

EL WAGNER DE ADORNO. METACRÍTICA DE LA CRÍTICA DEL WAGNERIANISMO¹

CESÁREO VILLORIA

A H. Theo Zacarias, en agradecimiento.

RESUMEN: Análisis textual de la obra de Adorno sobre Wagner, especialmente del *Ensayo sobre Wagner*, en el que se pretende establecer las razones de Adorno para su crítica severa de Wagner, así como sus prejuicios sobre la obra. Nuestro análisis de la obra se realiza desde un amplio criterio del juicio sobre la obra wagneriana que podríamos definir como *principio de libertad* de acción del artista. El logro de la música de Wagner o su falta, a partir de ese principio, surge de la obra misma analizada desde sus múltiples perspectivas. Adorno, por su parte, desarrolló un concepto de *autonomía* del arte que sin embargo conllevaba una concepción subterránea del estado de necesidad histórica. Conforme a ese criterio juzgó la música de Wagner que tenía otros presupuestos filosófico-históricos: los de Schopenhauer, en los que parece que cuenta la recreación de sentido a partir de la mitologización o de la religión, donde se da la redención y la piedad. El otro aspecto que aparece con un juicio severo del autor y que recorre toda la obra es el de *fantasmagoría*. Se refiere con este concepto a la falta de autenticidad de la obra wagneriana.

PALABRAS CLAVE: Adorno; Wagner; *Leitmotiv*; sonoridad; fantasmagoría; obra de arte total; mitología; reacción/progreso en la música.

Adorno's Wagner. Metacritique of the critique of wagnerianism

ABSTRACT: This paper addresses a textual analysis of Adorno's work on Wagner, more specifically, his *Essay on Wagner*. Our aim is to establish the reasons underlying Adorno's severe criticism of Wagner, and his prejudices against Wagner's work. Our analysis of Wagner's work is based on a criterion ruling the artist's actions which could be termed «principle of freedom». From the perspective of such principle, the achievements, or the lack of achievements, of Wagner's music derive from the work itself when studied from its multiple viewpoints. In turn, Adorno developed a concept of autonomy of the art rooted in the notion of the state of historical necessity. In agreement with that notion, he judged Wagner's music. It was the case, however, that Wagner acted in agreement with Schopenhauer's principles, which are based on the recreation of meaning starting from mythology or religion so as to reach redemption and piety. Another aspect that is severely criticised is that of phantasmagoria. This concept refers to the lack of authenticity in Wagner's work.

KEY WORDS: Adorno; Wagner; *Leitmotiv*; Sonority; Phantasmagoria; Total work of art; Mythology; Reaction/progress in music.

*Oír rectamente la música significa dejarse sorprender por ella,
olvidándonos de los conocimientos técnicos, si los tenemos, sobre ella.*

Interpretación libre de una idea de Adorno.

¹ El concepto de *metacrítica* lo introduce Adorno para referirse a la crítica del conocimiento que él practicó en relación con la filosofía de Husserl. Y por decirlo de modo sencillo, representaba una crítica de la crítica del conocimiento a la que había que devolver a su estado dialéctico. En este caso que presentamos aquí, la operación es la inversa. Se trata de ver los límites de la crítica de Adorno al wagnerianismo, caracterizada esta sobre todo por su filosofía de la historia que es el materialismo histórico, que representa un lado teórico ciego, a pesar de las confesiones del propio Adorno.

Wagner ha sido uno de esos autores verdaderamente controvertidos. No solo por su música, sino por sus ideas que no perdió ocasión de proclamar sin demasiados miramientos, de modo que aquello que le hizo objeto de todo tipo de polémica, su música, habría acaso sido interpretada desde sus ideas. Al nacionalsocialismo le resultó fácil utilizarlo dentro de su programa de germanización de la vida, lo que tampoco favoreció el juicio posterior sobre su obra. Para algunos, la audición de su música estaría preparada ya para el chiste. Por otro lado, apenas su música ha dejado de ser escuchada favoreciendo lo que fue ya en su tiempo, el alineamiento en pro o en contra de ella. Por estas razones, entre otras, resulta muy difícil realizar un juicio mínimamente certero sobre Wagner.

El *Ensayo sobre Wagner* de Adorno (1966a)², pretendería un acercamiento al asunto más allá de estas posiciones enfrentadas, aunque para muchos esta obra no sería sino un argumento más del mencionado alineamiento. Y es que en la teoría de la música nos encontramos con un fenómeno de entrelazamiento entre lo que es la música, siempre pura, como arte no apofántico, y su letra (el canto) o su interpretación, utilizando recursos apofánticos. El libro de Adorno no debería ser encuadrado dentro de la crítica musical, sino de la teoría de la música. Es esta una elaboración teórica compleja en la que se encuentran aspectos sociológicos, técnicos —de la teoría de la composición— y, finalmente, filosóficos. Sería difícil sustanciar esta teoría de la música en poco espacio, porque responde a una teoría estética muy elaborada, pero si tuviéramos que acogernos a algún aspecto de esta, diríamos que el arte, y la música en concreto, responden a una filosofía de la historia en la que el desarrollo técnico y el social (moral) van parejos, o dicho de otro modo, forma y contenido son indisolubles. De ahí uno de los tópicos de la estética musical de Adorno, la idea de *progreso y reacción*. Adorno tratará de mostrar en su *Filosofía de la nueva música* estas ideas en el caso de dos autores contemporáneos: Schönberg y Stravinski. Ya en el primer capítulo de la obra, Adorno nos hace ver este aspecto de su planteamiento filosófico-histórico: detrás de la sociología de la música de Wagner se esconde una concepción reaccionaria de la vida, cuando su obra pretende superar la tendencia burguesa entonces dominante en la obra de arte contemporánea. Su nihilismo se compensa con la constitución del mito y, más tarde, de la religión como salvación.

Hay que tener en cuenta que la obra de Wagner por su propia naturaleza está llena de presupuestos ideológicos y por ello se presta mejor que ninguna otra a ciertas simplificaciones filosófico-históricas. El propio concepto de obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*) posibilita la pregunta por el sentido final de la-s obra-s, un sentido que se despliega en forma apofántica, de manera que los

² Según nos refiere Adorno, este *Ensayo* fue escrito en parte entre Londres y Nueva York en los años 1937 y 1938. Fueron publicados los capítulos primero, sexto y los dos últimos en 1939 en el cuaderno 1-2 de la *Revista de investigación social*. La obra en conjunto fue publicada por primera vez por la editorial Suhrkamp en 1952. Ya en el año 1964 se publicó esta vez como *Versuch über Wagner (Ensayo sobre Wagner)* en Munich-Zürich por parte de Droemer Knauer, al que pertenece el texto canónico que se va a utilizar en este artículo.

temas de las óperas de Wagner no son obras musicales en estado puro, sino que trasladan una determinada concepción del mundo. Esta no sería la menor de las razones por las que Wagner suscitó tanto adhesiones como rechazos en la misma persona, como ocurrió con Nietzsche. En este sentido, la obra de Wagner facilitaría determinada teoría musical. Pero el planteamiento de Adorno no debe interpretarse desde esta posición cómoda que le facilita la *obra de arte total* aunque en muchos casos pueda desembocar en ella. Él quiere descubrir las claves de esta música aunque, incluso, careciese de palabras. Unos cuantos capítulos de la obra lo corroboran, así como los títulos que aparecen en la obra citada sobre Wagner: carácter social, motivo, sonoridad y timbre, etc.

Analizaremos a continuación algunos de estos aspectos de la música de Wagner, para luego centrarnos en los temas de los capítulos restantes, al objeto de evaluar el conjunto de esta obra de Adorno y de Wagner mismo.

1. EL CARÁCTER SOCIAL³

Nuestra obra de referencia tiene diez capítulos, el primero de los cuales lleva el título de *Carácter social*. En él se aborda la cuestión del carácter sociopolítico de la obra de Wagner. Cuando hablamos de carácter sociopolítico nos referimos al ámbito social burgués que devendría en carácter político fascista.

A propósito de la ópera *Rienzi*, dice Adorno (1966a, 10): «Elogio de sí mismo y pompa —rasgos de toda producción wagneriana y caracteres del fascismo— proceden del presentimiento de precariedad del terror burgués, del presentimiento que es prometido a la muerte»⁴. Subyace en lo que se dice una tesis del materialismo histórico que afirma que el fascismo es un desarrollo de la burguesía, de ahí esa vinculación entre burguesía y fascismo. Wagner se querría situar en ese espacio de la burguesía y sus obras delatan los temas de ésta como es la relación entre amor y muerte. Pero en estos temas cree descubrir Adorno la imagen de actitudes un tanto fascistas y, diríamos, racistas en el sentido de antijudías. La segunda parte del artículo lo corrobora: «entre la idiosincrasia por un lado y la manía persecutoria por otro, se anuda la teoría fascista» (1966a, 26). E incluso cree descubrir en la obra de Wagner estos rasgos psicológicos del autor, cuando dice refiriéndose a Siegfried: «toda cosa es de su especie; no puedes cambiar nada. Yo te cedo el sitio, mírate a tí mismo. Dirígete a Mime, tu hermano, porque tú conoces mejor su raza. En fin, aprende también a conocer lo que es diferente de ti» (1966a, 26). En la cita igualmente descubre

³ Como el propio Adorno confiesa, este apartado responde a un principio de la filosofía de Benjamin según el cual el individuo cristaliza patrones sociales.

⁴ Las citas del autor se harán sobre la traducción de la edición francesa de la obra de Adorno de la editorial Gallimard de 1966, que a su vez se hizo sobre la edición alemana de Suhrkamp de 1962. El hecho de citar por la edición francesa se debe a una circunstancia azarosa que, de todos modos, hemos subsanado cotejándola con la edición canónica alemana de las *Gesammelte Schriften 13*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1971. También hemos tenido presente la meritoria edición española de Akal, *Monografías musicales de la Obra completa 13*.

Adorno la afirmación de la inexorabilidad de lo biológico en lugar de atribuirlo a su origen social. Y lo mismo se dice refiriéndose al *Anillo*.

Este tipo de argumentación desemboca en la afirmación del racismo de Wagner, expresado contra los judíos. La maniobra pone de manifiesto por un lado el carácter racista de la obra de Wagner y, por otro, se le hace derivar de su misma personalidad racista. En el capítulo se dejan caer ambas cosas con una argumentación, a nuestro juicio, débil, pero en cierto modo congruente con el resto de lo que va a exponer Adorno sobre la música del autor.

2. GESTO

El propósito de este apartado es mostrar que la música de Wagner contiene un resto de primitivismo que se asemeja a los *gestos*. El apartado comienza con un reproche de *diletantismo* que el autor hace a Wagner, lo que no deja de ser sorprendente para alguien que ha escrito miles de páginas musicales⁵. Este diletantismo se manifiesta en el «infantilismo y la fidelidad a los sueños de infancia» (1966a, 32). Su carrera es la de alguien que huye del diletantismo a la trascendencia. Estos análisis, como se puede ver, no dejan de ser psicológicos. Pero, como sucede con frecuencia en Adorno, de ellos quiere extraer alguna consecuencia formal en la obra y esta es la que va desde los aspectos más o menos secundarios hasta la concepción de música como gesto. Los aspectos secundarios son su concepción de la dirección de orquesta y la utilización de las fanfarrias y los instrumentos de cobre. Ambos aspectos son esenciales en su obra, pero ambos en realidad son gestos que muestran el carácter primitivo de la obra de Wagner.

