



**T. W. ADORNO, «El estilo de madurez en Beethoven»¹,
1937, dins *Reacción y progreso y otros ensayos
musicales*. (Tusquets, 1970)**

La madurez de las obras tardías de artistas importantes no se asemeja a la de los frutos. Por lo general, aquéllas no aparecen tersas sino llenas de surcos, casi hendidas; intentan apartarse de la dulzura y se resisten, agrias, ásperas, a ser inmediatamente saboreadas; falta en ellas aquella armonía que la estética clasicista acostumbra a reclamar de la obra de arte y muestran antes la huella de la historia que la del desarrollo. La opinión corriente intenta darnos una explicación, fundada en el hecho de tratarse del producto de una subjetividad, o mejor «personalidad», afirmada sin reservas, que en busca de una expresividad rompe voluntariamente la tersura de la forma, hace evolucionar la armonía hacia la disonancia del sufrimiento, cediendo el encanto sensorial ante la autosuficiencia del

¹ En éste, como en los siguientes ensayos de Adorno, los problemas de traducción son grandes, en relación con su peculiar estilo literario y original sistema de ordenación de las oraciones. Se ha procurado respetarlos y mantenerlos en la medida de lo posible, a costa de aparentar en muchos casos una expresión un tanto forzada. (N. del T.)

espíritu independiente. Por ello suele relegarse toda obra tardía a la frontera misma del arte y acercarse a la categoría de documento; en efecto, difícilmente faltan en cualquier discusión acerca del postrero estilo de Beethoven referencias a su biografía y su destino. Ocurre como si la teoría del arte quisiera, ante la dignidad de la muerte del hombre, renunciar a sus derechos y abdicar de la verdad.

No puede interpretarse de otra forma el hecho de que ante la insuficiencia de semejante punto de vista, apenas se le haya formulado una oposición seria. Ésta se pondrá de manifiesto, en lugar de un precedente psicológico, tan pronto se ponga la creación misma al descubierto.

Semejante principio formal permite conocer hasta donde deba rebasarse la frontera del documento —más allá de aquélla para la cual tendría más importancia cualquier cuaderno de conversaciones de Beethoven que su *Cuarteto en do sostenido menor*. El principio formal de las obras de madurez es sin embargo de tal entidad, que con dificultad pueden aquéllas evadirse del tema de la expresión. Del Beethoven tardío existen bastantes producciones «carentes de expresión», distantes; por ello se desearía poder concluir acerca de su estilo,

concretamente de la nueva construcción polifónico-objetiva, en la misma forma o sea sin consideración alguna para su esfera personal. Sus asperezas no son precisamente características de un próximo desenlace aceptado ni de un humor demoníaco, sino traducidas con frecuencia, con enigmática dificultad, en fragmentos de tono alegre, incluso idílico. El espíritu desasosegado no repugna indicaciones de interpretación tales como «Cantabile e compiacevole» o bien «Andante amabile». En ningún caso se halla su postura subordinada al plan del clisé «subjetivismo». Si el subjetivismo actúa de todos modos sobre la música de Beethoven, lo hace en un sentido kantiano, o sea no destruyendo la forma sino creando una forma original. Para ello puede situarse como ejemplo la «Apassionata»: con seguridad más densa, hermética, «armónica» que los últimos cuartetos, pero también, por ello, más subjetiva, autónoma, espontánea. A pesar de todo conservan estas últimas obras ante sí el telón de su misterio. ¿Dónde reside éste?

Para la revisión de la concepción del estilo de madurez o tardío podría utilizarse únicamente el análisis técnico de las obras en cuestión. Debería orientarse en primer lugar hacia

una particularidad que la interpretación más corriente ha tenido en cuenta hasta hoy de una manera muy superficial: el papel de las convenciones. Éste era ya conocido por el viejo Goethe, por los viejos precursores; de la misma forma que debe constatarse en Beethoven, como representante destacado de una posición radicalmente personalista. Con ello se agudiza la cuestión. Ya que el primer mandamiento de aquella forma de proceder «subjetivista» consiste precisamente en no soportar ninguna convención, la cual, implacablemente, debe aniquilarse ante el empuje de la expresión. Por esta razón procede Beethoven, en el punto central de su evolución, a transformar las figuras de acompañamiento iniciales, por medio de la formación de voces intermedias latentes, con su ritmo, su tensión o con cualquier artificio, introduciéndolas en la dinámica subjetiva y plegándolas a su intención; cuando no —como en el primer movimiento de la *Quinta Sinfonía*— son ya desarrolladas a partir de la misma sustancia temática y arrancadas, por su originalidad, del convencionalismo. Muy otro es su estilo tardío. Por doquier, aparecen en su lenguaje formal, incluso donde utiliza una tan singular sintaxis como en sus últimas cinco sonatas para piano, abundantes fórmulas y giros convencionales. Aparecen

plagadas de ornamentos de trinos encadenados, cadencias y florituras; con frecuencia, la convención aparece visiblemente descarnada, manifiesta y sin elaborar: el primer tema de la *Sonata op. 110* muestra un acompañamiento en semicorcheas, cándido y primario, que en su estilo intermedio jamás habría tolerado; la última de las *Bagatelas* exhibe unos compases iniciales y finales, propios del más deslucido preludio a un aria de ópera — todo ello dentro de los más duros estratos pétreos de un paisaje polifónico, de la mayor contención de los impulsos en una lírica intimista. A ninguna interpretación de Beethoven, y concretamente de su estilo tardío, se le alcanzará la motivación del párrafo convencional solamente bajo el aspecto psicológico, con indiferencia ante su aparición misma. El comportamiento de las convenciones frente a la propia subjetividad, ha de ser comprendido como el principio formal del cual surge el contenido de las obras tardías, a través de las cuales han de alcanzar un significado en verdad más trascendente que el de reliquias vivientes.

