

En la *Historia socialista* de Jean Jaurés (tomo III de la edición original, *la Convención*, páginas 596-598) hay un pasaje que no parece haber atraído hasta ahora la atención de los especialistas de Beethoven, así el pasaje no mencione siquiera al músico. Pero llegada por fin la hora de los estudios multidisciplinarios, nos parece oportuno ofrecerlo a la meditación del lector.

Jaurés cita allí un testimonio de J. Venedey sobre su padre, Michel Venedey, en su obra titulada *Die deutschen Republikaner unter der französischen Herrschaft* (los Republicanos alemanes bajo la dominación francesa). Michel Venedey, nacido en 1770 en Colonia (el mismo año que Beethoven), había comenzado sus estudios jurídicos en Bonn (en la época en que Beethoven mismo estaba allí inscrito todavía como estudiante) antes de llegar a ser funcionario de Andernach y más tarde "moderador" del Círculo constitucional de Colonia en tiempos de la conquista francesa. Los recuerdos de su hijo, muy niño todavía al comienzo de la Revolución, nos permiten pues penetrar en el medio espacio-cultural que es el medio mismo donde Beethoven pasa sus últimos años en Bonn antes de llegar a Viena en 1792. Helos aquí:

"A los recuerdos más lejanos de mi infancia pertenece un viaje en el que de mañana y tarde yo me hallaba al lado de mi padre en un coche tirado por un caballo; estaba protegido por una capota y cortinas de cuero contra la lluvia que a veces caía a torrentes, y, bien avanzada la noche, nos llevaba a través de la campiña sombría hasta nuestra granja de Beckerade.

"Cada vez que mi padre no tenía que responder a las preguntas de un joven curioso de 5 años leía en un libro, *El espíritu de las leyes* de Montesquieu, y cuando cerraba a veces el libro, tarareaba y cantaba a mi lado su canto preferido, cuyos dos primeros versos: '*Seid umschlungen, Millionen! - Diesen Kuss der ganzen Welt!*' han quedado en mi memoria. Dos veces mi padre cantaba con el mismo aire las palabras francesas que yo no comprendía; solamente más tarde supe que era la *Marsellesa*. El lied de Schiller y el canto de Rouget de Lisle se cantaban por aquella época con la misma melodía y se decía también que Schiller había transformado en *Marsellesa* su canto

NOTA: Este ensayo fue publicado en el Nº 40 de la Revista L'Arc, dedicado íntegramente a Beethoven. Traducción de Julio Sánchez Reyes.

magnífico. El *Himno a la alegría* había llegado a ser un himno a la libertad: "Freiheit, schöner Götterfunken!

"También en casa, en las horas solemnes, mi padre cantaba su canto. (Y en las reuniones de amigos) cuando un bol de buen vino o en invierno de vino caliente desataba la lengua, mi padre se levantaba de la mesa, marchaba a lo largo de la sala, mientras se cantaba con entusiasmo alternadamente la *Marsellesa* y el *Himno a la alegría*".

Si no es exacto que Schiller haya modificado su *Himno a la alegría* para transformarlo en otra *Marsellesa* —se sabe por el contrario, que la modificará en sentido inverso algunos años más tarde—, otros testimonios, que Romain Rolland conocía ya, muestran que la sustitución de *Freiheit* por *Freude* era corriente en los medios germánicos favorables a la Revolución francesa, y sabemos que a ellos no se oponía el primer sentido filomasónico del poema de Schiller. Pero los recuerdos del hijo de Michel Venedey, al confirmar lo que nosotros adivinamos sobre la utilización del *Himno a la alegría*, canto preferido de los Alemanes prorevolucionarios, nos traen una visión nueva: el canto de sus estrofas, alternadas con las de la *Marsellesa*, con la misma melodía de esta última.

Por tanto no ha de interpretarse de modo distinto la carta que Ludwig Fischenich escribió desde Bonn a la mujer de Schiller enviándole la *Feuerfarbe* de Beethoven el 26 de enero de 1793: "Esta obra es de un joven de aquí cuyos talentos musicales llegarán a ser universalmente célebres. (...) ¿Quiere poner también en música la *Alegría* de Schiller, e incluso todas las estrofas?" Cuando Beethoven concibe ese proyecto, lo hace porque sabe ya perfectamente que en los círculos renanos entusiasmados por las ideas nuevas era como un canto que los identificaba. ¿Ha participado en su colusión con el canto de Rouget de Lisle? No es imposible, ya que la *Marsellesa* se propagaba rápidamente en el verano de 1792 y Beethoven no viajó de Bonn a Viena sino hasta el 2 de noviembre del mismo año; por lo tanto vacilaríamos en afirmarlo. Pero estos nexos con el país natal (a través de los Wegeler, los Breuning e incluso otros amigos) fueron bastante frecuentes, durables e íntimos en los años siguientes como para que podamos estar seguros que después los haya ignorado.

