

WAGNER DESDE ADORNO: LA FORMA COMO CONTENIDO SOCIAL

Miguel Salmerón Infante
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: El término más significativo de la reflexión estética de Adorno es la forma como contenido social. Un texto de Adorno que sirve especialmente de piedra de toque para la forma como contenido social es el *Ensayo sobre Wagner*. Sirve a tal efecto, porque Wagner era un artista con una consciente intencionalidad política, y porque Wagner creía firmemente en que la transformación social que podía promover el arte dependía de los cambios operados en la forma artística. Nuestro texto tiene en cuenta cuatro aspectos: primero, la gestación del concepto de forma como contenido social; en segundo lugar, los cambios formales que Wagner introdujo conscientemente en la música para promover un cambio socio-político; seguidamente, la crítica hace Adorno de Wagner y, para terminar, se aventura una posible crítica de esa crítica.

Palabras clave: Teoría del reflejo, teoría de la refracción, forma como contenido social, obra de arte total, Leitmotiv, música absoluta, música programática.

Abstract: The most significant term of Adorno's aesthetical thinking is form as a social content. A text of him that is especially helpful as a touchstone for form as a social content is the *Essay on Wagner*. It leads to that purpose, because Wagner was an artist with a political consciousness, and because Wagner believed firmly that the social transformation that art could promote depends on the changes produced in the artistic form. Our text discusses four aspects: first, the development of the concept of form as a social content; secondly, the formal changes that Wagner brought consciously onto music to promote a socio-political change; then, Adorno's criticism on Wagner and, so as to finish with the discussion, a possible criticism on this criticism.

Key words: A theory of reflection, A theory of refraction, Form as a Social Content, the Total Work of Art, Absolute Music, Program Music.

El constructo teórico que sirve para definir del modo más significativo posible la reflexión estética de Adorno es la *forma como contenido social*. Una descripción somera de éste, podría consistir en lo siguiente: la relevancia social del arte estriba en su forma, no en su contenido. La teoría de la *forma como contenido social* aparece y se va desarrollando a lo largo de toda la obra adorniana, muy especialmente en sus escritos sobre música, en sus diversas aportaciones acerca de otras artes y en su póstuma *Teoría estética*. Entendemos que un texto de Adorno que sirve especialmente de piedra de toque para la forma como contenido social es el *Ensayo sobre Wagner*¹. Sirve a tal efecto, porque Wagner era un artista con una consciente intencionalidad política, que, no en balde, caracterizó su misión artística como *obra de arte del futuro*² y *obra de arte*

*total*³. Y sirve a tal efecto, porque Wagner creía firmemente en que la transformación social que podía promover el arte dependía de los cambios operados en la forma artística.

Partiendo de esta base, organizaremos nuestro texto, teniendo en cuenta cuatro aspectos: primero, la gestación del concepto de *forma como contenido social*; en segundo lugar, cuáles fueron los cambios formales que Wagner introdujo conscientemente en la música para promover un cambio socio-político; seguidamente, qué crítica hace Adorno de Wagner y, para terminar, se aventura una posible crítica de esa crítica.

1. Genealogía de *La forma como contenido social*

Hay una poderosa corriente de la preponderancia de la forma en el arte. Que la forma es el núcleo de la obra artística es algo que se consolida en la tradición aristotélica. Así Leon Battista Alberti hacía especial hincapié en la *concinnitas*⁴, descripción de la *forma* más perfecta posible que puede alcanzar la obra, consistente en que no faltase ni sobrase nada. Sin embargo, la atención a la forma no es un rasgo exclusivo del arte académico o clásico, sino también del vanguardista. Las vanguardias frías inciden en que la novedad exige cambios formales y las cálidas en que la expresión demanda rupturas formales. Incluso la atención a la forma en el arte va más allá de las vanguardias históricas. Así queda de manifiesto en el expresionismo abstracto, para el que en el arte sólo hay ejecución que da lugar a formas. Así queda palpable igualmente en el arte conceptual en el que sólo hay diseño, plan y concepto que circunscribe la forma. Podríamos decir que a modo de balance y como síntesis de esta tradición, Roman Jakobson en su *teoría de la información*⁵, articulada en torno a los seis factores de la comunicación (emisor, receptor, referente, canal, mensaje y código) deduce la existencia de seis funciones del lenguaje, y afirma que la función estética es aquella que se centra en la forma del mensaje.

Por su parte, Adorno imbrica su teoría de la *forma como contenido social* en la discusión acerca del realismo surgida en el seno del materialismo histórico. Este debate se centra en la capacidad del arte de mostrar objetivamente la realidad y así ayudarnos a comprenderla y transformarla. Ya Engels, al valorar dos novelas que le habían enviado sus autoras⁶, manifestaba su discordancia con ese tipo de arte en el que se ofrecían de un modo muy evidente diagnósticos y proyectos políticos. A ese arte lo denominó *tendencia*. Con ello Engels no decía que la tendencia político-social hubiera de ser relegada del arte, sino que debía aparecer de un modo más sutil⁷. Así en Carta a Minna Kautsky señala que “la tendencia debe surgir de la situación y de la acción en sí mismas, sin que esté explícitamente formulada, y el poeta no está obligado a dar hecha al lector la solución histórica futura de los conflictos sociales que describe”⁸. Lenin no aceptará estas concesiones a la libertad artística. En su artículo “La organización y la literatura del partido” de 1905, abogaba por que el arte se convirtiera en parte integrante del trabajo organizado, metódico y unificado del partido. La literatura “no debe ser en absoluto un asunto individual, independiente de la causa general del proletariado. ¡Abajo los literatos sin partido! ¡Abajo los superhombres⁹ de la literatura! La literatura tiene que convertirse en una parte de la causa general del proletariado”¹⁰. Desde este punto de partida, el aspecto básico de lo artístico consiste para Lenin en la “representación de una realidad (esencial) dada, ya sea mediante el reflejo, la intuición, etc.”¹¹. La literatura, y en general, el arte debe convertirse en mecanismo de toma de conciencia de las realidades sociales. El hincapié hecho por Lenin en la representación derivó en la llamada *teoría del reflejo* y condujo en la Rusia revolucionaria al debate de cuál es el mejor instrumento para percibir las realidades sociales, ¿el arte de vanguardia

o el arte convencional y realista? Para la línea oficial y dominante la respuesta estaba clara. La realidad se nos ofrece primariamente como un contenido. En la realidad del proletariado este contenido es la pobreza, la explotación, la necesidad de potenciar la conciencia de clase, etc. Por su parte, el arte de vanguardia con sus transformaciones formales sería sospechoso de inducir a una visión deformada de la realidad. Este debate condujo en La Rusia de después del 17 y en la U.R.S.S, a la priorización de formas academicistas en las artes plásticas y a un revival del realismo decimonónico en literatura.