Este principio formal se pone de manifiesto precisamente ante el pensamiento de la muerte. Cuando ante tal

evidencia claudica la normatividad del arte, no podemos admitir su intromisión inmediata en la obra de arte sino su aparición con carácter de «objeto». Debemos imputarlo en realidad a caricatura, no a obra consumada, y por ello parece evadirse de todo arte: como alegoría. Éste perturba la significación psicológica. En tanto explica la subjetividad agonizante como sustancia de la obra tardía, confía aún en poder percatarse sin reserva de la obra de arte de la muerte; en esto queda la engañosa corona de su metafísica. Constata desde luego la presencia atormentada de la subjetividad en la obra de arte tardía. Sin embargo la busca en la dirección contraria a aquélla en la que se mueve; la busca en la expresión misma de la subjetividad. Ésta, en nombre de la agonía, de la muerte, desaparece en verdad de la obra de arte. La fuerza de la subjetividad en las obras tardías reside en lo inesperado del gesto con el que se huye precisamente de la obra de arte. La hace estallar, no para expresarse con ella, sino para abandonar inexpresivamente la patente del arte. De estas obras prescinde de la escoria y se centra, como en un cifrado, en función de los puntos vacíos de los cuales emana. Tocada por la muerte, la mano maestra deja libres aquellos conglomerados materiales que antes habrían sido

informados; las grietas y saltos internos, testigos del vértigo final de la impotencia del yo frente al deber ser, son su obra final. De ello surge el exceso de material del segundo *Fausto* y en los *Años de Peregrinaje*, de ello las convenciones que la subjetividad no justifica ni potencia ya, sino que simplemente deja pasar. Con la evasión de la subjetividad saltan en pedazos. Como astillas, caídas y abandonadas, apuntan finalmente de nuevo en la expresión misma; expresión que ahora no responde ya al yo individualizado sino a la semejanza con la criatura mítica y su caída, cuyas etapas marean simbólicamente las obras últimas en distintas fases momentáneas.

De esta manera, en el Beethoven tardío, las convenciones se convierten en expresión con la más descarnada representación de sí mismas. A ello se dirige la frecuentemente citada abreviación de su estilo: quiere limpiar el lenguaje musical no sólo de retórica, sino también desposeer la retórica de la imagen de su dominio subjetivo: la retórica liberada, resuelta de la dinámica, habla por sí misma. Sólo momentáneamente la subjetividad, desatándose, pasa a través de ella y la ilumina de manera repentina con su intención; de ahí los *crescendi* y

diminuendi que, aparentemente ajenos a la construcción musical, conmueven a ésta con frecuencia en el Beethoven tardío.

Deja de reunir el paisaje, ahora abandonado y lejano, para obtener su imagen. Lo ilumina con el fuego que prende la subjetividad, proyectándola impetuosamente a los muros de la obra, fiel a la idea de su dinámica. Persiste un proceso en su obra tardía; pero no como desarrollo, sino como conflagración entre los extremos que no toleran ya un término medio seguro ni una armonía a base de espontaneidad. Entre extremos en un sentido técnico preciso: aquí la monodia, el unísono, la retórica significativa, allá la polifonía que se impone por derecho propio. La subjetividad es aquello que en un instante enfrenta a estos extremos, carga la densidad de la polifonía con sus tensiones, la destruye en el unísono y acaba desapareciendo, dejando tras de sí el sonido descarnado; la retórica aparece como un monumento de lo que fue, a través del cual se manifiesta la subjetividad petrificada. Pero las cesuras, las rupturas desgarradas que ante todo caracterizan al Beethoven tardío, proceden de aquellos momentos de descarga; la obra enmudece, cuando es

abandonada, y vuelve su concavidad en dirección a la superficie. Entonces hace aparición el nuevo fragmento, sujeto al lugar que le impone la subjetividad explosiva e inmune a la acción benéfica o peyorativa de cualquier precedente; puesto que el misterio se halla residiendo allí, sin que ninguna otra cosa pueda conjurarse a través de la figura que en conjunto se integra. Esto aclara la paradoja de que el Beethoven tardío sea nombrado al propio tiempo como subjetivo y objetivo. Objetividad es el paisaje fragmentario, subjetividad es la luz dentro de la cual resplandece en unidad iluminada. No produce una síntesis armónica de ambas. Las separa violentamente en el tiempo, como una potencia de disociación, para preservarlas acaso para la eternidad. En la historia del arte, las obras tardías representan las catástrofes.

1937