Lo cual da todo su sentido a la persistencia en él del proyecto —aquel proyecto concebido desde el otoño de 1792 y concluido solamente en mayo de 1824—. El carácter revolucionario de su pensamiento

se halla acentuado de nuevo en esta nota trazada durante uno de los viajes del verano de 1812 entre dos villas termales de Bohemia: "Formar un todo con los trozos desunidos de *la Alegría* de Schiller, como *Fürsten sind Bettler* (los príncipes son —o serán— mendigos)". Cita de memoria, ya que el texto de Schiller decía: "*Bettler werden Fürstenbrüder* (los mendigos se convierten en los hermanos de los príncipes)". Y cita el texto primitivo; en la modificación que hizo Schiller en los últimos años de su vida reemplaza este verso por "*Alle menschen werden brüder* (todos los hombres serán hermanos)".

Por supuesto, no se trataba ya de reivindicar, en la Viena de Metternich, la igualdad de los mendigos y de los príncipes, y menos aún de la reducción de los príncipes a la mendicidad. Y no era imposible en 1823-1824, no atenerse a la forma definitiva del texto. Podemos en cambio dar todo su alcance a la reflexión de Grillparzer, cuando éste anota en un cuaderno de conversación a principios de mayo de 1823 (Beethoven estaba ya entregado a la composición del final de la *Novena Sinfonía*): "Nada puede la censura contra los músicos. Si se supiera lo que *pensáis* en vuestra música!" (Y en el mismo sentido Kuffner anotará en otro cuaderno: "Todo lleva a la gran meta. —Las palabras son censuradas; felizmente los *sonidos* que representan las palabras y les dan fuerza están libres todavía"). La utilización de los cuadernos de conversación es siempre difícil y angustiosa para el exégeta, puesto que en ellos no encontramos sino las palabras de los interlocutores; ¿pero es temerario suponer qué palabras de Beethoven corroboraba aquí Grillparzer? ¿Y que la *Novena Sinfonía*, en el espíritu de su creador, pretendía responder fielmente al himno de la Revolución francesa proponiendo una *Marsellesa* nueva y mejor al futuro de un mundo en marcha?

Puesto que comenzamos a interrogarnos, hemos de plantearnos otra cuestión. De mucho tiempo acá se sabe que el espíritu de Haendel se nutrió, en Alemania y luego en Inglaterra, de las ideas progresistas y liberales de la naciente filosofía de las luces, que su obra estaba en buena parte comprometida en el servicio de aquellas ideas, y que por esta razón su música gozaba de un favor particular entre los Alemanes prorevolucionarios de fines del siglo XVIII. Pero un detalle puede detenernos: el 14 de julio de 1790, primer aniversario de la toma de la Bastilla, día de la fiesta de la Federación de París, una gran ceremonia reunía en Hamburgo a todos los simpatizantes de las

ideas nuevas venidos de diferentes sitios de Alemania del Norte. En el programa de la fiesta, además de diversas obras, y particularmente de la Oda célebre de Klopstock, figuraba una *Cantata* del profesor Ebeling, *Der vierzehnte Julius* 1790. Poco después será publicada por J. H. Voss en su *Hamburger Musenalmanach für 1791*. Por aquellos días, Ebeling y Voss están estrechamente unidos con Georg Forster, jefe de los "Jacobinos" de Mayence, y la revista de Voss tiene muy amplia difusión en los países renanos.

Ebeling tiene cuidado de advertir al lector que su *Cantata* está especialmente hecha para ser cantada sobre algunas composiciones de Haendel. Se inicia con un *coro de los Galos* destinado a un aire de la *Música de la coronación*; su parte central y principal es un *coro mixto de los Alemanes*, sobre un aire triunfal de *Judas Macabeo*; concluye con un dúo sobre el *Aleluya* del mismo oratorio¹.

Se imponía la elección de *Judas Macabeo*, oratorio escrito para celebrar la victoria de Culloden y la libertad del país británico salvado de la restauración de los Estuardos; la obra donde sin duda se escucha por primera vez el grito que los Revolucionarios franceses van a hacer célebre: "*Liberty or death - Freiheit oder Tod*". Y para que el coro mixto de los Alemanes exalte la victoria de los franceses que han roto sus cadenas y dirigido el combate de la libertad, Ebeling sólo tuvo necesidad de una ligera adaptación de la traducción alemana que su amigo Eichenburg había hecho del libreto inglés.

¿Es entonces una simple casualidad que, en 1796, Beethoven escogiera ese mismo aire triunfal de *Judas Macabeo*, "Seht, er kommt mit Preis gekrönt", como tema de doce *Variaciones* para piano y violoncelo (WoO 45)?

Podríamos multiplicar las preguntas de este género, o preguntarnos si es completamente fortuito encontrar citado el tema *Veillons au salut de l'Empire* en la *Sonata* opus 10 N^o 3, escrita en 1796-1798². Sin embargo sólo plantearemos una más.

Nadie ignora que uno de los temas del ballet las *Creaturas de Prometeo* (op. 43, 1800-1801), después de ser utilizado como tema

¹ Cf. Johann Rudolph, *Händel-Renaissance*, Aufbau-Verlag, Berlín, 1960, páginas 209-211.

