

Salvador Elizondo

SOBRE BEETHOVEN

Beethoven representa en la historia de mi cultura, en resumidas cuentas, lo siguiente: él es el momento del arte en que la retórica cesa. Un momento que no es único, puesto que cada una de las artes los tiene intermitentemente en los dos sentidos en que el hecho esencial de ellas se manifiesta: en el canto lírico y en la construcción geométrica; geométrica en el sentido en el que la geometría fuera una ciencia que se fundara en su imposibilidad de equívoco y lírica en el sentido en el que fuera la posibilidad más inmediata y espontánea de la descripción de un *sentimiento*. Concebiría en esos términos al Beethoven que representa un grado preciso en la extensión de la historia de la expresión; un punto fijo, que se tiene que repetir intermitentemente a lo largo de la línea, de la regla mediante la que esa expresión puede obtener el máximo de claridad, como si fuera musicalmente, mediante la disposición racional (o conscientemente irracional) de sus partes. Es justamente en esa medida en la que se me confunden mi gran entusiasmo y la escasa facultad de análisis que puedo ejercer sobre una materia artística que sólo me atañe, de hecho, sentimentalmente.

Y de la misma manera que tengo una historia personal de la cultura tengo una historia en la que la imagen de Beethoven está sujeta a las modificaciones que la metamorfosis que la sensibilidad va dictando a lo largo de los años. Pero lo que es verdaderamente asombroso en este procedimiento es el encuentro, en la literatura crítica de una minuciosa, racional y precisa definición de los sentimientos ambiguos, demenciales y dispersos que habrían animado a Beethoven. Solamente en los momentos más lúcidos podría yo percatarme de la formidable presión que *los políticos* ejercían sobre esa imagen, siempre turbulenta, obstinada, grandiosa de un músico, para opacar sus verdaderos logros, que residían todos, para mí, en un afán extremo de claridad acerca de los tenuous movimientos del alma humana que una crítica demasiado abocada a descubrir en la música de Beethoven la expresión de sentimientos menos generales por su universalismo demasiado amplio, tendía a volver imprecisa.

Mi recuerdo medraba en esas formas difusas que la memoria no recuerda, sino que deduce. Imágenes remotas de sonidos, de frases musicales titubeantes, esbozos sonoros de unas magnas construcciones que en el piano de estudio invocaban en vano la presencia de un conjunto titánico de músicos, pero que en el orden de su grandiosidad se manifestaban siempre en sus dimensiones mínimas y menos favorables. Iban acompañadas entonces de todos los personajes de un mito: el de Beethoven, el músico

sordo, de la misma manera que ahora van acompañadas de un mito íntimo y biográfico, al margen por entero de lo que pudiera llamarse una noción cultural de este compositor y de lo que su obra significa en el mundo. Formulo por ello un principio crítico: dirimir primero el aspecto patético de este hombre y emprender luego la tarea de analizar su obra en función de los principios que hubiera descubierto mediante un método personal.

Técnicamente me propondría demostrar, antes de emprender una síntesis entre el aspecto patético y el aspecto intelectual de Beethoven, una reducción de su obra a un significado que sería el único que me permitiría emprender el juicio de su obra sin las trabas de un análisis de la expresión. Digo por ello que en el orden de la historia trágica de la música es Beethoven el que pone fin a un periodo eminentemente retórico. Inaugura la posibilidad de una interpretación subjetiva, al margen por entero de cualquier tradición crítica. Porque el significado que la música de Beethoven puede tener para mí, ahora, más de treinta años después de haber escuchado por primera vez, conscientemente, su nombre, está también al margen del gran contexto cultural que envuelve a la música de Beethoven en tanto que se la considera un hecho de la cultura. A mí me place más considerarla un hecho de la vida. Es un hecho que Beethoven, Goethe y Hölderlin son contemporáneos. Ello ciertamente es significativo y habla en favor de esa época del espíritu, pero para mí la palabra Beethoven, escuchada por primera vez en la ciudad de Bonn connota, en la memoria de ese tiempo remoto de la infancia, la imagen borrosa de una casa con un portón verde, adentro un piano de madera clara, en una vitrina un cornetín de sordo semejante a una pipa de *calabash*, objeto entonces inexplicable para mí y que sólo formaba parte del acervo impreciso de los viajes de la infancia. Nunca he olvidado, sin embargo, ni el color exacto del portón, ni las vetas de la tapa de aquel piano, ni menos ese cornetín circonvulso en el que mi atención se detuvo y que con los años mi apreciación de Beethoven elevaría a los más curiosos niveles del simbolismo personal que iría yo construyendo para mí acerca de este músico.