El reproche final es la carencia de forma de la obra wagneriana. En contra de las consideraciones de A. Lorenz, *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner* (El misterio de la forma en R. Wagner), que cree ver una estructura formal en la obra de Wagner, Adorno afirma la carencia de ella. Según él, no se puede pensar que la estructura aab de *Los maestros cantores* sea una forma, pues carece de los supuestos formales clásicos como sucede en el caso del tiempo musical y de la falta de desarrollo temático: «a decir verdad, Wagner no conoce más que los *motivos* y las formas macroscópicas, no hay temas» (1966a, 50). Aquí parece que se concede a las formas macroscópicas el don de la forma de Lorenz, pero los motivos son formas inalterables, el *leitmotiv*, es decir, *gestos*. Según Adorno, el reproche que se le puede hacer a Wagner es su carencia de desarrollo temático: «la secuencia de Wagner se opone diametralmente a la de la sinfonía beethoveniana. Ella excluye por principio el *durchbrochene Arbeit* del clasicismo vienés. Los gestos se dejan repetir y reforzar, pero no propiamente desarrollar» (1966a, 42-43).

⁵ Esta afirmación de *diletantismo* la encontramos también en un acreditado escritor como Th. Mann, pero que toma de una afirmación de Nietzsche de la *Cuarta intempestiva*. Véase MANN, Th. (2015), *R. Wagner y la música*, Barcelona: De bolsillo, 87. Adorno también la toma evidentemente de allí.

En resumen, la obra de Wagner para Adorno carece de estructura formal, fundamentalmente porque no hay desarrollo temático. Cuando le concede a Lorenz el hablar de *gran forma*, en realidad no aporta argumentos para ello. Cuando se le niega esta estructura formal se quiere afirmar el carácter fragmentario de la obra de Wagner que quedaría reducida a los *Leitmotive* y a manifestaciones expresivas como es el caso de las fanfarrias y el abuso de los metales que en último término son sucedáneos de los gestos, interpretando aquellos como una mala mimesis.

3. LEITMOTIV

Es este un aspecto central de la música de Wagner en donde se baraja, si se nos permite decirlo de este modo, el grado de originalidad de la música de Wagner. Atañe a la arquitectura musical de la obra o a lo que R. Scruton llama la *gramática musical*, en este caso del *Anillo*⁶. Cuando hablamos de arquitectura musical nos referimos a lo que es el ensamblaje de una pieza musical a partir de un tema (una melodía que se articula con otras, se desarrolla mediante recursos técnicos de *mediación* como las modulaciones o los desarrollos temáticos, en los timbres o las variaciones, o el desarrollo contrapuntístico, etc.). La forma en que cada época o autor ha definido ésta caracteriza a la época o al autor. Y es aquí donde encontramos que el juicio de Adorno sobre Wagner es sumamente acusado. Adorno no vio o no quiso ver el carácter innovador de la música de Wagner y en este punto es sumamente crítico con su música.

El motivo dominante o director —*Leitmotiv*⁷— aparece como una alegoría, nos dice Adorno. Alegoría de lo que acaece en escena, de sus personajes. El *Leitmotiv* se encontraba ya en la música de programa del XVII, en el que las formas musicales estaban circunscritas a un lenguaje musical prefijado. El *Leitmotiv* significa también el hecho de realizar una melodía infinita y no tanto la idea de asimilación de los temas a los personajes, como muy frecuentemente se ha interpretado. Pero en este caso como en los anteriores capítulos analizados, Adorno encuentra que el *leitmotiv* tiene una estructura fragmentaria y aquí se viene otra vez a comparar esta forma de música con aquella que podría denominarse de desarrollo, como es el caso de la de Beethoven.

Tampoco se puede decir que forme *sistema*, que Adorno interpreta como una protesta contra la burguesía.

Otro aspecto de la idea de *leitmotiv* que pone de relieve Adorno es la *atomización* de la estructura musical que le acerca al impresionismo, en donde encuentra el momento totalitario-autoritario (1966a, 63). Tampoco salva esta

⁶ SCRUTON, R. (2019), *El anillo de la verdad*, Barcelona: Acantilado, *passim* para el capítulo 4.

⁷ Como es sabido la expresión no se debe a Wagner, sino a alguno de sus seguidores. Wagner utilizará otros términos como *Haupttema* (tema principal) o también *Grundtema* (tema fundamental).

fragmentación la idea de una *melodía infinita* pues solo en ocasiones se puede decir que se da ésta. Por el contrario, para Adorno es un mera apariencia. Pero ¿qué se puede entender por melodía infinita? Se supone que al cambiar las secciones fijas de la ópera, en el drama se produce un continuo, que se configura como un todo. La negación de que esta melodía se da, la asienta Adorno en el carácter fragmentario del motivo. Solo en ocasiones,

en los pasajes más logrados de los *Maestros cantores*, en el tercer acto de *Sigfrido*, a veces también en la *Valquiria* alcanza una flexibilidad melódica de índole desconocida. Todo sucede como si el motor melódico se liberara de las cadenas del pequeño periodo, como si la violencia de la pulsión y la expresión sobrepasara los límites convencionales y las relaciones de simetría. Pero en tanto complemento de la técnica de motivos, la melodía infinita deviene apariencia allí también (1966a, 69-70).

Si tuviéramos que verter un juicio sobre esta concepción del *motivo* que hace Adorno, tendríamos que decir, en primer lugar, que la idea de tal como *alegoría* no es demasiado afortunada, entre otras cosas porque la alegoría es conceptual y la música no; en segundo lugar, la idea de que el motivo representa una fragmentación del todo melódico, tiene deficiencia de articulación, es impresionista, etc. se hace con arreglo a una determinada concepción de la articulación musical, que es la que corresponde a la articulación beethoveniana, el *durchbrochene Arbeit* de la tradición clasicista vienesa; en tercer lugar, la afirmación según la cual, el carácter atomístico de la música de Wagner conlleva un carácter autoritario es sencillamente arbitraria. Significa transponer el orden de los conceptos al universo musical. En relación con la negación de la existencia de una melodía infinita es la consecuencia de lo anteriormente afirmado; sólo lo consigue Wagner cuando sigue las pautas beethovenianas, es decir, cuando se desarrollan los temas.

Todo el interés de Adorno en el capítulo es mostrar dos cosas: por un lado, que la música de Wagner, acogida a este programa musical, no tiene dialéctica; por otro, que Wagner no sale de ese espacio alegórico del *leitmotiv*, con lo que esta forma está destinada a su consunción como tal o a la conversión posterior en lo que serán los rasgos de la música en el cine.

4. LA MÚSICA SIN DIALÉCTICA

En el clasicismo vienés nos encontramos un movimiento del que carece la música de Wagner. Adorno compara de modo reiterativo los modelos de composición de Beethoven y de Wagner. Según él, la música de Beethoven tiene una dialéctica interna en el sentido en que un tema se despliega en sus posibilidades: «Beethoven introduce el motivo como un en sí abstracto, como un simple principio del devenir, a partir del motivo se desarrolla el todo desapareciendo el detalle en el todo a la vez que se concretiza y confirma por el todo» (1966a, 64). Esta ley de desarrollo musical que aplica Beethoven dista del planteamiento wagneriano que, en su aparente desarrollo, es esquemático, como se manifiesta

en la figura musical del *leitmotiv*. El leitmotiv, en tanto recurso esquemático se ha asimilado al gesto: «El leitmotiv wagneriano permanece ajustado a este origen que condiciona la ausencia de una verdadera construcción a favor de un discurso en cierto modo asociativo» (1966a, 33).

En el esquematismo opera entonces la asociación entre la música, la acción y la palabra. Pero, es más, no hay desarrollo de la forma. Esta se reproduce ad infinitum. Las variaciones se reducen a las modulaciones, a los *tempi*, etc., es decir, a los elementos que no alteran esencialmente la melodía. Y se daría un abuso de estas formas menores de la variación, p. ej., de la modulación. Esta pobreza en la variación es lo que caracteriza Adorno como falta de construcción. Hay falta de construcción, según Adorno, en el intento de una construcción a partir del motivo, no de su desarrollo. Veremos, sin embargo, que, en contraste, ello supone una concepción nueva de la música.

5. LA EXPRESIÓN

No son pocos los autores que han visto en la música de Wagner un carácter fundamentalmente expresivo. El propio Adorno cita al respecto a P. Bekker. Para éste la expresión es la categoría fundamental de la música de Wagner. Pero la expresión en el caso de Wagner se deja al motivo que según Adorno escamotea la expresión: «la expresión no se representa, sino que es representada» (1966a, 55). Para Adorno, la expresión se convierte en alegoría a través precisamente del uso de los *Leitmotive*.

Hay que afirmar en este contexto la particular concepción de la expresión que tiene Adorno y que entiende en ocasiones como una manifestación de la cosa misma: «la expresión es el rostro lamentoso (doliente) de las obras», afirmará posteriormente (2004, 153). En Wagner la expresión se escamotea como se dice aquí en la representación de la expresión.

Lo que se oculta con ello es el objeto mismo del ensayo de Adorno: mostrar que su música es un aparato fantasmagórico, un gran artificio carente de autenticidad, en realidad una creación falsaria. La idea de autor falsario que recoge a lo largo de esta obra Adorno viene de Nietzsche. Adorno convertirá esta idea en un rasgo de toda la obra de Wagner.

6. TIMBRE Y SONORIDAD⁸

Si se da algo en Wagner que sea reconocido por Adorno como relevante en la historia de la música es lo relativo al timbre: «mientras que la armonía

⁸ El término *timbre* correspondería a la expresión alemana *Farbe*, color, que el traductor francés con buen criterio ha traducido por *timbre* y el español como *color*. Hubiera sido más adecuado, de no traducirlo como *timbre*, hacerlo como *colorido*, expresión del lenguaje musical. En cuanto a *sonoridad*, el traductor español vertió directamente del alemán la palabra *Klang* por sonido, el francés lo ha traducido por *sonoridad*.

wagneriana duda entre el pasado y el futuro, el color sonoro es el verdadero descubrimiento de Wagner» (1966a, 92).

Sin duda, el timbre constituye en la música un elemento sonoro de primer orden y ello tiene relación con la ampliación de la orquesta entre otras causas, pero sobre todo con el dominio de las técnicas orquestales. Adorno examina las aportaciones en este sentido de la orquesta de Wagner por familias de instrumentos para concluir que «la orquesta wagneriana avista la creación de un *continuo* de timbres y de este modo inaugura una evolución que en el presente se impone en los polos de la producción» (1966a, 104).

Así, en el examen de las mencionadas familias de instrumentos, ve el empaste (en alemán *Mischung*) en las maderas que curiosamente en algunas piezas como en *Lohengrin* tienen que combinarse con el órgano. Este empaste o mezcla es tan relevante que la instrumentación forma parte de la composición. El valor de esta mezcla, según Adorno, se hace presente en los compositores de la segunda escuela de Viena, Schönberg y especialmente Berg.

En relación con los instrumentos de viento, siguiendo a R. Strauss, pone de relieve el papel de la trompa en la orquestación de Wagner y lo mismo hace con las cuerdas; estas han dejado de desempeñar un papel de exhibición individual para tener un papel colectivo, como un todo.

Es este el aspecto en el que se culmina el examen que hace a Wagner relevante para la evolución de la música posterior, a los ojos de Adorno. Wagner representa en este sentido la anticipación de las tendencias de autores como Schönberg y Berg: «en la escuela de Schönberg los instrumentos son intercambiables y pierden su especificidad bruta» (1966a, 104).

El juicio favorable de Adorno sobre estos aspectos de la música de Wagner se debe principalmente al hallazgo en la música de éste, del efecto tímbrico y armónico que llama *sonoridad* (*Klang*)⁹ y que entiende la orquesta como un todo, es decir, como si fuera un único instrumento, lo que lleva a Adorno a examinar la armonía en Wagner. Lo característico de esta es su tendencia creciente al cromatismo, especialmente en la obra madura, a partir de *Tristán*. En relación con la utilización del cromatismo está el abundante uso de las *disonancias*. En la utilización de las disonancias no se da en Wagner resolución, no se da, por decirlo así, dialéctica: la disonancia queda en suspenso. Pero en realidad esa no resolución, diríamos nosotros, es una virtud en cuanto mantiene una tensión, como ocurre a partir del *acorde de Tristán* que se desenvuelve solo al final de la obra con la muerte de ambos protagonistas.

