

Beethoven Por Dentro

I - ¿Por qué Beethoven?

Cuando comencé a escuchar la música de Beethoven, ya yo estaba imbuido de las ideas y valores de la Grecia antigua, así como los ideales de libertad y desarrollo individual que han impulsado nuestra civilización. De inmediato, pude identificar estas ideas y valores en la música, creando un vínculo para toda la vida. Durante los últimos cinco años he estado viviendo más íntimamente que nunca con la música de Beethoven, especialmente con sus sinfonías. En ese tiempo he dirigido cada una de las nueve sinfonías más de una vez, lo cual me ha dado un mejor entendimiento de los procesos internos de esta música. El acento siempre ha estado en buscar el “mensaje” de cada una de ellas más que simplemente hacer un trabajo musical. Me interesa lo que se pueda aprender de estas obras, lo que nos pueda hacer crecer como seres humanos.

Beethoven fue un compositor principalmente de música instrumental, a través de la cual expresó no sólo emociones, sino también ideas. Todos hemos sentido emociones escuchando música. Sin embargo, expresar ideas sin palabras puede parecerse imposible a primera vista. En la música de Bach, uno puede oír como la música, por sí sola, puede expresar una armonía cósmica. Pero Beethoven fue mucho más allá, expresando ideas concretas sobre la vida, el destino, el coraje, el desafío y la libertad. Después de él, muchos compositores sintieron la necesidad de hacer lo mismo. Desafortunadamente, con pocas excepciones, la idea de la muerte se convirtió en la idea dominante. Es interesante que esta idea no es muy importante para Beethoven, quien estaba mucho más interesado en la vida.

Para entender mejor las ideas contenidas en la obra de Beethoven, el contexto histórico es importante. Él forma parte de una camada de artistas inspirados e inspiradores del evento político más importante de los últimos 500 años: la Revolución Francesa. Otros artistas profundamente influenciados por la Revolución Francesa fueron Goethe, Blake y Shelley. Muchas de las ideas desarrolladas en la música de Beethoven también se pueden encontrar en las obras de estos artistas. La más importante de estas ideas es la libertad.

La música de Beethoven busca la libertad. Él expresa no sólo la “emoción” de ser libre, sino también el proceso para lograrlo. Aquí es donde encontramos las ideas y los valores en sus obras. Beethoven fue un artista revolucionario por las ideas de libertad con las que se identificó y fue un artista revolucionario en la forma que expresó estas ideas. Además, al enfatizar el desarrollo individual en el proceso de liberación, podemos deducir que Beethoven asociaba la libertad con la posibilidad de crecimiento y creatividad, y no sencillamente la ausencia de autoridad externa.

He aquí una bella paradoja: Beethoven, el artista revolucionario por excelencia, se desarrolla en la Viena Imperial, no exactamente un ejemplo de libertad política, y es apoyado y entendido principalmente por la aristocracia que la Revolución Francesa eventualmente iba a destruir. Creo que esto tiene sentido sólo si nos damos cuenta que los valores contenidos en el arte de Beethoven están fundamentados en la idea de libertad individual y la hazaña creadora humana como motor de la sociedad, ideas que nos llegan de la Grecia antigua. La aristocracia, por muy decadente que sea, quiere identificarse con estos valores, que al fin y al cabo le dan un fundamento ético a su posición.

En los próximos capítulos exploraremos cuáles son estos valores, cómo se manifiestan en las obras de Beethoven y cómo pueden afectar nuestras vidas.

II - Inventemos nuestra historia

El poeta Octavio Paz escribió: “... *el pasado es función del futuro ... la voluntad de futuro pone de pie a los muertos e impone un orden en sus obras. Así, al volver los ojos hacia nuestro pasado e interrogarnos el sentido de esa masa de escombros, buscamos los signos del futuro. Aspiramos a comprender para fundar. Esta comprensión es, a su manera, poesía e invención.*”

La mejor manera de entender la primera sinfonía de Beethoven es analizando lo que hizo en las siguientes sinfonías. Muchos dicen que esta primera sinfonía está compuesta en el estilo de Haydn, su predecesor. Para mí es el estilo Beethoven de principio a fin. Pero para aseverar eso tendríamos que definir cuál es ese “estilo Beethoven”. A grandes rasgos, la estructura sinfónica de Beethoven empieza con un conflicto que se encara afirmando su individualidad (normalmente al final del primer movimiento). Después de establecer su “verticalidad”, Beethoven busca sintonizarse con el mundo, moviéndose hacia la “horizontalidad”, trabajando desde adentro para llegar a una unión que generalmente es extática y a veces incluso orgásmica. Este modelo fue copiado por la mayoría de los sinfonistas posteriores del siglo XIX. Sin embargo, lo que no pudieron copiar fue el proceso interno y especialmente la convicción de la afirmación individual, sin la cual el resto es mentira.

Los finales de los primeros movimientos sinfónicos de Beethoven tienden a ser particularmente fuertes y salvajes: un puño que cae y rompe todo lo que se le resista. ¿De dónde viene esa convicción, esa confianza en sí mismo que se impone como si fuera una fuerza de la naturaleza? Los orígenes los podemos encontrar en Homero, el primer artista occidental que sentó la pauta en cuanto a una actitud individualista y desafiante. Así vemos como en La Ilíada, Diomedes en plena batalla frente a Troya detecta la presencia de un inmortal y sin pensarlo dos veces, se lanza contra él y logra herirlo. En La Odisea, Ulises no sólo escapa de ser engullido por el cíclope Polifemo, a quien ha cegado, sino que reta a Poseidón, padre del monstruo, al gritar cuando se aleja en su barco que ha sido Ulises, “saqueador de ciudades”, quien logró vencerlo. Por ello, Poseidón le causa grandes sufrimientos antes de que él pueda regresar a su hogar. Los occidentales somos distintos a los demás pueblos del mundo en una sola cosa: muchos de nosotros no nos sometemos a los dioses.

