

LAS MANOS DE LOS MAESTROS. ENSAYOS SELECTOS I

J.M. Coetzee

«¿QUÉ ES UN CLÁSICO?», UNA CONFERENCIA

I

En octubre de 1944, mientras las fuerzas aliadas combatían en el continente europeo y los proyectiles alemanes caían sobre Londres, Thomas Stearns Eliot, de cincuenta y seis años de edad, pronunciaba su discurso de investidura como presidente de la Sociedad de Estudios Virgilianos de Londres. En su conferencia, Eliot no menciona las circunstancias del conflicto bélico, a excepción de una única referencia – tangencial e implícita, al mejor estilo británico– a «los contratiempos del momento presente» que habían estorbado el acceso a los libros que necesitaba para preparar su conferencia. De este modo recuerda a sus oyentes que hay una perspectiva desde la cual la guerra es solo un tropiezo, por inmenso que sea, en la historia de Europa.

El título de la conferencia era «¿Qué es un clásico?» y su objetivo era consolidar y refundar una tesis que Eliot llevaba mucho tiempo anunciando: que la civilización de Europa occidental es una única civilización cuya vía de descendencia procede de Roma a través de la Iglesia de Roma y del Sacro Imperio Romano, y cuyo texto clásico originario debía ser, por tanto, la Eneida, el poema épico de Virgilio.[1] Cada vez que se debatía sobre este asunto, era un hombre de creciente autoridad pública quien lo defendía, un hombre del que, en 1944, cabía decir que dominaba el panorama de las letras inglesas por su condición de poeta, dramaturgo, crítico, editor y analista de la cultura. Este hombre había elegido Londres como la metrópoli del mundo de habla inglesa, y se había erigido a sí mismo, con un retraimiento que escondía una despiadada firmeza de propósito, en la voz rectora de dicha metrópoli. Ahora exponía su punto de vista a favor de Virgilio en cuanto voz dominante de la Roma imperial y metropolitana y, lo que es más, de una Roma imperial cuyos términos trascendentes no cabía esperar que Virgilio hubiera comprendido.

«¿Qué es un clásico?» no es uno de los mejores ensayos críticos de Eliot. La estrategia que emplea para abordar la cuestión de arriba abajo a fin de imponer sus preferencias personales –un estilo que había causado un gran impacto en el mundo literario londinense de 1920–, resulta hoy en día una lectura enfática en la que la prosa transmite también un cierto cansancio. Sin embargo, se trata de un trabajo como mínimo inteligente y que resulta más coherente –una vez que se empieza a explorar sus fuentes– de lo que podría parecer tras una primera lectura. Es más, hay en él una clara conciencia de que el final de la Segunda Guerra Mundial traería un nuevo orden cultural con el que se abrían nuevas posibilidades y que creaba una nueva amenaza. Sin embargo, al leer aquella conferencia para preparar esta, lo que me sorprendió fue el hecho de que Eliot no hiciera referencia alguna a su propio americanismo o, al menos, a sus orígenes americanos y, por consiguiente, al extraño

punto de vista en que se sitúa a la hora de honrar a un poeta europeo ante un auditorio europeo.

Digo «europeo», pero no cabe duda de que el europeísmo de la audiencia británica de Eliot es una cuestión tan discutible como el hecho de que la literatura inglesa descienda de la literatura clásica de Roma. No en vano, uno de los escritores al cual Eliot sostiene no haber podido releer para la preparación de su conferencia es Sainte-Beuve, quien en sus disertaciones sobre Virgilio proponía a este como «poeta de toda la latinidad», de la cual formaban parte Francia, España e Italia, pero no de toda Europa.[2] Así pues, el proyecto de Eliot de reclamar una descendencia directa de Virgilio ha de empezar por reclamar una identidad europea para Virgilio, y también por afirmar la identidad europea de Inglaterra, de la cual esta ha renegado en varias ocasiones y a la cual no siempre ha estado dispuesta a abrazar.[3]

En vez de seguir pormenorizadamente los pasos que sigue Eliot a fin de vincular la Roma de Virgilio con la Inglaterra de los años cuarenta, permítanme que me pregunte cómo y por qué Eliot se convierte él mismo en suficiente inglés como para que la cuestión le importe.[4]