El otro aspecto que examina Adorno en la música de Wagner es la poca utilización que hace de la *modulación* que, según él, le hubiera facilitado el darle una estructura a la obra: «la aversión de Wagner a la modulación priva a la armonía wagneriana de su mejor posibilidad, a saber, ésta de la organización

⁹ El traductor al español ha vertido *Klang* directamente por *sonido*, el francés por *sonoridad*. Aunque en alemán el término significa *sonido*, en la medida en que incluye la armonía sería mejor traducirlo por *sonoridad*. Véase *ibid.* 80.

formal en profundidad, tal como la concibió Bruckner...» (1966a, 89). Por el contrario, en Wagner la estructura armónica se basa en una melodía de nivel alto, bajo continuo y voces intermedias que pueden o no desarrollarse cromáticamente. No pierde la ocasión Adorno para referir el *dilettantismo* del autor que se pliega al academicismo para luego transgredirlo. Acaba reconociendo Adorno que entre todas estas limitaciones Wagner nos sorprende: «sonaba tan antiguo y era tan nuevo» «esta podía ser la regla de la enarmonía wagneriana y de la armonía wagneriana en general» (1966a, 91). Este reconocimiento se realiza en la medida en que el alcance de la música de Wagner se comprende a la luz de la música contemporánea, de manera que, una vez más, Adorno traslada los méritos de Wagner a aquellos que, según él, mejor los comprendieron.

Sin embargo, este intento de *corregir* en asuntos como la armonía a Wagner desfiguraría la música de éste, como ha observado Scruton (2019, 211). Adorno procede en este caso como si quisiera enmendar la plana a aquél.

Adorno, como hemos dicho, ve en ello los precedentes de la concepción de la función de la orquesta en la segunda escuela de Viena, de Schönberg y de Berg¹⁰, pero también en alguna medida de Mahler e incluso de un antiwagneriano como Debussy, especialmente en lo que se refiere a *Parsifal*¹¹.

7. LA MITOLOGÍA Y LA RELIGIÓN. LAS CONCEPCIONES DEL MUNDO

La influencia de Schopenhauer¹² en Wagner, lo mismo que en Nietzsche, ha llevado a aquél a una concepción desencantada del mundo, por decirlo en términos de M. Weber. De esta reflexión sobre el desencantamiento surgirá el planteamiento del drama musical de Wagner, como también buena parte del pensamiento de Nietzsche. En realidad, lo que se plantea en este caso es la cuestión del arte como salvación. En Wagner, en el Wagner del *Anillo*, la salvación se alcanza por la vía de la mitologización, en la que el *amor redime*. Nietzsche vio en este Wagner algo fascinante pero la decepción vino cuando la recreación del sentido se desvía en Wagner hacia la religión¹³.

¹⁰ La escuela neoalemana no es igualmente valorada, a pesar de derivar directamente del influjo de Wagner, como es el caso de R. Strauss. A R. Strauss Adorno nunca lo valoró rectamente, fuera por estos prejuicios wagnerianos o por otros de naturaleza política.

¹¹ Véase, ADORNO, «La partitura de Parsifal» en *Escritos musicales IV*, (2008), Madrid: Akal, 57.

¹² Adorno deja de lado la influencia de Feuerbach en Wagner que pone de manifiesto Scruton en la obra citada. No obstante, alguna hace referencia a ella de pasada.

¹³ Podríamos entender, sin mucho rigor, que en la música de Wagner se dan cuatro etapas características: una introductoria de óperas como *Rienzi*, *El holandés errante*, *Tannhäuser*; otra mitológica, como las obras del *Anillo* (1876), los temas medievales *Tristán e Iseo* (1865), en el medio *Lohengrin* (1850) y *Los maestros cantores* (1868), su única comedia y, finalmente, otra religiosa que culminaría en *Parsifal* (1882). En realidad, la decepción de Nietzsche viene al conocer el aparato que Wagner había creado en Bayreuth en 1876, en el que descubre un Wagner fascinado por la fama y complaciente con el poder.

En Schopenhauer el mundo aparece como *voluntad* y *representación*, fórmula y título de su obra principal. En realidad, esta es la interpretación que Schopenhauer hace de las críticas kantianas. El mundo es *voluntad*, es decir, aquello que tiene relación con la ética, que en su contexto filosófico más amplio, es *impulso*, y *representación* que es el conocimiento, que está en función de la voluntad y no a la inversa. Esta voluntad es el reverso de la agustiniana: es una voluntad infinita sin objeto. De ahí el pesimismo de Schopenhauer. Estas ideas llegan a Wagner primero y luego a Nietzsche. Pero, por otra parte, la música es la expresión inmediata de esa voluntad, de manera que para Wagner, como para Nietzsche, la música aparece como redención de un mundo ya sin futuro cosmovisional. En el caso del *Anillo* el mundo de los dioses se verá sustituido por el de los hombres, para al final asirse a la redención religiosa de *Parsifal*. La muerte de los dioses anunciada en el *Anillo* es la supervivencia del hombre, en realidad, como Nietzsche lo concibió, del superhombre, es decir, de un hombre renovado, pero Wagner traslada esta fe en el superhombre a la fe en el arte, a la religión del arte. El futuro del hombre lo descubre en unos valores distintos en parte expuestos en la última de sus obras, *Parsifal*. La religión del arte de la que hablamos se expresa en lo que él denominó *obra de arte total*, que en el caso ya de *Parsifal* se convertirá en *festival escénico sacro* (*Bühnenweihfestspiel*), como lo definió Wagner.

Pero si el mito y luego los valores del cristianismo son un acicate para la reflexión de Wagner acerca de la condición de desencantado del hombre, Adorno no ve sino una manifestación de la regresión: «ya en la historia con la que se presentó el joven Wagner, sus contemporáneos vieron el indicio de este *potencial reaccionario* que solo se hizo manifiesto en obras posteriores» (subrayado nuestro) (1966a, 155-156). De manera que su oscuro análisis sobre el mito no tiene otro objeto que demostrar su visión reaccionaria de la obra de Wagner.

Como diremos más adelante, la utilización del mito como tema en las óperas de Wagner está ya bajo sospecha; en realidad no pueden representar nada real sino solo una quimera, una fantasmagoría. Aquí Adorno es incapaz de ver el valor alegórico o simbólico de los temas mitológicos. Es más, solo descubrirá detrás de estos temas, como se ha dicho, *regresión*.

La idea sobre la que bascula la interpretación del mito que hace Adorno correspondería a un mecanismo psicológico difícilmente justificable: «detrás del interés burgués por el mito subyace el aspecto bárbaro de esa sociedad: en el hombre puro él proyecta el salvaje que al final surge del burgués y es este salvaje al que glorifica como si fuera el hombre puro» (1966a, 158). Se daría una simbiosis entre burguesía y mito, de manera que al final se descubre el mecanismo de legitimación de la burguesía en el hombre puro del que procede. Este es el mecanismo de la dialéctica de la Ilustración: la burguesía desmitologiza a la vez que recae en el mito.

El otro aspecto del mito es la *indiferenciación* entre una cosa y su contraria. A tal fin acude Adorno al considerado más antiguo texto de la filosofía, aquel de Anaximandro que afirma que la justicia se paga con la injusticia por haber nacido. Y lo interpreta como esa mezcla entre los opuestos, característicos del

pensamiento mágico, del pensamiento en amalgama¹⁴. Es esto lo que explicaría la idea de una obra de arte total, al mismo tiempo que la idea que la música debería buscar el equilibrio entre *tensión* y *solución*, entre disonancia y consonancia, cosa que no se daría en el caso de *Tristán* donde la disonancia no se resuelve, como hemos afirmado nosotros, sino que se mantiene la tensión. Para Adorno la simbiosis entre burguesía y mito es la característica de la creación wagneriana, pero ambos están unidos: «el origen se alcanza con la liquidación de todo». En esto descubre el verdadero significado del mito, en su desviación hacia el origen, a lo primitivo de la sociedad burguesa, no a la verdadera causa de la existencia de la misma. Wagner claudica con el mito a una versión regresiva de la sociedad. Aparece pues la música de Wagner como una construcción regresiva, construcción regresiva que se conserva incluso en el caso del tema histórico, como el de los *Maestros cantores*, en el que ve la recreación del mito de la nación¹⁵.

En este caso el juicio que ejerce sobre la obra de Wagner se refiere a los conceptos filosófico-históricos de reacción y progreso. Conforme al veredicto del materialismo histórico, la burguesía representa progreso respecto de las épocas arcaicas de la sociedad, sobre la sociedad mítica, pero aquí cuando la recrea vuelve a ella. Solamente le falta postular su superación. Ahora bien, la recreación de los mitos, la creencia en ellos, o su añoranza, pueden tener un significado simbólico que recrea situaciones humanas más allá del tiempo, que pueden ser consideradas constantes de la humanidad. Por otra parte, tampoco la sociedad burguesa tiene por qué concebirse en el sentido de su superación necesaria en una dirección determinada.

8. LA OBRA DE ARTE TOTAL

La obra de arte total es el recurso formal al que lleva la fantasmagoría, es decir, la simulación, y en este contexto desempeña un papel central la música que todavía más contribuye a esa simulación. Así nos dice: «el segundo órgano de expresión no es otro que el medio fantasmagórico wagneriano, a saber, la orquesta. La emancipación del color realizada por esta orquesta refuerza el elemento ilusionista por el hecho de que el acento no se pone en la esencia, sobre el acontecimiento musical en sí, sino sobre la apariencia, es decir, sobre la sonoridad» (1966a, 130-131). De manera que la brillantez en la sonoridad es una forma de encantamiento, se podría decir, lo que le quita autenticidad a la obra wagneriana: este encantamiento es el *quid pro quo* de aquello que debía ser y no es en la obra. De este modo, Adorno ignora el valor de la música de

¹⁴ Bien es cierto que parece que lo que dice el texto es que en la *physis* se da la injusticia porque existen los contrarios y que solo hay justicia donde se da la mezcla de todo o *apeiron*.

¹⁵ Véase al respecto la crítica a este punto de vista que hace SCRUTON (2019, 12 y ss).

Wagner confiriéndole el papel casi de divertimento, puesto que no toca nada de lo verdaderamente relevante de la condición humana.

En primer lugar, la música se justifica ante el lenguaje, según el propio Wagner afirma, porque renuncia al significado en favor de la expresión. En este sentido, Adorno aporta un texto del propio Wagner en el que afirma la primacía de la música sobre el discurso significativo, no así sobre el poético. La obra de arte total surge de un impulso poético, a la vez que del sentido de *totalidad* que pretende unir las artes, lo que Adorno interpreta con el apelativo de *fantasmagoría*, es decir, como artificiosidad, como eliminación de la espontaneidad, como algo ya no real, sino artificial.

Ahora bien, si hay un concepto central, según Adorno, en la *obra de arte total* es precisamente el de totalidad, pero a la vez problemático. Este concepto aparece problemático porque esta integración de las artes difícilmente se consigue, según él, en el caso de Wagner, con una falsa unidad, la que se da en el drama musical: «la unidad de todo no está constituida sino a partir de un ajuste preconcebido, de un ajuste puramente convencional de elementos expresivos. Son medios artísticos que se convierten en extraños, los unos de los otros y que no están ligados por ningún sentido y que están arbitrariamente reunidos por el *Diktat* de un artista aislado» (1966a, 136-137). La afirmación no deja de ser llamativa. Lo que se ventila en la obra de arte total es la integración de música, poesía y drama. Según lo afirmado por Adorno estas artes van cada una por su sitio en la obra de Wagner. Tal afirmación puede considerarse arbitraria ella misma, máxime teniendo en cuenta el modo como termina: en parte se debe a la condición de artista aislado¹⁶.

