

ABANDONAR SUELO FIRME, ADENTRARSE EN LO INCIERTO: ADORNO Y WAGNER¹

MARINA HERVÁS MUÑOZ

«La sensación de abandonar el suelo firme, de adentrarse en lo incierto, constituye lo emocionante, también lo obligatorio, de la experiencia de la música wagneriana. [...] lo actual es lo que todavía no se ha reconocido y por tanto todavía no se ha consumado del todo». Th. W. Adorno, «Actualidad de Wagner».

Wagner sigue siendo, doscientos años después de su nacimiento, posiblemente, uno de los músicos que genera más reflexión teórica sobre su proyecto musical y su pensamiento. Quizá uno de los textos más importantes al respecto sea el escrito por Th. W. Adorno entre 1937 y 1938 en Londres y New York (es decir, durante su exilio a causa de la dictadura hitleriana), del que nos ocuparemos aquí brevemente, con el fin de invitar a su lectura y avivar la discusión sobre su compleja propuesta. Este *Ensayo* debe leerse desde la distancia que el propio autor toma casi treinta años después, cuando escribía «Actualidad sobre Wagner»², donde modifica someramente algunos de los puntos de vista que planteó inicialmente³. Este cambio no es causado literalmente por una reformulación de su pensamiento, ya que considera que se debe seguir incidiendo en el «problema central en Wagner, [es decir], el de la

¹ Este artículo ha sido realizado en el marco de los trabajos de investigación del proyecto Ministerio de Economía y Competitividad FFI2012-32614 “Experiencia estética e investigación artística: aspectos cognitivos del arte contemporáneo”

² Adorno, Th. W., «Wagners Aktualität», *Musikalische Schriften I-III. Klangfiguren, Quasi una fantasia, Musikalische Schriften, Gesammelte Schriften* Bd. 16, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1978, pp. 543-564 [edición catalana: Adorno, Th. W., «Actualidad de Wagner», *Escritos musicales. Figuras sonoras. Quasi una fantasia. Escritos musicales III.*, (traducción de Antonio Gómez Schneekloth y Alfredo Brotons Muñoz), en *Obra completa* v. 16, Madrid, Akal, 2006, pp. 553-576.] A partir de ahora será citado como AW y el número de página referido.

³ También se pueden encontrar textos menores (más por tamaño que por contenido) e importantes referencias en otros libros del franfortiano, como su estudio sobre Beyruth, Parsifal o las implicaciones sociológicas del proyecto wagneriano.

mediación entre los aspectos sociales, intracompositivos y estéticos»⁴, sino por la evolución en la recepción de su música.

Está muy extendida la idea de que Adorno fue muy crítico con la obra de Wagner, situando en ocasiones su monográfico al nivel de su ataque a Stravinsky: es algo que urge relativizar. Parecería que debería no tanto hablarse de una relación de amor-odio (ello haría violencia al pensamiento adorniano por simplificarlo) como porque, para él, Wagner ya no puede simplemente tomarse desde una perspectiva estética que pase por alto la implicación política de su obra *como si nada* hubiera pasado después del genocidio nazi. No sólo porque no concibe la posibilidad de la estética sin que ésta reflexione sobre lo social (dicho someramente, la obra de arte no puede nunca desligarse de ser un « *fait social* »), sino porque «la pregunta de si y como ha de tocarse Wagner»⁵ no puede desligarse del discurso, subyacente en su música, que luego abanderará el nacionalsocialismo. Adorno no cae, pese a este reconocimiento, en la crítica fácil que ha rechazado a Wagner por su antisemitismo, pero tampoco permite el olvido de este componente, el de la *posibilidad de lo monstruoso* (en términos de Günther Anders) que Wagner abre con su música. Él dirige su estudio, como en el resto de su teoría estética, hacia la comprensión del contenido de *verdad* –esto es, la unión del análisis estético y epistemológico- de la obra de arte, por más dolorosa que esta sea.

En los años 70, para Adorno, las tendencias musicales que se iban imponiendo dejaban en evidencia el antiwagnerianismo del Neoclasicismo que, para él, devino en una imposibilidad histórica tras la segunda posguerra mundial, dejando paso a líneas más próximas a la Segunda Escuela de Viena (ésta, por cierto, deriva precisamente, para Adorno, del maestro de Leipzig). Para él, el antiwagnerianismo, por más que pese políticamente, fue la primera reacción contra el incipiente nacimiento de la música moderna o la «nueva música», reacción que luego vendrá a desarrollarse tanto desde la izquierda como desde la derecha.