La *teoría del reflejo* fue sometida a crítica por György Lukács. Cabría la tentación de considerar a éste un leninista ortodoxo atendiendo a afirmaciones como ésta “todo gran arte... desde Homero en adelante es realista, en cuanto es un reflejo de la realidad”¹². Sin embargo, enseguida pueden distinguirse interesantes matices: “En general pienso que toda la verdadera y gran literatura es realista. Y aquí no se trata del estilo sino de la actitud ante la realidad. Aún las cosas más fantásticas pueden ser realistas”¹³. Retornando a Engels, Lukács consideraba que la *teoría del reflejo* ignora uno de los aspectos centrales del marxismo, la dialéctica. Hay un devenir interno de la realidad, totalmente dinámico y cambiante, que tiene una dosis de imprevisibilidad muy grande y cuyos resultados no pueden conocerse más que a posteriori. Es innegable que hay un determinismo material del desarrollo de la realidad, pero el modo en el que se produce y lo que resulta de éste no es plenamente intuido ni pronosticable de antemano. Así pues puede ocurrir que el arte tenga un valor de conocimiento dialéctico e incluso de transformación dialéctica de la realidad en sus propias formas sin que se plantee el imperativo de reflejarla ni el de transformarla de un modo revolucionario. Por eso, György Lukács a lo largo de toda su reflexión sobre la literatura que su *Estética* (1963) afirma que cierta literatura burguesa (Thomas Mann, Anton Chéjov, G.B. Shaw) ofrece una visión completa de la realidad, más dinámica y dialéctica que el realismo socialista, precisamente no a través de la muestra de las defectuosas condiciones de vida del proletariado, sino dando cuenta del malestar del burgués.

Adorno, valorando la propuesta lukacsiana, la intensifica con su *teoría de la forma como contenido social*, que iría de la mano, pues al fin y al cabo es un concepto correlativo, de su *teoría de la refracción*¹⁴. Si hubiéramos de hacer una paráfrasis general de esta teoría la podríamos resumir en cinco principios. Adorno comenzaría aceptando algo que, como ya se ha dicho, sería compartido por el arte clásico, las vanguardias y las posvanguardias: A) la forma es lo esencial del arte, si no hay forma no hay arte. Por otra parte, B) la forma confiere autonomía al arte, lo exime de acoger o adoptar unos contenidos determinados y de estar sujeto a dictados miméticos y/o práctico-políticos. Para Adorno es básico acentuar ese momento autónomo del arte. Con todo, ello no debe hacer que se olvide el momento social, pues C) el arte es, un fenómeno social y, por social, es político. Lo artístico se produce, se difunde, de recibe en un contexto social, y los contextos sociales lo son de coerción interindividual y/o colectiva y de autoridad¹⁵. Y poniendo en relación autonomía y relevancia social, Adorno, llega a D) el momento político del arte no estriba en su contenido sino en su forma. Lo políticamente relevante en arte es el impacto de las fuerzas reales en su forma. Los contenidos políticos conscientemente introducidos son epifenómenos respecto a la realidad social objetiva. Por ejemplo la música de Schönberg con su renovación del lenguaje musical sería mucho más representativa de los problemas de su siglo, que la hipotética música de un compositor que hiciera un Oratorio sobre los horrores del nazismo. Y como consecuencia de lo anterior: E) A mayor autonomía artística mayor relevancia político-social. De esta manera el arte puede ser político sin dejar de ser autónomo¹⁶.

“Las luchas sociales, las relaciones entre las clases quedan impresas en la estructura de las obras de arte. Las posiciones políticas en cambio que ellas puedan adoptar son sólo epifenómenos que sirven normalmente como un impedimento para su estructuración y finalmente también para su verdad social”¹⁷.

A modo de síntesis, remitámonos al contraste que propone Adorno entre reflejo y refracción. Mientras que el espejo del contenido refleja, el prisma de la forma refracta, y en la puesta en juego de ese proceso óptico consiste la verdadera, propia y relevante aportación del arte.

2. Wagner: un arte político

Richard Wagner pretendió hacer política con el arte y hacerla a través de modificaciones en la forma de la obra de arte¹⁸. Hay al menos cinco lugares en los que Wagner promueve el cambio. Haciendo una enumeración sumaria de esos lugares, podríamos denominarlos: *obra de arte total*, drama musical, continuidad dramática, *melodía sin fin*, *Leitmotiv* y mensaje político.

En su concepción general del arte, Wagner abogó por la *obra de arte total* esta pretendía aunar la música, la escena y la palabra. Wagner entendía que el desarrollo histórico del teatro musical no había dado lugar a esa unión sino que más bien había hecho más profunda la ruptura entre esos tres elementos. Esta unión es ejemplificada por el músico de Leipzig en su propio proceso artístico. Wagner es conocido en la historia de la música como el *Dichter-Komponist* (el *compositor poeta*), porque es uno de los pocos músicos de teatro musical que también escribe sus libretos. Es habitual apuntar como ejemplo de su proceder la elaboración de *El Anillo del Nibelungo*. Wagner comenzó escribiendo el libreto, a partir de lo que luego sería tercera parte o segunda jornada de la Tetralogía, *Sigfrido*, a la que inicialmente pretendía ceñir toda la obra¹⁹. Sin embargo, cuando obtuvo una visión general de la trama, llevó a cabo la escritura de las partes de la tetralogía de modo inverso. Comenzó con *El crepúsculo de los dioses*, continuó con *Sigfrido*, prosiguió con *La Walkyria* y culminó la escritura con *El oro del Rin*. A partir de ese momento comienza la composición reductiva para piano y posteriormente la orquestación en la que trabajó estrechamente con Hans von Bülow²⁰. Estamos hablando de un proceso que comienza en 1848 y se prolonga hasta 1876 en que se produce su estreno en Múnich. Ya sólo lo dilatado y lo minuciosamente consciente de la elaboración nos sugieren extensión, ese análogo de la totalidad, sin embargo la obra de arte total wagneriana consistente en la unidad de palabra y música en la escena, no sólo queda de manifiesto en el trabajoso tránsito de la palabra a la música que supuso su elaboración, sino en la consecuente aplicación de los otros momentos de su estética.