² Entender "Empire" en el sentido de Estado, naturalmente; el himno revolucionario no ha llegado a ser todavía el himno oficial de la Francia napoleónica.

de las quince *Variaciones* en mi bemol mayor (op. 35, 1802), se convirtió en el tema del final de aquella *Sinfonía Bonaparte* que, cambiada de nombre en 1804, se denomina en lo sucesivo "Sinfonía heroica". Nuevo bautismo ocasional del que no debe sacarse ninguna conclusión, según los musicólogos.

Bien. Pero es menos conocido el hecho de que desde la campaña de Italia los jacobinos italianos saludaban al general Bonaparte con el nombre de Prometeo (ver, por ejemplo, *Il Prometeo* de Vincenzo Monti en 1797). De ningún modo se trata en este caso de la asimilación que los Románticos harán inevitablemente del héroe cautivo en Santa-Helena al titán encadenado en el Cáucaso, sino del aspecto del mito que conviene a la filosofía de las luces: Prometeo creando o suscitando una humanidad nueva, esclarecida, feliz y libre. Y es precisamente aquel aspecto del mito el que proporciona el argumento del ballet concebido por otro italiano, Viganò, y para el cual Beethoven escribirá su música. Además de Viganò, sabemos que Beethoven contaba entre sus amigos de la época, con más de uno que pudiera mantenerlo informado del movimiento espiritual en Italia. ¿Ello nos autoriza acaso a negar sin más reflexión la posibilidad de una intención beethoveniana en la alusión a Bonaparte del tema prometeico?

En ninguno de los casos que acabamos de mencionar podríamos responder con una afirmación perentoria. Imposible probar mediante un texto que Beethoven conocía la relación del *Himno a la alegría* y de la *Marsellesa*, la utilización de un aire de Haendel para la manifestación prorevolucionaria que tuvo la más grande resonancia en Alemania, la forma como generalmente los "patriotas" italianos asimilaban un titán griego al joven general de la República francesa, fundador de la República cisalpina. Pero la convergencia misma de las cuestiones planteadas nos parece de sobra impresionante para precisar al menos alguna reflexión.

Y esta reflexión, creemos, no puede sino confirmar lo que todos los documentos biográficos nos enseñan ya: en el centro de la relación de Beethoven con el mundo de su tiempo, está su adhesión a los principios de la Revolución francesa.

Adhesión de la que debe decirse ante todo que no tiene nada de sorprendente y que es casi trivial en su comienzo, si se tiene en cuenta el medio cultural en que el joven Beethoven recibió sus primeras informaciones y su primera formación. Renania, y particularmente los

principados eclesiásticos de Renania, están ya más impregnados que el resto de Alemania hacia 1780, de las "ideas francesas" (ver a este propósito, por ejemplo, la obra de Jacques Droz, *Alemania y la Revolución francesa*, P. U. F., 1949); las reformas realizadas por los "déspotas ilustrados", en particular por Max-Franz, el arzobispo-electo de Colonia, permitieron y facilitaron una expresión y una difusión muy libre de opiniones; y a este fenómeno propiamente renano se une ahora lo que es común a toda Alemania: las grandes corrientes del *Sturm und Drang* y del *Aufklärung*³. Desde el momento en que Beethoven, a la edad de trece o catorce años, asiste a las representaciones en el teatro de Bonn donde cumple sus funciones musicales de clavicimbalista y recibe su primera iniciación en la literatura, en el círculo de los Breuning, Goethe, Schiller, Lessing, Klopstock, Kant mismo quizás, todos ellos se convierten en maestros y compañeros de quienes ya no volverá a separarse.

Casi trivial fue también que la Francmasonería desempeñara papel de cristalizadora de una mentalidad pre-revolucionaria y de animadora de una actividad progresista. Menos notorios los vínculos de Beethoven que los de Mozart, penetrados quizás de un compromiso espiritual no tan intenso parecen sin embargo absolutamente ciertos si nos atenemos a su propio testimonio y a las manifestaciones de sus allegados; testimonios orales cuya tradición hemos recogido en muy buenas fuentes afirman que él fue iniciado desde su juventud renana. Y nos parece imposible comprender el sentido de cierto número de obras beethovenianas si no se toman en consideración las alusiones o las intenciones masónicas que ellas encierran⁴.

Hasta allí, el itinerario de Beethoven podría confundirse con el de la mayoría de los intelectuales y artistas alemanes. Lo que ellos esperaban sobre todo de la Revolución francesa, era el triunfo de las luces (la instrucción, la tolerancia, la victoria contra la Reina de la

³ Ex profeso no las separamos la una de la otra; después de los trabajos de Georg Lukacs y de Pierre Grappin, ya no es posible hablar de tal separación, como se hacía antes con demasiada frecuencia; es decir como de dos antagonistas, al oponer el racionalismo del segundo a la pasión del primero; veríamos antes bien dos aspectos a veces divergentes pero siempre complementarios de la misma aspiración.