¿Por qué Eliot «se convirtió» en ciudadano inglés? Tengo la impresión de que, en un principio, los motivos fueron complejos: en parte por su anglofilia, en parte por su solidaridad con la intelligentsia de clase media inglesa, en parte como disfraz para defenderse de un cierto pudor ante la brutalidad americana, en parte por la parodia de un hombre que disfrutaba actuando (pasar por inglés es seguramente una de las representaciones más difíciles de poner en escena). Sospecho que la lógica interna de este proceso era, en primer lugar, establecer su residencia en Londres (antes que en Inglaterra), después asumir la identidad social londinense y, finalmente, proceder a las consiguientes reflexiones encadenadas sobre la identidad cultural que inevitablemente le conducirían a reivindicar la identidad europea y romana bajo la cual subsumir y trascender sus identidades londinense, inglesa y angloamericana.[5]

En 1944, Eliot era un caballero inglés, si bien, al menos según su mentalidad, un caballero inglés romano. Acababa de concluir un ciclo de poemas en el que nombraba a sus antepasados y reclamaba a Somersetshire, cuna de los Eliot, como su propio East Coker. «El hogar es el punto del que partimos», escribe. «En mi principio está mi fin.» «Lo que tienes es lo que no tienes» o, en otras palabras, lo que no tienes es lo que tienes.[6] No solo afirmaba ahora ese arraigo, que es tan importante en su comprensión de la cultura, sino que se había equipado con una teoría de la historia en la que Inglaterra y América se definían como provincias de una metrópoli eterna: Roma.

Así pues, se puede ver por qué en 1944 Eliot no siente la necesidad de presentarse a la Sociedad de Estudios Virgilianos como un extranjero, como un americano que se dirige a un auditorio inglés. ¿Cómo se presenta entonces a sí mismo?

Para un poeta que, en su apogeo, había tenido tanto éxito a la hora de importar el patrón de la impersonalidad en la crítica, la poesía de Eliot es asombrosamente personal, por no decir autobiográfica.[7] Así pues, no es sorprendente descubrir, a medida que leemos la conferencia sobre Virgilio, que hay un subtexto, y que el subtexto afecta al propio Eliot. El protagonista de Eliot en la conferencia no es, tal como cabría esperar, Virgilio, sino Eneas, comprendido o incluso transformado de

un modo especialmente eliotiano en un hombre de mediana edad, más bien cansado, que «hubiera preferido detenerse en Troya, pero se convierte en un exiliado ... exiliado para llevar a cabo una tarea que acepta, pero cuya magnitud desconoce». «En un sentido humano, no es un hombre feliz o a quien sonría la fortuna», ni tiene más «recompensa que [ser] cabeza de puente y un matrimonio político en su fatigada madurez, una vez sepultada su juventud» (WIC, pp. 28, 28, 32).

Del gran episodio romántico de la vida de Eneas –su relación con la reina Dido, que termina con el suicidio de esta última–, Eliot no rescata la ferviente pasión de los amantes ni la muerte por amor de Dido, sino lo que él llama «la civilizada manera» en que la pareja se reencuentra posteriormente en el submundo, y la circunstancia de que «Eneas no se perdona a sí mismo ... pese a que todo lo que ha hecho ha sido de acuerdo con el destino» (WIC, p. 21). Es difícil no ver el paralelismo entre la historia de los amantes, tal como la relata Eliot, y la historia de su primer e infeliz matrimonio.[8]

No es mi objetivo tratar aquí un factor que yo denominaría «compulsividad» –precisamente lo opuesto a la impersonalidad–, que impulsa a Eliot a concebir la historia de Eneas, en su conferencia y ante su auditorio, como una alegoría de su propia vida. Lo que quiero subrayar, no obstante, es que Eliot, al leer la Eneida de este modo, no solo utiliza la fábula del exilio al que sigue la fundación de un hogar –«En mi fin está mi principio»– como el modelo de su propia migración intercontinental (una migración que no llamo odisea precisamente porque a Eliot le interesa subrayar la singladura inspirada por el destino de Eneas antes que los ociosos y, a fin de cuentas, circulares vagabundeos de Odiseo), sino que también se apropia del peso cultural de la épica para respaldar sus argumentos.

Así pues, en el palimpsesto que Eliot nos presenta, Eliot no es únicamente el piadoso (pius) Eneas de Virgilio, que abandona su continente natal para establecer una cabeza de playa en Europa («cabeza de playa» es una expresión que no se podía utilizar en octubre de 1944 sin evocar los desembarcos de Normandía, que tuvieron lugar apenas unos meses antes, al igual que los desembarcos de 1943 en Italia), sino el Virgilio de Eneas. Así como Eneas es transfigurado en héroe eliotiano, Virgilio es transfigurado en un «autor académico» semejante a Eliot cuya tarea, tal como la interpreta Eliot, era la «reescritura de la poesía latina» (la expresión que a Eliot le gustaba utilizar para sí mismo era la de «purificar el dialecto de la tribu» [WIC, p. 21]).