No sólo inmediatamente, sino casi simultáneamente aplicado fue el del drama musical. Adoptar este concepto era para Wagner de suma importancia a fin de prescindir del concepto ópera y emplear uno más sobrio y atendido a su propuesta de transformación. La Grand Opera francesa, cuyo principal representante fue el judío alemán Meyerbeer, entendía la ópera como un espectáculo total en cuanto sumatorio y fusión de las bellas artes. En la Ópera hay retórica, por el carácter apelativo del texto, y también hay poesía, hay pintura, escultura y arquitectura en los decorados, hay danza en los *intermezzi* y, por supuesto, hay música. Sin embargo Wagner pensaba que esta era unidad mecánica y externa y que la unidad buscada era la interna y orgánica que el pretendía encontrar entre palabra y música²¹. Unión que venía a remediar una escisión producida y sostenida a lo largo de siglos en la música occidental. Para los griegos *musiké* era una actividad en la que estaban integradas la música la poesía y la danza. Sin

embargo la música se escindió precisamente entre música de canto ligada a la poesía y de baile ligada a la danza. El canto litúrgico, con la necesidad de que se entendiera el texto cantado supeditó la música al texto. Por su parte la música de danza, sin canto, la música instrumental, pasó a ser una práctica trivial y vulgar propia de clases populares. Wagner propone una transformación de la música vocal en música instrumental²². En ella el canto está integrado hasta tal punto con la orquesta que la voz humana sea un instrumento más de la orquesta²³. De ese modo el sonido de la palabra, *foné*, ligado a la música es tan importante como su significado, pues ambos se implican mutua y correlativamente. Por otra parte, tanto los pasajes puramente orquestales como los que van de la mano de canto remiten constantemente a la trama dramática y por ende a la palabra.

Sin embargo la unión de música y palabra tenía que ser intensificada también por la unidad dramática. El drama musical desde su aparición con Monteverdi había querido proponerse como una música innovadora, una *segunda práctica*, que mostrara con claridad la palabra a diferencia del galimatías de la *primera práctica*, la polifonía de la Baja Edad Media. La pulcra *monodia acompañada* de Monteverdi que estuvo presente en los primeros tiempos de la ópera fue sustituida y desbordada por el virtuosismo del canto. Eso dio lugar en la ópera a la escisión de aria y recitativo²⁴. Durante los recitativos iba desplegándose la trama y sus acontecimientos, mientras que las arias eran momentos expresivos y de efusión emocional, muy adecuados para el lucimiento de los solistas. Esta ruptura del desarrollo, esta discontinuidad le parecía reprobable y escandalosa a Wagner. Este cuarteamiento convertía el drama musical en una ópera de números. En su lucha por la unidad artística Wagner fusionó los dos elementos del drama musical, introdujo la *unidad de aria y recitativo*. De este modo quería mantener unidos palabra, música en el continuo de la acción dramática desterrando para siempre una forma teatral espuria en el que el acontecer estaba desligado de la expresión.

Ya he señalado que la música vocal se transforma en música instrumental en Wagner. Sin embargo a esa unión intensa y a ese enlace fuerte, Wagner les añade una sublimidad adicional, el de la música misma. Y aquí aludimos a eso que ciertos teóricos musicales han llamado *melodía sin fin*. En Wagner se produce una amplificación de la música, tanto en expansión como hacia sus adentros, es decir, tanto en términos extensivos como en la división y subdivisión del sonido. Por un lado la cuerda se alarga, por otro la escala queda cuarteada y convertida en escala cromática. De ese modo la melodía se ve incapacitada para retornar a la tónica. Y esa impotencia, es en el fondo, una liberación: la melodía se libera del círculo de las quintas en torno a la tónica. Así la disonancia queda sin resolución tonal, a diferencia de lo que ocurría en la música del clasicismo. Se produce eso que los manuales de historia de la música llaman *emancipación de la disonancia*. Eso que conecta a Wagner con la segunda escuela de Viena, con el primer Schönberg²⁵ y con la nueva música.

Sin embargo la extensión de la cuerda y el cuarteamiento de la escala producirían una eliminación de lo recurrente que es uno de los elementos constitutivos del arte musical. De ahí que Wagner para paliar esa magmática indiferenciación introdujera el *Leitmotiv*. La palabra *Leitmotiv* podría traducirse por tema o “motivo conductor”. Estos temas musicales están asociados a objetos, personajes, situaciones y emociones. Wagner definió los *Leitmotive* como momentos musicales de sentimiento. Y comoquiera que los sentimientos soportados y suscitados por los objetos, personajes y situaciones son variables, la música ligada a ellos también era susceptible de cambio. De ese modo las modificaciones experimentadas por objetos, personajes y situaciones

quedaban expresadas en aceleración o deceleración de los *tempi*, en modulaciones o en cambios contrapuntísticos.

Y además todos estos cambios formales debían soportar y estar soportados por el contenido político-filosófico de sus obras. Vamos a referirnos a la que por más consciente²⁶, puede ser más representativa o puede servir de piedra de toque de sus contenidos, *El Anillo del Nibelungo*. Si hubiéramos de hacer un sumario resumen del contenido de *El Anillo*, éste sería el siguiente: el gran Dios Wotan, después de disputar a las potencias de la oscuridad (el Rey Nibelungo, Alberich) el poder del mundo simbolizado y controlado por el Anillo, renuncia al Anillo, renuncia a ser Dios y acaba con los dioses propiciando que se queme el Walhalla²⁷, y que el Anillo vuelva a ser sólo oro en el fondo del Rin. Tras la muerte de los Dioses²⁸ adviene un mundo en el que el hombre es libre y obtiene su fuerza no del poder sino del amor²⁹.