⁴ Cf. en espera de nuevos trabajos sobre otras obras, consúltese la comunicación de Jacques Chailley, *Sobre el significado del cuarteto K. 465 de Mozart y del cuarteto séptimo de Beethoven*, en "Natalicia Musicologia, Knud Jeppesen anno 1962 collegis oblata".

noche), el advenimiento de los Derechos del Hombre (libertad, igualdad, fraternidad, contra los príncipes, los nobles y todos los tiranos) y el poder de desarrollarse y realizarse, conquistados por un individuo hecho adulto y que reivindica su autonomía en la independencia de su conciencia moral. En suma, una revolución en el estilo de los "schönen Seelen", aquellas bellas almas de las que al menos habría que tener cuidado de burlarse demasiado pronto y de cuyo ideal debe decirse en todo caso que Beethoven nunca renegó (ver por ejemplo el texto, inspirado por ese ideal, del canto de la *Fantasia* para piano, coros y orquesta, op. 80). Las reivindicaciones directamente democráticas, sociales y hasta económicas de la Revolución, al proseguir su curso, les interesaban menos vivamente, los desconcertaban en ocasiones, incluso los indignaban. Y el Terror los rebelará en su mayor parte y arrojará un buen número de ellos en la reacción, por horror a la sangre derramada, y también porque toda coerción ejercida sobre una libertad individual les repugna. 1789 había provocado sus aplausos; 1793 suscitará su aversión o su odio; en el mejor de los casos, se desinteresarán, desengañados.

Muy diferente será la reacción de Beethoven (más afín a la de Kant, Fichte, Hegel y Hölderlin, aunque desconocía, según parece, a estos tres últimos). Es a partir de 1793 cuando los testimonios de su adhesión se multiplican. Mejor que enumerarlos una vez más aquí ("símbolo" escribe en el álbum de Vocke el 22 de mayo de 1793 —carta a Simrock del 2 de agosto de 1794— altercados con la policía de Linz en 1796, a los cuales no pudieron ser extraños los propósitos políticos según lo deja entender el buen Wegeler, etc.), es más útil subrayar que Beethoven no parece haber retrocedido un solo paso ante el Terror (esto es quizás lo que confiere resonancia a la siguiente esquela a Zmeskall: "Nada quiero saber de toda vuestra moral; la fuerza es la moral de los hombres que se distinguen de los otros, y esa es la mía"). Su oposición a la proclamación del imperio napoleónico es una de las pruebas de que Beethoven será más sensible que otros intelectuales y artistas alemanes a las reivindicaciones políticas de la Revolución. Como también a sus reivindicaciones sociales: la nota de 1812, antes citada ("Fürsten sind Bettler"), así lo demuestra. E incluso a sus mismas reivindicaciones económicas: en otra parte hicimos ya notar el raro parentesco entre las ideas de Babeuf y la utopía expuesta por Beethoven en una carta a Hoffmeister del 15 de enero de

1801 sobre el almacén único "en donde el artista sólo tendría que entregar sus obras y tomar lo que necesitara".

Y la cuestión que se plantea es saber en qué medida pudo Beethoven estar informado de aquellos acontecimientos por los cuales manifestó vivo interés. En qué medidas y en cuáles fuentes.

Más que en la Francmasonería en general, nos parece que no es imposible pensar aquí en los sobrevivientes de la aventura de los Iluminados de Baviera. Gracias a Le Forestier (con justa razón la tesis que les consagró en 1913 sigue siendo clásica) y a otros buenos autores, se llega a reconocer que la Orden de los Iluminados no pudo como tal desempeñar ningún papel en los sucesos revolucionarios, puesto que había desaparecido en 1789 luego de varias tentativas de resurrección. Pero nuestras investigaciones sobre ciertos aspectos de la historia revolucionaria han llevado al convencimiento de que no puede decirse lo mismo de los Iluminados tomados individualmente. Muchos de ellos, al permanecer más o menos unidos sin que pueda hablarse por ello de una reconstitución clandestina y oculta de la Orden, tomaron parte activa en los sucesos, y en general con una tendencia revolucionaria bastante acentuada; tales, por ejemplo, Sylvain Maréchal y sobre todo Buonarroti, en el grupo de Babeuf. Y aún otros, no solamente en Francia sino también en Alemania y en Italia.

Y de ellos dos al menos, lo que puede concernir directamente a nuestro problema, animaron los periódicos cuya difusión en Alemania la aseguraron otros Iluminados, todos éstos Renanos. El primero es Nicolás de Bonneville; su *Boca de hierro* disponía en Estrasburgo de un equipo organizado para su penetración en Alemania, y varias cartas de corresponsales, incluidas en el periódico, atestiguan que tuvo cierta resonancia en el país. El segundo es Euloge Schneider, quien a partir de 1791 se estableció en Estrasburgo y redactó en Alemania su periódico, *Der Argos oder der Mann mit hundert Augen*⁵. (Argos o el hombre con cien ojos).

