

FIGURAS DEL FRACASO EN EL ÚLTIMO BEETHOVEN

DANIEL INNERARITY

Forms of failure in later Beethoven.- In the later style of Beethoven can be seen certain modes of expression which could be understood as a criticism of absolute idealism. The way in which the sonata-form breaks up is what best illustrates the failure of hegemonic subjectivity.

En un célebre pasaje de *Doktor Faustus*, el profesor de música comenta la última sonata para piano de Beethoven op. 111 hacia el final de la *arietta*, en el momento en que la música se disuelve en unos sonidos aparentemente ilimitados (hay otro momento similar en la variación del cuarteto en mi menor), cuando parece convertirse en algo que ya no es música, y concluye que, al final, el arte termina siempre por despojarse de su apariencia de arte. Adorno interpretará como una solemne despedida el modo en que concluyen las variaciones¹. Estas observaciones parecen corroborar la definición que Goethe había dado de la vejez: una retirada progresiva de la apariencia². Se podría advertir también esta significativa retirada en las tres últimas sonatas para piano, en las sonatas para cello op. 102 o en los últimos cuartetos para cuerda, especialmente en su forma exageradamente convencional, en sus torpes yuxtaposiciones de elementos aparentemente extraños, donde se mezclan sin orden ni concierto lo sublime y lo vulgar, lo etéreo y lo grotesco, lo refinado y lo rústico. Efectivamente, muchas composiciones de este periodo corroboran esa opinión de que el arte más pleno es aquel que menos quiere serlo. Son obras extrañamente bellas, que impresionan por su elocuente pobreza. En ellas se percibe algo así como un estado de soberana resignación, el estilo que consiste en renunciar al estilo, como el último movimiento del cuarteto en do menor, sombrío, amargo y dulce,

¹ Cfr. Th.W. Adorno, *Nachgelassene Schriften*, vol. I, 1, *Beethoven. Philosophie der Musik*, Suhrkamp, Frankfurt, 1994, 252 (cit. *Beethoven*).

² Cfr. Goethe, *Maximen und Reflexionen, Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, Ernst Beutler (ed.), Zürich, 1962, IX, 669.

de un movimiento conmovedor, la coda del último movimiento en el cuarteto en mi menor y el último movimiento del cuarteto en fa mayor con su encabezamiento: "La resolución penosamente adoptada: ¡Así debe ser!". La madurez parece consistir en una capitulación ante la necesidad, algo que Adorno sintetizó así: "el sujeto autónomo, sabedor de que ya no es más poderoso que la objetividad, se rinde libremente a la heteronomía"³.

A menudo se ha señalado el estilo lacónico, de bosquejo, que aparece en las últimas obras de algunos autores, entre las que suelen citarse el concierto para piano K 595 de Mozart, *Das Lied von der Erde* de Mahler o el sexto cuarteto para cuerda de Bartok. Pero en el caso de Beethoven, me parece que su última producción tiene un significado que rebasa las explicaciones meramente psicológicas, aquellas que señalan a un hombre envejecido que ya no domina el material. No es un problema de incapacidad sino de expresividad paradójica, aunque sólo sea por el hecho de que también hay en este periodo movimientos clásicos más propios de su fase intermedia (el primer movimiento y el scherzo de la novena sinfonía, buena parte de la *Missa* e incluso algunos movimientos de su obra de cámara, por ejemplo). La explicación de lo que este periodo expresa, al margen de los reduccionismos psicológicos, ha de encontrarse en la obra misma, cuya significación le confiere una especial pertinencia para comprender la crisis del estilo que había sido hegemónico hasta entonces y en el que había sido expresada sin fracturas una determinada concepción del hombre y el mundo. Voy a seguir esta ruptura de acuerdo con el diagnóstico realizado por Adorno, para quien en la producción madura de Beethoven comenzó a manifestarse un proceso que culminaría en Schönberg y que cifraba en la ruptura entre la libertad subjetiva y la realidad objetiva, entre la libertad y la forma. Entre el segundo y el tercer periodo de la obra de Beethoven estaría propiamente aquella discontinuidad que las historias de la música sitúan en el siglo XX. La indiferencia que el material adopta en esta fase cumple la misma función el sistema atonal de las últimas obras de Schönberg: una especie de estremecimiento compulsivo que producen las convenciones frías, la expresión simple y austera que deja ver la elocuente ausencia de un sujeto anteriormente locuaz.

³ Th.W. Adorno, *Beethoven*, 220.

