

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 7 • 2020 • ISSN 2386-8449

CONVERSANDO CON

Alexander Kluge, por Vanessa Vidal

UT PICTURA POESIS

Adorno, ilustración de la dialéctica, **Artur Heras**

PANORAMA: LA ACTUALIDAD DE LA ESTÉTICA DE THEODOR W. ADORNO

Hacia una concepción dialéctica del arte: la actualidad de la estética de Theodor W. Adorno, **Rosa Benítez Andrés, Vanessa Vidal** (Coordinadoras)

TEXTOS INVITADOS

“Les dejo esto a ustedes para que sigan pensando”. Sobre las conferencias de Th. W. Adorno, **Michael Schwarz**

Alexander Kluge sobre Adorno

Crítica social vs. crítica musical: el caso Wagner, **Richard Klein**

ARTÍCULOS

Imagen dialéctica: el lenguaje del arte en los inicios de la teoría crítica, **Sergio Sevilla Segura**

Lo irrepresentable y lo “inobjetual” en la construcción del “materialismo sin imágenes” adorniano, **Marina Hervás Muñoz**

Au piano avec Adorno, **Antonio Notario Ruiz**

La teoría crítica de la fotografía de Theodor W. Adorno, **Eduardo Maura**

No participar. La idea de compromiso en la obra de arte de Theodor W. Adorno, **Antonio Flores Ledesma**

Sismografías de la Edad de Oro: Adorno y Beckett, **Jordi Maiso**

RESEÑAS

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

<https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/index>

Nº 7 • 2020 • ISSN 2386-8449 • DOI 10.7203/LAOCOONTE.0.7.19303

<https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/index>

COORDINACIÓN EDITORIAL

Anacleto Ferrer (Universitat de València)
Francesc Jesús Hernández i Dobon (Universitat de València)
Fernando Infante del Rosal (Universidad de Sevilla)

SECRETARÍA DE REDACCIÓN

Lurdes Valls Crespo (Universitat de València)
Vanessa Vidal Mayor (Universitat de València)

COMITÉ DE REDACCIÓN

Tamara Djermanović (Universitat Pompeu Fabra), **Rosa Fernández Gómez** (Universidad de Málaga), **Anacleto Ferrer** (Universitat de València), **Ilia Galán** (Universidad Carlos III), **Ana María García Varas** (Universidad de Zaragoza), **María Jesús Godoy** (Universidad de Sevilla), **Fernando Infante del Rosal** (Universidad de Sevilla), **Miguel Ángel Rivero** (Universidad de Sevilla), **Miguel Salmerón** (Universidad Autónoma de Madrid), **Gerard Vilar** (Universitat Autònoma de Barcelona).

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Rafael Argullol* (Universitat Pompeu Fabra), **Luis Camnitzer** (State University of New York), **José Bragança de Miranda** (Universidade Nova de Lisboa), **Bruno Corà** (Università di Cassino), **Román de la Calle*** (Universitat de València), **Eberhard Geisler** (Johannes Gutenberg-Universität Mainz), **José Jiménez*** (Universidad Autónoma de Madrid), **Jacinto Lageira** (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), **Bernard Marcadé** (École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy), **Elena Oliveras** (Universidad de Buenos Aires y Universidad del Salvador), **Pablo Oyarzun** (Universidad de Chile), **Francisca Pérez Carreño*** (Universidad de Murcia), **Bernardo Pinto de Almeida** (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), **†Luigi Russo** (Università di Palermo), **Georges Sebbag** (Doctor en Filosofía e historiador del surrealismo), **Zoltán Somhegyi** (University of Sharjah, United Arab Emirates), **Robert Wilkinson** (Open University-Scotland), **Martín Zubiria** (Universidad Nacional de Cuyo).

*Miembros de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes, SEyTA

DIRECCIÓN DE ARTE

El golpe. Cultura del entorno

REVISIÓN DE TEXTOS

Antonio Cuesta



Excepto que se establezca de otra forma, el contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons *Atribución 3.0 España*, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>

EDITA

SEyTA.

SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

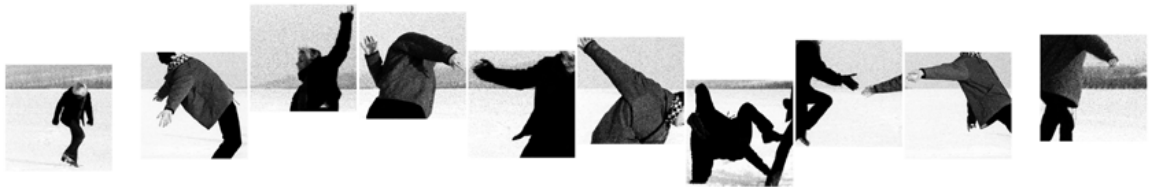


LAOCOONTE aparece en los catálogos:



“Cuanto más penetramos en una obra de arte más pensamientos suscita ella en nosotros, y cuantos más pensamientos suscite tanto más debemos creer que estamos penetrando en ella”.