Euloge Schneider era de Bonn; Beethoven estudiaba en la Universidad cuando Schneider pronunció allí su discurso inaugural, bastante altisonante, el 23 de abril de 1789; al año siguiente Beethoven

⁵ Sobre Euloge Schneider, ver especialmente J. Droz, *Alemania y la Revolución francesa*, páginas 442-447 y R. Jaquel, E. S. y *la historiografía alemana*, en "Anales históricos de la Revolución francesa" de 1931 a 1935 (varios artículos).

obtendrá su compilación de poesías, la cual contiene especialmente la oda *A la toma de la Bastilla* que el profesor había ya leído personalmente a sus estudiantes; y sobre todo los dos hombres habían colaborado en cierto modo con motivo de la muerte de José II; fue Euloge Schneider quien pronunció el elogio fúnebre ante la Sociedad de lectura de Bonn (de inspiración masónica), y Averdonck, "hermano" y amigo de Schneider, quien proporcionó a Beethoven el texto de la *Cantata* compuesta en aquella ocasión. Schneider no es, por otra parte, el único antiguo miembro de la Orden de los Iluminados que Beethoven conociera en Bonn: su verdadero iniciador en la composición musical antes de su arribo a Viena, Christian-Gottlieb Neefe, era asimismo un Iluminado; también él tomó partido vigorosamente por la Revolución; y sabemos que al menos durante algún tiempo Beethoven mantendrá relaciones con él después de su llegada a Viena. Señalemos por último que Beethoven trabará amistad desde los primeros tiempos de su permanencia en Viena, con otros Iluminados, los más notorios de los cuales son Joseph von Sonnenfels y Gottfried van Swieten; el primero será en 1793-1794, el animador y el protector de aquellos que se conocen como "los Jacobinos vieneses".

No debemos imaginar que aquello es una especie de red clandestina de la cual ningún documento certifica la existencia, sino más bien una sociedad o varias sociedades que se mantienen comunicadas, cuya acción política es a veces muy activa, cuyas simpatías no se disimulan, y mediante las cuales las informaciones pueden filtrarse por entre las mallas de la censura imperial. Lo menos que puede decirse, es que Beethoven no pudo ignorarlas, y que las tendencias radicales propias de los Iluminados en materia política y social (por ejemplo la prohibición de recibir a los príncipes en la Orden, incluso si esta prohibición no fuera siempre respetada en la práctica) convergían bastante bien con las suyas.

Se pueden también conjeturar otras fuentes de información. En su viaje a Berlín en 1796, Beethoven traba amistad con el músico Johann-Friedrich Reichardt, compositor y director de orquesta; su amistad se mantendrá intacta; y más calurosa aún, cuando Reichardt vuelve a Viena en 1808. Amigo de Kant y de Gluck, director de la Opera de Berlín, Reichardt era un personaje importante hasta que partió para Francia a fines de 1791. Al año siguiente publicó sus *Cartas íntimas sobre Francia*, que permanecen como uno de los me-

jores testimonios ofrecidos sobre esa época por un observador simpaticizante y al mismo tiempo entusiasta, pero moderado y lúcido. Esta publicación le hará perder su puesto en Berlín; Reichardt no se desanimará y, durante estos años, publicará una revista, *Frankreich* (Francia), nutrida de las correspondencias enviadas por Alemanes que vivían en París; la revista se publicaba en Altona, fuera del territorio prusiano, y entregaba a veces informaciones de gran utilidad (tanto sobre Babeuf como sobre las teorías babuistas, en 1797).

Ocurrirá finalmente el enlace más directo: la embajada de Bernadotte en Viena. Breve embajada, del 8 de febrero al 15 de abril de 1798. Pero todos los documentos concuerdan, incluso los testimonios del mismo Beethoven, para asegurar que frecuentaba asiduamente a Bernadotte, y más aún durante este breve lapso, a ciertos miembros del personal de la embajada como Kreutzer.

El nombre del violinista Rodolfo Kreutzer evoca al instante la *Sonata* op. 47 que le será dedicada, y que jamás tocará. No se podrá olvidar por lo tanto el lugar que ha ocupado en la historia de la música revolucionaria como compositor y director del Conservatorio de París. Con varios de sus colegas, dirigió colectivamente la *Revista de música* cuyas entregas sucesivas publican todos los fragmentos y los himnos más importantes y significativos de las grandes fiestas de la Revolución. Nos parece indudable que Beethoven la conociera gracias a él. Nos parece también indudable que este conocimiento desempeñara papel de primera importancia en la elaboración de lo que se debe llamar, *en el mejor sentido del término*, la retórica revolucionaria de las grandes obras épicas de la madurez beethoveniana. Pero habría aquí materia para un estudio muy extenso, que se sale de los límites y del espíritu del presente artículo; hagamos solamente votos desde ahora por la pronta publicación de los trabajos emprendidos por el profesor Harry Goldschmidt, en lo que concierne principalmente a las copias, casi algunas veces textuales, que Beethoven hizo de muchas composiciones revolucionarias publicadas en la *Revista*.