El propio Beethoven señaló sus obras tardías como mejores que lo que había compuesto⁴. Suelen considerarse como tales las últimas sonatas para piano, la *Missa solemnis*, las Bagatelas, las Variaciones Diabelli y, de manera muy especialmente expresiva, los últimos cuartetos de cuerda, debido especialmente a que el cuarteto de cuerda es una de las más económicas combinaciones en música. La novena sinfonía, en cambio, aunque fuera compuesta en aquel tiempo, debe entenderse más bien como una reconstrucción del estilo clásico, salvo algunos momentos típicamente “tardíos”, como parte del último movimiento y, sobre todo, los tríos del tercero.

Una casualidad histórica nos permite indagar una constelación llena de causalidades: Beethoven y Hegel nacieron el mismo año; Hegel murió sólo cuatro años después del compositor. La simultaneidad biográfica es también una cercanía cultural. Adorno lleva el paralelismo entre el compositor y la filosofía hegeliana hasta el extremo de ver en esa música la prueba de que el todo es lo verdadero, la nulidad de lo particular, que el valor se debe únicamente al trabajo, entre otros tópicos identificadores del idealismo absoluto. Pero hay una experiencia que Beethoven registra y expresa, mientras que parece haber sido escamoteada por Hegel. Se trata de la experiencia del fracaso, registrada como disonancia, incapacidad expresiva, ironía o resistencia material, cuya insistente presencia permite a Adorno afirmar rotundamente que “todas las categorías del último Beethoven son desafíos al idealismo”⁵. Beethoven debió haber sentido en lo más profundo la insinceridad de la música clasicista –cuyo emblema era para Georgiades el final festivo de la sinfonía *Júpiter*– y se resistió a reconciliar en la apariencia lo que era un desgarramiento en la realidad.

Beethoven es el primer compositor que vivió en un mundo sin certezas, al menos sin aquellas que habían sostenido a sus predecesores. Esta carencia es visible también en el ámbito específicamente musical. La corrosión de las convenciones musicales se pone de manifiesto en el incremento de las indicaciones manuscritas o verbales que Beethoven creía necesario dirigir a sus intérpretes. Bach necesitaba pocas o ninguna; incluso los gestos

⁴ L.v. Beethoven, *Sämtliche Briefe*, Emerich Kastner (ed.), Tutzing, 1975, 706.

⁵ Th.W. Adorno, *Beethoven*, 227.

altamente subjetivos de Haydn o Mozart apenas necesitaban indicaciones para ser entendidos correctamente, pues remitían a un contexto conocido o al marco de una práctica común. Beethoven resulta necesariamente equívoco para una tradición interesada en negar la existencia misma de alguna ambigüedad insuperable. Lo propio de esta subjetividad madura es que no se expresa de manera subjetiva. Sus gestos antiarmónicos no surgieron de un desarrollo subjetivo apasionado, sino de la dinámica del concepto mismo de armonía, de su insuficiencia. Porque “la disonancia es la verdad acerca de la armonía”⁶. Las obras tardías de Beethoven expresan la imposibilidad de la síntesis, de la totalidad estética y la armonía. “La polifonía de Beethoven es, en el sentido más literal, expresión de la desaparición de la fe en la armonía. Presenta la totalidad del mundo alienado. Mucha de la música del último Beethoven suena como si alguien, gesticulando, gruñera sólo ante sí mismo”⁷. La comprensión de este gesto presupone haber entendido la insinceridad de la armonía clásica y romántica, presente en las dos primeras etapas de su obra y apoteósicamente tenaz en el Beethoven triunfal de la forma sonata.

El estilo del segundo periodo corresponde a una realidad externa que aparecía excepcionalmente favorable a la posibilidad de una síntesis dialéctica. Las condiciones culturales permitían pensar una estructura musical como totalidad que pudiera acomodar un concepto (el sujeto, el individuo o la libertad) a su opuesto (objeto, sociedad o forma). En este contexto, la forma sonata se presenta como el analogado musical de la dialéctica: una expresión que genera contradicciones entre tonalidades opuestas, temas, caracteres rítmicos. La sonata dramatiza el principio dialéctico de que algo madura guiado por la fuerza de la contradicción. En ella alcanza su plenitud expresiva el principio de “fungibilidad” que parece caracterizar la historia de la gran música burguesa, al menos desde Haydn: que no hay nada particular “en sí” y que todo es únicamente en relación con el todo⁸. El procedimiento de la sonata permite al sujeto, entendido hegelianamente como el principio formador de la objetividad artística, intervenir hegemónicamente en la construcción del conjunto musi-

⁶ Th.W. Adorno, *Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften*, VII, 168.

⁷ Th.W. Adorno, *Beethoven*, 227.

⁸ Cfr. Th.W. Adorno, *Beethoven*, 62.

cal, plasmando la estructura total en la que los elementos singulares, de suyo no idénticos y parciales, terminen reflejando en sí una única totalidad significativa.

