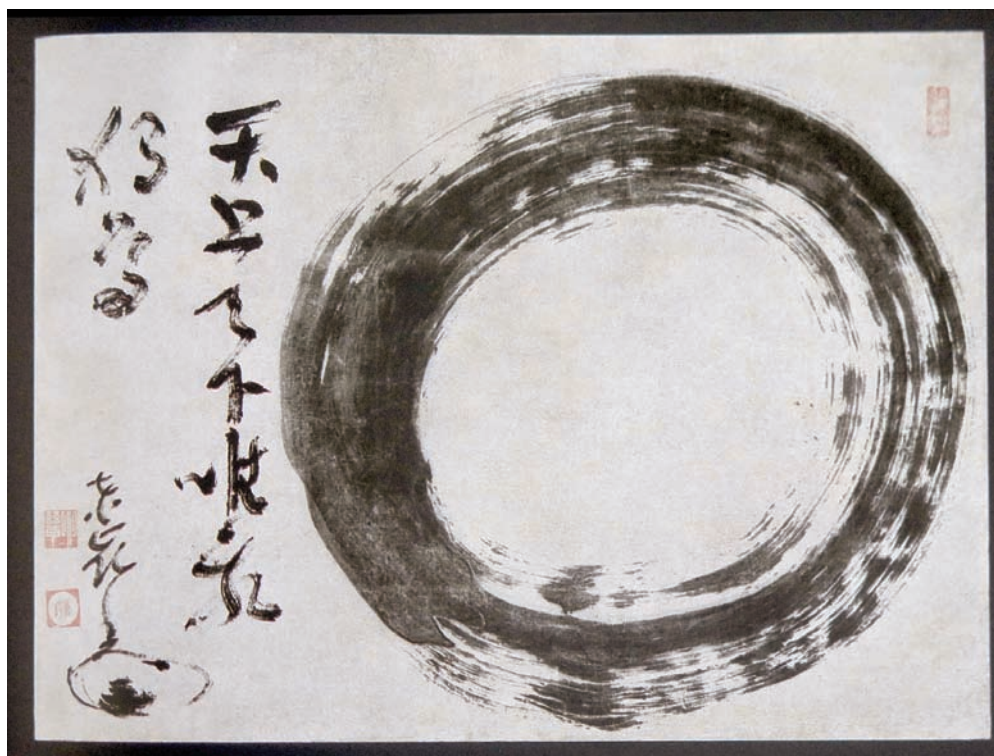


Fig. 15. Tōrei, *Ensō*, siglo XVIII, tinta sobre papel. 33 x 44 cm., col. particular.

una suerte de ejercicio espiritual. A pesar de la sencillez del motivo, las variaciones son inagotables. La cantidad y la densidad de la tinta, el grosor del pincel, el tipo de soporte, la velocidad del gesto, su dirección o intensidad, así como la opción de cerrar el círculo, completando totalmente su forma, o de dejarlo abierto, incorporando así la imperfección, la irregularidad o una posible apertura a lo infinito, producen resultados muy diversos. A ello se une su combinación con la caligrafía. Generalmente el *ensō* se acompaña por una inscripción procedente de un texto sagrado, de un poema o de uno de los paradójicos *koan* de la tradición zen. El *ensō* conduce al límite la búsqueda de lo esencial que el zen propugna. Un sencillo círculo que sin embargo sintetiza lo más complejo e inexpresable, un signo que se ejecuta con un único y veloz gesto, instantáneo y aparentemente espontáneo, pero que condensa una vida de práctica y dedicación, una imagen, en fin, donde el vacío y lo lleno, lo abierto y lo cerrado, la tinta y el papel tienden a rebasar sus polaridades³³.

Todo ello puede percibirse en un *ensō* (fig. 15) del monje zen Tōrei (1721-1792) donde el ímpetu de la pincelada, con una tinta gris, permite que la superficie del papel dialogue con la tinta, en lo que en la teoría estética oriental se denomina “blanco volador”. En su estudio sobre el arte zen, Stephan Addiss valora en esta obra “la notable combinación de espontaneidad y control, que produce un círculo que transmite a la vez un vivaz sentido de movimiento y un sentimiento de universal quietud”³⁴.

En el caso del lienzo de Mira, al pintor comienza su *ensō* en la parte superior, conduciendo la pincelada, enérgica y tensa, hacia la izquierda, y ejecutándolo con un pincel grueso muy cargado de pintura que mediante una extrema presión deja en el tramo inicial de su trayectoria circular un trazo muy

³³ Para una recopilación de diversos *ensō*, comentados y con una introducción que los inscribe en los planteamientos del budismo y de la estética zen, véase Audrey Yoshiko SEO, *Ensō: Zen Circles of Enlightenment*, Massachusetts, Weatherhill, 2007.

³⁴ Stephen ADDISS, *The Art of Zen*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1989, p. 137.



Fig. 16. Víctor Mira, *Beethoven Quinta sinfonía*, 1998, técnica mixta sobre cartón. 50 x 40 cm., col. particular.

compacto que progresivamente, al agotarse el pigmento, se adelgaza y se desvanece, lo que permite ver el amarillo cadmio entre las residuales huellas dejadas por los pelos del pincel. El círculo no se cierra: en el espacio entre los dos extremos Mira sitúa el motivo de la *Sinfonía n.º 5*, cuya notación musical cumple la misma función, y se asemeja formalmente, a los textos caligráficos de un *ensō* zen. Aquí la inscripción es inequívoca: el motivo musical asociado al destino. El círculo levógiro realizado por Mira parece articularse en torno al conflicto, tanto por la tensión que transmiten los acentuados contrastes entre sus extremos —uno espeso, denso e impenetrable y otro residual e irregular— como por la que emana de su direccionalidad, opuesta al natural movimiento del brazo³⁵, y de la sostenida presión con la que el pintor lo ha ejecutado. Si en el *ensō* se refleja un estado de ánimo, aquí Mira transmite su agitación existencial.