Desde luego, estaría traduciendo a Eliot si diese la impresión de que, en 1944, él intentaba definirse ingenuamente como la reencarnación de Virgilio. Su teoría de la historia y su concepción de los clásicos son demasiado complejas para eso. Desde el punto de vista de Eliot, solo puede existir un Virgilio, del mismo modo que hay un único Cristo, una única Iglesia, una única Roma, una única civilización occidental cristiana y un único clásico originario de esa civilización romano-cristiana. Sin embargo, al mismo tiempo que se atreve a identificarse a sí mismo con la llamada interpretación adventista de la Eneida –es decir, que Virgilio profetiza una nueva era cristiana–, deja la puerta abierta a la sugerencia de que Virgilio era utilizado por una instancia superior para un fin del cual él no era consciente, es decir, que, en el plan mayor de la historia europea, él pudo haber desempeñado un papel que cabría denominarse profético.[9]

Leída de dentro afuera, la conferencia de Eliot es un intento de reafirmar la Eneida como clásico, no solo en términos horacianos –en cuanto libro que ha perdurado a lo largo del tiempo (est vetus atque probus, centum qui perfecit annos)–, sino también en términos alegóricos, como un libro que soportará la responsabilidad de poder ser leído en una clave que tiene significado para la propia época de Eliot. El significado para la época de Eliot no es únicamente el de un triste héroe solterón de mediana edad que vive resignado desde hace mucho tiempo, sino también el del Virgilio que aparece en los Cuatro cuartetos, como uno de los avatares del «maestro de la muerte», personaje compuesto que habla con el Eliot guardián del fuego entre las ruinas de Londres, un poeta sin el cual, aún más que Dante, Eliot no habría llegado a ser quien fue. Leída de fuera adentro, la conferencia de Eliot es un intento de dar un cierto respaldo histórico a un programa político radicalmente conservador para Europa, un programa que comienza con el fin de las hostilidades y del desafío que plantea la reconstrucción. En términos generales, se trataría de un programa para una Europa compuesta de Estados-nación, encaminada a aunar esfuerzos para tratar de mantener a la gente dentro de las fronteras de su propio país, fomentar la cultura de cada nación y los fundamentos de la cristiandad, una Europa en la cual la Iglesia católica sería, de hecho, la principal organización supranacional.

Si continuamos haciendo una lectura de fuera adentro, desde un plano personal pero aun así no complaciente, cabe inscribir esta conferencia de Eliot para la Sociedad Virgiliana dentro de un plan, en el que venía trabajando desde hacía una década, para redefinir y resituar la nacionalidad con el propósito de que a él no se le marginase por ser un arribista y entusiasta cultural que sermoneaba a los ingleses o europeos acerca de su tradición en un intento de convencerlos de que vivieran de acuerdo con ella, un estereotipo en el que Ezra Pound, en otro tiempo colaborador de Eliot, había caído con demasiada facilidad. En un plano más general, la conferencia era un intento de reclamar la existencia de una unidad histórico-cultural para la cristiandad de Europa occidental, incluidas sus provincias, a la cual las culturas de las naciones que la constituían pertenecían únicamente en cuanto partes de un gran todo.

Pero no era este el plan que seguiría el nuevo orden del Atlántico Norte que iba a surgir después de la guerra (porque, en 1944, Eliot no podía haber previsto los acontecimientos que conducirían a la misma), pero es, en buena medida, compatible con él. Donde Eliot se equivocó fue en no prever que el nuevo orden estaría liderado desde Washington y no desde Londres, ni, por supuesto, desde Roma. Haciendo prospección, no cabe duda de que a Eliot le habría decepcionado que Europa occidental evolucionase de hecho hacia una comunidad económica, pero más incluso que lo hiciese hacia la homogeneidad cultural.[10]