Sin duda que sentimos un incómodo cosquilleo cuando leemos cómo estos héroes se enorgullecen de ser “saqueadores de ciudades”. Sin embargo, debemos entender esta actitud que los separa de los troyanos quienes se esconden tras las murallas. La ciudad representa la civilización, el orden establecido, la ley. Pero el hombre verdaderamente libre no tolera las murallas y sólo reconoce la ley que emana de su interior.

En Occidente sabemos que toda creación implica destrucción y estamos dispuestos a seguir adelante aunque ello implique desafiar a los dioses del orden o del status quo. Es un desafío que puede desembocar en la soledad del hombre individual. Este hombre no está dispuesto a pasar la vida rodeado de murallas y sometido a un dios o dioses imaginarios. “El hombre es la medida de todas las cosas” lo dijo otro griego trescientos años después de Homero, pero en Homero se siente y se vive. Y en la música de su heredero Beethoven también.

III - Oda a las masas:

Entretenimiento impotente

“¡Amigos, no más de estos sonidos!” Estas son las primeras palabras que se cantan en una sinfonía. Excelente esta innovación en la Novena Sinfonía de Beethoven, excelente que la sinfonía se abra a la voz humana. Pero ¡qué extrañas estas palabras! ¿Cuáles son estos sonidos que no quiere oír más Beethoven? Es evidente que se está refiriendo a la música de los tres primeros movimientos de la sinfonía. Pero estos son quizás los mejores tres primeros movimientos compuestos por Beethoven. En el primero, Beethoven parece cuestionar la existencia misma del universo, implacable en su fuerza telúrica. Termina el movimiento con una marcha que enfrenta una fuerza implacable con otra, la de su propio interior. Sigue con una danza diabólica: Beethoven, como todo gran artista, sabe que la fuerza se encuentra en el infierno. El tercer movimiento, típicamente es una búsqueda de la fluidez, de la horizontalidad que nos sintoniza con el cosmos. Pero aquí lo hace mejor que nunca; la forma es de Tema con Variaciones, pero en vez de presentar un tema a desarrollar presenta dos temas: uno estático (en tiempo de 4) y el otro fluido (en tiempo de 3). Con cada variación el primer tema va adquiriendo fluidez, como si aprendiera del segundo, llegando a un clímax donde se fusionan los dos principios (en tiempo de 12).

Pero el cuarto movimiento comienza rechazando, trágicamente, los temas de los tres primeros. Beethoven parece estar rechazando toda su vida y obra. Sabemos que el proceso de composición fue inusual. En ese momento Beethoven estaba componiendo dos sinfonías, una instrumental y otra coral. Parece que al no hallar cómo terminar la sinfonía instrumental le “pegó” un movimiento de la sinfonía coral. Pero en el formato Beethoveniano el final debe ser un desarrollo orgánico interno de lo escuchado anteriormente. ¡Qué extraño que Beethoven termine ahora con un “parche” y qué irónico que este “parche” resulte ser la música más “popular” que escribió!

Desde hacía más de 10 años, Beethoven había perdido la capacidad del final extático, que había sido su especialidad. Encontramos que los finales se hacen primero voluntariosos, como en la Octava Sinfonía y la Sonata Hammerklavier, que terminan con golpes en vez de con fluidez. Después parece no haber final. En las últimas sonatas para piano cuesta darse cuenta que la obra haya terminado. Ese final convincente por su coherencia con el resto de la obra había quedado fuera de su alcance. Por eso no podía terminar su sinfonía instrumental como antes. ¿Qué había pasado?

El mundo cambió en estos años. Napoleón había destruido las estructuras decadentes europeas. Cuando el ejército francés ocupó Viena, no sólo había derrotado militarmente esa aristocracia austriaca que fue a la vez apoyo económico y audiencia inteligente, sino que también la había derrotado moralmente. Una aristocracia que no puede defender a su pueblo de enemigos externos deja de tener razón de ser.

Ya en un capítulo anterior apuntamos a la paradoja implícita en la relación entre Beethoven, el artista de la Revolución Francesa, y su audiencia aristocrática decadente. Beethoven pagó las consecuencias de esta paradoja con un profundo desencanto que llegó a la impotencia. Aún cuando las viejas estructuras fueron restauradas después de la derrota de Napoleón, el mundo nunca fue igual. Había comenzado una transferencia de poder de las élites a las masas. Pero, ¿qué entienden las masas del desafío de los dioses y de la hazaña creadora? A las masas le interesa ser entretenida.

Creo que Beethoven entendió esto. No más de estos sonidos: no más de luchas heroicas. Ahora, en vez de hacer el amor, nos masturbamos. Ahora queremos divertirnos. Con “La Oda a la Alegría”, Beethoven le dio a las masas la mejor música popular que jamás iban a tener, una droga exquisita que siempre funciona, aunque uno esté conciente de que lo es. Lo digo por experiencia propia.