G. E. Lessing, *Laocoonte o los límites entre la pintura y la poesía*, 1766.



LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 7 • 2020

PRESENTACIÓN	7-8
CONVERSANDO CON	9
Alexander Kluge , por Vanessa Vidal	11-25
UT PICTURA POESIS	27
<i>Artur Heras: semblanza en un solo trazo</i> , Anacleto Ferrer	29
<i>Adorno, ilustración de la dialéctica</i> , Artur Heras	30-43
Imágenes de Laocoonte n. 7, de Christian Peter	44-46
PANORAMA	
LA ACTUALIDAD DE LA ESTÉTICA DE THEODOR W. ADORNO	47
Hacia una concepción dialéctica del arte: la actualidad de la estética de Theodor W. Adorno, Rosa Benítez Andrés, Vanessa Vidal (Coordinadoras)	49-61
TEXTOS INVITADOS	63
“Les dejo esto a ustedes para que sigan pensando”. Sobre las conferencias de Theodor W. Adorno, Michael Schwarz	65-76
Alexander Kluge sobre Adorno	77-87
Crítica social vs. crítica musical: el caso Wagner, Richard Klein	88-108
ARTÍCULOS	109
Imagen dialéctica: el lenguaje del arte en los inicios de la teoría crítica, Sergio Sevilla Segura	111-127
Lo irrepresentable y lo “inobjetal” en la construcción del “materialismo sin imágenes” adorniano, Marina Hervás Muñoz	128-140
<i>Au piano avec Adorno</i> , Antonio Notario Ruiz	141-155
La teoría crítica de la fotografía de Theodor W. Adorno, Eduardo Maura	156-172
No participar. La idea de compromiso en la obra de arte de Theodor W. Adorno, Antonio Flores Ledesma	173-188
Sismografías de la Edad de Oro: Adorno y Beckett, Jordi Maiso	189-202
RESEÑAS	203
Sin buck-up, Manuel Molina	205-213
Estudios musicales del Clasicismo, vol. 4: Debates estéticos del teatro musical español del siglo XVIII, María Luisa Luceño	214-218
Un final que no acaba, Philip Muller	219-221

Espectros, espectros... y más espectros, Aleix Martínez Comorera	222-224
Enfrentar a Hegel y Danto y afrontar el “fin del arte”, Ruth Sanjuán	225-227
Metáforas de la multitud, Wenceslao García Puchades	228-230
Siegfried Kracauer: Sobre la amistad, Benno Herzog y Francesc J. Hernández	231-233
La importancia de la mirada: fotografía e historia de la Shoah, Irene Cárcel Ejarque	234-237
Arte e Violência: estratégias de articulação, Everton de Oliveira Moraes	238-241
Filosofía y cine: Filosofía sobre cine y cine como filosofía, Albert Alcañiz	242-245

Imagen de colofón de **Artur Heras**.

Imágenes de **Christian Peter**.

Fotografía de portada de **Christian Peter** en combinación con fotografía de **Tamara Djermanovic**.