Y como me hubiera interesado menos sacar esas conclusiones que no trasponían los umbrales de una experiencia estrictamente individual, que en agregar, a todo el infinito número de lugares comunes que sobre él se han dicho y repetido, los míos, decidí que si los grandes biógrafos no han sido injustos con este excelente personaje literario, los críticos no han dado nunca la clave de ese significado que todos adivinamos detrás de la obra de



Beethoven. Yo lo obtengo de mi propia historia interior de este músico.

Esa historia es la que en mí se inicia con el nacimiento de la noción *música*, simultánea siempre en mi mente de la palabra Beethoven, que es su origen. Es tal vez en virtud de esa asociación arbitraria por lo que no me abstuve, a su debido tiempo, de las tentativas didácticas de perpetrar *Für Elise* o el *Minueto en sol*. Infructuosas tentativas que al contrario de alentarme se tornaban, por mi indisciplina, en tediosos ejercicios de *gradus ad parnassum* que sólo rindieron un fruto: la distinción que desde un punto de vista estrictamente *manual* pude hacer entre la música anterior a Beethoven y de la que con él nació. Sobre el teclado, había elevado las posibilidades de *la mano* a una potencia insospechada. Posibilidades que en orden de la música sólo se verían sobrepasadas por una proeza todavía más formidable que Beethoven realizó en sus últimos años: una proeza íntimamente vinculada con la figura del cornetín que mi memoria guarda, en la vitrina conjetural de la casa de Beethoven en Bonn.

Veía yo en esa extensión del registro de la mano la realización de un gesto expresivo que nunca antes se

había producido, consciente o metódicamente, en la historia de la música antes de Beethoven: el gesto que expresaba las mutaciones sutilísimas del ánimo poético que no había sido posible registrar hasta ese momento mediante la técnica de los sonidos. No había en el vocabulario musical que los hijos de Bach, Haydn y Mozart habían perfeccionado palabras que sirvieran bien para transmitir el sentido de la emoción interior; no había palabras patéticas como esas que en las composiciones de Beethoven habrían de entrerrenglonarse al discurso solemne de una música que, por lo demás, cobraba en su obra la posibilidad asombrosa, también, de narrar. Sentimiento y programa son, después de todo, los elementos que esencialmente caracterizan a la música romántica. Esas intercalaciones que el sentimiento opone a la exigencia del cumplimiento de ciertas reglas de la creación artística, constituye la manifestación de un instante en que la libertad del espíritu reina soberana sobre el discurso.

Pasa con la música de Beethoven lo mismo que con la escritura de Goethe. *Las afinidades electivas* es la primera novela moderna y seguramente la más grande novela romántica no por el efectivo de su construcción sino por el débito de sus pequeñas y reveladoras digresiones emotivas. La perspicacia psicológica no es, en el orden de su realización artística, sino la maestría sobre un dominio que para los escritores anteriores a él, y también para los músicos anteriores a su contemporáneo Beethoven, permanecía inaccesible.

Me pregunto si no habré visto en esa manifestación del sentimiento como forma congruente del arte el momento metamórfico en el que la larva emerge convertida en la elaborada imago de la mariposa, como si mediante esa transformación el ser telúrico del clasicismo se convirtiera en la entidad volátil y aérea del romanticismo.

Pero todas esas consideraciones atañían fundamentalmente a lo que en la obra de Beethoven estuviera circunscrito a lo cultural, a la evaluación que "el resto" hace de un hecho que no podría formularse sino como un hecho fundamental a la historia de la música y que cualquier consideración de tipo literario contribuiría a enturbiar. Evocaba entonces las anécdotas que se proponían como complemento explicativo de esa motivación que por ser llamada "humana" siempre inspira desconfianza. No encontraba sino explicaciones *visuales* como la que pretendía enunciar el sentido de la sonata opus 27 mediante una muchacha ciega.

Y es que el vicio de apreciación reside en la irrefrenable proclividad a considerar a Beethoven mucho más

“humano” de lo que verdaderamente es, sólo por el hecho de que su historiografía abunda en anécdotas y su estética, que es mucho más importante que su vida, es totalmente sorprendente, sobre todo si se tiene en cuenta que los últimos cuartetos, cima de su obra, fueron escritos cuando ya estaba totalmente sordo; es decir, cuando cualquier posibilidad de anécdota acerca de la vida de un músico estuviera suprimida, ya que faltaría en ella el elemento básico: los sonidos, a partir de los cuales erigir la construcción.

Reside también en proyectar sobre su personalidad la sombra de su sordera como si ésta fuera un imperativo importante en la realización trágica de su obra. Pero es evidente, y los últimos cuartetos son prueba irrefutable de ello, que fue esa sordera la que dio acceso a Beethoven a las formas puras de la música, a las formas incontaminadas por las diferentes estéticas historicistas, a las formas que propendían en todo momento a la realización de un ideal musical largamente latente que no encontraría su formulación explícita sino más de medio siglo después en las apreciaciones musicales de Nietzsche y para la que habría de producirse, como punto de partida de la discusión, el drama lírico wagneriano.