El principio general de la forma a través del cual el sujeto afirma su libertad es lo que Adorno llamó “variación evolutiva”, es decir, un proceso mediante el que un elemento musical se inserta en una dinámica lógica y retiene simultáneamente su identidad original, superando así la contradicción entre identidad y no-identidad. La manifestación más obvia de este proceso tiene lugar en el desarrollo y la recapitulación de la sonata. La reafirmación enfática del yo ha sido precedida por un momento de extrañamiento; gracias a esa recapitulación el yo demuestra su poder y retorna a sí mismo. La sonata aspira a reconciliar fuerza y resistencia, parte y todo, yo y otro, libertad y orden.

La recapitulación (*Reprise*, en la terminología de Adorno), parte final del desarrollo evolutivo, que reproduce los dos temas expuestos al comienzo, pero integrándolos ahora en el tono de “instauración” y manifestando así el éxito de la síntesis tonal de los opuestos, representa la confirmación de que la autodeterminación subjetiva es irresistible. En la forma sonata beethoveniana podemos reconocer el ideal estético clasicista que recompone las fracturas en unidad subordinando la particularidad accidental que se ha ido desarrollando en el gesto autoritario conclusivo. Adorno considera el procedimiento de la recapitulación –el retorno en la memoria de lo previamente expuesto– en analogía con la dialéctica hegeliana; en ambas “el tiempo es sólo la distinción de lo conocido y lo ahora no conocido, de lo que está y de lo nuevo que es preciso articular; el progreso mismo tiene como condición una conciencia retrospectiva”⁹.

Esta novedad se comprende mejor por contraste con los estilos anteriores. El estilo musical apropiado a la concepción pre-revolucionaria de una naturaleza humana inalterable era el esquema de Bach de una extensión por medio de la repetición variada. La fuga reverencia la estabilidad y la unidad. El despliegue de la fuga demuestra a través de la unidad del contrapunto la capacidad del sujeto para integrar diversas experiencias en la unicidad fun-

⁹ Th.W. Adorno, *Drei Studien zu Hegel*, Suhrkamp, Frankfurt, 1990, V, 366.

damental de su espíritu. Si puede permitirse afrontar algún riesgo es porque su asentamiento monístico está garantizado.

Pero el punto de vista revolucionario según el cual el hombre es más bien el resultado de su propio esfuerzo no animaba a la distensión sino al movimiento, prefería la contradicción a la repetición y la transformación más que la variación. Mientras que en el primer caso una pieza evoluciona a partir de lo que hay ya al comienzo, en el segundo va a tientas en busca de una nueva formulación, que no está dada sino latente en una contradicción original. La sonata mantiene como esperanza lo que la fuga tenía como posesión. La sustitución de los temas estables de la fuga por los inestables de la sonata origina un movimiento que disuelve las categorías estables de la lógica tradicional en la inestabilidad de una filosofía que circula en medio de lo antagónico.

La fuga barroca desdeña la estructura fija y finita del periodo melódico, desafía todo límite, aspira a una continuidad sin fin. La sonata clásica está fundada en el límite. La fuga es una forma abierta; la sonata, cerrada e incorpora en sí otras formas cerradas menores; el periodo clásico es la gran era de la cadencia. La sonata está estructurada; su material temático se basa paradigmáticamente en el periodo simétrico con un comienzo, un medio y un fin, y la música crece a través de la contradicción y complementación de elementos antecedentes y consecuentes. Los contornos pertenecen a su esencia.

La sonata clásica parte de la dualidad. En la exposición, un área temática tonal es contradicha por otra. No es apropiado hablar de un "contraste", pues este término elude precisamente lo que es específico del contraste en la sonata. Los temas son imágenes contradictorias de la realidad organizadas en torno a centros divergentes. No hay nada sagrado. Todo puede ser diseccionado, analizado, examinado, contrapuesto, combinado, distorsionado. Las certezas iniciales son fuertemente sacudidas por la energía liberada en la exposición contradictoria. La sonata, como la unidad hegeliana de los opuestos, termina únicamente cuando la razón ha organizado el todo.

La dinámica procesual del estilo sinfónico intermedio somete los temas a permanentes variaciones y los descompone expresando así el dominio sobre un mundo que ha de configurarse según los patrones de la razón humana. Adorno señala también

cómo esta exultar se convierte pronto en un ritual de culto, insistente y un tanto desesperado, que se repite festivamente como un sueño pendiente de cumplimiento. *Fidelio* es el documento más elocuente de esta transformación. La autoconciencia revolucionaria comienza a hacerse crítica a la par que reiterativa. Se cuestiona la idea de una emancipación por medio de la expansión. Adorno lo señala en una serie de fenómenos musicales que denomina “suspensiones” del contexto formal: aquellos lugares cuya cualidad innovativa no está precedida por una expectativa, sino que irrumpe en la realidad del contexto sinfónico desde fuera, como un “acontecimiento” potencial o irreal, como una representación de la esperanza, más allá del alcance sistémico del idealismo.