El contenido político-filosófico del anillo es claramente feuerbachiano³⁰. El abandono de Wotan de su condición de Dios y la subsiguiente quema del Walhalla se compadecen perfectamente con el ateísmo humanista de *La esencia del cristianismo*: que se abandone esa falsa representación proyectiva llamada “Dios” para que prevalezca el hombre. A efectos de este enlace fuerte Feuerbach Wagner, el llamado *Final Feuerbach*³¹ de *El Anillo*, parte final del papel de Brunilda, claro está, que fue sustituido en su versión definitiva por un largo pasaje musical.

“¡Oh vosotros que aún estáis en la flor de la vida, raza poderosa, escuchadme!: cuando la ardiente pira haya consumido los cuerpos de Sigfrido y Brunilda y veáis a las hijas del Rin que llevan el anillo a lo profundo, mirad hacia el norte, a través de la noche. Si resplandece en el cielo fuego sagrado, contemplaréis el fin del Walhalla. Mas si se desvanece, cual un soplo, la raza de los dioses, quedándose el mundo sin dominador, legaré a cambio, al universo el más sublime tesoro de un saber: no se halla la dicha en las riquezas, ni en el oro, ni en el divino esplendor, ni en las mansiones y pompas señoriales, ni en el poderío, ni en los engañosos lazos de pactos oscuros, ni en la dura ley de las hipócritas costumbres: la felicidad en la alegría y en el llanto sólo la procura el amor³².”

Y el oro volvió al fondo del Rin.

3. La crítica de Adorno a Wagner

Por la intencionalidad política del *Dichter-Komponist*, Adorno considera a Wagner un privilegiado banco de pruebas para aplicar las categorías de su teoría de la forma como contenido social y para demostrar la validez de la misma.

Habría en un principio un instrumental crítico que Adorno aplica a cualquier fenómeno artístico. Este instrumental contendría al menos dos principios: la *diferencia entre contenido objetivo y contenido de verdad* en la obra de arte, y el tratado en este escrito principio de la *forma como contenido social*.

En cuanto al primer principio. Este es proveniente de Benjamin y su escrito *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*³³. Es diferente lo conscientemente introducido como contenido del arte que lo efectivamente introducido. Un lugar en el que aplica esta teoría Benjamin es en su artículo *Las afinidades electivas de Goethe*³⁴ en el que estima que por debajo de la teoría de la fatalidad de las elecciones en el amor que muestra la novela lo que hay es el miedo de Goethe a la muerte expresado en su tendencia obsesiva a la catalogación y el coleccionismo. Esta discordancia entre el contenido objetivo y el de verdad es el que ve presente Adorno en el jazz. Música aparentemente emancipada y libre pero propuesta desde una rebeldía

que en el fondo quiere hacer prevalecer la autoridad atacada mediante el propio ataque³⁵.

Wagner pretendía atacar a la burguesía mediante dos modelos de vida contrapuestos, uno proveniente del ello, la sensualidad, otro proveniente del superyó, el ascetismo³⁶. Así el contenido objetivo de la obra de Wagner sería el rechazo de lo burgués, el desprecio de los reglamentos y de los procedimientos administrativos de aspirantazgos y promociones³⁷. Sin embargo el contenido real es el de sometimiento a lo burgués del *outsider*, mediante la inducción a compasión para su persona por parte de los representantes del orden (este victimismo está expresado perfectamente según Adorno por la figura de Siegmund en *La Walkyria*). El saltarse las reglas, del *outsider* es en el fondo reconocer la autoridad de quien proporciona bienes y una búsqueda de identificación con la autoridad³⁸.

Y, por su parte, en la aplicación de la teoría de la *forma como contenido social* a Wagner, Adorno cree poder demostrar que la intencionalidad política del artista contraviene el significado auténtico que alcanzó su obra. En Wagner la forma quiere serlo de liberación, sin embargo para Adorno el contenido social de la obra de Wagner lo es de una nueva burguesía y una más intensa división del trabajo.

“El proceso de trabajo de los compositores importantes ha contenido de siempre rasgos de racionalización técnica... El último Wagner va particularmente lejos en esto. Entre el esbozo de composición y la partitura se intercala un tercero: el llamado esbozo de instrumentación... El esbozo de instrumentación... se fija paralelamente al esbozo de composición... Con ello los dos métodos de trabajo se separan claramente entre sí y se evita que el sonido se autonomice... La división del trabajo es la del trabajo de un individuo. Éste le pone los límites, y quizá por eso aquélla ha de esforzarse tanto en negarse a sí misma”³⁹.

Esta individualidad no superada pone en entredicho el proyecto de *obra de arte total* wagneriana. Wagner pretendió una liberación del hombre de los yugos teológicos y trascendentes a través de un ateísmo humanista como Feuerbach, pero al igual que Feuerbach escamoteó las razones sociales y económicas que subyacían a esos mecanismos de alienación. En este sentido Adorno hace una crítica a Wagner siguiendo la clave de la crítica de Marx a Feuerbach, en sus famosas once Tesis sobre el citado filósofo⁴⁰. “La obra de arte total es sostenida por precisamente el individuo burgués y su alma, que deben su origen y sustancia misma contra la que la obra de arte total protesta”⁴¹.

Es especialmente duro Adorno con las pretensiones wagnerianas de obtener una unidad artística bajo la forma del *drama musical*. Le parece especialmente rechazable la estética teatral de Wagner que a su vez estaba soportada por una teoría de la *mímesis* errónea. Wagner pretendió renovar la relación del arte con la realidad, pero sólo aportó un arte como mera apariencia, desdeñoso de los avances de la teoría de la *mímesis*⁴². Y correlativamente Wagner quiso renovar el teatro pero sólo dio lugar a un teatro de gestualidad, sin avances, sin procesos, sin resoluciones⁴³. Este estatismo se deriva de que en el fondo en la obra de Wagner no había una identidad propia. En lo wagneriano hay identificación egoica, no identidad artística. Y esa identidad egoica se manifiesta en la sobredeterminación, en la tautología: en una referencia al plan poemático, al programa. A las palabra-escena-música no se las deja en su diferencia para que de ellas se fundan, sino que siempre se remiten al programa como si son algo que convergiera o tuviera que converger⁴⁴.