Pero las razones que se dan parece que son más profundas: la unidad de lo sensible es imposible porque, según Adorno, los órganos de los sentidos están aislados por la objetivación y por la división del trabajo que se da incluso en el mismo orden individual. Según este supuesto la obra de arte total fracasaría porque no hay forma de integrar los sentidos en ella: lo que el ojo ve es distinto de lo que el oído oye, se podría decir, como afirmaba el *diktat* de la sofística. La integración fracasa porque, según Adorno, la integración se da por *identificación* y no por *configuración*: «la unidad mozartiana era una unidad de configuración y no de identificación» (1966a, 136-137). ¿Qué puede querer decir Adorno con tal distinción? Pues que en la unidad de Mozart existe estructura, la de la obra, mientras que en este caso lo que hay es un intento de *fusión* de las artes. Si esto fuera así parece que la comparación se desarrolla en distinto plano, el de la obra y el de las artes. En este último las artes coexisten, según Adorno, la música es repetición de la palabra: «la música repite lo que dicen las palabras» (1966a, 138). No es extraño que Adorno termine pensando que nos hallamos ante una forma de anticipación del cine. En este caso sí tiene

¹⁶ Más adelante compara el proyecto de Schönberg y el de Wagner. En éste está el individuo aislado, en aquél el grupo en el que se respeta la división del trabajo. El argumento es flojo. No se puede deducir ni el éxito ni el fracaso ni de la individualidad ni del grupo.

primacía el relato en que se desenvuelve el cine sobre la música. No se daría en el drama musical integración radical, sino descomposición. Es decir, el fracaso de esta concepción del drama.

La pregunta, sin embargo, es si se puede considerar cierto este supuesto. En primer lugar, es un tanto arbitrario afirmar la falta de integración de las artes, apelando a la objetivación y división de los sentidos: la ópera es un precedente de ello y en la tragedia la música formaba parte del drama; la propia poesía, al menos la antigua, estaba acompañada por el *ritmo* y, en la posterior, *la rima tenía una función musical*. Por otro lado, la música no repite lo que dicen las palabras, como afirma Adorno (1966a, 138). Esta afirmación parece que procede de la música del cine que acompaña a las palabras, pero el orden musical y el semántico son distintos: no hay redundancia y en esto sí se puede decir que los órdenes sensitivos son distintos. Adorno, sin duda, ha captado la dificultad de la integración de las artes o, dicho de otro modo, ¿qué es lo decisivo en el drama, la música, la orquesta, o el relato, el canto, el contenido poético del relato o los temas de que se trata?

La dificultad apuntada por Adorno sería extensible a la ópera, pero siempre el elemento decisivo es la música, no a la inversa como sucede en el cine. La música en este caso sería la sublimación de lo poético y del drama, sería el aglutinante en el drama musical. En los textos de Wagner aportados por Adorno se puede ver esta idea (1966a, 132-134), aunque éste lo haya entendido en otro sentido.

9. LOS TEMAS. LA PÉRDIDA DE RELEVANCIA

Según Newman, A. B. Marx ponía a la elección del tema de Lohengrin la objeción siguiente:

This drama the drama of future? The Middle Ages a picture of our future, the outlived, the quite finished, the child of our hopes? Impossible! These sagas and fables... come to us now only as the echo of the long-dead times that are quite foreing to our spirit. (1966a, 156).

La objeción de Adorno en relación con los temas de Wagner, la reconstrucción de un universo que va desde la Edad Media a la mitología germánica y desemboca en el tema religioso, consiste en afirmar su irrelevancia precisamente por ser temas ahistóricos. Los personajes de la primera época cubrirían este expediente, como es el caso de *Rienzi*, primera ópera de Wagner, que él mismo desechó.

En *Rienzi* encontramos una ópera clásica. Fue estrenada en Dresde en 1842. Su tema es un hecho histórico: las disputas entre dos familias, los Colonna y

los Orsini. La acción discurre en la Roma del siglo XIV. N. G. Rienzi (1313-1354)¹⁷ es el notario papal y hermano de Irene, pretendida de Adriano Colonna y a quien quiere secuestrar Orsini. Los violentos enfrentamientos llegan a la corte de Avignon que manda un delegado papal para pacificar la ciudad. Sin embargo, fracasa en ese intento, mientras que será Rienzi el que lo conseguirá. El pueblo descontento con la nobleza le pide que termine con ella. Paolo Orsini intenta asesinar a Rienzi, le clava un puñal pero no lo consigue porque le salva la cota de malla que lleva encima. Rienzi acusa a los nobles de traidores y el pueblo pide que los ejecute. Finalmente, los indulta con falsas promesas, pero vuelven a desafiar a Rienzi. Al final se produce una batalla en la que resultan vencidos los nobles y en la que perecen los Colonna y los Orsini. Pero Adriano Colonna quiere vengar a su padre y decide matar a Rienzi. El pueblo da la espalda a Rienzi, se rebela contra él que es abandonado por todos menos por su hermana. Ambos morirán en el Capitolio quemado por la rebelión popular.

La interpretación ordinaria de la obra suele ser la anticipación de la crítica de la nobleza frente al pueblo llano, es decir, la anticipación de la burguesía. Rienzi representaría a ese héroe que se apoya en el pueblo para luchar contra aquellos privilegiados, que son los nobles. Representa al pueblo, pero a la vez es demasiado soberbio y el pueblo se rebela contra él y lo condena.

El tema no entraría en la irrelevancia de la que aquí hablamos, pero el juicio de Adorno sobre la obra sigue siendo severo. Interpreta, no sabemos si adecuadamente, el conflicto político, en el sentido en que el pueblo se escandalizaba de las actitudes libertinas de los nobles. Ciertamente Rienzi sería un tribuno que defendía al pueblo contra los abusos de la nobleza, pero su actitud altiva representaría lo que llamaba Adorno el «primer terrorista burgués». Contra los nobles y a favor del pueblo su fórmula fue *por Roma*. De manera que la calificación de *terrorista* es excesiva. Por otra parte, como ya hemos indicado, en la actitud de Rienzi ve una prefiguración del fascismo.

En *El holandés errante*¹⁸ aparecen los motivos posteriores de Wagner, incluidos los *Leit-motive* y los temas relativos a la redención por el amor. El libreto está tomado del capítulo 7 del libro de leyendas *Aus den Memoiren des Herren von Schnabelenwopski* de H. Heine. La ópera se estrenó en Dresde en 1843. La acción se desarrolla en algún lugar de la costa de Noruega. La ópera, con libreto versificado del propio Wagner, trata la historia de un buque que arriba a un refugio durante una tormenta. Allí se encuentra con otro buque cuyo

¹⁷ Era un personaje bien querido de diversos autores del siglo XIX. Wagner lo toma de la autora inglesa Mary Russell Mitford, que a su vez se inspira en la crónica *Vita Di Cola Rienzo*. En la España del XIX recreó su figura Rosario de Acuña en forma de drama con el título de *Rienzi el Tribuno*.

¹⁸ Wagner había escrito un texto en París con el título el *Buque fantasma* que había vendido al director de la Ópera de París y que se aprovechará para realizar un libreto para una ópera por parte de Pierre-Louis Dietsch con música y libreto de P. Fouchet. No obstante, las fuentes que se invocan para el *Vaisseau fantôme* no son la obra de Wagner, sino otras, de H. Heine, W. Scott y otros.

capitán Daland se interesa por la tripulación del buque fantasma, cuyo capitán, el Holandés, le cuenta que en medio de una tormenta había prometido surcar el Cabo de Buena Esperanza. El diablo le oyó y le tomó la palabra: solamente se liberará de esta maldición de surcar los mares cuando encuentre una mujer fiel. Es lo que le dice a Dalang, preguntándole si tiene alguna hija que quisiera desposarse con él. En el acto segundo, Senta, hija de Daland, mira el cuadro del holandés errante, a pesar de tener como novio a Erick, que lamenta que su padre no lo quiera como esposo para ella. Daland finalmente le presenta al Holandés y ambos quedan prendados el uno del otro, con lo que Dalang anuncia el compromiso matrimonial entre ambos. En el acto tercero se celebra el acontecimiento en el buque de Daland, mientras que en el del Holandés domina el silencio. Erik le pregunta a Senta si es verdad que se va casar con el Holandés a lo que ésta le responde que es su deber, a pesar del destino que le espera a su lado. El holandés zarpa y Senta se tira al mar. Mientras el buque desaparece, se ve los espíritus de Senta y el Holandés elevarse hacia el cielo.

La interpretación habitual de la ópera se refiere a la *redención por el amor*. Aunque hay amor, también hay deber. De manera que se daría esta conjunción entre la pasión y la moralidad.

La verdadera opinión de Adorno sobre el sentido de la obra la expresa a través del juicio que hace sobre *Lohengrin*: «según el espíritu ideológico auténtico se disfraza la sumisión de la mujer a su esposo en humildad, en acto de amor puro el Caballero del cisne (Lohengrin) prodiga el resplandor, allí donde el marido no busca sino el dinero. *Ya el Holandés era un buen partido*» (subrayado nuestro). El autor ha reducido aquel compromiso moral a un interés bastardo.

En *Tannhäuser* se repite el tema de la redención, pero aquí como lucha entre el placer y el deber. La ópera se representó por primera vez en Dresde en 1845. En la ópera, el primer acto comienza con una escena en Venusberg en que Tannhäuser se entretiene con Venus a la vez que se plantea salir de allí. En el segundo, el escenario se traslada a un valle cercano a Wartburg por donde pasan los peregrinos que van a Roma y en el que Tannhäuser conversa con un pastor, albergando la idea de unirse a ellos. El pastor le recuerda que su amada Elizabeth está muy triste desde su partida. Entonces decide regresar a Wartburg. En el tercer acto se representa un concurso en el salón del castillo del señor del territorio (*Landgrave*). Allí Tannhäuser se mide con otro trovador, Wolfram, que defiende el amor místico, mientras que Tannhäuser defiende el amor carnal que por experiencia conocía en sus andanzas por Venusberg. Los allí presentes se rebelan y pretenden acabar con él. Elizabeth se interpone y el *Landgrave* le insta a que redima sus pecados yendo con los peregrinos a Roma. En el acto final, Wolfram descubre a Tannhäuser con unos peregrinos llenos de harapos y le pregunta si ha conseguido el perdón, a lo que le responde que el Papa se lo ha denegado y que solo desea regresar al corazón de Venus. Entonces aparece la diosa, pero cuando nombra a Elizabeth, desaparece y con ella todo su cortejo. En el final se representa un cortejo con el féretro de Elizabeth sobre el que caerá muerto Tannhäuser.

En Tannhäuser ve Adorno una manifestación más de la mencionada fantasmagoría, en forma de *renuncia al placer*, expresado éste a través de la *inocencia* de los sonidos de las flautas que, según Adorno, es en los pocos momentos de toda la obra de Wagner en que suenan solas (1966a, 125). Ciertamente, la obra de Wagner facilita esta crítica de Adorno, pues aunque Tannhäuser intenta buscar el ejercicio de la virtud representada en Elizabeth, cae en la tentación de volver a los placeres de Venus, hasta que en el final de la obra Elizabeth redimirá después de su muerte a Tannhäuser. En la escena final se ve pues esa renuncia al placer de éste. Pero ni siquiera se da una renuncia al placer sino a su fantasmagoría: «porque la fidelidad a Venus no es la fidelidad al placer sino a la fantasmagoría del placer» (1966a, 123). De tal manera que convierte el placer en una debilidad, es decir, en una enfermedad, que por lo demás no es característica exclusiva de Tannhäuser, sino de otros héroes wagnerianos como Tristán o Amfortas.

Como en tantos otros casos, el argumento de Adorno contra la obra es psicológico. Invocando una vez más a Nietzsche no encuentra en la música sino fuerzas psíquicas: «¿de qué sufro yo cuando sufro por el destino de la música?» (1966a, 125). Como en otras tantas veces, Adorno convierte el argumento psicológico en principio estético, siguiendo la estela de Nietzsche. Como otras veces, se le niega carta de naturaleza a las actitudes morales moderadas, en nombre de una filosofía de la historia supuestamente progresista. Aquí la componente ideológica se impone a esta que permite un análisis más objetivo de la obra. Como otras veces, la llamada *fantasmagoría* parece que afirma aquel requisito ya mencionado que hace suponer que las obras de arte describen algo así como realidades y no ficciones.