¿Qué novedad fundamental supone el estilo tardío frente a los anteriores de Beethoven? En primer lugar, la aparición de una nueva problemática. La síntesis prefigurada en el segundo periodo se muestra como una imposibilidad en el tercero y, con ello, la ilusión de la libertad, o al menos, la libertad como problema. El énfasis con el que la reconciliación es proclamada más bien manifiesta la contingencia de dicha reconciliación, la fuerza del destino y la heteronomía última del sujeto, su dependencia de una autoridad históricamente impuesta. La libertad individual resulta dudosa. “La clave para entender el último Beethoven probablemente consista en que, para su genio crítico, la idea de totalidad como algo ya conseguido se hace insoportable en esta música. El camino material que toma este conocimiento dentro de la música de Beethoven es el de la atrofia. La ley evolutiva de aquellas obras que terminan en el estilo tardío propiamente dicho está opuesta al principio de la transición. El tránsito es sentido como banal, como “inesencial”, es decir, la relación de los momentos dispares a una totalidad que los armonice es vista como meramente convencional y pretenciosa, ya no resistente [...] El momento de humor en el último Beethoven probablemente equivalga a que se descubre la insatisfacción de la mediación, el momento propiamente crítico”¹⁰.

Pero la dificultad más grave consiste en la paradoja que supone el problema de la autenticidad en medio de lo inauténtico: ¿cómo es posible representar la irrepresentabilidad? Adorno formula así

¹⁰ Th.W. Adorno, *Beethoven*, 36-37.

esta aporía: “el problema del último Beethoven se podría plantear así: ¿cómo es posible escapar del “autoengaño” de la totalidad (como el paradigma del heroísmo clásico) sin caer con ello en el empirismo, en la contingencia, en la psicología? El último Beethoven es la respuesta objetiva a esta pregunta objetiva”¹¹. Y es que no se puede caracterizar a esta fase ni con la objetividad de un estilo polifónico ni con la subjetividad expresiva; la relación que Beethoven establece entre sujeto y objeto en el tercer periodo es la única congruente con la estructura de la realidad exterior. Dado que ésta no permite la síntesis, el estilo musical únicamente puede acompañar el sujeto y el objeto insistiendo en la mutua exclusión de sus respectivas presencias físicas, estancadas en unas antinomias irreconciliables.

Se trata de reformular la relación entre sujeto y objeto mostrando su irreconciliabilidad, lo cual resulta paradójico: para ser auténtica, la música debe reflejar su inautenticidad. El sujeto musical debe abandonar su lugar y rendirse a las características formales de la realidad objetiva. Si la libertad subjetiva y la forma objetiva son principios antitéticos, contradictorios, al incrementar explícitamente el carácter formal de la música, el sujeto reconoce su propia dependencia de una fuente extraña de autoridad sin ir más allá del proceso autónomo de la construcción musical. Dicho de otra manera: para satisfacer su propio deseo de corroboración objetiva, el sujeto puede usar técnicas musicales adecuadas para crear estructuras hostiles a la expresión de libertad subjetiva. Esto significa que para protegerse a sí mismo del contacto con la objetividad el sujeto tiene que abandonar el lugar reservado antaño para la expresión directa de la fantasía subjetiva en formas objetivas. El sujeto apenas puede expresarse directamente en estas últimas obras. Pero esto no significa que el sujeto desaparezca sin dejar huella; la ausencia de un sujeto en la configuración musical constituye necesariamente un componente integral de dicha configuración. El sujeto ejercita su autonomía creando configuraciones que reconocen su ineludible heteronomía.

La música sólo puede retener su autenticidad en el mundo moderno divergiendo tercamente de la sociedad contemporánea y apropiándose de ella mediante alguna argucia expresiva. Beethoven parece realizar un movimiento de distensión dialéctica que

¹¹ Th.W. Adorno, *Beethoven*, 123.

deja libre al ser, a lo no idéntico y fragmentario, un momento que testimonia el inquietante agotamiento que desborda la totalidad del desarrollo de la sonata.