⁴ AW, p. 553. Véase también Adorno, Th. W., *Teoría estética*, Madrid, Akal, 2004, p. 374.

⁵ *Ibidem*, p. 555.

Para Adorno, en Wagner brilla la cúspide y a la vez llega a su ocaso el potencial romántico. Por eso, en la recepción de su música se da un principio de ambivalencia que deriva en una «oscilación entre atracción y repulsión», algo que a su vez tiene que ver con lo político –que se encontraría en el plano sociológico y psicológico-, pero también en el plano musical, en cuanto que sus obras han sido «más celebradas que asimiladas»⁶. Para Adorno, «en cualquier dimensión, [...] Wagner es ambivalente con respecto a la esencia. Comprenderlo equivale a determinar y descifrar la ambivalencia, no a instaurar una univocidad allí donde ésta es en principio negada por la cosa»⁷. Es decir, escuchar la música de Wagner supone, para él, estar siempre en la cuerda floja, sin tocar nunca el suelo firme de su comprensión completa. Su modernidad no radica en la utilización de un lenguaje musical ya distante del tradicional, plagado de disonancias y cromatismos, sino porque desarrolló en sus obras la relación dialéctica entre lo universal y lo particular. Esto se expresa técnicamente, como instancia, en la repetición de motivos abreviados con intención dinámica que se ve en *Tristán e Isolda*⁸; o en la construcción de la obra en unidades mínimas que generan *algo así* como «grandes superficies sonoras», algo que Adorno vincula con la especificidad del proceder pictórico del Impresionismo. Los cuadros impresionistas hay que mirarlos mucho más lejos que lo que requerían sus predecesores, para poder pasar de la mancha al todo: lo mismo sucede en Wagner. Para Adorno, no obstante, precisamente en ese modelo de repeticiones, es la constatación de que Wagner se encontró ante el abismo de romper con el lenguaje musical tradicional, pero nunca se atrevió a saltar. En él ahora la repetición es falsa humildad para los no iniciados en materia musical al mismo tiempo que se cifra un momento de lo

⁶ *Ibidem*, p. 557.

⁷ Adorno, Th. W., «Apostilla a una discusión sobre Wagner», en *Escritos musicales I-III*, Op. Cit., p. 673.

⁸ «Un caso paradigmático sería el famoso comienzo del *Tristán*, dos secuenciaciones de un modelo. De manera mínima pero armónico-modulatoriamente decisiva, ya en el tercer miembro de la secuencia hay modificaciones con respecto al primer modelo: solo así se reconduce a la entrada en *forte* sobre la dominante de la circunscrita tonalidad fundamental en la menor». *Ibidem*, p. 562.

devenido mercancía, adaptándose a los oídos olvidadizos, igual que en el clasicismo se justificaba la vuelta al tema A en la forma sonata. Se cifra así, en Wagner, un momento regresivo⁹ que, para Adorno, se sacudirá definitivamente la Segunda Escuela de Viena.

En su música, para Adorno, se reflejan las contradicciones que surgen de la experiencia del mundo, algo que alcanzó gracias a la influencia de Schopenhauer. En Wagner se da musicalmente, además, el núcleo del problema de la ilustración que ya desarrollará Adorno en un texto posterior¹⁰, a saber, que la razón tiene un momento mitológico y que lo mitológico tiene, a su vez, un momento racional. Así, Wagner, «conserva en ese momento mítico su verdad decisiva»¹¹. Adorno no sólo amplía así el clásico trinomio Schopenhauer-Nietzsche-Wagner hacia Hegel, sino que también propone la lectura de esa filosofía de la historia extendida hasta el problema de la dialéctica de la ilustración. Para Adorno, en Wagner «la profundidad estética de la representación [coincidía] con la omisión del estatus histórico»¹². El suspenso de la historia por mor del mito como modelo estético de representación histórica es el paso de mitología a mitologización: la ilustración que subyace en él deviene así ideología. Su filosofía de la historia supone, para Adorno, una determinada teoría del sujeto que permitiría ampliar el estudio de Wagner desde una perspectiva político-social cualitativamente distinta a la tradicional. Para Adorno, la comprensión de la historia como anillo no representa la ruptura antiilustrada que parecía dar Nietzsche con el modelo del eterno retorno, sino que se incardina directamente en la radicalidad de la ilustración, ésa que destacó Adorno en su trabajo a cuatro manos con

⁹ Para ampliar este concepto, véase «Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha», en Adorno, Th. W., *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*, Madrid, Akal, 2009, pp. 15-50.