En el ciclo de obras sobre la *Sinfonía n.º 5* Mira incorpora plenamente los principios y técnicas de la tradición de la pintura de tinta sobre papel del budismo zen que habrán de resultar decisivos en algunas de sus series posteriores, como *Moods* o *Imágenes binoculares*³⁶. Frente

al gran valor concedido a la carga matérica que había dominado su obra durante la mayor parte de la década de 1980, en esas obras el artista aplica el pigmento muy diluido. La presencia del *ensō* en algunas pinturas no sólo certifica la fascinación de Mira por la tradición zen en esos ejemplos concretos, sino que también sirve para confirmar retrospectivamente que el uso de una pincelada fluida y del gesto irrevocable y decisivo que caracterizan desde su inicio la totalidad de la serie proceden de esa misma estética oriental.

El artista combina así en el ciclo dos tradiciones y estéticas muy distintas. Por un lado, la alusión a la figura del compositor que, desde el Romanticismo, se ha convertido en Occidente en emblema del creador que debe oponerse a las fuerzas del destino, concebidas como destructivas, para poder llevar a cabo su obra mediante un combate que entraña, fatalmente, dolor. Por otro una doctrina, el budismo, que trata de anular todo sufrimiento a través de la superación de las dualidades u oposiciones que una errónea percepción del mundo genera. Pero ante esos planteamientos tan opuestos Mira propone una singular mediación plástica que oscila entre la lucha y la reconciliación, entre el gesto pictórico como registro de un conflicto o

³⁵ Para el significado de la direccionalidad en la ejecución del *ensō*, véase SEO, p. 17.

³⁶ Los cuarenta dibujos realizados con gouache sobre papel titulados *Temas Zen* (37 x 50 cm), en los que Mira recoge algunos de los motivos esenciales del arte zen (el *ensō*, los tres hombres ciegos atravesando un puente, Daruma, etc) pueden calificarse más como ejercicios que como obras con entidad propia. Por otra parte, aunque están fechados en 1988, es mucho más probable que sean cronológicamente posteriores. La presencia de la estética zen en otras obras de la serie *Beethoven Quinta Sinfonía* se manifiesta asimismo en aquellas donde aparecen las tres formas básicas de esta práctica religiosa —círculo, triángulo y cuadrado— tal y como fueron representadas por el monje zen Sengai en el siglo XVIII (véase Daisetz T. SUZUKI, *Sengai. The Zen Master*, Nueva York, New York Graphic Society, 1971), o en aquellas donde las notas del “motivo del Destino” conforman una estilizada bicicleta, en una alusión cifrada al título del libro *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance*, de Robert M. Pirsig.

como resultado de una conciencia liberada. Es en esa misma oscilación, en ese mismo movimiento entre conflicto y aceptación, donde cabe situar la actitud del propio Mira en su condición de enfermo que debe elaborar la proximidad de la muerte. Sin duda a ello se refería cuando aludía, en el texto introductorio al libro de grabados sobre la sinfonía, a los diversos modos de enfrentarse al destino.

En una de las últimas apariciones del motivo de la *Sinfonía n.º 5*, un pequeño *collage* de 1998 realizado con telas pegadas sobre un cartón (fig. 16), Mira introduce una declinación inédita e inesperada en un conjunto eminentemente dramático, mediante un gesto que conjuga lirismo y humor. Sobre la basta superficie del tejido, el artista ha pintado con artificiosa exactitud dos ramas de las que cuelgan, con delicadeza, cuatro cerezas rojas cuya disposición coincide exactamente con las notas del motivo beethoveniano del destino. Esta mirada a lo ínfimo, en la que la capacidad de juego de la poética de Mira reaparece en toda su ligereza, adelanta el equívoco atractivo de las imágenes pintadas en los años previos a su suicidio en 2003. Su atractiva y vital apariencia no es sino el reverso de una tragedia interior. Incluso unos pequeños frutos signan un destino.

DAVID CORTÉS SANTAMARTA. Licenciado en Historia del Arte por la UCM y crítico musical. Ha sido profesor de Teoría e Hª del Arte en la Escuela Superior de Arquitectura de la Universidad Europea de Madrid (2006-2015). Comisario de los ciclos *Samuel Beckett: obra para cine y televisión* en el Museo Reina Sofía de Madrid y *Con y contra el cine. En torno a Mayo del 68*, celebrado en las Reales Atarazanas de Sevilla, Instituto Francés de Barcelona y Museo Reina Sofía de Madrid. Entre sus publicaciones destacan su labor como editor de los libros *George Benjamin* (OCNE, 2005) y *Sofia Gubaidulina* (OCNE, 2009), como co-editor de los catálogos *Samuel Beckett* (MNCARS, 2006) y *Con y contra el cine* (UNIA-SECC-Fundació Tàpies, 2008), así como sus ensayos incluidos en los libros colectivos *Hans Werner Henze. Komponist der Gegenwart* (Henschel, 2006), *Henze. Phaedra. Ein Werkbuch* (Wagenbach, 2007) y *Música y cine* (OCNE, 2010). Ha publicado asimismo en el Teatro Real de Madrid, la Semperoper de Dresde, la Orquesta Nacional de España, en los diarios *El País*, *La Vanguardia* y *Público*, y en las revistas *Ritmo*, *Claves de la Razón Práctica* y *Archipiélago*.

Email: davcortes@yahoo.es