Pero antes que el drama lírico veía yo formularse esa

música que había nacido del contacto con las formas de la literatura y cuya aspiración era semejante a la de ésta. Y no es que la interacción recíproca que dos formas distintas del arte se ejercían menguara en nada la magnitud potencial de cualquiera de ellas en beneficio de la otra, sino que por el contrario, abría en ambas una nueva dimensión inesperada: en la literatura la de la música y en ésta la de la literatura.

En el caso concreto de la música de Beethoven esta dimensión inusitada no se propone como relacionada con la literatura en sentido de la temática, sino más bien en el sentido de la técnica; una técnica que está totalmente al servicio de la expresión del Yo. La poesía de la segunda mitad del siglo XIX se encargaría de realizar la plena identificación entre *lo subjetivo* y *la sensación*, pero es Beethoven quien, para la música, intuye el principio que permitiría esa asimilación en la medida en que su técnica era capaz de amplificar el registro expresivo de los materiales sonoros. Encuentro un buen ejemplo de esas manifestaciones sorprendidas del Yo dentro del cuerpo del discurso musical, especialmente en la *Sonata op. 110 en la bemol mayor*, cuyo tercer movimiento fugado se ve en dos ocasiones comentado por la intercalación, al margen del desarrollo de las dos voces de la fuga de una breve

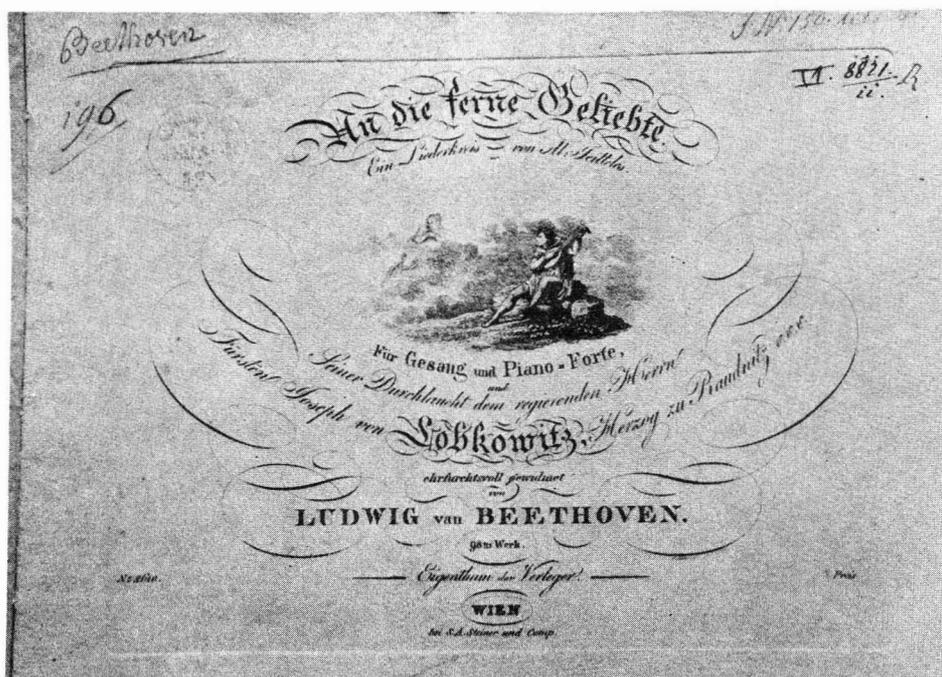


figura en forma de *cadenza* que parece ejecutada por una mano inmaterial y tercera que construye paralelamente al desarrollo musical puro, un drama personal.

La *Sonata op. 47 en la mayor* (Kreutzer) sería tal vez un ejemplo mejor de la manifestación de esa expresión que se da en la *Sonata op. 110* si los signos que ilustran este procedimiento no fueran tan evidentes. La relación literaria, sintáctica, de los elementos que allí se conjugan para producir lo que propiamente es un drama, son elementos que han sido extraídos casi todos de ese caudal de imágenes en el cual ya todo está predestinado a la identificación del mundo interior con las formas del arte; como si la esencia misma de éste fuera la capacidad de producir una imagen absolutamente patética.

Y tal vez cabría bajo la rúbrica general de patético lo que mejor sirviera para caracterizar toda la obra de Beethoven que no es estrictamente programática, como la *Sinfonía Pastoral* o como la *Sonata op. 81*; pero con mayor razón precisaría encontrar el contrapunto que, en su contexto más general, sí permitiría definir a la obra de Beethoven como una magna relación en la que la voluntad y el sentimiento son caminos que en varias ocasiones se cruzan, en aquellas obras que, como la *Sonata op. 110*,



son el resultado de un equilibrio perfecto entre esas dos fuerzas.