A la identidad por identificación de Wagner, Adorno le opone la identidad por configuración de los clásicos. Wagner pretendió una totalidad dinámica pero sólo obtuvo una totalidad autorreferencial. Los clásicos Haydn y Mozart configuraban una

unidad en los contrastes, por la resolución tonal de las disonancias en la cadencia, por la oposición de temas y contratemas y por la diferencia de los tiempos. Sin embargo, Wagner sólo mantenía forzosamente una unidad precaria mediante la identificación de los motivos conductores.

“La ópera anterior, a la que Wagner reprochaba la ausencia de unidad estética desde el punto de vista de la integración de los medios sensibles, era superior a él al menos en que no buscaba la unidad en la asimilación, sino en la obediencia a las demandas de cada uno de los ámbitos del material. La unidad mozartiana era la de la configuración no la de la identificación”⁴⁵.

Como síntoma de que la unidad pretendida por Wagner es una unidad fallida, Adorno aduce un hecho. Su obra sólo es recordada por fragmentos culminantes o *highlights* que han convertido su música en modelo para la música de cine o directamente en música de cine⁴⁶.

Adorno invita a Wagner a que quite importancia a su papel en la historia de la música. Así examina con severidad la supuesta innovación estética con la *unidad aria-recitativo*. Con su enorme capacidad para el afrontamiento de antítesis Adorno nos dice que esta unidad avizora algo nuevo, si bien no es nada nuevo. Lo que avizora es el *Sprechgesang*, del primer Schönberg⁴⁷, la concesión de la voz melódica principal a la orquesta, mientras que la voz cantante declama. Sin embargo esa unidad no era esencialmente nada nuevo pues ya se había puesto en marcha con el *recitativo acompaño* en la *opera buffa*. Este recitativo confería agilidad a la trama, haciendo ver que el ser humano sentiente también es un ser humano activo. Por ello, “la ópera sería pertenece al ceremonial cortesano-feudal; la *buffa*, con toda claridad en Pergolesi, a la oposición burguesa”⁴⁸. A su vez en el paso del primer Wagner, el de *La prohibición de amar*, al de *El Anillo*, se había perdido precisamente el potencial de emancipación que podría llevar consigo el tratamiento de música y palabra en el *Sprechgesang*, por la unión espuria que supone el drama musical wagneriano de *opera seria* y *opera buffa*.

“El *parlando* de la prohibición de amar perdió en las obras tardías el carácter irónico, desenmascarador de la dignidad de los gobernantes, el cual le valió sin embargo el calificativo de ingenioso propiamente dicho. Se pasó al *pathos* y el ladrado de los cantantes wagnerianos es el fruto de tal *mésalliance*”⁴⁹.

Algo más benévolo se muestra Adorno con la *melodía sin fin*. La liberación de la disonancia es uno de los momentos capitales de la música occidental, y esta se produce desde Wagner y a partir de Wagner. Por otra parte en el momento en el que no se confiere importancia al retorno tonal y se relativiza la modulación, porque la modulación es constante, reciben otros elementos de la música para los que Wagner, tal y como lo reconoce Adorno tenía una gran sensibilidad: el sonido y el timbre.

“Mientras que la armonía wagneriana fluctúa entre el pasado y el futuro, su auténtico descubrimiento es la dimensión colorista. El arte de la instrumentación en su sentido fuerte, como participación productiva del color en el proceso musical de tal modo que ese mismo color se ha transformado en acción, no existía antes de él”⁵⁰.

Sin embargo esta acentuación del sonido *per se* lleva consigo una contrapartida negativa: la tendencia a la sobreinstrumentación, a hacer pasar los acontecimientos musicales por más de lo que musicalmente son⁵¹.

Con lo que es muy duro Adorno es con el *Leitmotiv*. Recordemos que Adorno de imputarle el estatismo y la espacialización del tiempo que rompe la esencia temporal de la música⁵² y la fácil identificación del *Leitmotiv* con la banalidad de la música de cine⁵³. Sin embargo también está en contra la engañosa innovación que el *Leitmotiv* pretende introducir. El *Leitmotiv* remite a un momento de la historia de la música en el

que el desarrollo insuficiente de la música tonal hacía necesario remitirse a lo alegórico para producir el efecto de eco o analogía⁵⁴.

Y finalmente la emancipación ilusoria que está presente en el concepto de *obra de arte total* está presente también en el propio *mensaje de la obra wagneriana*. Muy concretamente en *El Anillo*. Wagner pretendió con su *libretto* una afirmación de la naturaleza frente a la técnica (el Anillo vuelve a hacerse oro), pero sólo obtuvo la constatación de que el dominio técnico de la naturaleza lleva consigo como contrapartida y consecuencia la venganza de ella como destrucción física de la humanidad o como destrucción espiritual en la estupidez colectiva producida por la industria cultural⁵⁵.

4. Virtudes y lastres de la crítica de Adorno a Wagner

Y llegamos al punto de balance y valoración de la propuesta adorniana⁵⁶. A pesar de estar basada en una vasta cultura musical, en una buena elección del objeto, tanto por Wagner como por la propia música (la repercusión política en el arte puede ser observada y tematizada de un modo muy especialmente en ella, pues ningún arte tiene un efecto emocional más inmediato que la música) y en una sólida argumentación, la crítica de Wagner a Adorno está lastrada por varias nociones que no vienen a hablarnos precisamente de una conciencia progresiva en cuestiones de arte y de estética⁵⁷.

Para empezar sorprende la arcaica noción de *mímesis* que sustenta Adorno. Ésta no acepta en el arte la mera apariencia. Es bien cierto que el arte occidental ha avanzado depurando la noción de arte como verosimilitud o apariencia de realidad, pero también es cierto que paralelamente a ello y en oposición se ha mantenido viva una noción de arte que quería hacer ver en todo momento que lo representado era sólo apariencia y no era verdad y lo hacía con intenciones muy diversas: remitir a un espacio de espiritualidad trascendente, acentuar la carga alegórica de las imágenes, confirmar la autonomía del arte, etc. Adorno parece ignorar el *momento no mimético* del arte occidental al menos tan importante como el *mimético*.