Se puede decir que *Lohengrin* (1850) es la última ópera de Wagner. A partir de ella entramos en el ámbito del *drama musical*. El tema es medieval, pero no histórico: el asunto trata de un caballero misterioso del Grial que proviene de un territorio alejado (Monsalvat) de la Alemania medieval, el caballero del cisne. Es un escenario de guerra en el que el rey Enrique de Alemania se enfrenta al intento de los húngaros de invadir Alemania. Se da una trama en la que una heredera del trono de Brabante, Elsa, es acusada del asesinato de su hermano por Federico con el fin de ser ella la heredera; ella pide justicia ante el rey Enrique y aquí aparece el salvador, Lohengrin, que defiende a Elsa de las acusaciones de Federico y que se promete a aquélla, con tal de que no le pregunte por su origen ni siquiera por su nombre. Aquí aparecen lo que podríamos llamar las fuerzas del mal, Ortrud esposa de Federico que convence con malas artes a Elsa para que indague el origen del caballero Lohengrin. Por fin, Lohengrin confiesa que su origen está en tierras lejanas donde se guarda el Grial cuya custodia se debe a Parsifal, su padre. Al revelar su origen pierde todo su poder y debe regresar a su tierra. El embrujo de Ortrud había convertido al hermano en el cisne, ahora el cisne se convierte en hermano y Elsa muere en el regazo de su hermano, a la vez que Lohengrin desaparece en una barca tirada por una paloma.

En este caso la ópera podría ser interpretada de manera diversa; por un lado, se ve aquí el tema de la fatalidad, el mito de Zeus y Semele, al estilo de las tragedias griegas, pero envuelta ésta en maleficios, por otro, está el juicio de Dios, que vincula la obra a un elemento transcendente.

El punto de vista de Adorno sobre la ópera es otro: toma como punto de partida para su interpretación el concepto de *fantasmagoría*¹⁹ de Schopenhauer. Entiende éste por tal «el lado exterior de la mala mercancía». En el caso de *Lohengrin* la fantasmagoría se hace depender de la sonoridad, es decir, de la música directamente y se refiere al respecto a los «cantos de lejanía» que se ven ejemplificados en *Lohengrin* en los pasajes sonoros en los que Elsa sueña que ve al caballero que va a testificar a su favor. Adorno compara a Lohengrin con la figura de la tradición celta de Oberon, rey de las hadas, en realidad un duende: «Lohengrin en el fondo de él mismo es un minúsculo duque de elfos» (1966a, 116). La ironía degrada el carácter transcendente de la figura. Pero la argucia wagneriana, como decimos, reside en el poder de crear realidad que tiene la música, que Adorno rescata con una cita que hace suya de P. Bekker: «transfiriendo lo maravilloso al alma humana le confiere el carácter de verdadero en el sentido artístico del término; lleva la idea de leyenda y de cuento hasta el punto de darle realidad absoluta a lo irreal» (1966a, 120). De modo que aquí lo real depende de la fascinación que ejerce la música en el oyente. En eso consiste la fantasmagoría de la que hablaba Schopenhauer y que por supuesto traspasa toda la obra de Wagner. Para Adorno, sin embargo, esta representaría una forma de idealismo, por un lado, y, por otro, una especie de farsa, con lo que quita todo mérito justo a la música o lo que es peor, es un recurso artificial, carente de autenticidad.

En *Tristán e Isolda* (1865) encontramos la leyenda artúrica, que se remonta al siglo X, y que Wagner conoce principalmente a través del texto de Godofredo de Estrasburgo del siglo XIII. La obra, por más que sea muy relevante en la producción wagneriana, no dejaba de ser ocasional, puesto que fue escrita en medio de la elaboración del *Anillo* por exigencias económicas del autor. En ella se relata el drama de amor entre la princesa irlandesa Isolda y el noble de Cornualles, Tristán, encargado por su tío Marco de Cornualles de llevar a Isolda a este país para casarse con él. En el camino Isolda quiere vengarse de Tristán por haber matado a su prometido y le pide a su sirvienta que le prepare un brebaje mortal, pero su sirvienta cambia el brebaje mortal por uno de enamoramiento y en el encuentro ambos quedan extasiados el uno con el otro. En el acto segundo se dan las manifestaciones de ese enamoramiento y el enfrentamiento entre Melot y Tristán en el que resultará herido éste; en el acto tercero se produce el encuentro de nuevo en Irlanda entre Tristán e Isolda que termina con la muerte de ambos en el famoso pasaje del *Liebestod*.

¹⁹ El término vierte la expresión en alemán *Blendwerk* que podría traducirse literalmente por *obra de deslumbramiento*.

La interpretación del *Tristán* ha sido diversa, pero la más frecuente es esta en la que se describe un amor fatal, a la vez que verdadero. Es esa idea según la cual amor y muerte están unidos, de manera que irrevocablemente el amor no puede sobrevivir a la muerte. Esta fatalidad del amor y de la muerte recuerda a la de las tragedias griegas con quien Wagner siempre quiso comparar sus obras.

Para Adorno *Tristán* representa el dominio de la muerte y no tanto del amor:

en *Tristán* la existencia no está representada de ningún modo por el solo «reino del día» que quería cambiar la acción contra el reino de la noche. La acción culmina en la resolución de morir. Pero la imagen de esta resolución quiere retomar en el origen primero de la existencia individuos finitos sufriendo en la finitud de la infinitud de la pulsión (1966a, 142).

Ciertamente se describe bien en qué consiste el amor en *Tristán*, es un deseo inútil, puesto que el deseo es infinito y se da en la finitud humana. Aquí entonces no queda sino el reino de la noche, es decir, de la muerte. La filosofía que subyace, según Adorno, al discurso de Wagner en el *Tristán* es la de la muerte que identifica no con el amor, sino con el placer, lo que se proyecta en algo trivial: «pero en tanto que positividad la muerte se desliza en lo trivial» (1966a, 142). Lo que en definitiva nos quiere mostrar Adorno es lo alejado que está Wagner de Beethoven, portadora su música de alegría, característica de toda gran música. En definitiva, la música de Wagner se caracteriza por estar entre el pesimismo y la trivialidad.

Es difícil aceptar una interpretación de esta índole. Su génesis parece reproducir la idea freudiana de la destrucción como término del placer, pero eso a duras penas puede calificarse de *trivial*. Lo trivial del drama *Tristán* confirmaría una vez más la idea de Adorno de la irrelevancia de los temas wagnerianos, irrelevancia difícilmente justificable.

El *Anillo* representaría la obra magna wagneriana pues está constituido por cuatro óperas, *El oro del Rin*, *La Valquiria*, *Sigfrido* y *La Caída de los dioses*. Es un todo argumental donde se plantea el sentido mismo de la religión mitológica que llena el vacío de sentido de la existencia humana. No se puede olvidar que Wagner ha leído la obra de Schopenhauer en este tiempo y que le produjo una impresión profunda y perdurable.

El *Anillo* es la más grande recreación mitológica de la tradición germánica. Para escribirlo se inspirará en la *Mitología germánica* de J. Grimm, directamente tomará los personajes del *Cantar de los Nibelungos* y de las aedas escandinavas, la saga de Andvari, pero los recreará a su conveniencia. La obra se estrenó en el *Festspielhaus* de Bayreuth en 1876.

El *Oro del Rin* comienza con la escena en que las ninfas (las hijas del Rin) juegan con el enano Alberich que las persigue y que se va a fijar en la cumbre de un monte que resplandece. Le dicen a éste que el oro lo poseerá quien renuncie al amor. De esta manera Alberich terminará poseyéndolo y su hermano Mime se encargará de fundirlo y forjarlo. Pero Wotan, el padre de los dioses también lo quiere, de manera que terminará consiguiéndolo mediante argucias y engaños. La obra termina con las ninfas lamentando esta pérdida.

Lo que la pérdida representa es la pérdida del paraíso que se ve sustituido por un mundo de los dioses en el que dominan las pasiones como en el de los humanos. Esta primera ópera, llena ya de simbolismo, anuncia el contenido de las otras tres en tanto describirá a los dioses dominados por el poder y la riqueza, realizándose así el cumplimiento de la profecía de Alberich de su destrucción.

En la *Valquiria* se narra el encuentro de Sigmund y Sieglinde que terminan reconociéndose como hermanos gemelos, a la vez que enamorados, cuyo fruto del amor será un hijo, Sigfrido, que tendrá todo su protagonismo en la tercera de las óperas que conforman el *Anillo*. En la *Valkiria* también aparece la figura de Brühnilde, hija de Wotan y protectora de los hermanos gemelos, a pesar del amor incestuoso, con el fin de hacer posible aquel hombre que rescate el anillo que está en posesión de Fafner convertido en dragón. Por otra parte, las valquirias son las hijas de Wotan y Erda (la tierra) que serán encargadas de proteger el Walhalla y por lo tanto hermanas de Brühnilde.

Sigfrido es el héroe esperado que matará al dragón y se apoderará del anillo. En el acto primero se reproduce la fragua de Mime que se queja de que Sigfrido rompa todas las espadas que le forja. Este se queja de que no le forje la espada que su madre Sigliende le ha dejado para poder vencer al dragón. Mime una vez más, como su hermano Alberich, alberga la esperanza de poder hacerlo él y quedarse con el anillo. Finalmente será el propio Sigfrido el que forje la espada. En el acto segundo, Sigfrido, el hombre sin miedo, se enfrenta a Fafner en forma de dragón y termina matándolo, apropiándose del anillo y el yelmo. En el pasaje siguiente se enfrentará a Mime que quiere engañarlo para quedarse con el anillo, a quien también matará. Siendo alguien joven e inexperto ha aprendido a interpretar el lenguaje de los pájaros que le previenen contra los males que le acechan, pero también le anticipan los bienes. Así sucede con la existencia de Brunilda, la hija de Wotan. Como hija de la divinidad no puede tener relaciones amorosas y menos con un mortal. Y aquí aparece la transgresión de lo divino en razón del amor.

El *Ocaso de los dioses* comienza por el canto de las Nornas, hijas de Erda, que relatan cuando Wotan perdió su ojo y se secó el bosque de fresnos que habrá de servir para que sus ramas secas rodeen el palacio de los dioses. A continuación, aparece Sigfrido y Brunilda antes de que aquél emprenda aventuras por el Rin. En el acto primero se ve la escena en la que Hagen, hijo de Alberich y de Grimhilde, trama la recuperación del anillo en manos de Brunilda. Para ello le dice a sus medios hermanos Gunther y Guttrune que deben casarse con Brunilda y con Sigfrido. Guttrune utilizará un filtro amoroso para que Sigfrido se enamore de ella, como así sucederá, y con ayuda de éste intentará seducir a Brunilda. En el cuadro segundo se produce una escena entre Brunilda y Waltraute, su hermana, emisaria de Wotan para que entregue el anillo a las hijas del Rin y se recupere el poder de los dioses a lo que se niega, pues es prenda de Sigfrido. En los siguientes actos se plantea el matrimonio de Sigfrido con Guttrune y de Gunther con Brunilda, que termina confesando la debilidad de éste, su espalda, circunstancia que aprovecha Gunther para matarlo en una cacería. Finalmente, Brunilda le reconoce como verdadero héroe y esposo y hace arder

en la pira funeraria de éste a ella y al mundo de los dioses, el Walhala. El fuego se desborda e invade todo, para finalmente volver a su estado de paz cuando las hijas del Rin recuperan el anillo.