Dentro del orden de los problemas biográficos, es otra la cuestión que nos va a detener. "El general Bernadotte tuvo la primera idea de una obra musical para celebrar la gloria del héroe del siglo", escribe Schindler quien cita allí las palabras del testigo más directo, Moritz von Lichnowsky. "El comprometió a Beethoven a escribir una sinfonía" (y Schindler agrega al margen: "de ello se cercioró el autor

por boca de Beethoven”) “y poco después este pensamiento llega a ser realidad, ya que el gran maestro, cediendo a sus convicciones políticas, enriquece el mundo musical con su *Sinfonía Heroica*”.

¿“Poco después”? Tal es la pregunta. Ya que Bernadotte ha abandonado a Viena desde abril de 1798, y ninguna nota, ningún esbozo de Beethoven se refiere al proyecto de la *Heroica* antes del otoño de 1802. ¿Por qué? En ello tenemos quizás excelente ocasión de terminar con una de aquellas imágenes de Epinal tanto más nocivas a la verdad biográfica cuanto que ellas son verdades a medias.

La imagen de Epinal significa aquí, que el temperamento, el carácter, la personalidad, incluso el mismo psicoanálisis de Beethoven, todo concurría a hacer de él ineludiblemente un rebelde, por tanto un revolucionario. ¿Cómo podría pretenderse que no lo fuera?

Y en cierto sentido es verdad. Su altivez profunda en las relaciones humanas, su susceptibilidad en sus relaciones aristocráticas, su desprecio de las reglas del juego de la buena sociedad (se trate ya de su manera de vestir, de la índole “desabrochada” de sus palabras, de su negativa a divertir al gran mundo tocando por encargo, o de sus reacciones ante la frivolidad de ciertos auditorios), sus “amores a la Werther” (como dice Wegeler) cuya desigualdad de rango social causa casi siempre desdicha, su horror a dar lecciones y verse reducido de cualquier manera que sea, a la condición de doméstico o de simple asalariado, sus reivindicaciones financieras, siempre ligadas a la independencia que exige para su creación y su vida, —más aún su poderoso *Sehnsucht*, su aspiración violenta y nostálgica hacia lo perfecto, acompañada de un decidido descontento ante aquella clase de mundo— más aún su estética y la idea que tenía de la función de su arte en el universo, y todo esto multiplicado, envenenado muy pronto (desde 1796) por la amenaza y luego por el agravamiento de la sordera! Hubiéramos podido, y el lector tal vez lo esperaba, comenzar este artículo con este análisis, desarrollarlo, comentarlo, reforzarlo con citas. Para terminar de una vez con esta constatación que nadie podría rechazar: el *Erlebnis* beethoveniano, la experiencia comprobada de su vida, le destinaba a ser un rebelde, y por decirlo así, un revolucionario por vocación.

Nada más justo. A condición de no olvidar otros aspectos, virtuales o incluso realizados, de la personalidad beethoveniana: y es aquí cuando la imagen de Epinal puede llegar a ser nociva. Esta naturaleza “absolutamente indómita” de la cual se espantará Goethe en 1812, es

solicitada por otras inquietudes tan poderosamente y de modo más precoz como la del compromiso al servicio de una tentativa de subversión política y social del mundo, y de un esfuerzo de todos los hombres a la vez para crear un mundo mejor. Lo que ella exige, primero, espontáneamente, con todo su vigor, es la libertad total del individuo Beethoven para su realización y su superación como creador: y tal exigencia podría también conducirlo a un desinterés, con respecto a lo que bien podría ocurrir a otros individuos, desinterés atemperado solamente por sentimientos de afecto, y de amor: conducirlo también a encogerse de hombros ante toda gestión colectiva para transformar la condición humana en general.

Esto en cuanto concierne al comportamiento del hombre. Para la actividad creadora del artista, se afirma la misma exigencia. Si quiere decirse con una sola frase en qué ha consistido la originalidad histórica de Beethoven, no puede decirse que ha sido el primer creador en querer, por medio de su música, dirigir un mensaje a todos los hombres, (bien que el fuera uno de ellos), es preciso decir que ha sido el primer creador en articular en su música el pronombre personal YO con tal fuerza, tal plenitud y una conciencia tan lúcida de hacerlo ⁶.

Lo cual da todo su valor a la exigencia beethoveniana de originalidad, tan fatuamente comprendida y tan fácilmente reprobada por sus contemporáneos y también por sus jueces póstumos. Y más importante aún, lo que necesita y libera al mismo tiempo esta poesía nueva de la introspección, tal como ella nos sorprende desde las primeras obras. Como más tarde el joven Hugo de la poesía, el joven Beethoven podría ya decir de la música que ella es "todo lo que hay de íntimo en todo". Y en ese "todo", por supuesto, hay ya el germen de las grandes obras épicas futuras, pero lo más importante al comienzo es lo "íntimo". Esta exploración del "camino misterioso que lleva hacia lo interior" de que habla Novalis —casi en la misma fecha— y este esfuerzo para someter la obra musical a un itinerario y a un tipo de duración que son los de la meditación introspectiva.

⁶ Aquí se impone la comparación, una vez más, entre Ludwig van Beethoven y Jean-Jacques Rousseau. Con un itinerario más complejo para Jean-Jacques, que va de los ensueños de Charmettes a lo "social" del *Contrato* para volver al "solitario" de las *Confesiones* y del *Caminador*, proceso al cual no corresponden exactamente los últimos Cuartetos beethovenianos.