Los procedimientos expresivos del fracaso están orientados fundamentalmente a alejar las obras de arte del mero gustar, son austeras y desgarradas, contraviniendo. “El último Beethoven es la primera gran rebelión de la música contra lo decorativo”¹², cuya expresión más adecuada podría ser el comienzo de su último cuarteto (op. 135). No sólo desaparece la retórica, sino también aquella “conducción trabajosa” que le era tan propia, el tejido, la diligencia agitada, el empeño por llevar las cosas a su plenitud, la conclusión. Lo que Adorno advierte en el Beethoven maduro es la renuncia a sintetizar completamente los nexos lingüísticos de la obra de arte, el intento de poner en escena la cesura, el fragmento, en tanto que elementos de corrosión del sistema musical de la tradición. “En los últimos cuartetos acontece esto por medio de la áspera, inmediata yuxtaposición de motivos fríos, como si fueran aforismos y complejos polifónicos. El desgarrar que se declara entre ambos convierte en contenido estético la imposibilidad de la armonía estética y el fracaso supremo se convierte en medida del éxito”¹³. El resquebrajamiento del último Beethoven tiene el sentido de expresar que la sustancialidad de lo general es violencia, que lo individual no es positivamente superado y recogido en la totalidad.

Una de las cosas más significativas de este periodo es la renuncia a las técnicas que habían definido su propia identidad musical en favor de fórmulas que no le eran familiares, arcaicas o convencionales. Resulta especialmente llamativa la importancia que adquiere la convención (por ejemplo, la vibración, la cadencia y otros ornamentos, el acompañamiento que simplemente refuerza la tonalidad o la cadencia simple V-I) como elemento distintivo de este periodo. “La violencia de la identidad es rota y las convenciones son sus ruinas. La música habla el lenguaje de lo arcaico, de los niños, de los salvajes y de Dios, pero no el del individuo”¹⁴. Convención significa aquí lo imprevisto, lo insistente, lo terco o –por usar una expresión de Nietzsche– lo *immergleich*,

¹² Th.W. Adorno, *Beethoven*, 194.

¹³ Th.W. Adorno, *Beethoven*, 220.

¹⁴ Th.W. Adorno, *Beethoven*, 227.

el carácter inexorable de la realidad exterior, la circunstancia que el sujeto no puede modificar, oscurecer ni borrar mediante la creación de una superficie artística. En el estilo del segundo periodo las convenciones eran generalmente rechazadas o incorporadas en el flujo subjetivo de un desarrollo. Pero en el tercer periodo la propia impotencia se manifiesta en una convención externa, en una invención colectiva que no es siquiera reformulada por la fantasía artística individual; constituye una evidencia de que el sujeto ha abdicado frente a la fuerza superior de la realidad externa y se define a sí mismo reconociendo indirectamente su propia muerte. El sujeto sólo puede expresar su propia existencia de manera indirecta a través del rostro rígido e inexpressivo de la convención. Otro procedimiento para representar la obstinación de la fuerza consiste en simular irónicamente la existencia de una racionalidad: mediante la terca repetición y la yuxtaposición arbitraria de los elementos. Ejemplos de esto los podemos encontrar en la rendición final de la *Hammerklavier* o en la *Große Fuge*, donde aparecen contrastes abruptos así como interpenetraciones de movimientos en estilo estricto (contrapunto) y libre (homofonía). Hay en todo ello una inclinación hacia técnicas que banalicen la presencia física del sujeto: unísonos, octavas apocopadas (huecas), sonoridades espaciadas (en vez de triadas centradas, jerárquicas), ritmos sin ímpetu ni expresión, objetivos.

Desde este contexto se entiende bien por qué lo convencional adquiere en esta fase una importancia expresiva inaudita. En el uso desnudo de las convenciones se sella un pacto muy significativo entre lo evidente y lo enigmático por el que los arcaísmos se convierten en vehículos de una particular expresión. Intacta, sin afectación, no administrada subjetivamente, la convención aparece a menudo en la obra tardía con una frialdad sin aliento, como las huellas que hablan de un abandono del yo, que ahora actúa de nuevo mayestáticamente produciendo más estremecimiento que cualquier osadía personal. En el mundo del Beethoven tardío, lo convencional, el cliché se convierte en algo peculiarmente provocativo, sorprendente, digno de noticia (sirvan como ejemplo el recitativo pedante que conduce las variaciones del cuarteto en mi menor al verdadero corazón de la obra y el episodio patético de una marcha trivial en el movimiento lento del cuarteto en do menor). Comienzos y finales obvios, cosas irresueltas, adjetivos insistentes, largos trinos, cadencias, florituras, presentados en

toda su desnudez, la banalidad de las convenciones, demuestran la impotencia de un sujeto tocado alegóricamente por la muerte.

Hay una especie de tono arcaizante que procede de la renuncia al trabajo temático, una suspensión del carácter procesual de la música, que distancia profundamente a estas últimas composiciones de la ley formal de las obras sinfónicas. El estilo tardío de Beethoven se caracteriza por la búsqueda consciente de una música en la que el conflicto violento no tenga lugar, como puede verse en el *lento* de la novena sinfonía o en muchos momentos de los últimos cuartetos y sonatas. Se interesa por la fuga y la variación. Aunque la fuga puede ser dialéctica –como la de la *Hammerklavier*–, las del cuarteto en do sostenido menor y en la sonata op. 110 inducen una experiencia muy distinta de la que expresaban los movimientos de la forma sonata. Dos de las últimas tres sonatas terminan con variaciones y una ausencia total de cualquier tensión.