En el *Ocaso de los dioses* se plantea la decadencia del mundo de los mitos y la reviviscencia del hombre sobre los dioses. Se cancela así el mito y se vindica la condición de supremacía del hombre sobre él. Una visión del significado de la tetralogía la aporta Trías en este texto:

En la *Tetralogía* resplandece ese grandioso poder de dominación que es el anillo y el poderoso argumento dramático y musical de la maldición que ese poder arrastra, desde el comienzo hasta el final de lo que puede comprenderse como historia del mundo (2007, 333)

Este texto certifica el poco sentido de la *irrelevancia* de la que hablamos. Lo que se trata en el *Anillo* es la dominación como supremo recurso, a la vez que como fuente de las desgracias de los hombres. Para Trías, Wagner sin ser filósofo piensa mejor que muchos filósofos a través de sus óperas.

En el *Anillo* ve Adorno la recreación del mito del origen. Sigfrido como héroe más allá de las clases sociales²⁰ representa una sociedad originaria: «Wagner falsifica la condición de hombre desposeído, haciendo del hombre oprimido un hombre no mutilado» (1966a, 178). No se trata de un revolucionario, sino más bien de un rebelde: «Siegfried una vez entra en su papel no es el representante alegórico del proletariado; él se transforma en individuo y como tal fantasma de una humanidad inmediata y no corrompida por la historia. El revolucionario se muda en rebelde» (1966a, 178).

Esta idea no deja de ser maliciosa en el fondo, en la medida en que se entiende, como él dice, como un intento, el revolucionario de Wagner, al margen de la revolución como proceso social: la música de Wagner se sitúa en el espacio social de la burguesía y constituye, añadiríamos nosotros, una forma de idealismo. Sigfrido no puede ser héroe de la revolución, sino solo un rebelde que enlazaría con una sociedad prístina, originaria: «Wagner falsifica la condición de hombre desposeído, haciendo del hombre desposeído un hombre no mutilado» (1966a, 178).

La forma con que Adorno enlaza la historia del *Anillo* con la sociedad en la que se vive no es la forma recta, sino oblicua. En el fondo subyace una forma de filosofía de la historia en este personaje: la idea del pesimismo schopenhauriano que solo se ve reconocido en la recreación de ese mundo originario, mítico. Se tiende a presentar a los personajes del *Anillo* como producto de una burguesía que propicia el individualismo desvinculado de la realidad social, donde no se da articulación entre el todo social y las partes, los individuos.

Pero si el planteamiento de Wagner está vinculado a la filosofía de la historia de Schopenhauer, aquél va incluso más allá de este planteamiento: «el *Crepúsculo de los dioses* no representa solo la ejecución del veredicto metafísico de

²⁰ Cita el pasaje: «Yo no tengo ni tierra ni gentes ni posesiones. Yo solo tengo una herencia que es mi propio cuerpo que consumo viviendo», 178.

Schopenhauer, sino también el abandono resuelto de una filosofía de la historia donde el antagonismo entre universal y particular centellea tramposamente, privado de la articulación dialéctica, según las leyes de Hegel, pero también de la esperanza de una situación transformada, en la que desaparecería este antagonismo inveterado» (1966a, 179). De manera que el fracaso de este planteamiento wagneriano no se refiere solo a lo que de Schopenhauer quedaba en el *Crepúsculo*, sino a la carencia de articulación dialéctica entre el individuo y la sociedad y a la falta de una componente utópica que abocaría al oyente, según este planteamiento, a una especie de nihilismo, al anunciar la muerte de los dioses. Pero además, Adorno quiere identificar esta falta de resistencia a la totalidad con una identificación con ella misma: «a la producción de la resistencia por la totalidad social corresponde el fin, la identificación de la resistencia con la dominación: el poder de interpretar la historia encuentra sus límites, y se pierde en la noche de la indiferencia» (1966a, 179-180).

Por si no fueran pocas las limitaciones del *Anillo*, su filosofía de la historia le lleva a la indiferencia a la irrelevancia, se pierde en el discurso burgués del romanticismo. Adorno de este modo no solo contrapone la filosofía schopenhaueriana a la dialéctica hegeliana, sino que consagra aquella como irrelevante. En esto una vez más se hunde la credibilidad de Wagner como también la de Schopenhauer y con ella, incluso los hallazgos de su música.

Pero este punto de vista le parece desechable a Adorno: no hay juicio imparcial sobre él y su obra. El juicio se hace desde la perspectiva del materialismo histórico: el mundo fascinante recreado por Wagner no cuenta. De otro modo, en la tetralogía lo que se cuestiona es el mundo mitológico en el que los dioses terminan ardiendo en el Walhala y donde solo quedan hombres en el mundo. Para Adorno Sigfrido no ese héroe de la humanidad, como hemos visto.

En *Los maestros cantores* desaparecen los temas mitológicos para centrarse en aquellos que se refieren a la burguesía del siglo XVI. Es una de las pocas óperas de Wagner que no tiene componente ficticia y que supuestamente se basa en hechos históricos: la existencia de un zapatero y poeta Hans Sachs (1494-1576) que formaba parte de un coro de la cofradía de los maestros cantores de Nuremberg. La tradición la recoge Jacobo Grimm, de quien la toma Wagner, igualmente de los poemas que se publicarán de H. Sachs. La ópera es una comedia en que se juega con la historia de tales artesanos en el siglo XVI con una trama amorosa que tiene como fondo la destreza musical en la que Wagner se describe a sí mismo, ejemplificado en el personaje de Walther von Stolzing.

Ahora bien, no se crea que Adorno juzga esta obra conforme a los cánones de una obra histórica. Por el contrario, ve en ella una manifestación más del mito: «bajo su mirada (la de Wagner) todo se transforma en algo mítico y muy particularmente en el único tema moderno que trató» (1966a, 163). De manera que lo histórico del tema tratado en la ópera se convierte en un asunto también mítico, a la vez que refuerza el tópico de lo burgués: «la expresión de la dulce nostalgia se funde con la seducción de lo archiconocido, la promesa de la seguridad en la patria con el sentimiento de ¿cuándo he estado yo aquí en otra ocasión? Y el pasado primitivo sirve de aureola para los arquetipos de la

burguesía» (1966a, 164). Como se puede ver el análisis toca lo psicológico con el fin de vincular lo mítico y lo histórico. Se trata de fortalecer la idea de patria con un sentimiento de lo originario: «Wagner hace pasar la existencia histórica del pasado alemán por la esencia» (1966a, 165). Wagner se desenvuelve siempre en el mito, pero lo que es peor, con él describe el sentido mismo del sentimiento de la patria que manipula de modo hábil. Esto convierte su posición en lo antagónico de la ilustración: «El recuerdo manipulado es el contrapié de la Ilustración» (1966a, 165).

Interpretada de esta manera, la ópera no resultaría sino un panfleto nacionalista con todos los rasgos de los tópicos atribuidos a Wagner, cuya filosofía de la historia proviene del pesimismo de Schopenhauer que conduce necesariamente a una visión reaccionaria de la existencia.

En *Parsifal* (1882) Wagner toma la leyenda artúrica de la tradición medieval, principalmente de la obra *Parzival* de W. Eschenbach del siglo XIII, que a su vez se inspiraba en el texto *Perceval le Gallois ou le conte du graal* de Chrétien de Troyes, del siglo XII. La historia narra el estado en que los caballeros del Grial en un territorio imaginario que llama *Montsalvat*, quizá en España, en todo caso en el Pirineo, guardan el cáliz en el que se celebró la Última cena y la lanza que atravesó el costado de Cristo en la cruz. El maestro de la comunidad, Amfortas, herido por Klingsor, antiguo caballero de la orden y expulsado de la misma, requiere los cuidados de Gurnemanz, quien profetiza que solo un inocente, a quien la piedad le hará sabio, le salvará.

Klingsor conjura a Kundry, hechicera pagana, para que seduzca a los caballeros y en especial al inocente Parsifal. Sin conseguir seducirlo, Klingsor intenta matarlo, pero la lanza de Longino se detiene antes de alcanzarlo. Pasados los años, la Orden está a punto de desaparecer y aquí entra en escena de nuevo Parsifal que se encuentra con el anciano Gurnemanz y con Kundry que lo reconocen como el futuro heredero de Amfortas y salvador del orden. En el cuadro final se realiza la celebración de una procesión en la que se lleva el cadáver de Titurel, padre de Amfortas que sigue herido y que tiene conciencia de su inminente muerte. Parsifal toca la herida con la lanza y quedará curado. Entonces se reconoce a Parsifal como heredero de Amfortas y maestro de la Orden.

La interpretación que se ha dado de la obra va en la dirección de alguno de los conceptos de la filosofía de Schopenhauer como es el de *compasión* o *piedad* y, unido a éste, el tema constante en la obra de Wagner que es el de la *redención*. Junto a esta nos encontramos con la idea según la cual las obras de Wagner entrañan un simbolismo que nos describen el estado en que se encuentra lo que podríamos llamar *conciencia del tiempo* en la que se sitúa la obra de Wagner, la conciencia del desencantamiento del mundo al perder las referencias religiosas, de ahí la quema del Walhalla, de la *Caída de los dioses* y esta suerte de encantamiento, a través de la religión de la *compasión* que comporta el cristianismo, que aparece en *Parsifal*.

Adorno encontrará en *Parsifal* como en otras obras de Wagner la encarnación de lo que con palabras de Schopenhauer llamó *Blendwerk* (*fantasmagoría*); en cita de éste, «el lado exterior de la mala mercancía». A este propósito nos dice:

Parsifal transfiere la apariencia fantasmagórica a la esfera de lo sagrado en la que la magia retiene precisamente los rasgos de la fantasmagoría. En el largo camino que sube hasta el grial, se puede oír esta conversación:

Gurnemanz: yo creo haber visto claro en ti, hacia él no se abre ningún camino y nadie puede encontrar la ruta, si no es conducido por el Grial mismo.

Parsifal: yo ando apenas y me creo bien lejos.

Gurnemanz: El tiempo se muda aquí en espacio.

Los personajes pierden su situación empírica en el tiempo en que entran en el mundo de los seres irreales. Jugando con la idea de la metempsicosis, el último Wagner no tenía ninguna necesidad de ser estimulado por las simpatías budistas de Schopenhauer (...) Si los personajes wagnerianos son utilizados *ad libitum* como símbolos es porque su existencia se difumina nebulosamente en la fantasmagoría (1966a, 118).

En este caso se da un paso más, ni siquiera los personajes son símbolos actualizados de figuras de la mitología clásica: Kundry no es la Venus cristianizada. Es algo confuso, es Gundryggia allá, Kundry aquí, según le dice Klingsor. Reencarnaciones de personajes pasados. Con ello Wagner entra otra vez en ese universo de fantasmas que constituyen sus personajes, según Adorno. Sería una suerte de idealismo llevado al arte que a duras penas tiene que ver con lo real. Se trata de un mundo imaginario en el que se distrae la burguesía, etapa final del romanticismo. La crítica de Adorno es acerada e incluso perversa, pues la simbología como último recurso de las obras de Wagner es incluso falsa.

Curiosamente una de las conclusiones a que nos ha llevado este trabajo es la de la idea según la cual los temas de las obras aquí examinadas tienen o no relevancia en función del contenido conceptual de las mismas. Subyace en los juicios de Adorno sobre las obras no solo su relevancia musical sino aquellas que él considera relevantes por su contenido. En el juicio sobre las obras de Wagner echa de menos la relevancia de las mismas, en tanto es un discurso que se desenvuelve entre la mitología y la religión, lo que le llevará a tachar la obra de Wagner de burguesa. Pero esa proclividad a juzgar la obra por sus contenidos conceptuales se encontrará también en el juicio sobre *La consagración de la primavera* de Stravinski de la *Filosofía de la nueva música*. La música seguirá ese paso conceptual de los temas tratados.