Vacilaría, desde luego, en aproximarme a una estética tan formidable y en la que la presencia del *Sturm und Drang* parece regir todavía muchos de sus movimientos, con un criterio lingüístico si la última etapa del trabajo de este músico no me contradijera con la misma enorme vehemencia con que señala que en toda ella se trata de la búsqueda y de la construcción de un lenguaje particular.

La búsqueda de un lenguaje tampoco sería una conclusión digna de ser valorada más allá de la medida en que su conocimiento puede ampliar nuestra capacidad de captar la esencia de la obra de arte a la que anima. En esa medida la búsqueda es el común denominador de la vocación artística, sólo que en el caso de Beethoven se trata de la búsqueda de un instrumento *puramente* expresivo.

El cornetín de sordo que invariablemente se conserva en las diferentes casas-museo de Beethoven que hay en Europa apunta muy directamente hacia una operación titánica de la mente del artista.

Siempre me he planteado la proposición *la sordera de Beethoven* con una intención similar a la que subyace al famoso problema de Molyneux; como si de esa proposición se pudiera deducir, en última instancia, alguna *verdadera* naturaleza del "universo", dando por descontado, naturalmente, el carácter paradójico con el que se enuncia. ¿A qué orden de génesis pertenecen esas "creaciones" que *nunca* fueron oídas *sensiblemente* por su creador?

La sordera de Beethoven era total. Necesariamente. Y la sordera de Beethoven como la tiniebla de Borges, además de ser clara indicación de una cierta "maestría", propone en términos experimentales y con respecto a la naturaleza de la creación artística lo mismo que en el orden del ser o del conocimiento suscita el inquietante fenómeno llamado del *miembro fantasma*.

Esta cuestión que trata de los orígenes y del modo de creación de los últimos cuartetos propone insistentemente la posibilidad de que la materia de la que se construye el arte sea ideal y de que la operación mediante la que esa creación se realiza sea de un orden mental estrictamente. Una conjetura que no deja de ser interesante sobre todo si se la mira como una visión general del mundo o de una disposición filosófica bien definida en términos de idealismo o realismo, de realidad o de idea.

De mis aproximaciones a la obra de este músico genial he podido obtener una conclusión general relativa al inquietante dilema que la mera intención de hacer un



análisis de la obra artística entraña. Veo en la obra de Beethoven la manifestación preclara de esa dualidad que por un procedimiento genial, tal vez profundamente arraigado en esa sensibilidad tan específicamente romántica, en esa condición tan definitivamente de transición entre un periodo eminentemente retórico a un periodo esencialmente patético en la música, como si esa sensibilidad oscilara entre los apogeos de una realidad que exige ser descrita y una idea que exige ser formulada en formas puramente musicales, veo en esa construcción un dato más desconcertante todavía que el de que un artista sea capaz de crear algo de nada y propongo un corolario a esa conclusión: que el origen es mágico.

Destino singular el de este músico cuya imagen las más de las veces se ve llevada a los altares sanguinolentos del civismo. Lección magnífica que fuera bueno tener presente al emprender esa tentativa desaforada de los análisis exhaustivos. Si nos hemos quedado en la escritura, el bosque en que se ocultan las fuerzas primigenias nos pasa inadvertido. Detrás de las sutiles modificaciones que Beethoven introdujo en la música se levanta la *selva selvaggia* de los sentimientos que su música invoca. Imagino las sutilísimas correspondencias que en la sistemática de las bellas artes podrían establecerse a propósito de la música de Beethoven. Imaginemos, por ejemplo las estupendas realizaciones analíticas que se obtendrían de una

confrontación triangular entre, por ejemplo, la pintura de Caspar David Friederich, alguna sonata de Beethoven y un pasaje de Goethe. Esas relaciones posibles son la sustancia de lo que la crítica puede decir de una obra como la de Beethoven en la que los aspectos propiamente técnicos han sido disecados, expuestos y aplicados. Queda todavía por estudiarse la relación que con caracteres tan singulares plantea Beethoven con su propia obra. Se olvida con demasiada frecuencia que Beethoven, aunque nos sorprenda mucho, era un "intelectual", como todo artista que manipula abstracciones. Cuando menos en la última parte de su vida —en la parte, por ejemplo, que corresponde a la composición de la *Gran fuga op. 133*— no sólo la extrema subjetividad casi solipsística de la actitud del compositor, sino también la evidencia de una profunda abstracción metódica dan cuenta del carácter eminentemente intelectual, casi a veces geométrico que subyace a algunas de sus más bellas composiciones tardías.

A los doscientos años de su nacimiento el problema de esa estética sigue incólume, como si se estuviera convirtiendo en un monumento grandioso al espíritu patético de la música.

Septiembre de 1970.