La fuga es esencialmente contemplativa, volcada en el análisis del material primario. La idea de una transfiguración de elementos esencialmente simples es muy importante cuando consideramos los últimos cuartetos, quizá especialmente en la acción de gracias del op. 132. Otro efecto similar es el producido por una recuperación del movimiento tónico dominante en la arietta del op. 111; pero hay cosas similares en los cuartetos y especialmente en las *Variaciones Diabelli* que son toda una demostración de las posibilidades musicales de los ingredientes tonales más simples.

Las 33 *Variaciones sobre un vals de Diabelli* fueron compuestas después de la *Missa Solemnis* y paralelamente a la novena sinfonía en 1822-1823. Fueron la última gran obra para piano de Beethoven. Su historia comienza en 1822 cuando el editor Diabelli propone un tema de su composición a diversos músicos vieneses (entre ellos Schubert, que nos ha dejado una bellísima variación). En un primer momento Beethoven se burla de la empresa y del tema en sí. Pero más tarde se lanza a la empresa y envía a Diabelli, que no da crédito a lo que ven sus ojos, treinta y tres en lugar de las siete u ocho variaciones convenidas. ¿A qué se debe esta repentina y fecunda inspiración? Parecería que Beethoven ha descubierto que el tema banal de Diabelli es un tema fecundo precisamente a causa de su banalidad. Lo que el compositor parece haber encontrado en él no es un tema sino la

posibilidad de su superación. Cada variación encarna una visión singular, obedece a reglas de juego propias, siempre diferentes, a jerarquías redistribuidas treinta y tres veces. No son propiamente variaciones, sino obras autónomas de una homogeneidad interna absoluta que autoriza a cualificarlas como obras que en último extremo se refieren a un mismo modelo abstracto, anterior a toda realidad musical concreta y que no prejuzga la singularidad de cada pieza. Pero de este modo es contestado el principio mismo de la variación. Pues no se trata aquí de un paso hacia delante, de un avance hacia una mayor libertad en la metamorfosis de un “dato inicial”, sino de un cambio de principio en orden a algo así como una iluminación común sobre un cierto número de objetos singulares. Esta mutación de la idea de variación apunta hacia una poética del tiempo suspendido, del instante cautivo, una tendencia a lo anorgánico que abocará más adelante en el rechazo a la noción de una relación entre los acontecimientos. Este cambio puede ilustrarse comparándolo con la lógica barroca. El tiempo de las *Variaciones Goldberg* de Bach es un tiempo clásico, es decir, unívoco. Las variaciones se desarrollan según una lógica irreversible. La variación lineal constante de la escritura es como una liberación progresiva de la audacia. La obra posee una conclusión: con la recapitulación textual del aria inicial la trayectoria trazada se cierra deliberadamente. El sistema de las *Variaciones Diabelli*, por el contrario, es un sistema abierto. El tiempo en el que gravitan las treinta y tres variaciones aparece como virtualmente reversible, aleatorio incluso, en la concepción multidireccional del tiempo propia del lenguaje serial. La forma se define como un campo de probabilidades, como un entramado de relaciones múltiples, variables, móviles, eventuales, que un *operador* (por retomar el término de Mallarmé) proyecta sin cesar diversamente en el tiempo.

Adorno afirmaba que no se puede componer como Beethoven, pero se debe pensar como él componía¹⁵. Si esto es algo más que una audaz analogía, debería significar que el pensamiento es capaz de generar un estilo en el que hacerse cargo de lo ausente, que puede disponer sin violencia de la alteridad imprevisible y hacer elocuente lo que apenas se deja nombrar.

* * *

¹⁵ Cfr. Th.W. Adorno, *Beethoven*, 231.

APÉNDICE: TEXTO DE THEODOR W. ADORNO
“EL ESTILO TARDÍO DE BEETHOVEN”*

La madurez de las últimas obras de los artistas ilustres no es conmensurable con la madurez de sus frutos. Por lo general, tales obras no son redondas sino profundamente desgarradas: se preocupan por evitar la dulzura y se alejan con austeridad, amargamente, del mero gustar; les falta toda aquella armonía que la estética clasicista suele exigir de la obra de arte; lo que muestran de la historia no es tanto su desarrollo cuanto la impronta. El punto de vista corriente se afana en explicar todo esto sosteniendo que se trata de productos de una subjetividad –o mejor aún: de una “personalidad”– que se manifiesta sin reparos y que, con el único fin de expresarse a sí misma, quiebra la redondez de la forma. La armonía se transforma en disonancia de su sufrimiento y el encanto sensible es despreciado por la fuerza del autodomínio del espíritu libre. De este modo la obra tardía es exiliada al margen del arte y aproximada al documento; en el análisis del último Beethoven no suele faltar efectivamente la apelación a la biografía y al destino. Es como si, frente a la dignidad de la muerte humana, la teoría del arte quisiera renunciar a sus derechos y abdicar ante la realidad.