Correlativamente a ello Adorno se aferra a una retrógrada, e incluso reaccionaria teoría del teatro. Ésta no aceptando la mera apariencia, desdeña las posibilidades que ella ofrece para la transmisión reflexiva de unos contenidos. El mito germánico que Wagner pretendía (re-)instaurar no podía erigirse sin recurrir a dioses, a gigantes, a duendes Nibelungos, a pájaros parlantes, a osos en escena, a espadas mágicas, a walkyrias, a ondinas del Rin o a runas. Es comprensible que desde sus parámetros teóricos y políticos, ese mundo de fabulación wagneriano, abierta, consciente y militantemente mítico repugnara a Adorno⁵⁸. Sin embargo la mera apariencia podía ser utilizada con unas intenciones claramente diversas como ocurre en el teatro épico de Brecht. Brecht rompía la unidad dramática mediante la glosa de sí mismo que el propio personaje hacía ante el público, Brecht intercalaba canciones para describir los perfiles e intenciones de los personajes, Brecht se servía del *deus ex machina* para hacer ver que la irrealidad artística puede ser en más de una ocasión equivalente a la más cruda realidad objetiva, etc. Todo este potencial político del arte cuando no quiere ser más que arte y artificio, es despreciado por Adorno.

Ese ceñirse a la verosimilitud aristotélica aboca a un refractario rechazo de la simple gestualidad liberada de justificación. De eso queda muestra en la repugnancia que a Adorno le produce el *Leitmotiv*. No ignora Adorno que esa acentuación de la gestualidad es en muchos casos defendida por la vanguardia, pero eso no le hace renunciar a su postura. En su artículo *El cansancio de la vanguardia*, que tiene como blanco la *nueva música* de la Escuela de Darmstadt, Adorno expresa su desprecio del gesto por el gesto y la negación por la negación.

Finalmente el artículo de Adorno adolece de una rígida asunción de la teoría de la música absoluta⁵⁹ que abofetea como pseudo-musical a la música programática⁶⁰. La música absoluta es un término de origen romántico que afirma la importancia que por sí misma tiene la música instrumental. Después de siglos en el que la música había estado supeditada a la palabra litúrgica o poética, por un lado, y a la banalidad de la danza, por otro, en el siglo XIX, la música instrumental cobra importancia por sí misma, y se empieza a hablar sin ambages y con seguridad del compositor. La música absoluta entiende toda música como instrumental incluso la vocal, pues al fin y al cabo desde sus puntos de vista, la voz humana es un instrumento más. Desde los parámetros absolutistas se rechaza la música programática o bien ilustrativa y descriptiva de realidades naturales, o bien basada o inspirada en la palabra. Adorno se ciñe a estos dictados e incluso en este *Ensayo sobre Wagner* se pliega a un cecilianismo⁶¹ derivado de esa profesión de fe en la música absoluta que no comprende la dualidad misma que es ínsita a la naturaleza de la música.

Y es precisamente sobre la poca sensibilidad sobre la dualidad ambigua de la música, el punto sobre el que queremos hacer más hincapié en nuestra crítica a Adorno.

La música es probablemente la más poderosa de las artes porque el resto de ellas está necesitado de algo externo para tener una referencia. Necesitan esa referencia externa o bien la exteriorización de algo interno o bien la negación de la referencia que se presupone. Sin embargo la música, o el material sonoro del que la música procede, está siempre ahí, está en nuestros ritmos circadianos tal y como vio John Cage cuando se encerró en una cámara totalmente insonorizada en la Universidad de Harvard. Entonces no dejó de escuchar dos sonidos: el grave de su circulación y el agudo de su sistema nervioso.

La música es probablemente la más poderosa de las artes porque ninguna influye en los sentimientos y emociones de un modo más penetrante que ella.

Sin embargo, también es el arte más frágil porque ningún arte es al mismo tiempo tan efímero, como bien vio Stockhausen, “Und wie die Zeit vergeht”, “y pasa como el tiempo”.

Por eso la renovación de la música programática que encarnan de un modo muy especial Liszt⁶² y Wagner intentan superar esta deficiencia de la música, aprovechando todo su potencial. Liszt y Wagner pensaban que con la música sin más se estaba en condiciones de sentir, pero no se fijaban las emociones pues siempre se siente algo por alguien o por algo, y para esa fijación era necesario el apoyo de la palabra.

Que Adorno tratara de soslayar que esa dualidad de la música está a la base de la estética de esos dos compositores y de la música programática, es una muestra de cerrazón y de por más brillante, irreductible falta de flexibilidad. Una rigidez que deja entrever la sombra del dogmatismo.

¹ Cuatro capítulos del *Versuch über Wagner (Ensayo sobre Wagner)*, el primero, el sexto y los dos últimos, fueron publicados en 1939 en el número 1-2 de la *Zeitschrift für Sozialforschung*. El conjunto apareció en Suhrkamp en 1952.

² Rótulo homónimo de su escrito *Das Kunstwerk der Zukunft*, redactado entre 1849 y 1852 y publicado en las obras completas en 1911.

³ *Gesamtkunstwerk*, probablemente el concepto capital de la estética wagneriana.

⁴ Alberti introduce este concepto en *De re aedificatoria (Sobre la arquitectura)* de 1452.

⁵ Desarrollada en 1948.

⁶ Concretamente *Los viejos y los nuevos* de Minna Kautsky y *Muchacha de la ciudad* de Margaret Harkness.

⁷ O dicho de otro modo, en el arte hay y debe haber tendencias políticas, mas cuando la tendencia es evidente y “canta” tanto que agota el arte recibe el engelsiano nombre de *arte de tendencia*, de ahí que se hable de las *Tendenzromane, novelas de tendencia*.

⁸ Marx, Karl/Engels, Friedrich, *Textos sobre la producción artística*, Madrid, Comunicación, 1972, p. 148.

⁹ Con el uso del término “superhombre” Lenin ataca las tendencias nietzscheanas dominantes en círculos esnobistas y mencheviques y a figuras como Plejanov, Axelrod o Trotski.

¹⁰ Lenin, Vladimir Illich Ulianov, *Escritos sobre la literatura y el arte*, Barcelona, Edicions 62, 1975, pp. 87-88.