El proceso que he estado describiendo, extrapolado de la conferencia de Eliot de 1944, es uno de los más espectaculares que cabe imaginar sobre la tentativa de un escritor de fabricarse una nueva identidad, reivindicando esa identidad no, como hacen otras personas, sobre la base de la inmigración, el asentamiento, la residencia, la domesticación o la aculturación, o al menos no únicamente sobre esas bases –pues Eliot, con su tenacidad característica, pasó por todas esas fases–, sino en virtud de una conveniente definición de la nacionalidad para, más tarde, utilizar toda su autoridad cultural acumulada a fin de imponer esa misma definición sobre la opinión de las personas cultivadas y, a través de una reconfiguración de la

nacionalidad dentro de una clase específica de internacionalismo o cosmopolitismo –en este caso católica–, plantear la cuestión en unos términos que le harán emerger no como un recién llegado, sino como un pionero y, claro está, como una especie de profeta; una reivindicación de una identidad, además, que afirma una nueva paternidad (insospechada hasta entonces) que le vincula con la estirpe de Virgilio y Dante antes que con la de los Eliot de Nueva Inglaterra y/o Somerset, o al menos con una en la que los Eliot son vástagos excéntricos del gran linaje Virgilio-Dante.

«Nacido en un país semisalvaje, obsoleto», así definió Pound a su Hugh Selwyn Mauberley. El sentimiento de caducidad, de haber nacido en las postrimerías de una época, o de sobrevivir de manera poco natural en condiciones que son ajenas, sobrevuela toda la poesía temprana de Eliot, de «Prufrock» a «Gerontion». El intento de comprender este sentimiento o este destino y, por supuesto, de darle un significado, forma parte de la empresa de su poesía y de su crítica. Este no es un sentido poco común del yo entre los colonos –a los cuales Eliot subsume bajo la categoría de provincianos–, especialmente entre los jóvenes colonos que luchan por adaptar su cultura heredada a la experiencia cotidiana.

A estos jóvenes, la alta cultura de la metrópoli se les puede presentar en forma de experiencias poderosas que ellos no pueden, sin embargo, incardinar con facilidad en sus vidas, y a las que, por tanto, se ven obligados a atribuir una existencia en algún reino trascendente. En casos extremos, les lleva a culpar a su entorno de no vivir de acuerdo con el arte y de no pertenecer al mundo del arte. Se trata de un sino provinciano –que Gustave Flaubert diagnosticó en Emma Bovary, subtitulando su caso de estudio «Mœurs de province»–, pero es especialmente un sino colonial para esos colonos que se han criado en la cultura de lo que comúnmente se llama «la madre patria» pero que en este contexto merecería llamarse «el padre patria».

El Eliot maduro, y especialmente el Eliot joven, estaba abierto a la experiencia, tanto a la estética como a la de la vida real, hasta el punto de ser sugestionable o vulnerable por ella. La poesía de Eliot es, en muchos aspectos, una meditación sobre esas experiencias y un combate contra ellas; de modo que, en el proceso de convertirlas en poesía, se transforma a sí mismo en una nueva persona. Estas experiencias no pertenecen al orden de una experiencia religiosa, pero son del mismo género.

Entre las muchas maneras de comprender el propósito de una vida como la de Eliot destacaría dos: una de ellas, ampliamente comprensiva con él, es tratar esas experiencias trascendentales como el punto de origen del sujeto y leer a la luz de estas la totalidad del resto de la tarea. En este enfoque se tomaría en serio el hecho de que la llamada de Virgilio le llegue a Eliot a través de los siglos y se rastrearía la formación del sujeto que tiene lugar tras la estela de esa llamada como parte de una vocación poética vivida. Se trata de una lectura que comprendería a Eliot dentro de su propio marco, el marco que ha elegido para sí mismo cuando define la tradición como un orden del que no puede escaparse, en el que uno mismo trata de ubicarse, pero donde el lugar que uno ocupa es definido y continuamente redefinido por las generaciones sucesivas; se trata de un orden que, de hecho, es completamente transpersonal.

La otra forma (bastante desfavorable) de comprender a Eliot es emplear el enfoque sociocultural que esbocé más arriba: entender su tarea como la empresa

esencialmente mágica de un hombre que intenta redefinir el mundo que le rodea – América, Europa–, antes que afrontar la realidad de una posición de no tanta grandeza, la de un hombre cuya educación, estrictamente académica y eurocéntrica, apenas le había preparado para una vida como mandarín en una de las torres de marfil de Nueva Inglaterra.

II

Me gustaría analizar más a fondo estas lecturas alternativas, la trascendental-poética y la sociocultural, y acercarlas a nuestra época, recorriendo un camino autobiográfico que puede ser metodológicamente temerario, pero que tiene la virtud de ofrecer una dramatización de la cuestión.