La Utopía

Beethoven había sentido fascinación por el texto de Schiller “Oda a la Alegría” muchos años antes de que lo plasmara en el famosísimo y popularísimo final de su Novena Sinfonía. Cuando leo este texto me cuesta entender cómo Beethoven, guerrero genial y hombre libre, pudo ser capturado por esta letanía de cursilerías y tonterías. Frente a esta realidad estamos forzados a reconocer lo difícil que es ser un individuo libre y lo fácil que es doblegarse, aceptar las normas de la sociedad y ser recibido en su cómodo seno.

Quizás es eso que llaman la “Ley de Compensaciones” lo que ha llevado a Occidente, desde los griegos hasta el mundo moderno, a compensar su esencia individualista con las Utopías colectivistas más absurdas. Tenemos “La República” de Platón, con su aparente rigor lógico. También tenemos la sátira de Tomás Moro que le dio nombre al género de la “Utopía”. Tenemos la más exitosa de todas las “soluciones” al problema griego del individuo: El Cristianismo con su acento en una justicia después de la vida. Pero nuestra impaciencia también nos llevó a la más absurda de las utopías, el Comunismo, con su promesa de justicia inmediata. Pero claro está que en una democracia, donde el poder se conquista con el apoyo de las masas, la fantasía utópica se convierte en necesidad política y las realidades en accidentes por corregir u ocultar.

Estamos empeñados en que haya justicia en el mundo, a pesar de que no vemos ninguna indicación de su existencia en la naturaleza. Esto nos indica que las utopías son producto de la abstracción y pertenecen al mundo de la razón. Ahora bien, el gran arte no se basa en la razón, sino en la realidad de la vida. Una de las diferencias que existe entre lo que yo llamo “gran arte” y el arte meramente “popular” está en la materia prima, siendo la realidad la materia prima de la primera y la fantasía la materia prima de la segunda. Esto tampoco quiere decir que la razón no tenga un papel que desempeñar en el “gran arte”, en el que la razón está al servicio de la idea visceral, ayudando a darle forma a la creación para que sea entendible por los demás.

Tenemos entonces que llegar a la conclusión que Beethoven estaba en un plano racional y fantasioso en su admiración por el texto de Schiller. Esta hipótesis se hace más convincente cuando nos damos cuenta que Beethoven no escribió nada memorable ni poético. Sus descripciones verbales de los movimientos de la sinfonía “Pastoral” no solo son mediocres, sino también pueden proporcionarnos un enfoque equivocado en cuanto al entendimiento de la música. Definitivamente Beethoven no era un hombre de palabras, aunque sí de ideas.

Al final tenemos un movimiento sinfónico/coral que a todos gusta. Es imposible que no sea exitoso un concierto con la Novena de Beethoven. Seguramente terminará en aplausos y hasta gritos de felicidad. Todos queremos que seamos hermanos, todos queremos estar alegres y en paz, todos queremos un dios que nos quiere. Racionalmente es imposible no estar de acuerdo con esto. No importa que sea todo mentira: que no nos queremos como hermanos, que no vivimos alegres y en paz, que no existe un dios que nos quiere. Lo que importa es que “queremos” que sea verdad. Y Beethoven, igual que cualquier hijo de vecino, lo quería también. Pero Beethoven no es el único gran artista que cae en finales utópicos. En la Divina Comedia es el infierno lo interesante. El paraíso es insoportable de leer. Lo mismo pasa con el Fausto de Goethe. La Primera Parte, con Mefistófeles como personaje central es mucho mejor que la intolerable perorata de la Segunda Parte. Sin duda las utopías ganan elecciones pero hacen pésimas obras de arte.

IV - Humor

Hay una curiosa simetría con la segunda y la penúltima sinfonía de Beethoven. Ambas son sinfonías de transición: la Segunda es una obra importante en la transición que va del llamado Primer al Segundo Período de Beethoven, mientras que la Octava es parte de la transición entre el Segundo y Tercer Períodos. Ambas son sinfonías “humorísticas” aunque con tipos de humor muy distintos. Ninguna de las dos se entiende. En parte el problema está en ese elemento humorístico, generalmente no asociado con Beethoven. Además, la actitud de ambas parece inconsistente con lo que pasaba en la vida de Beethoven durante su composición. Que sirva esto para ilustrar lo peligroso que es tratar de entender las obras de los grandes artistas a través de su biografía.

Abordemos primero la Octava, cuyo humor se parece más al que estamos acostumbrados hoy: el humor como arma destructiva. Este es el humor de la sabiduría y la decadencia. Sorprende que muchos musicólogos vean en esta sinfonía una mirada hacia atrás, hacia el clasicismo del siglo XVIII. Se basan en que Beethoven coloca un Minueto como tercer movimiento, costumbre clásica que Beethoven había abandonado. No sé si Beethoven miró hacia atrás alguna vez. No se me ocurre ningún ejemplo. En todo caso, si Beethoven estaba mirando al clasicismo en la Octava Sinfonía como dicen algunos, ¿cómo se explica el segundo movimiento? En vez del Andante típico de Haydn o Mozart, tenemos un “Allegretto Scherzando” muy corto y mordaz. ¿Y cómo se explica el extraño final del primer movimiento, o la Coda hipertrofiada del cuarto? Nada de esto se había visto en el clasicismo.