10. EL MÉTODO

La cuestión que se plantea en este caso es el procedimiento seguido en el análisis que hace Adorno de la obra de Wagner. Se trataría de un *análisis inmanente* de la obra que Adorno invocó como propio de su filosofía con el fin de hacer aparecer lo oculto y lo manifiesto en las obras de arte. Como indicábamos al comienzo de este trabajo, su análisis de la obra de Wagner comprendería presupuestos sociales, psicológicos, musicales, literarios y filosófico-históricos, es decir, la obra no es una mera crítica musical. Pero la pregunta en este caso es si hay algún factor determinante que pueda considerarse metafísico, en el

sentido de ser fundamento de todos los demás²¹. El otro aspecto hace referencia a si este análisis estético tiene carácter normativo o no.

En relación con el primer aspecto, aunque el texto se completa en los años cincuenta no parece que Adorno aplicara sus principios metodológicos en él; más bien se trasluce en él una determinada filosofía de la historia que se ajusta a la sostenida por el hegeliano-marxismo, es decir, por el materialismo histórico. En este sentido nos recuerda en bastantes ocasiones el origen de la de Wagner que sería deudora del nihilismo de Schopenhauer. Por otra parte, el texto, según reconocerá el propio Adorno, peca de psicologista²². En cualquier caso, en la obra se distinguen los aspectos más estrictamente musicales de los que son literarios y esto nos ha llevado al examen de estos últimos en los que el autor aplica una crítica que conlleva una valoración bastante devaluada de la obra de Wagner. Asimismo, se deja traslucir en toda la obra, la idea de ciertos prejuicios ideológicos sobre el autor, más o menos justificados. Parece practicar una crítica ideológica desde esa concepción materialista de la historia.

En lo que se refiere al carácter normativo de la obra, sin duda la estética de Adorno, a pesar quizá de él mismo, lo es. En realidad, toda estética tiene la pretensión de poder juzgar las obras conforme a criterios normativos²³. El problema reside en establecer cuáles son estos. En los textos de Adorno, que no parece haber rectificado en escritos posteriores, lo que aparece es una determinada concepción de la historia a partir de la cual se establecen los criterios de lo correcto o de lo incorrecto en el arte y que se resume en las tesis del materialismo histórico. Pero esto no se formula al estilo del Lukacs último, sino a través del concepto de *autonomía*. Se trataría de una necesidad libre. El argumento es sutil y, hasta cierto punto, falso; es sutil porque no se habla de una necesidad cerrada: siempre hay libertad en la obra de arte; es falso porque consagra a las obras que no van en la dirección de la historia a la irrelevancia. Este sería el caso de Wagner, pero también de un antiwagneriano como Stravinski.

11. LO ESTÉTICO Y LO POLÍTICO EN WAGNER

En un texto de los años sesenta, para justificar su proceder en el *Ensayo sobre Wagner* Adorno dice no poder evitar esta relación entre lo estético y lo político. En «Actualidad de Wagner» (2006, 553-573), Adorno mantiene una posición moderada en relación con la cuestión política en Wagner; pero con muchos matices. En el artículo se afirma lo siguiente: «la forma de nacionalismo por él incorporada sobre todo en las obras que explotó en el nacionalismo,

²¹ Una de las preocupaciones filosóficas más insistentes de la filosofía de Adorno es la evitación de un discurso metafísico, es decir, de los fundamentos.

²² ADORNO, «Apostilla a una discusión sobre Wagner», en *Escritos musicales I-III*, 672.

²³ ADORNO, «Criterios de la nueva música», en *Escritos musicales I-III*, 175-232. En este largo artículo Adorno aborda el problema de los criterios para juzgar una obra, pero referidos a la nueva música.

el cual más allá de Chamberlain y Rosenberg podía apoyarse en él» (2006, 554). Esta atribución puede calificarse de grandilocuente, en el mejor de los casos. Más adelante en relación con *Los maestros cantores*, a cuya interpretación ya nos hemos referido, dice: «El aplauso atronador nunca deja de producirse por ejemplo tras *Los maestros cantores*; la autoafirmación del público que este recibe de Wagner no deja de tener algo de la antigua perversidad virulenta» (2006, 555). De manera que insiste en su interpretación de la obra que entiende como un monumento del nacionalismo, precedente de lo que pasará después. No obstante, en este texto, lo que quiere poner de manifiesto es otra cosa, es el efecto que la obra de Wagner ejerció en la música posterior. Por eso afirma: «Mi propia experiencia de Wagner no se agota en el contenido político, por poco que se pueda salvar de éste».

Pero en un artículo escrito para *Die Zeit* de 1963 afirma: «Se ha asesinado a millones de judíos y la obra de Wagner —en absoluto solamente los escritos en prosa— atiza de un modo indiscutible el antisemitismo popular. Seguir presentando inalterado este aspecto de los dramas musicales, después de lo innombrable que sucedió, no es de recibo»²⁴. Aquí ya no se trata del antisemitismo político, que puede ser evidente, sino del que se traduce en sus dramas musicales, que no lo es. Atribuye así a las obras de Wagner un contenido político que cae sobre acontecimientos sucedidos más de medio siglo después y además exige su depuración textual. Exige expurgación de esos aspectos y depuración. Aquí se puede decir que el autor ha llegado demasiado lejos. Parece incurrir en lo que podríamos llamar la *falacia historicista*. Consiste ésta en juzgar lo que ya ha sucedido en el pasado con los criterios estéticos y morales el presente. De manera que como la obra de Wagner fue interpretada y exaltada por el nacionalsocialismo ya era *nacional-socialista*, como si hubiera sido dictada por el mismo Goebbels²⁵. El riesgo de la interpretación de Wagner es que su música se ha asimilado a una determinada ideología de la que a duras penas puede ya sustraerse.

12. REGRESIÓN²⁶ Y PROGRESO

La tesis de Adorno es que en música como en todas las otras facetas de la vida social se da reacción y progreso. Ambos conceptos están asociados a una determinada filosofía de la historia, la que corresponde al materialismo histórico. Allí donde se plantea esta idea de progreso y regresión es en un artículo de los años treinta que desarrollará en la obra *La filosofía de la nueva música*, que según manifiesta en el prólogo de los *Gesammelte Schriften* 12, deberían formar parte

²⁴ «Apostilla a una discusión sobre Wagner», en *Escritos musicales I-III*, 664.

²⁵ Para una expurgación de los prejuicios contra Wagner, véase «La obra de una vida» de A. MAYO ANTOÑANZAS que obra como Introducción a la obra de R. WAGNER, Ópera y drama, 19-58.

²⁶ Nos ha parecido adecuado utilizar la palabra *regresión* en lugar de *reacción* o de *restauración* referido a Stravinski.

de un excursus de la *Dialéctica de la Ilustración*. Esto nos obliga a hacer una breve reflexión sobre esta obra. Se ha entendido esta de una forma diversa: para unos, como una teoría del hombre y su condición histórica, para otros, una filosofía de la historia. Muy probablemente se daría una confluencia de ambas: la condición humana debería intepretarse desde una concepción materialista de la historia.

A este propósito veamos qué se dice en la obra acerca de la historia: «parece casi un capricho querer construir la historia universal como ha hecho Hegel, en función de las categorías tales como libertad y justicia» (1994, 266). Sin duda, Hegel ve la historia como un proceso emancipatorio, idea que toma de la Ilustración y que tendrá una continuidad indiscutible hasta nuestros días. Pero ¿acaso fueron los frankfurtianos enemigos de esta concepción de la historia?

Cabe decir que el proceso social de Occidente conlleva la idea de mejora de las condiciones en que se despliega la especie. La mejora no solo es técnica, sino moral, tal como Habermas posteriormente vio²⁷.

Ya en un escrito de los años treinta, Adorno plantea la idea de progreso en la música. Allí se dice: «el escenario del progreso en el arte no lo proporcionan sus obras aisladas, sino su material» (2008b, 147). Aquí se trata de establecer qué es el *material*. En los pocos ejemplos que maneja Adorno habla del progreso técnico en forma de recursos de composición o de armonía o para decirlo técnicamente, a la altura de la escala musical, como ocurre en los casos de Schönberg, Berg o von Webern. Parece que no le interesan otros aspectos de la composición como son los timbres o la sonoridad o al menos en ese texto no lo pone de manifiesto²⁸. Progreso sería aquí estar a la altura técnica del tiempo, es decir, avanzar en cuanto a la utilización de recursos técnicos, esto es, superar las formas de armonía existentes hasta entonces, dar el paso a y legitimar la disonancia, es decir, dar igual valor a todos los doce semitonos²⁹. Según Adorno, esto sería una exigencia del desarrollo histórico de la música. No se trataría de una necesidad histórica sino libre, puesto que el autor debe guardar la *autonomía* o libertad de creación, es decir, se da una especie de determinismo histórico sobre el que los autores trabajan. De este modo se justifica el proceder

²⁷ Véase a este propósito nuestro artículo «Historia, Acción, Razón. Teoría de la evolución social e Historia en el pensamiento de J. Habermas» en *Hermenéutica y acción*, edición a cargo del Prof. Lluís Álvarez, (1999), Valladolid, Junta de Castilla y León, pp 61-136. Ciertamente Adorno no habla de progreso en el sentido de mejora.

²⁸ No se puede olvidar que uno de los hallazgos de la música contemporánea ha sido la diversidad de uso de timbres o de color que los autores han descubierto y que ha llevado hasta la formulación de la *música concreta*. La utilización de sintetizadores nos ha descubierto modalidades de sonidos no registradas en la historia de la música. Es verdad que una de las consecuencias de la revolución dodecafónica es la libertad en que queda la serie de sonidos: los sonidos valen por sí, no en función del juego de los tonos. Las disonancias tenían sentido en ese juego; ahora ya carecen de sentido, puesto que no se busca la consonancia, es decir, la armonía.

²⁹ Habría que preguntarse si la utilización de una fuga (*La Gran fuga*) en los cuartetos maduros de Beethoven está a la altura técnica de su tiempo o representaría también una regresión (¿barroca?).

de la historia y la libertad del creador, es decir, su autonomía. El ejemplo lo representarían los mencionados Schönberg, Webern y Berg. Aquellos autores que no lo representarían serían muchos, entre otros se refiere a P. Hindemith, R. Strauss, etc. pero en especial, a Stravinski.

Por otra parte, esta tendencia en la escritura musical que conlleva progreso es el exponente de un *contenido de verdad*:

únicamente de la historia recibe lo que puede ser la naturaleza en aquel comienzo el sello de la autenticidad. La historia penetra en las constelaciones de la verdad: a quien quiere participar de ella ahistóricamente las estrellas lo fulminan con la confusión mediante el aspecto muerto de la eternidad muda (2008b, 152).

El suelo sobre el que el compositor construye la nueva música es el suelo de la historia que por lo demás reporta verdad. Aquél que se desvíe de ese suelo de la historia, se convierte en irrelevante.

La introducción del concepto de verdad aparece importante en este contexto. Adorno afirmará, en la tradición hegeliana, que el arte, y en este caso la música, comporta *verdad*, entendiendo por tal una extraña síntesis entre *lo real* y el pensamiento sobre ello³⁰. Se supone aquí que solo hay unos compositores que captan el sentido de la historia y se mueven en su dirección, mientras que otros nacen muertos.

Tal supuesto tiene, como se puede ver, un *carácter dogmático* en el proceso de composición, dejando de lado aquello que no se acomoda a esa interpretación de la historia. Es verdad que este escrito corresponde a una etapa de joven escritor, pero ideas parecidas se vierten en la *Filosofía de la nueva música*, en donde se ciega críticamente con el caso Stravinski³¹.