Quizás puede verse ahora cómo se podría perfilar un ensayo de respuesta a la pregunta antes planteada: esta sinfonía que Beethoven, por encargo de Bernadotte, escribió a la gloria del joven general de la Revolución victoriosa, ¿por qué no se envió antes de que el joven general llegara a ser primer cónsul vitalicio, por qué no la terminó Beethoven sino a la hora en que Napoleón acababa de sucumbir bajo Bonaparte?

Ya que, a nuestro parecer, Beethoven, menor de 30 años, no ha alcanzado todavía su unidad de espíritu, como si en su proceso de hombre y de creador, tres personajes presidieran juegos diferentes, no necesariamente contradictorios, pero a menudo divergentes y al menos no en todo acordes.

Tenemos por ejemplo aquel poeta de la exploración interior, con quien la buena Sra. von Breuning intimaba ya en Bonn para sus distracciones y sus *raptus*, poeta que transmuta sus sueños en una concentración de pensamiento que se hace más fuerte en cada nueva obra, y que da ya las expresiones inauditas de las primeras *Sonatas* para piano solo.

Tenemos también aquel joven jacobino, entusiasta de la Revolución francesa, apasionado de todo lo que ve moverse a su alrededor y que participa en ello con toda la adhesión de su espíritu. No tiene inconveniente en manifestar su opinión en público, la ostenta incluso con un poco de provocación (ver los recuerdos de la Sra. von Bernhardt sobre la afectación que manifestaba Beethoven cuando aparecía en los salones vieneses, vestido y peinado "a la nueva moda del otro lado del Rhin" en contraste con los vestidos correctos y tradicionales de Haydn y de Salieri). Y, cuando la ocasión se presenta o cuando el ímpetu se hace sentir, nutre con ello su obra, desde la *Cantata* sobre la muerte de José II hasta las *Variaciones* sobre un aire de "Judas Macabeo", incluso la *Patética*, según creemos. Pero, al parecer, sin continuidad intencional; de los dos polos de cuya unidad inseparable saldrá más tarde la originalidad genial del arte beethoveniano, puede decirse que hasta 1802 el polo de lo singular, el del lirismo individual, ha hecho ya surgir todo un mundo y que el polo de lo plural, el de la epopeya de valor universal, no ha suscitado aún más que algunas excepciones. Y la unión entre los dos apenas se insinúa.

Tenemos finalmente aquel que papá Haydn denomina "nuestro Gran Mogol". Un muchacho entre veinte y treinta años, consciente

de sus poderes y decidido a usarlos para la más grande florescencia de su individualidad. Despreciativo a veces, no por razones ideológicas, sino simplemente porque los otros le parecen tontos o caducos. Rehusa todo compromiso en las relaciones sociales, pero no ve ninguna razón para rechazar todo lo que la sociedad le ofrece de amable y de fecundo, a condición de que ella no le exija ninguna ruindad. Abrupto, capaz de atenciones y de gentilezas inesperadas, indiferente. Distante, amable, aturdido. Rápido a la riña, pronto a las excusas. No acepta horarios ni etiquetas, contrata un doméstico para no tener que depender de los de Lichnowsky, compra un caballo y lo olvida. Sigue derecho su camino, con brutalidad si fuera necesario, si un movimiento de ternura no lo conmueve en su camino, muy capaz de no preocuparse por nadie. Y sobre todo buen muchacho, más tratable de lo que parecería, en suma sin complicaciones. Atractivo y a veces encantador, rollizo, insoportable y sin pretensiones. Es él quien se expresa en más de una obra de juventud, de las que a veces se dice, neciamente, que son fáciles y mundanas y que mirará más tarde con repulsión —el *Septimio*, por ejemplo—; un Beethoven a la vez individualista hasta el anarquismo de salón y muy sociable, cuya jovialidad explota y nos regocija hasta cuando hayamos de cuidarnos de tal arrebato de humor inquietante y genial, de tal gesto incontrolado donde se descubre de pronto como un abismo la pendiente de la fantasía. Y ese Beethoven es tan capaz, cuando menos, de burlarse de la Revolución y de toda política como de apasionarse por ellas. No volveremos a encontrar jamás exactamente aquel aire de “Gran Mogol” en los veinticinco últimos años de su vida; pero haríamos mal en pasar de largo, y más aún en mostrar desagrado: aquel aire es el que asegura al poeta épico de la *Missa solemnis* como al poeta lírico del *Cuarteto Catorce* esta prodigiosa reserva de valor, esta vitalidad sin la cual Beethoven no hubiera sido Beethoven. Sin la cual, simplemente, su genio, asfixiado, no habría podido responder a la nobleza y a la profundidad de sus ambiciones estéticas.