Para entender lo que pasa aquí, necesitamos poder explicar todas estas particularidades, y no sólo el Minueto. Veamos el primer movimiento. Parece típicamente Beethoveniano, con la esperada afirmación del tema principal. Sin embargo, en los últimos compases pierde fuerza, parece girar 180 grados y termina despreciando el tema que unos compases antes había fuertemente afirmado. Parece decirnos que no tiene ánimo para continuar de la manera que esperamos. A esto le sigue un movimiento irónico y mordaz que recuerda la decadencia Mahleriana. Ahora sabemos cuál es el camino que quiere transitar: no el camino heroico, sino el camino de la comedia destructiva. Al aparecer el Minueto en el tercer movimiento, no podemos tomarlo en serio, ya sabemos que es una burla.

Del cuarto movimiento hay que hacer una mayor explicación. En movimientos sinfónicos de este tipo hay una sección que llamamos “Coda”, que significa “cola”. En el clasicismo era una sección muy corta, sólo unos compases para cerrar el movimiento. Beethoven expandió mucho esta sección, convirtiéndola en un resumen del movimiento y un proceso para llegar a un clímax. En algunos casos llegaba a ser una tercera parte del movimiento. Pero en la Octava es la mitad del movimiento y, además, no logra llegar a un clímax luego de una serie de intentos que siempre terminan en “coitus interruptus”. Curiosamente, esta impotencia aparece en un momento relativamente exitoso para Beethoven. La Séptima Sinfonía fue un gran éxito, quizás la más perfecta de sus sinfonías. Pero Beethoven se estaba quedando solo. El mundo cambiaba y sus valores se hacían irrelevantes. En los siete años anteriores Beethoven había publicado seis sinfonías. Durante los quince años restantes de su vida, publicará sólo una: la problemática Novena. Con la Octava empieza el último período de Beethoven: la Comedia. Inclusive en obras tan serias como la última sonata para piano (Opus 111) o la Missa Solemnis podemos ver, sospechosamente, la actitud del hombre “sabio” que se la pasa “filosofando”. ¿Hay algo más cómico que esto?

Es muy fácil entender el humor como arma destructiva. Lo usamos constantemente. El problema está en que, de esta manera, sólo sirve para destruir, llevándonos a una actitud de vida nihilista o “intelectual”. O sea: “El mundo es una estupidez, la vida es amarga”. Prácticamente todo el arte de los últimos doscientos años expresa esto, ya sea en serio o en sátira. Pero ¿qué tal si usamos el humor no para decir que el mundo no sirve para nada, sino para despojarnos de las cosas de la vida que no son importantes? Esto nos permitiría participar de la vida más efectivamente, sin perder tiempo en lo que no vale la pena.

Un gran ejemplo del humor como impulso creador es la Segunda Sinfonía de Beethoven, la cual tiene una curiosa simetría con la Octava (penúltima) Sinfonía, un caso típico del humor destructivo. Pero al igual que la Octava, la Segunda no se entiende. Sin duda nos parece extraño que la composición de la Segunda Sinfonía sea contemporánea con el llamado Testamento de Heiligenstadt, en el que Beethoven contempla el suicidio como una salida desesperada a la sordera que ya se le manifestaba. En contraposición, la Segunda es una obra que no tiene nada de trágico, sino una actitud extraordinariamente “desprendida” del quehacer cotidiano, una actitud que me recuerda esa famosa sonrisa del arcaico griego. Esto hace que muchos intérpretes se desconcierten y traten de darle un “gravitas” artificial a la obra en vez de transmitir esa sonrisa heroica.

Aquí tenemos lo que parece en el mundo moderno un contrasentido: humor heroico. Estamos acostumbrados a asociar el humor con el anti-heroe. Pero también hay humor en la Epopeya. Es un humor que, así como separa al héroe de la cotidianeidad entorpecedora, le permite ver más claramente los valores que lo impulsan a la acción. Es interesante comparar los finales de la Segunda y Octava Sinfonías. En la Octava, el humor irónico y destructivo que se ha desarrollado en la obra parece entorpecer la fluidez de la música, aunque el tempo sea rápido, y no permita que Beethoven logre un verdadero clímax. En contraste, el final de la Segunda es el más desatado de todos los finales sinfónicos de Beethoven, llegando a un orgasmo al nivel de los mejores del compositor.

Todo esto se aclara más si reconocemos que el personaje central de la sinfonía es Prometeo en su ropaje burlón y desafiante, típico de dioses del fuego en las mitologías del mundo. En efecto, la obra está llena de “llamaradas” musicales, especialmente en el primero y en el último movimiento. Sabemos que la figura de Prometeo fue fundamental en la transición del Primero al Segundo Período de Beethoven, casi se puede decir que sirvió de “guía” para el compositor. Prometeo reúne una serie de características que capturaron la imaginación de muchos artistas en la época de liberación posterior a la Revolución Francesa. Se destaca el poema “Prometeo Liberado” de Shelley. Se trata de un personaje mítico que fue benefactor del hombre (en algunas versiones inclusive creador del hombre), que desafía a los dioses Olímpicos y sabe quién va a ser el que va a derrocar a Zeus y el status quo. Por ello, Prometeo fue encadenado, así como el individualismo occidental está encadenado por la civilización. A principios del siglo XIX había llegado la hora de desencadenarlo. En el acercamiento de Beethoven con este personaje, la Segunda Sinfonía explora un aspecto que lo impulsará hacia adelante, hasta llegar al clímax de su más grande obra, la Tercera Sinfonía, la *Eroica*.