En este mismo sentido y planteando la idea de progreso en la música, el musicólogo C. Dahlhaus entiende que el planteamiento de Adorno se refiere, cuando habla de reacción y de progreso en música especialmente, a los aspectos técnicos y citándolo, dice: «el progreso no es otra cosa que la comprensión de materiales en la etapa más avanzada de la dialéctica histórica» (2004, 87). Lo que dice la cita es en sí mismo ambiguo, porque sin duda en la utilización

³⁰ Adorno sostendrá en sus escritos una forma especial de *verdad* a través de la música, como si la música pudiera formular juicios; véase «Música, lenguaje y su relación con la composición actual» en *Escritos musicales I-III*, 657-670, 659 ss. Tal concepto de verdad es sumamente discutible; es como si la música se convirtiera en señal de algo. La cuestión es que la señal se describe, lo no descrito es ese algo, ¿qué es ese algo? ¿qué es la cosa descrita?

³¹ Esta crítica se centra especialmente en la *Consagración de la primavera* que se lleva a posiciones extravagantes cuando se vincula esta música con las expresiones paroxísticas que se dan en la esquizofrenia. La comparación no es solo exagerada, sino que no tiene ningún fundamento ni en el orden racional ni en el de la psicología donde parece situarse el autor. Ya Trías en la obra citada reprocha a Adorno no haber dado ningún argumento válido contra Stravinski. La crítica a Stravinski que se practica en la *Filosofía de la nueva música* adquiere en determinados momentos carácter de desquiciamiento, como sucede en *La consagración* o la *Historia del soldado* que se califican de esquizofrénicas, entre otras razones, por el uso del ritmo en ellas. De esta última obra se fija en una de sus características según él: el infantilismo.

de los llamados materiales, los aspectos técnicos, se da progreso, en la escritura musical, en los instrumentos que la interpretan —no es lo mismo una flauta de pan que una travesera. No es lo mismo la música medieval gregoriana —monódica— que la polifonía renacentista, no es lo mismo la orquesta barroca que la romántica. Y lo mismo se podría decir de los géneros musicales. La idea de Adorno está contaminada por la expresión «dialéctica histórica». ¿Qué puede querer decir esto? Si la historia tiene dialéctica, tiene sentido o dirección, pero dirección ¿a dónde? ¿a qué destino? La expresión oculta que, si se da progreso en los materiales es porque se da progreso en la historia y aquí reside en el fondo la cuestión de por qué Stravinski representa la reacción si lo comparamos con el Schönberg del dodecafonismo, que representaría el progreso tal como defiende Adorno en la *Filosofía de la nueva música*.

Pero el argumento de Adorno se defiende mal; primero, porque ni aún utilizando la idea de progreso en la música que él sostiene, se puede decir que la música de Stravinski no represente progreso, pues se ajusta a la utilización de materiales a la altura del tiempo; segundo, porque parece que lo que juzga Adorno es el significado conferido al ballet *La Consagración de la primavera* (1913), tema para él discutible significativamente por arcaico y mítico, la consagración de las vírgenes y el sacrificio de una de ellas. La obra tiene ese componente de arcaísmo que la coloca en la categoría de reacción, cosa parecida a la recreación de la mitología, incluso de la religión, llevada a cabo por Wagner. Pero el planteamiento de los temas, como en Wagner, es discutible y pertenece al orden de los conceptos. Ahora bien, la música, como muy bien sabía Adorno, era otra cosa, incluso aunque se puedan tomar los conceptos como argumento de la pieza musical. Si consideramos a Schönberg o incluso a Berg, los temas teóricamente tenían una dignidad moral que, desde los presupuestos de Adorno, respondían a lo que era la sociedad moderna³².

De otra parte, Adorno interpreta el progreso como una dimensión del desarrollo de la conciencia. Pero tal afirmación presupone una idea de continuidad

³² El poema sinfónico *La noche transfigurada* (1899), todavía tonal, tiene como tema la confesión de infidelidad de una mujer a su marido y la respuesta de perdón de éste, y de aceptación de un futuro hijo, fruto de la infidelidad. También el tema de *Erwartung* (1924) parece que tiene una dosis de modernidad: aquí de nuevo la infidelidad. Si nos fijamos en el caso de Berg, la ópera *Lulu* (1913) tiene el atractivo de mostrar la vida dañada de nuestra época. El libreto no deja de ser un dramón en el que se acumulan las desgracias de modo un tanto folletinesco y en el que perdura una figura de mujer llevada de su belleza, sin sentimientos hacia el otro, que terminará siendo víctima de *Jack el Destripador*. El caso de *Wozzeck* (1925) es distinto. Basada en la novela de G. BÜCHNER (1813-1837), se describe a un soldado que asesina a una prostituta por celos y, después de experimentar con él, es ejecutado. En relación con los temas, parece que Adorno apenas salva, con muchos esfuerzos y críticas, de Stravinski, la *Historia del Soldado* (1917). El texto es de F. Ramuz, amigo de Stravinski, y cuenta la historia del soldado que vuelve de la guerra y es seducido por el diablo para que cambie su violín por un libro en el que se predice el futuro. También salva el *Concierto para dos pianos* (1931), el *Capriccio para piano y orquesta* (1922). La crítica a Stravinski que se practica en la *Filosofía de la nueva música* adquiere en determinados momentos carácter de desquiciamiento, como cuando a una obra, *La consagración*, se la califica de esquizofrénica.

en la historia, y ello no es tesis menos hegeliana o, si se quiere, del materialismo histórico. Se trata de una ampliación de la conciencia, de una conciencia implantada en la historia, en el tiempo en que vive el compositor. Y ello enlaza con la cuestión de los materiales.

Pero, si es complicado afirmar progreso y regresión en la obra, más complicado reside establecer el papel del oyente. ¿Se dan oyentes en progreso o en regresión? La respuesta es evidente, se darían oyentes en regresión como ocurre con la llamada *industria de la cultura*. Aquí, sin embargo, se va más allá, porque si se aplica el criterio de progreso y reacción al estadio de la llamada alta cultura, escuchar la *Consagración de la Primavera* de Stravinski supondría un acto de regresión en la supuesta conciencia de un oyente, mientras que escuchar obras de la tradición de Schönberg o de la Segunda escuela de Viena, representaría un ejercicio de progreso.

Cabe decir que tal supuesto puede llegar a representar un concepto normativo en el arte que entra en contradicción con el mismo concepto de arte. Además, para salvaguardar el carácter progresivo del arte, de la música, precisaríamos de una formación en el oyente que no está alcance, sobre todo, de las masas. Pero aun considerando el caso del oyente con una conciencia musical implantada, sería más que discutible que prefiriera escuchar *Pierrot lunaire* a la *Consagración de la primavera*³³. Sería tanto como extender la militancia al mundo de la cultura, idea alejada del querer real de Adorno. Pero en textos como el siguiente, Adorno que quiere huir de la ideología se mete de lleno en ella: «la autenticidad estética es una apariencia socialmente necesaria; ninguna obra de arte puede prosperar en una sociedad fundada en la fuerza; pero así entra en conflicto con su propia verdad y ya no puede representar una sociedad futura que no conozca la fuerza y no tenga necesidad de ella» (1966b, 167). La expresión anterior cree dar cuenta de la operación de crítica de Stravinski que en su obra principal se desenvuelve entre el mito de la sociedad arcaica y, según Adorno, la afirmación de la fuerza derivada de ella, como sucede en el ballet de la *Consagración*. De este modo, Stravinski exaltando la fuerza del pasado niega la posibilidad de un futuro sin ella, confiriéndole a la música ese papel utópico que proviene de una filosofía a duras penas exenta de ideología.

CONCLUSIONES

El juicio del *Ensayo sobre Wagner* de Adorno sobre el autor es severo. Ni siquiera con las matizaciones hechas por él en los años sesenta, se puede decir que el autor gana algo. Distante de su concepción de la historia, consagra a Wagner a una especie de nihilismo que le emparenta con Nietzsche a pesar

³³ Habría que observar aquí que un autor como Stravinski no fue ajeno a la aplicación de técnicas musicales vanguardistas como la dodecafonía, lo que demostraría que su versatilidad técnica fue admirable, desde luego fuera de toda duda.

del recorrido final hacia la concepción cristiana y al sentimiento de piedad que aparece en *Parsifal*.

La idea conductora de la obra de Adorno sobre Wagner es la afirmación de la falta de autenticidad de la obra, lo que ha denominado con una expresión de Schopenhauer, *Blendwerk* y que aquél ha interpretado como *fantasmagoría*. Adorno se deja llevar en este juicio por el contenido de verdad de las narraciones de las óperas wagnerianas. Es más benévolo cuando juzga la música, pero en tanto predispone a la aparición del dodecafonismo, como se puede ver en el artículo «Actualidad de Wagner» de 1965. Ciertamente Adorno no puede ocultar que Schönberg se inicia con la *La noche transfigurada* en que hace un ejercicio de wagnerianismo de primer nivel.

Su juicio sobre Wagner cae en el prejuicio. Según él, su música es precedente del nacionalismo, conlleva antisemitismo —lo ve en el caso de Rieni, por ejemplo— es burguesa a la vez que precedente del nacionalsocialismo alemán. No se puede descargar en unas obras tanta responsabilidad moral.

Por otro lado, la apelación a la interpretación de la historia desde el materialismo histórico no necesariamente tiene que abocar a la música en la dirección al dodecafonismo o al serialismo. Wagner fue el precedente de ellos, pero también de aquellos autores que Adorno quería consagrar al ostracismo estético como R. Strauss.

En cuanto al método de análisis de la obra, una pregunta que cabe hacerse es cuál es el método que ha aplicado en el análisis de la obra, si es el método llamado por Adorno *paratáctico* o se desenvuelve en el marco de la crítica de las ideologías. A la pregunta no hay respuesta unívoca. Diríamos no obstante que hay una cierta tendencia a la interpretación ideológica de la obra de Wagner.

La música de Wagner apenas puede tener ya redención, filtrada como está por el prejuicio de su antisemitismo y su asimilación al nacionalsocialismo. Algunos de sus intérpretes, como es el caso de D. Barenboim, han intentado superar estos prejuicios, interpretando a Wagner en Israel. Otra cosa es que Wagner pueda ser escuchado al margen del Wagner ya interpretado.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Th. W. (1966a), *Essai sur Wagner*, Paris: Gallimard.
 Adorno, Th. W. (1966b), *La filosofía de la nueva música*, Buenos Aires: Ed. Sur.
 Adorno, Th. W. (1971), *Gesammelte Schriften 13*, Frankfurt: Suhrkamp Verlag.
 Adorno, Th. W. (2004), *Teoría estética*, versión española de Jorge Navarro, Madrid: Akal.
 Adorno, Th. W. (2006), *Escritos musicales I-III*, versión española de A. Brotons y Gómez Schneekloth, Madrid: Akal.
 Adorno, Th. W. (2008), *Ensayo sobre Wagner*, versión de Gómez Schneekloth y A. Brotons, Madrid: Akal.
 Adorno, Th. W. (2008b), *Escritos musicales IV*, versión española de Gómez Schneekloth y de A. Brotons, Madrid: Akal.

- Adorno, Th. y Horkheimer, M. (1994), *Dialéctica de la Ilustración*, versión española de J. José Sánchez, Madrid: Trotta.
- Dahlhaus, C. (2004), *Essai sur la nouvelle musique*, Genève: Contrechamps.
- Mann, Th. (2015), *Richard Wagner y la música*, Barcelona: Debolsillo.
- Nietzsche, F. (1966) *Consideraciones intempestivas*, en *Obras Completas I*, Buenos Aires: Aguilar.
- Nietzsche, F., (1973) *El nacimiento de la tragedia*, Madrid: Alianza Editorial.
- Nietzsche, F. (1997), *Der Fall Wagner* en *Werke II*, edición de Karl Schlechta, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Nietzsche, F. (1997), *Nietzsche contra Wagner*, en *Werke II*, edición de Karl Schlechta, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Scruton, R. (2019), *El anillo de la verdad*, Barcelona: Acanalado.
- Trías, E. (2007), *El canto de las sirenas*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Wagner, R. (2013), *Ópera y drama*, versión en español de Mayo Antoñanzas, Madrid: Akal.

cesvilga@gmail.com

CESÁREO VILLORIA

[Artículo aprobado para publicación en marzo de 2022]