Es a esta complejidad cuyo futuro se presenta bajo formas diversas como la crisis de los años 1801-1802 impone la urgente necesidad de una resolución. Los progresos de la sordera, la perspectiva de una enfermedad incurable, y quizás bien pronto total, no comprometen solamente los proyectos de un logro humano y por consiguiente social, y de un futuro sentimental; destruyen en el presente el equi-

librio inestable que se había instaurado bien que mal entre los diferentes actores de la biografía beethoveniana. Las cartas a Amenda y a Wegeler en 1801, después el Testamento de Heiligenstadt en 1802 nos permiten asistir al progreso de la lucidez ante el desastre, al mismo tiempo que a la toma de conciencia de una necesidad de repensar todos los valores de una existencia. La metáfora obsesiva de la lucha contra el Destino toma su forma definitiva en pocos meses; gracias a ella la obra épica llega a ser posible.

No es sorprendente, sin embargo, que la primera reacción de Beethoven al principio de la crisis sea acentuar aún más el lirismo introspectivo, en las cinco o seis *Sonatas* para piano solo que van a surgir una tras otra. Reacción sana e indispensable: sabemos bien que es obligatorio llegar a lo íntimo del YO para ser capaces de articular el NOSOTROS. Primero ver claro dentro de sí, no dejar ninguna turbación confusa en el inmenso trastorno que se opera; al diablo el resto del mundo! Es así como debe interpretarse, creemos, la carta a Hoffmeister del 8 de abril de 1802, en la cual Beethoven rehusa, con un humorismo áspero, escribir la "Sonata revolucionaria", que una dama le quería encargar. No hay allí solamente un despecho de jacobino ofendido por la política concordatoria del primer cónsul; hay también el erizamiento contra aquellos *otros* que no saben nada de las angustias donde nos debatimos y que quisieran hacernos participar en sus debates generosos en momentos en que no sabemos ya dónde estamos en relación con nosotros mismos.

Pero en el crisol fatídico del drama lo singular se va a encontrar cara a cara con lo universal. Se destruye toda posibilidad de una felicidad individual, de una manifestación normal del hombre: el "Gran Mogol" debe renunciar a su desenvoltura y desaparecer, el que se interpone entre el hombre de las exploraciones profundas y aquel de las aventuras históricas. Finalmente el rostro desnudo del Destino substituye su hocico por nuestra faz en el espejo de todo futuro posible. Y en la imposibilidad en que Beethoven se encuentra de "ser feliz para sí mismo" no le queda ya otra posibilidad que de serlo "para los otros hombres" o de matarse. Acabar de existir, o dar al género humano, resplandeciente, esta alegría para sí mismo. La fraternidad o la muerte.

Es esto lo que nos dice más o menos textualmente el Testamento de Heiligenstadt: "Poco faltó para que yo pusiera fin a mis días.

El arte, y sólo el arte me ha retenido. Ah, me parecía imposible abandonar el mundo, antes de haber dado todo lo que yo sentía germinar en mí... Divinidad, tú ves desde lo alto en el fondo de mí, tú sabes que el amor de la humanidad y el deseo de hacer el bien están en mí... Si la muerte viene antes de que yo haya tenido ocasión de desplegar aún todas mis posibilidades artísticas, entonces ella viene aún demasiado pronto para mí, a pesar de mi duro Destino”.

Destino que quiere todavía *dominar* y por el cual rehusa dejarse *doblegar*; irreparable, irremplazablemente, es el Destino del individuo Beethoven y de nadie más. Pero este enfrentamiento violento, ¿cómo no estaría en resonancia y en comunión con todas las luchas de todos los hombres contra todas las fuerzas que se oponen a su libertad y a su alegría? Corresponde a él, Beethoven, llamarlos a su combate y participar en el de ellos mediante la fuerza de su arte.

Así, al término de esta crisis, puede la Revolución francesa integrarse de un modo nuevo a su proyecto de creador. De exterior —objeto de curiosidad, interés, simpatía, entusiasmo, con la que se está de acuerdo y en la que se participa de corazón, pero cuya existencia poco compromete el comportamiento personal y que no está irrevocablemente unida a las profundidades del ser—, de exterior ha llegado a ser interior —valor de su experiencia íntima en la medida en que su combate para afirmar su libertad contra su Destino, coincide con el combate de otros hombres para conquistar su libertad contra la fatalidad de opresiones históricas—.

De la agonía solitaria de Heiligenstadt, de aquella lucha contra el demonio del suicidio, sostenida durante los meses terribles del verano y del otoño de 1802, podrá nacer, finalmente, (más que de las sugerencias del general Bernadotte algunos años antes!) la *Sinfonía Heroica*, seguida poco después por otras grandes composiciones del ciclo épico beethoveniano, comenzando por *Fidelio*. Desde este punto de vista, era casi indiferente que al cambiarle de título ella hubiera borrado a Bonaparte de su futuro. Porque la *Sinfonía Bonaparte* no pertenece a Bonaparte más que en la medida en que las victorias de un general republicano se encontrasen integradas en el mito personal de Beethoven: la lucha contra todas las formas del Destino. Mito en el seno del cual Bonaparte no cuenta ni más ni menos que Florestán: el único *héroe* es Beethoven apoderándose del polo épico de su obra.