V - La visión “Eroica”

Mythos

Hay artistas que se mantienen toda la vida dentro de las estructuras normales del arte de su tiempo. Hay otros que cambian esas estructuras simplemente para ser “distintos”, para llamar la atención. Ambos casos implican un sometimiento a lo externo, o sea, supeditan sus formas a lo que piensan los demás, ya sea con actitud pasiva o agresiva. Los grandes artistas nunca caen en estas actitudes. Sus formas están determinadas exclusivamente por lo que quieren expresar, por el contenido. A veces el contenido deseado rebasa las estructuras aceptadas en su época y entonces tenemos auténtica innovación. La Tercera Sinfonía de Beethoven, la *Eroica*, es un ejemplo de esto. El tamaño de la obra era sin precedentes. Las innovaciones armónicas del primer movimiento seguramente parecieron errores de la orquesta para muchos en la primera audiencia. Inclusive se dice que al publicarse, el editor “corrigió” algunos de estos “errores” suscitando protestas airadas del compositor para preservar sus ideas. Para el final escogió la forma de Tema y Variaciones, bastante inusual, que todavía causa problemas para encontrarle sentido.

Cualquier interpretación de la obra tendría que explicar la necesidad de estas innovaciones y creo que tenemos que ir a un nivel mitológico para llegar a cierto entendimiento. Generalmente no se asocia la mitología con la música, pero en Beethoven la música es mitología. En la Sinfonía *Eroica* Beethoven expresa un mito de tal magnitud, que tuvo que expandir las dimensiones sinfónicas. Quizás una comparación que ayuda a entender el tamaño de este mito es el techo de la Capilla Sixtina de Miguelángel. Desde los “Ancestros de Cristo” hasta el clímax de “La Creación”, la Sinfonía “Eroica” transita el mismo camino con una ventaja: no tener que recurrir a imágenes bíblicas que podrían esconder su sentido netamente humanista.

Esta visión, tanto de la Sinfonía *Eroica* como del techo de la Sixtina, es nada menos que el mito fundamental de Occidente: la aventura individual que lleva al héroe a un nivel de conciencia superior, con la cual adquiere la capacidad de creador. Es individual porque no se somete a autoridad alguna externa a él, ni siquiera un dios. Este mito lo conocemos de *La Odisea* de Homero, de la búsqueda del Grial en sus diferentes manifestaciones, de la *Divina Comedia* de Dante, etc. Es la piedra angular que hace a Occidente terriblemente creativo y agresivo. La complejidad de esta aventura le impuso a la *Eroica* dimensiones jamás vistas en una sinfonía.

La aventura se desarrolla de la siguiente manera: En el primer movimiento nuestro héroe lucha en el mundo que lo rodea hasta llegar a lo que podríamos describir como una catastrófica derrota en la mitad del movimiento. En ese momento aparece un nuevo tema seductor, una innovación formal que ni el mismo Beethoven repitió en sus sinfonías siguientes. Pero esta tentación no lo aleja de su misión. Eventualmente logra retomar su camino y terminar el movimiento con su típica afirmación del ser. Pero ahora ya sabe que debe dejar este nivel de conciencia para ser un hombre pleno, un creador. El segundo movimiento, la Marcha Fúnebre, adquiere mayor sentido si lo vemos no como si estuviéramos enterrando un muerto (con esta interpretación la obra terminaría aquí) sino más bien como el proceso mediante el cual nuestro héroe acepta la necesidad de “morir” al nivel de conciencia cotidiana. Deslastrándose de sus deberes, posesiones y relaciones, es capaz de “renacer” a otro nivel, despertado por los “vientos” del tercer movimiento, así como son animados los profetas pintados por Miguelángel en la Sixtina. Ahora podemos, en el cuarto movimiento, crear un nuevo hombre, paso a paso, variación por variación. Al final de la obra, fortalecidos con una visión a la vez grande y realista, nos lanzamos a vivir plenamente, a seguir haciendo.

Ethos

La coherencia interna de las obras de Beethoven es evidente hasta para los musicólogos. Esta coherencia se da a varios niveles. Ciertamente se escucha a nivel musical: cada nueva sección de la obra parece un desarrollo orgánico de lo anterior. A veces inclusive se escucha a nivel temático. Sin duda esta coherencia explica por qué Beethoven pasaba tanto trabajo forjando sus sinfonías. Pero la coherencia más importante y también más difícil es la que le da sentido a la obra. En Beethoven parece que cada nota está ahí para servir el sentido general: nada falta, nada sobra. A veces sucede que la integración es tal, y todo suena tan natural, que no nos damos cuenta de importantes señales en el camino. Esto sucede con la Sinfonía *Eroica* la cual contiene un motivo recurrente del cual nadie se da cuenta. Veremos como el hecho mismo de su integración al desarrollo de la obra es en sí un valor.

Resulta que en momentos claves de la sinfonía aparece un motivo: tres notas repetidas, la tercera distinta en carácter a las primeras dos: a veces es más corta, a veces más larga y a veces más fuerte. Vamos a llamarlo el motivo del destino y exploraremos la naturaleza de ese destino. En el primer movimiento aparece al final de la batalla central, una batalla que no parece terminar bien para el héroe. En esta manifestación la tercera nota es más corta, en efecto trunca el flujo. En el segundo movimiento aparece después del momento de mayor revelación: la fuga. En esta ocasión la tercera nota es más fuerte y nos impulsa hacia adelante, aceptando el flujo, aceptando nuestro destino. En el tercer movimiento forma parte del tema principal y tiene un carácter aéreo que nos reanima. En el último movimiento aparece con dos ropajes. El más obvio aparece justamente antes del Presto final que nos impulsa a vivir plenamente. En este caso la última nota es más larga, cuyo resultado es un ritmo asociado con la tragedia desde la Grecia antigua. Nos recuerda el carácter trágico de la vida que no se puede eludir pero que tampoco nos puede paralizar. Esto es realismo sin miedo. La tres notas aparecen también en el centro del tema principal del movimiento, tema que, por cierto, da origen a toda la sinfonía. Aquí el carácter de las tres notas, con un acento en la tercera, es afirmativo.