Sólo así puede entenderse que apenas nos hayamos escandalizado seriamente de la insuficiencia de este planteamiento. Esta insuficiencia se manifiesta tan pronto como se considera el producto mismo en vez de su procedencia psicológica. Su estructura formal basta para comprender por qué no debe pasarse el límite tras el cual está el documento –y en el que ciertamente cualquier cuaderno de conversación de Beethoven debería significar más que el *Cuarteto en do sostenido menor*–. Pero la estructura formal de las últimas obras tiene un carácter tal que no es reconducible al concepto de expresión. Del último Beethoven hay

* “*Spätstil Beethovens*” fue escrito en 1934, editado en una revista checoslovaca en 1937, posteriormente pasó a formar parte del libro *Moments musicaux* y ha sido recientemente recogido en la edición de los escritos póstumos de Adorno a cargo de Rolf Tiedemann: *Nachgelassene Schriften*, vol. I, 1, *Beethoven. Philosophie der Musik*, Suhrkamp, Frankfurt, 1994, 180-184. (Traducción de Daniel Innerarity).

creaciones altamente “inexpresivas”, distantes; por esto podría concluirse que su estilo es una construcción nueva, polifónico-objetiva, de acuerdo con aquella personalidad desinhibida. Su desgarramiento no es siempre el de una preparación para la muerte y el del humor demoníaco, sino más bien algo completamente enigmático, perceptible en piezas de tono sereno e incluso idílico. El espíritu suprasensible no desdeña indicaciones ejecutivas del tipo *Cantabile e compiacevole* o *Andante amabile*. En ningún caso puede aplicarse a su actitud el cliché de “subjetivismo”. Es cierto que la música de Beethoven actúa en el complejo de la subjetividad –en un sentido totalmente kantiano–, pero no lo hace rompiendo la forma sino produciéndola originariamente. La *Appassionata* podría ser ejemplar a este respecto: es ciertamente más densa, cerrada, “armónica” que los últimos cuartetos, pero por ello tanto más subjetiva, autónoma, espontánea. A pesar de ello, estas últimas obras afirman ante ella el primado de su misterio. ¿Dónde reposa este misterio?

Únicamente el análisis técnico de las obras de que hablamos puede ayudar a la revisión de las interpretaciones acerca del estilo tardío. Éste análisis debería orientarse previamente a una peculiaridad que ha sido expresamente desatendida por la interpretación usual: el papel de las convenciones. Este papel es notorio en el viejo Goethe y en el viejo Stifter; pero se puede igualmente encontrar en Beethoven, al que se supone representante de una actitud radicalmente personal. De este modo la cuestión adquiere toda su agudeza. Porque el primer mandamiento de todo procedimiento “subjetivista” es no soportar ninguna convención y remodelar las inevitables con la impetuosidad de la expresión. Así era precisamente cómo el Beethoven intermedio había introducido en la dinámica subjetiva las figuras tradicionales de acompañamiento y las había transformado según su propia intención mediante la construcción de voces medias latentes, a través de su ritmo, su tensión y por el procedimiento que fuera, cuando –como en el primer movimiento de la *Quinta Sinfonía*– no las desarrolla a partir de la sustancia temática misma, sino que en virtud de su originalidad las sustrae a la tradición. Completamente distinto es el último Beethoven. Todo su lenguaje formal –incluso allí donde se sirve de una sintaxis tan singular como en las cinco últimas Sonatas para piano– está regado de fórmulas y locuciones de la convención. Estas sonatas están llenas de cadenas de trinos

decorativos, cadencias y florituras; es frecuente que la convención se haga visible en su desnudez, sin adornos y sin transformación: el primer tema de la *Sonata op. 110* muestra un acompañamiento de semicorcheas ingenuamente primitivo que el estilo del Beethoven intermedio a duras penas hubiera podido soportar; la última de las *Bagatelle* presenta unos compases introductorios y conclusivos que parecen el agitado prelude de un aria de ópera – todo esto en medio de las más duras estratificaciones pétreas del paisaje polifónico, en las agitaciones más reprimidas de un lirismo secreto. Es insuficiente cualquier interpretación de Beethoven –y en particular de su estilo tardío– que explique sólo psicológicamente los fragmentos de convención, indiferente ante la apariencia. Pero el arte siempre tiene su contenido en la apariencia. La relación entre las convenciones y la subjetividad misma debe ser entendida como la ley formal de la que surge el contenido de las últimas obras, si es que éstas han de significar algo más que reliquias conmovedoras.