Una tarde de domingo del verano de 1955, cuando yo tenía quince años, mientras paseaba por el jardín trasero de mi casa en un barrio residencial de Ciudad del Cabo, pensando en las musarañas y preguntándome qué hacer con el aburrimiento, que era el principal problema de mi existencia en aquellos días, oí música en la casa de al lado. Mientras duró la música, me quedé helado, sin atreverme ni a respirar. La música me hablaba como nunca antes me había hablado.

Lo que estaba escuchando era una grabación de El clave bien temperado de Bach para clavicémbalo. El título no lo supe hasta algún tiempo después, cuando ya me había familiarizado con lo que, a la edad de quince años, con el recelo y la hostilidad propias del adolescente, conocía simplemente como «música clásica». Dado que la mayoría de los estudiantes de la casa contigua a la nuestra estaban de paso, el estudiante o la estudiante que puso el disco de Bach debió de marcharse de la casa poco tiempo después o perder el gusto por Bach, porque, aunque presté atención, nunca volví a oír esa música.

En mi familia no hay tradición musical. En los colegios a los que fui no se ofrecía formación musical, y yo no hubiera tomado clases si las hubieran ofrecido en el programa, porque en las colonias escuchar música clásica era propio de mariquitas. Podía identificar La danza del sable, de Khachaturian, la obertura de Guillermo Tell, de Rossini, El vuelo del abejorro, de Rimski-Kórsakov; hasta ahí llegaba mi nivel de conocimientos. En casa no teníamos ningún instrumento musical, ni siquiera un tocadiscos. En la radio abundaba la música popular americana anodina (George Melachrino y los Silver Strings), pero no me causaba una gran impresión.

Lo que estoy describiendo es la cultura musical de la clase media que poblaba las ex colonias británicas durante la época de Eisenhower; esas colonias se estaban convirtiendo rápidamente en provincias culturales de Estados Unidos. Puede que el así llamado «componente clásico» de aquella cultura musical fuese europeo en origen, pero era la versión popular de Europa de la Orquesta de los Boston Pops.

Y entonces llegó aquella tarde en el jardín, y la música de Bach, después de la cual todo cambió. Fue un momento de revelación, que no llamaré eliótico –sería un insulto para los momentos epifánicos que celebra la poesía de Eliot–, pero que tuvo una gran trascendencia en mi vida porque, por primera vez, recibía el impacto de lo clásico.

En Bach no hay nada oscuro, no hay un solo pasaje que sea inasequible a la imitación. Sin embargo, cuando la cadencia de sonidos se materializa en el tiempo,

en un momento dado el proceso de construcción deja de ser un mero acoplamiento de unidades dispersas para adquirir la coherencia de un objeto de orden superior, de un modo que solo cabe describir mediante la analogía con las ideas de exposición, complicación y resolución, más generales que la música. Bach piensa en términos musicales, y la música se piensa a sí misma en Bach.

La revelación en el jardín fue un elemento clave de mi formación. Ahora deseo volver a explorar ese momento, ayudándome del marco de lo que he estado diciendo acerca de Eliot –específicamente, utilizando al Eliot provinciano como modelo y personaje de mí mismo– y, de un modo más escéptico, invocando el tipo de preguntas que formula el análisis cultural contemporáneo sobre la cultura y los ideales de cultura.

La pregunta que me planteo, en cierto modo crudamente, es esta: ¿puedo decir, en algún sentido no vacuo, que el espíritu de Bach me habló a través de las épocas, de los océanos, representando ante mí ciertos ideales, o lo que sucedió en aquel momento fue que al elegir simbólicamente la alta cultura europea y el dominio de los códigos de esa cultura elegía también el camino que me permitiría salir del lugar que ocupaba en mi clase social dentro de la sociedad sudafricana blanca y, en última instancia, de lo que yo debía sentir entonces, en términos vagos y desconcertantes, como un callejón histórico sin salida, como una trayectoria que culminaría (de nuevo, simbólicamente) con una posición en Europa desde la que hablar a un auditorio cosmopolita sobre Bach, T. S. Eliot y la cuestión de los clásicos? En otras palabras: ¿fue aquella experiencia lo que yo entendí entonces que era –una experiencia estética desinteresada y, en cierto sentido, impersonal–, o fue en realidad la manifestación del disfraz de un interés material?