Es interesante anotar que la razón de que este motivo no se haya descubierto es que, en cada aparición, está perfectamente integrado en su contexto y siempre aparece como un desarrollo de motivos anteriores. Esto contrasta con la manera como aparece “El Destino” en muchas obras de arte. En la música tenemos un ejemplo en la Sexta Sinfonía de Mahler. En esa obra, “El Destino” viene de afuera, de más allá. Irrumpe en nuestras vidas y nos aplasta. No tenemos nada que ver con él, somos sus víctimas. Pero en Beethoven, el destino nace de adentro, es un desarrollo interno nuestro. O sea, está dentro de cada uno de nosotros, no allá afuera. Es algo que tenemos que descubrir y aprender a manejar. Este destino se nos presenta con caras diferentes según nuestro estado de conciencia. ¡Nosotros mismos hacemos nuestro destino! Muy distinto a lo que sucede en las religiones de Oriente. Inclusive la gran mayoría de los ciudadanos de Occidente viven con una concepción externa del destino porque asumirlo como una responsabilidad propia es muy difícil. Por eso es un valor heroico, pudiéramos decir que el fundamento de la ética heroica. Aquí no vale rezar ni vale llorar, aquí sólo vale hacer.

VI - La creatividad se desborda

La Tercera Sinfonía de Beethoven es un ejemplo de la forma adaptándose perfectamente al contenido. La Cuarta es un ejemplo de lo opuesto: la forma que no se adapta al contenido. Beethoven estaba en pleno proceso de composición de la sinfonía que conocemos como la Quinta cuando le llegó una comisión para una sinfonía que tenía que estar lista en sólo tres meses. Afortunadamente, después de “parir” la inmensidad de la *Eroica*, Beethoven estaba en un estado de euforia creativa. Este período fue extraordinariamente productivo: el Triple Concierto, el Cuarto Concierto para Piano, el Concierto para Violín, los Cuartetos Rasumovsky y muchas obras más. Con tanta música en la cabeza no podía dejar pasar esta oportunidad de ganarse unos reales y aceptó escribir una sinfonía en lo que para él era muy poco tiempo.

Cuando uno se pone a imaginar el proceso de creación de una obra de arte se hace evidente que implica mucho más trabajo no sólo crear el contenido de la obra sino también crear la forma. Mucho más fácil es tomar un formato ya conocido y llenarlo con ideas creativas. De esta manera nunca hubiera salido la Sinfonía “Eroica” o el techo de la Sixtina, a pesar que hubiera podido resultar algo muy atractivo de todos modos. Uno se imagina que esta manera de trabajar facilitaba la extraordinaria productividad de un genio como Mozart, quien pudo componer tres extraordinarias sinfonías en seis semanas. Pero el sentido de la creación Beethoveniana es la acción, no el mero disfrute emotivo y estético. Las ideas de Beethoven rompen esquemas. Por eso Beethoven requería de un intenso trabajo para darle forma a esas ideas de manera que canalizaran efectivamente la acción.

La Cuarta Sinfonía es un fascinante ejemplo de lo que pasa cuando la forma no está adecuada a lo explosivo del material creativo que contiene. Pareciera que la música está en una camisa de fuerza. Quiere desbordarse pero no se le permite. En el primer movimiento se presenta un tema tras otro, al estilo de la *Eroica*, pero el formato es tan “correcto” que no hay espacio para un desarrollo cónsono con la riqueza del material. El segundo movimiento se desarrolla más plenamente, con extraordinarias líneas melódicas de largo aliento que conviven con un motivo rítmico obstinado e implacable. Se dice que Beethoven no era un compositor esencialmente melódico, pero aquí tenemos una demostración más de que sí podía crear líneas musicales inspiradas. Si muchos de sus temas no son así es porque de esa manera los quería y los creaba. El contraste de melodía con un pulso rítmico se encuentra con frecuencia en movimientos lentos de Beethoven. En general, la melodía representa la expresión de emociones y deseos personales que debemos armonizar con el pulso de nuestro destino interno. El tema principal del tercer movimiento parece querer abrirse camino dando codazos a diestra y siniestra. El cuarto movimiento es una explosión de energía cinética. El problema es que no parece tener dirección. Al final llega a un clímax sorpresivo, una especie de eyaculación precoz que nos deja exhaustos y desconcertados, requiriendo un “sobrecierre” con el cual el compositor parece estar tan extrañado como nosotros.

Maravillosamente espontánea y salvaje es la Cuarta, a pesar de la camisa de fuerza que la envuelve. Como un león enjaulado; puede uno admirar su belleza, pero no logra imaginarlo corriendo libremente en la planicie africana. Lo mejor que podemos hacer al interpretar dicha obra es tratar de expresar al máximo esa energía salvaje con una actitud agresiva contra el formato que la aprisiona: romper al máximo la estructura clásica, doblar las barras de la jaula. Para ver al león liberado plenamente tendremos que esperar la Séptima Sinfonía.

VII - Ser hombre

En la Quinta Sinfonía de Beethoven podemos ver lo fuerte que puede ser el nuevo hombre creado en la Sinfonía “Eroica”. Aquí tenemos un hombre capaz de enfrentarse a cualquier elemento, vencer cualquier obstáculo. ¿Cómo es posible esto? Sólo si la victoria se lleva por dentro.