Pero esta ley formal se manifiesta precisamente en el pensamiento de la muerte. Si el derecho del arte se desvanece ante la realidad de la muerte, entonces la muerte no puede entrar inmediatamente en la obra de arte como su “objeto”. La muerte sólo se impone sobre las criaturas, no sobre sus productos y por eso aparece siempre en todo arte de forma quebrada: como alegoría. Esto desmiente la interpretación psicológica. Dicha interpretación, al explicar la subjetividad mortal como sustancia de la obra tardía, espera poder descubrir sin ruptura la presencia de la muerte en la obra de arte; esta se convierte en la corona engañosa de su metafísica. Descubre justamente la fuerza explosiva de la subjetividad en la obra de arte tardía, pero la busca en la dirección opuesta hacia la que esa fuerza empuja: la busca en la expresión de la subjetividad misma. Pero la subjetividad, en tanto que mortal y en nombre de la muerte, desaparece en verdad de la obra de arte. El poder de la subjetividad en las obras de arte tardías es el gesto triunfal con el cual las abandona. Las hace estallar, no para expresarse a sí misma, sino para despojarse inexpresivamente de la apariencia de arte. De las obras deja ruinas tras de sí y se da a conocer de forma cifrada, únicamente en los vacíos desde los que brota. Tocada por la muerte, la mano maestra libera las masas de materia que previamente había formado; los desgarros y las grietas allí contenidos, testimonio de la impoten-

cia final del yo ante el ser, son su última obra. De ahí el exceso de materia en el segundo *Faust* y en los *Wanderjahre*, de ahí las convenciones ya no penetradas ni sometidas por la subjetividad, sino dejadas en su lugar. Con la explosión de la subjetividad, ellas se astillan. En tanto que astillas, arruinadas y abandonadas, las convenciones mismas se transforman finalmente en expresión; expresión ya no del yo particularizado, sino del carácter mítico de la criatura y de su caída, cuyos grados trazan alegóricamente las últimas obras como si se tratara de momentos detenidos.

Así es como en el último Beethoven las convenciones devienen expresión en la desnuda representación de sí mismas. Para esto sirve la tantas veces señalada concisión de su estilo: quiere no tanto purificar el lenguaje musical de la retórica, como más bien a la retórica de la apariencia de su dominio subjetivo: la retórica liberada, absuelta de la dinámica, habla por sí misma. Pero lo hace sólo en el momento en que la subjetividad, huyendo, pasa a través de ella y la ilumina inesperadamente con su intención; de ahí los *crescendi* y *diminuendi* del último Beethoven que, independientes aparentemente de la construcción musical, con frecuencia la sacuden.

Beethoven ya no recoge en imágenes el paisaje, ahora abandonado y alienado. Lo irradia con el fuego que inflama la subjetividad, mientras que ésta rebota al golpear sobre las paredes de la obra, fiel a la idea de su dinámica. Su obra tardía queda como proceso; pero no como desarrollo, sino como ignición entre los extremos que ya no soportan ningún centro seguro ni armonía que surjan de la espontaneidad. Entre extremos entendidos en su sentido técnico más exacto: de una parte, el extremo de la monodía, el unísono, la retórica signficante, de otra el de la polifonía que se eleva sin mediación. La subjetividad es lo que junta los extremos en un momento, la que carga la polifonía amontonada con todas sus tensiones, la destroza en el unísono y huye dejando tras de sí el sonido desnudo; es la subjetividad quien introduce la retórica como un monumento a lo que ya ha sido y en el que ella misma ingresa petrificada. Pero las cesuras, la interrupción repentina, todo lo que caracteriza al último Beethoven más que cualquier otra cosa, son aquellos momentos de irrupción; la obra calla cuando es abandonada y gira su vacío hacia el exterior. Sólo ahora se une al siguiente fragmento, cautivo en su lugar por or-

den de la subjetividad que está a punto de partir y fiel al anterior pase lo que pase; porque el misterio está entre ellos y no puede evocarse de otro modo que en la figura por ellos formada. Así se ilumina el contrasentido según el cual el último Beethoven es llamado al mismo tiempo subjetivo y objetivo. Objetivo es el paisaje resquebrajado, subjetiva la única luz que puede encenderlo. Beethoven no produce su síntesis armónica. Los desgarran en el tiempo, como poder de disociación, con el fin de conservarlos acaso para la eternidad. En la historia del arte las obras últimas son las catástrofes.

Daniel Innerarity
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Zaragoza
5009 Zaragoza