¹⁰ Adorno, Th. W. y Horkheimer, M., *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* (Gesammelte Schriften, Band 3, hrsg. von Rolf Tiedemann), Suhrkamp, Frankfurt 1981 [edición castellana: Adorno, Th. W. y Horkheimer, M., *Dialéctica de la ilustración*, Madrid, Akal, 2007]

¹¹ Adorno, Th. W., «Apostilla a una discusión sobre Wagner», en *Escritos musicales I-III, Op. Cit.*, p. 560.

¹² MM, p. 109.

Horkheimer que evidenciaba el momento mitológico de la ilustración y viceversa.

Siguiendo esta filosofía de la historia, Adorno sentencia que Wagner se decanta por la violencia, no sólo sonora. Su violencia es irónica y fundamentalmente antisemita. Musicalmente anticipa la estrategia que luego traerán consigo los campos de concentración o la «*Realpolitik*» hitleriana, al pasar del ideal de humanidad prototípico del clasicismo por el concepto de «nación», que dota a la música de un «poder efectivo». Wagner, siguiendo el *dictum* hobbesiano –que no gratuitamente cabría señalar que es frecuentemente citado por Schopenhauer–, asume la maldad en el mundo como su en-sí. Ante tal maldad, se manifiesta profundamente nietzscheano: él «salva a los grandes»¹³, es decir, se decanta por el superhombre en el sentido que luego tomará éste en el fascismo, denigrando prescriptivamente a los que están más acá de ellos, al *infrahombre*. Personajes como Mime o Alberico son infrahumanos en el sentido literal de que son lo-otro-por-debajo de lo humano. Los infrahumanos son objeto de burla, donde se desarrolla un proceso que va desde la pérdida de derecho a protestar o a defenderse del difamado hasta el olvido del origen de la burla, lo que significa la confirmación de lo injusto. La única redención para la víctima es que su verdugo se arrepiente fugazmente al condenarse moralmente a sí mismo. Así se cifra, por ejemplo, la figura de Wotan o la relación entre Sigfrido y Mime. Para Adorno, hay un elemento autobiográfico en sus caricaturas: el miedo a no ser como ellas, algo que podría haber sido posible, para él, si hubiera tenido ascendencia judía: «para un judío convertirse en hombre al mismo tiempo que nosotros significa, ante todo, tanto como dejar de ser judío»¹⁴.

Hay una paradoja en esa redención de «los grandes», de los «superhombres» de la obra de Wagner, algo que le distancia de Nietzsche. Su grandeza es muestra de la individualidad debilitada que firma la paz con la *décadence* de las promesas ilustradas, algo que será temático en el XX. Para

¹³ MM, p. 16.

¹⁴ Wagner, R., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, vol. 5, Leipzig, p. 85, en MM, p. 27.

Adorno, es así como sigue a Schopenhauer, aunque su asunción del destino está muy alejada de los principios estoicos y budistas del filósofo, mucho más de su *principii individuationis*. El pesimismo de Wagner tiene más que ver con lo que *va a pasar de todos modos*, algo que cifra, por ejemplo, cuando Wotan señala que la revolución es «lo que por sí mismo se cumple»¹⁵: es decir, la rebelión es traicionada. Este modelo circular se da también en su música por ese modelo de repeticiones que señalábamos anteriormente. Toda su música es constante afirmación, su estructura es la de un anillo que gira sobre sí mismo. La obra de Wagner no se abre. Su mitología, incluso cuando acaba en catástrofe, sólo se redime al ser recapitulada. Esta sería la mayor debilidad estética de la música de Wagner para Adorno y sería argumento para sus problemas interpretativos. En Wagner se comienza así a palpar la angustia, la caída de las categorías que habían sido válidas hasta entonces, punto en el que toma el relevo la Segunda Escuela de Viena. Ni siquiera el amor, que radicaliza con *Tristan e Isolda*, es huella de felicidad, pues se conforma con estar maldito por la fuerza del destino. Hace así impotente al amor y sus promesas. Su toma de partido es evidente. Para Adorno, su *promesse de bonheur* nunca llega, nunca se realiza. Wagner «al expresar la angustia del hombre desamparado podría, aunque fuera débil y desfiguradamente, significar una ayuda para los desamparados y prometer de nuevo lo que ya hizo la música ancestral: vivir sin angustia»¹⁶.

¹⁵ MM, p. 132.

¹⁶ MM, p. 144.