Todo el mundo conoce el tema principal del primer movimiento, el tema con el que comienza la obra. También podría ser el tema más sencillo imaginable: cuatro notas, tres de las cuales repiten el mismo tono. Con estas notas comienza un drama que nos llevará al fondo del infierno y al éxtasis más sublime. Beethoven sabía que al segundo no se llega sin visitar al primero. La mitología occidental es elocuente en esto. No hay hazaña heroica, no hay triunfo, no hay fuerza sin pasar por el infierno. Muchas veces en nuestra mitología el viaje es literalmente al infierno. Por ahí pasaron Hércules, Ulises, Orfeo, Eneas y más recientemente Dante. La mayoría de las veces es a través del sufrimiento. Ahora bien, todo el mundo ha sufrido en algún momento. La diferencia del héroe con el resto de nosotros es su actitud frente a ese sufrimiento. ¿Qué hacemos nosotros? Primero culpamos a otro: el mundo es malo, es injusto. Siempre tenemos la esperanza de que alguien nos va a salvar: Jesucristo, algún santo, quizás un líder “mesiánico”, o tan sencillamente, un amigo o un ser querido. El resultado es que nos pasamos la vida entrando y saliendo del infierno. Pero la esperanza es un pecado capital para el héroe. Por eso él va al infierno una sola vez.

En la Divina Comedia, cuando Dante llega al círculo más profundo, donde está Satanás, no quiere verlo. Virgilio, su guía, le dice que sólo podrá salir del infierno si mira a Satanás en la cara. Ese es el momento clave. Sin excusas y sin esperanza se enfrenta nuestro héroe a la realidad. En ese momento se da cuenta que Satanás no puede hacerle daño. Sí puede destruir ilusiones, pero sin esperanza no hay ilusiones, no hay nada que perder. Hay sólo realidad y la realidad no la destruye nadie. El héroe ya no le tiene miedo a nada. Si entras en batalla sabiendo que lo importante es la lucha y no el resultado, entonces no puedes perder.

El héroe occidental, a diferencia de los de otras civilizaciones, logra esto con una inquebrantable afirmación de su individualidad. Beethoven siempre lo hace en el primer movimiento de sus sinfonías. Al final del primer movimiento de la Quinta, toda la orquesta toca el famoso tema principal fortísimo. Si el director no es un dogmático literal, el tempo se ha abierto lo suficiente para que se sienta caer cada nota con la fuerza del mazo de Hércules. Entonces sabemos lo que es ser un hombre.

Desde lo más profundo del infierno sólo podemos ascender, siempre que hayamos mirado a Satanás en la cara. El ascenso es un proceso que implica sintonizar nuestra individualidad con el resto del mundo. Parece contradictorio que para sintonizarnos con el todo, primero tengamos que afirmar nuestra individualidad. Quizás es más claro si nos damos cuenta que sin esa individualidad, no tendríamos nada que sintonizar. Y a sintonizarse procede Beethoven en el segundo y tercer movimiento hasta llegar al éxtasis del final, a la vez glorioso, afirmativo y explosivo. En ese momento sabemos que el triunfo era inevitable una vez que perdimos toda esperanza y nos apoyamos sólo en nosotros mismos. Para el hombre, nuestro héroe, la fuerza siempre se encuentra en el infierno.

VIII - Relaciones

Uno de los problemas existenciales más primarios es la relación del individuo con el mundo. Nuestra individualidad es una experiencia evidente, podemos decir que originaria. Al mismo tiempo, desde que buscamos la madre para alimentarnos, entendemos que estamos conectados de alguna manera con lo que está allá afuera. Esta dualidad nos presenta un problema por resolver que nos perseguirá toda la vida y, a la vez, es prototípica de todas las otras “dualidades” que se nos presentarán. Para los que piensen que este es un problema de la modernidad, le recomiendo que visiten la cueva “Font de Gaume” en la Dordogne, no lejos de “Lascaux”, donde encontrarán, pintados en una pared desde hace más de 13.000 años, dos bisontes, uno frente al otro, uno negro y el otro rojo.

Sin duda hay sociedades que minimizan este problema de la relación del individuo con lo que le rodea, imponiendo una estructura en la cual el individuo se somete como una abeja en una colmena. Si esto es deseable o no depende si se le ve como una solución o una represión del problema originario. En todo caso, en Occidente, con su acento en el individuo, no tenemos disponible este refugio. La ética heroica, que presupone el interior del héroe como único fundamento para la acción, realmente exacerba el problema. La Sexta Sinfonía de Beethoven, la llamada *Pastoral*, es un intento de abordar este problema relacional. Sin embargo, para poder profundizar en la sinfonía es necesario ir mucho más allá de las pueriles descripciones verbales de cada movimiento y de los riachuelos y pajaritos que, como elementos descriptivos, habitan en la obra.