Esta es la clase de pregunta con la que uno se engaña a sí mismo si piensa que sabe responderla. Pero eso no significa que no deba formularse; y al decir formularse me refiero a formularse como es debido, del modo más claro y cabal posible. Como parte de este empeño en formular la cuestión claramente, permítaseme que me pregunte qué quiero decir cuando digo que el clásico me hablaba a través de las épocas.

En dos de los tres sentidos, Bach es un clásico de la música. En un primer sentido, el clásico es aquel que supera los límites del tiempo, que retiene un significado para las épocas venideras, que «vive». En un segundo sentido, una buena parte de la música de Bach pertenece a lo que vagamente se denomina «los clásicos», la parte del canon de la música europea que aún se interpreta con relativa frecuencia en todo el mundo, aunque no demasiado a menudo ni ante auditorios particularmente masivos. El tercer sentido de «clásico», el sentido que Bach no cumple, es que no pertenece al renacimiento de los denominados «valores clásicos» que dominó el arte europeo a partir del segundo cuarto del siglo XVIII.

Para el movimiento neoclásico, Bach no era solo demasiado antiguo y estaba demasiado pasado de moda, sino que sus filiaciones intelectuales y toda su orientación musical se dirigían a un mundo que iba camino de desaparecer. Según un relato de algún modo romantizado, Bach, que ya era bastante oscuro para su propia época, y especialmente durante sus últimos años, desapareció casi del todo de la conciencia pública tras su muerte, para resucitar unos ochenta años más tarde, gracias principalmente al entusiasmo de Felix Mendelssohn. Siempre según el relato popular, Bach dejó de ser un clásico durante varias generaciones. No solo no era

neoclásico, sino que apenas era referente para los músicos de otras generaciones. Su música no se publicaba y apenas se tocaba en las salas de conciertos. Formaba parte de la historia musical, era una nota a pie de página en un libro, eso era todo.[11]

Lo que deseo destacar es que la historia poco común de la falta de comprensión, de la oscuridad y el silencio no es exactamente la historia de la verdad sino la historia de las capas depositadas en el transcurso de la historia, porque con ello se ponen en duda las nociones simplistas de lo clásico como lo eterno, como aquello que atraviesa todas las fronteras. Bach el clásico es el resultado de una construcción histórica constituida, como voy a recordarles, por fuerzas históricas definidas y dentro de un contexto histórico determinado. Solo cuando hayamos reconocido este punto estaremos en posición de hacernos preguntas más difíciles: ¿cuáles son los límites, si hay alguno, de esa relativización histórica del clásico? ¿Qué es lo que queda del clásico, si algo queda después de haber sido historizado, que pueda aún seguir hablándonos a través de las épocas?

En 1737, en plena tercera y última fase de su vida profesional, Bach fue objeto de un artículo publicado en una destacada revista musical; lo firmaba Johann Adolf Scheibe, que había sido alumno suyo. En él, Scheibe denostaba la música de Bach por ser «ampulosa y compleja» en vez de «sencilla y natural», por ser «sombria» cuando pretendía ser «elevada», y por lo general por estar malograda por las huellas de «la laboriosidad y... el esfuerzo. [12]

Pese a tratarse del ataque de un joven menor de edad, el artículo de Scheibe se convirtió en el manifiesto de un nuevo tipo de música basada en los valores del sentimiento y la razón, que menospreciaba la herencia intelectual (escolástica) y la herencia musical (polifónica) que conformaban la música de Bach. Al valorar la melodía antes que el contrapunto, la unidad, la simplicidad, la claridad y el decoro antes que la complejidad arquitectónica, y el sentimiento antes que el intelecto, Scheibe anticipó el florecimiento de la edad moderna y, efectivamente, hizo dar a Bach, y con él a toda la tradición polifónica, las últimas boqueadas de la extinguida Edad Media.

Puede que el punto de vista de Scheibe sea polémico, pero cuando recordamos que en 1737 Haydn era apenas un niño de cinco años y Mozart aún no había nacido, estamos obligados a reconocer que su sentido de hacia dónde iba la historia era exacto.[13] El veredicto de Scheibe era el veredicto de la época. En sus últimos años, Bach fue un hombre del pasado cuya reputación, fuera la que fuese, se basaba en lo que había escrito antes de cumplir los cuarenta años.

Con todo, no se trata tanto de que la música de Bach cayera en el olvido después de su muerte como de que en vida no encontró un lugar en la conciencia de sus contemporáneos.