¹¹ Bozal, Valeriano, “Estética y marxismo” en Bozal, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, 3ª Edición, Boadilla del Monte, Antonio Machado Libros, 2002, p.164.

¹² Lukács, György, ¿Experiencia socialista o naturalismo burocrático?, Entrevista con N.J. Liehm, Checoslovaquia, diciembre de 1963, VV.AA., *Polémica sobre realismo*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972, p.13.

¹³ Ídem, p.16.

¹⁴ Refracción o sometimiento a un prisma, el de la forma, frente al reflejo o sometimiento a un espejo, el del contenido. No en balde el primer libro que publica en 1955, Adorno cuando vuelve a Alemania desde el exilio se denomina *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft. (Prismas. Crítica de la cultura y la sociedad)*.

¹⁵ Tal y como queda impreso en las definiciones de acción social de Durkheim (más objetivista) y de Weber (que atiende también al ámbito de la conciencia).

¹⁶ En definitiva Adorno intenta paliar un temor derivado del impacto de la primeriza sociología del arte, a saber, que “la indagación sobre las relaciones entre el arte y su contexto histórico-cultural pudiera resquebrajar esa idea de la autonomía del arte verdaderamente fundacional en la construcción del pensamiento contemporáneo”, Brihuega, Jaime, “Arte y sociedad. Genealogía de un parámetro fundamental”, Bozal, Valeriano (ed.), op.cit., p.144.

¹⁷ Adorno, Theodor Wiesengrund, *Teoría Estética*, Madrid, Taurus, 1971, p. 304.

¹⁸ Esto es una verdad matizable, la política en Wagner queda de manifiesto en *El Anillo*, pero bajo un tamiz schopenhaueriano de desilusión, cf. Magee, Bryan, *Wagner y la filosofía*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011, pp. 162-184.

¹⁹ Más exactamente, lo primero que escribió fue *La muerte de Sigfrido* que contiene elementos tanto de *Sigfrido* como de *El Crepúsculo de los dioses*.cf. Haymes, Edward R., *Wagner's Ring in 1848*, Rochester/Nueva York, Camden House, 2010, pp. 1-38.

²⁰ A quien arrebató su mujer, Cosima von Bülow, de soltera Liszt (era hija de Franz, el virtuoso del piano y creador del género poema sinfónico), y en segundas nupcias Wagner.

²¹ El caballo de batalla de la música occidental y la clave de las discusiones entre la monodia y la polifonía como representantes de la auténtica y genuina música.

²² Cf. Salmerón, Miguel, “Wagner y la filosofía. Wagner como Filosofía”, en Bajopalabra, Época II-7, 2012, pp. 129-139.

²³ Eso hace que la interpretación vocal wagneriana sea sumamente difícil y exija potencia para rivalizar con los *tutti* orquestales, técnica para empastar el canto con los instrumentos musicales de una tesitura muy diferente a la voz humana y resistencia física para soportar la dilatada longitud de los papeles wagnerianos.

²⁴ En Wagner hay un conocimiento profundo de historia de la música que le hace ubicar con precisión su apuesta estética entendiéndola como la culminación de un proceso y la corrección de una deficiencia muy prolongada. A tal efecto es oportuno leer: Wagner, Richard, “La ópera alemana” (1834) en *Escritos y confesiones*, Barcelona, Labor, 1974, pp.55-59.

²⁵ El de *Pierrot lunaire* y de *Noche transfigurada*, que de un modo un tanto impropio ha sido considerado representante de la música expresionista.

²⁶ Si bien el que sea consciente es algo que Adorno consideraría más bien alejamiento que acercamiento a la forma como contenido social.

²⁷ Es obvio que esta sinopsis es muy sucinta, pues *El Anillo* encierra una trama múltiple. Sin ir más lejos Wotan quiere servirse de un héroe que le ayude obtener el Anillo sin que él tenga que romper el orden del mundo (ese héroe en un principio es Siegmund y finalmente es Siegfried), cf. Kitcher, Philip/ Stracht, Richard, *Finding and ending. Reflections on Wagner Ring*, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 36.

²⁸ La complejidad del Anillo y su pretensión de totalidad es soportado por el comienzo teogónico de la Tetratología: “No sorprende que El oro del Rin tenga lugar entre dioses, monstruos y enanos, sin humanos (de acuerdo con la idea feuerbachiana de Wagner en esta época, la humanidad es la única

realidad): El oro del Rin es una especie de escenario virtual pre-ontológico que nos muestra puras potencialidades (lo divino, lo monstruoso...) anterior al surgimiento del mundo humano actual”, Žižek, Slavoj, “La política de la redención o por qué merece la pena salvar a Wagner”, en *La música de eros. Ópera mito y sexualidad*, Buenos Aires, Prometeo, 2010, p.141.

²⁹ En una carta Theodor Fontane describe a Wagner de un modo mucho menos idealizado comparándolo con Wotan: “Él es en todo Wotan, que quiere tener dinero y poder pero sin querer renunciar al amor y engaña constantemente a todos con este objetivo”, cit. en Gregor-Dellin, Martin, *Richard Wagner. Su vida. Su obra. Su siglo*, Madrid, Alianza, 2001, p. 353.

³⁰ Wagner dedicó a Feuerbach su escrito *La obra de arte del futuro*. Igualmente nos dejó textos tan feuerbachianos como éste “Al grito de *Yo soy un ser humano* que conmueve al cielo, se precipitan los millones de seres, la Revolución viviente, el hombre devenido dios, sobre valles y llanuras, y anuncian a todo el mundo el evangelio de la felicidad”. Wagner, Richard, op.cit. p.117.

³¹ Otras evidencias del gran influjo de Feuerbach es la dedicatoria de *La obra de arte del futuro* al propio filósofo, y el eco recogido por el título de esa obra del texto de Feuerbach *Principios de la filosofía del futuro*.

³² Wagner, Richard, *El Anillo del Nibelungo*, Traducido y Analizado por Ernesto Laguardia, Buenos Aires, Ricordi, 1967, tomo II, p.224.

³³ Esta fue la tesis doctoral de Walter Benjamin presentada en la Universidad de Berna en 1918.