La *Pastoral* es la única sinfonía de Beethoven en cinco movimientos en vez de cuatro. Esta estructura cobra sentido si vemos los primeros cuatro como la presentación, alternadamente, de dos perspectivas, con el quinto movimiento convirtiéndose en la síntesis de ellas. Estas dos perspectivas son: la del individuo en el primer y tercer movimiento, y la de la Naturaleza, o del mundo exterior, en el segundo y cuarto. En el primer movimiento nos acercamos a la Naturaleza y tratamos de establecer una relación con ella. Esta relación se hace sumamente agradable cuando la Naturaleza se nos presenta en su aspecto de madre en el segundo movimiento. Es interesante destacar que en el primer compás del segundo movimiento, los segundos violines tocan una secuencia de notas equivalentes a la canción de cuna francesa “Ah, vous dirai-je, Maman”. La relación con la madre es la primera que conocemos y la más cómoda y segura que jamás conoceremos. La felicidad que nos da esta relación la celebramos despreocupadamente en el tercer movimiento. Pero sabemos que la vida no es toda así. Nuestra “madre” Naturaleza pronto se nos convierte en Gorgona en el cuarto movimiento. Nos presenta una cara espantosa que nos devuelve a una realidad mucho más compleja que la que vivimos con la madre.

Ahora, con el conocimiento de los extremos, podemos entrar en la relación más productiva de todas: la erótica. Nos damos cuenta que la Naturaleza es una hembra. La deseamos y nos acercamos a ella. Bailamos con ella con más y más frenesí. Finalmente, en la Coda del último movimiento, nos unimos y llegamos a un clímax musicalmente explícito. No conozco ningún otro ejemplo musical donde el aspecto físico del orgasmo esté tan claramente expresado. Inclusive la música nos hace sentir con gran elocuencia lo que se siente después del éxtasis. Al final de este movimiento no nos cabe duda de que la raíz de la palabra “héroe” es Eros.

IX - Celebración

Los últimos movimientos de las seis primeras sinfonías de Beethoven son celebraciones de la transformación lograda en cada una de ellas. Transformación supone acción y la acción es la razón de ser de la obra de Beethoven hasta este momento. La Séptima Sinfonía podría ser algo así como el último movimiento de las seis anteriores: una celebración de un tránsito sin igual en la historia de la música por su consistencia noble y heroica, enraizada en el valor de la libertad del individuo. Después de la Séptima, Beethoven entrará en su último período. Ya no verá claramente el aquí y ahora. La acción de hoy se convertirá en reflexión de ayer y especulación sobre mañana. Pero esto es otro problema, ahora nos toca celebrar.

Con radiantes acordes comienza la Séptima. Como siempre empezamos verticalmente, afirmando nuestra identidad con esa convicción que sólo posee un hombre libre. Ya no se siente el peso trágico de la Tercera o la Quinta. Todavía hay lucha, que no acaba nunca, pero ahora sabemos discernir lo importante y la lucha se desarrolla a otro nivel. En el segundo movimiento visitamos una vez más la dualidad de lo individual por una parte y el pulso vital del destino por otra. Pero aquí marchan juntos desde el principio y su armonización no va a ser un problema. Después de unas buenas carcajadas en el tercer movimiento estamos listos para el gran final. Beethoven desarrolla una idea tan sencilla como el “conflicto” entre el primer tiempo y el segundo tiempo del compás. De ritmo se trata el movimiento y, de hecho, de ritmo se trata toda la sinfonía. Ritmo es pulso vital y es acción: ritmo es danza. Como dijo Wagner, la Séptima es la “apoteosis de la danza”. En la danza se encuentra la expresión individual en armonía con el cosmos. Quizás por eso la danza ha estado asociada con “celebración” desde los rituales más primitivos.

A la danza llegamos después de gran lucha, hazañas heroicas, muerte y tragedia, visitas al infierno y explosiones de energía. Pero no es obvio que tengamos que llegar a alguna parte. Si escuchamos la música que viene después de Beethoven, encontraremos que, descontando las simulaciones utópicas, rara vez se llega a nada más que llanto y lamento. La capacidad de superar la tragedia es muy inusual. Pocos artistas lo han logrado y muy pocos con la consistencia de Beethoven durante sus dos primeros períodos. Creo que es resultado de una obstinada afirmación de su individualidad, con lo cual nos mostró la mejor salida al problema griego. Con esto me refiero a esa visión centrada en el hombre y muy bien expresada en la frase de Protágoras: *El hombre es la medida de todas las cosas*. Ha sido a la vez fuente de creatividad y causa de tragedia. Su actitud desafiante es necesaria para la creatividad, la cual requiere de la arrogancia (*hubris*) de pensar que uno puede hacer algo mejor que lo ya establecido. Sin embargo, el individuo creativo siempre choca contra el orden establecido por la civilización y los dioses que la sustentan. Nos quedamos con una contradicción trágica.

Una salida es la fe, definida como la decisión racional de creer en algo de lo cual no se tiene experiencia directa. La palabra no debe confundirse con “confianza”, aunque sacerdotes intenten hacerlo, para su propio beneficio, utilizando frases intrínsecamente contradictorias como “fe en ti mismo”. Con verdadera fe postulamos un ente abstracto, superior al hombre. Pero esto es incómodo para las élites occidentales que han crecido leyendo y oyendo historias de héroes individualistas. La ética heroica tiene la naturaleza interior como único vector para la vida. En ese contexto, se podría catalogar la fe como “pecado capital” junto a la esperanza, con su actitud pasiva “esperando” que otro resuelva nuestros problemas, y la caridad, con su creencia inherente de que se puede recibir algo sin haberlo ganado. La salida religiosa, y las utopías que la acompañan, siempre someten al individuo. En contraposición a ello tenemos al Beethoven de las primeras siete sinfonías, las cuales nos indican que es posible superar el problema griego si nos apoyamos en nuestra fuerza vital, sin miedo y sin esperanza, siempre buscando la acción. Así puede ser que acabemos bailando.