³⁴ Publicado en 1922 en la revista *Neue Deutsche Beiträge* dirigida por Hugo von Hoffmannstahl.

³⁵ Acerca del Jazz se publicó en 1936.

³⁶ Ambos frecuentemente presentes simultáneamente en la misma obra por ejemplo en *Tannhäuser* cuyo protagonista va del goce con Venus al celibato o en *Tristán e Isolda* en el que a la noche de amor del segundo acto le sucede el desear el no desear del tercero.

³⁷ Ese desprecio no excluye la crueldad con los laboriosos y minuciosos trabajadores, como la estirpe nibelunga en general, y con Mime y Alberich, su príncipe y su rey, en particular. Al igual que el también maltratado Beckmesser (trasunto del crítico musical Hanslick) en *Los maestros cantores de Nuremberg*.

³⁸ Cf. Adorno, Theodor Wiesengrund, “Ensayo sobre Wagner”, en *Monografías Musicales, Obra Completa*, 13, Tres Cantos, Akal, 2008, pp. 13-18.

³⁹ Ídem, pp.103-104.

⁴⁰ Si bien es cierto que desde la undécima tesis sobre Feuerbach se le podría imputar a Adorno cierta recaída en la interpretación y cierto abandono de la transformación si leemos textos como estos que definen lo que según el filósofo es la tarea del crítico cultural: “empleaste tu energía científica y organizativa en enseñar a comprender lo incomprensible... Y lo hiciste partiendo de la idea de que, para evitar la repetición del horror, es de más ayuda entender los mecanismos de los que aquél se sirvió que permanecer en silencio u optar por la indignación impotente” Carta abierta a Max Horkheimer, 1969, cit. en Claussen, Detlev, *Theodor W. Adorno. Uno de los últimos genios*, València, Publicacions de la Universitat de València, 2006 pp. 24-25.

⁴¹ Adorno, Th. W., *Ensayo sobre Wagner*, op.cit., p.104.

⁴² Ídem, p.92.

⁴³ Así ocurre según Adorno con la inmediatez del Leitmotiv. Esta es una inmediatez estática. No se introduce mediación de la relación con el Objeto: el Leitmotiv remite a objetos o a cosificaciones de personas, situaciones y emociones, en definitiva al fetichismo de la mercancía. Y esta inmediatez no dinámica, es valorada por Adorno como una espacialización que contraviene la temporalidad, la cual es la esencia de la música, cf. Ídem. p.94.

⁴⁴ Ídem, pp.96-97.

⁴⁵ Ídem, p.99.

⁴⁶ Según Adorno, los *Leitmotive*, pasando por Strauss llevan a la música de cine en la que los temas preceden a personajes y situaciones para que el espectador se sitúe más rápidamente. Cf. ídem, p.46.

⁴⁷ Ídem, p.56.

⁴⁸ Ídem, p.57.

⁴⁹ Ídem. p.57.

⁵⁰ Ídem, p.69.

⁵¹ Ídem, p.77.

⁵² Ídem, p.94, cf. supra.

⁵³ Ídem, p.46, cf. supra.

⁵⁴ Ídem, p.102.

⁵⁵ Ídem, p.127.

⁵⁶ En todo caso la propuesta adorniana, por ver muy difusa la presencia de lo utópico en el arte, difiere radicalmente de la de Bloch para quien: “el paisaje desiderativo, tal y como es representado en la

pintura, la ópera y la literatura, habla siempre como exteriorización, pero como exteriorización que deja como presupuesto un yo, una interioridad”, Jiménez, José, *La estética como utopía antropológica*. Bloch y Marcuse, Madrid, Tecnos, 1983. P.89.

⁵⁷ Por poner un ejemplo de esta miopía cabe mencionar que en cuestiones de historia de la música “sein Blick in der Regel auf die Musikentwicklung seit dem 18.Jahrhundert beschränkt war.” Wiggershaus, Rolf, *Theodor W. Adorno*, Múnich, Beck, 2006. p.113.

⁵⁸ Si bien hay conspicuos wagnerianos que niegan esa germanidad del Anillo “In fact, I’m inclined to say that this ending consists in the fate of the world being handed over to generic humanity, since no specific nation is mentioned”, Badiou, Alain, “Reopening the case of Wagner” en, *Five Lessons on Wagner*, Londres, Verso, 2010, p.101

⁵⁹ Y en este aspecto la crítica de Adorno a Wagner es idéntica de la que le hizo Nietzsche: “Wagner no era músico por instinto. Lo demostró al sacrificar toda forma de ley y hablando con más precisión, todo estilo en la música para hacer de ella lo que necesitaba”, Nietzsche, Friedrich, “El caso Wagner. Carta desde Turín, mayo de 1888”, en *El caso Wagner. Nietzsche contra Wagner*, Madrid. Siruela, 2002, p.57.

⁶⁰ Eduardo Pérez-Maseda define con mucha claridad cómo lo wagneriano siempre está bajo sospecha “Ser bachiano o beethoveniano indica profesar un gusto musical y estético concretos, ideológicamente neutros. Por el contrario cuando alguien dice ser wagneriano, difícilmente se presta atención a la estética musical y artística, sino que en aluvión confuso aparecen toda una suerte de connotaciones extramusicales.” Pérez Maseda, Eduardo, *Música como idea. Música como destino*, Madrid, Tecnos, 1993, pp. 151-152.

⁶¹ Término muy expresivo creado por Eugenio Trías. Como bien se sabe Santa Cecilia es la patrona de la música, conforme a ello el cecilianismo sería esa tendencia pseudomística que confiere a la música un estatus de exclusividad, inteligibilidad y prestigio. Un estatus indiscutible que suprime cualquier cuestionamiento y discusión acerca de ella, o al menos de su carácter autorreferencial y asemántico.

⁶² Liszt crea el género del poema sinfónico, en él el motivo literario, un texto escogido de la literatura universal, como en su caso, las obras de Shakespeare o el *Fausto* de Goethe, funge de fuente de inspiración para llevar a cabo una composición exclusivamente instrumental. De ese modo Liszt intenta armonizar su creencia en el poder ilimitado de la música con la necesidad de canalizar ese poder mediante las emociones concretas depositadas en la referencia literaria, precisamente para aprovechar todo ese poder.