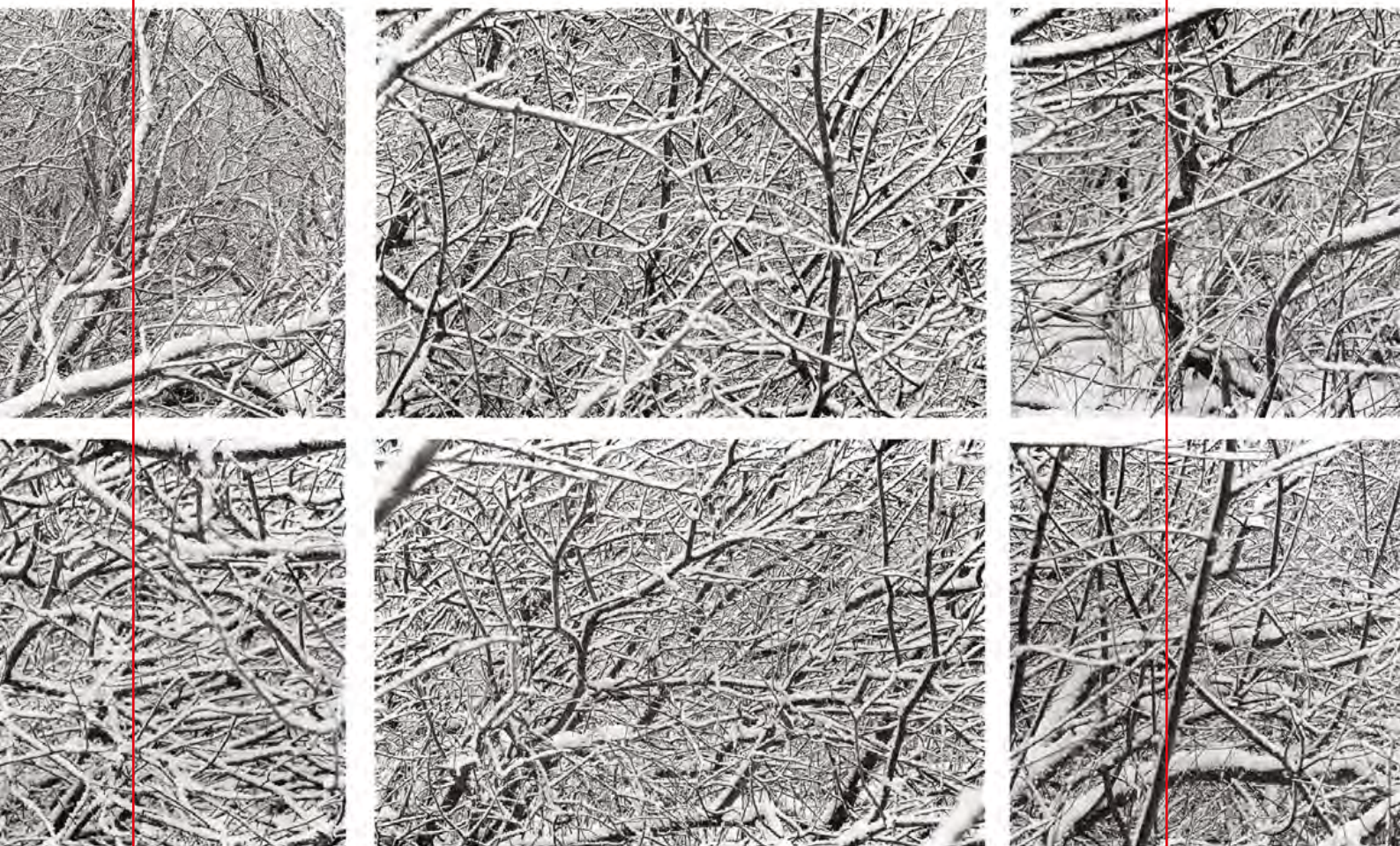
MOOCENTE

PANORAMA: LA ACTUALIDAD DE LA ESTÉTICA DE THEODOR W. ADORNO

Rosa Benítez Andrés y Vanessa Vidal

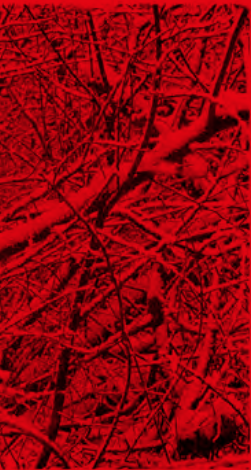
(Coordinadoras)





LOCOONTE

PANORAMA: LA ACTUALIDAD DE LA ESTÉTICA DE THEODOR W. ADORNO
TEXTOS INVITADOS



Crítica social vs. crítica musical: el caso Wagner

Richard Klein*

Traducción de Vanessa Vidal**

Introducción

La dificultad a la que se enfrenta un intérprete del *Ensayo sobre Wagner* de Adorno se fundamenta en una desproporción difícil de entrever entre programa y ejecución, idea fundamental y estructura final del texto. Se trata de algo más que un problema académico, pues el filósofo rastrea aquí la crítica social y política de una obra de arte, de un modo más intensivo y también más duro que en el resto de sus escritos musicales. Por un lado, está completamente claro que Adorno concibe idealmente la obra de arte total como un “descendiente de los grandes sistemas metafísicos”¹ (GS 13: 101; cf. 142), que después, para tener éxito como obra de teatro, sigue *tanto* la “vía del progreso artístico” (GS 13: 42) *como también* con el “origen de la industria de la cultura” (GS 13: 102), lo que representa una novedad en la historia de la crítica de Wagner, y al mismo tiempo, también una cesura respecto a Nietzsche. Por otro lado, se ha reprochado al libro, y con razón, de adolecer de analogías verbales, que conducen a conclusiones erróneas, y de deficiencias en los análisis musicales (Dahlhaus 1970), que limitaron la interpretación social de la música de Wagner no menos de lo que el propio Adorno recriminó a las interpretaciones de Baudelaire de Benjamin (Adorno / Benjamin 1994: 334-337). A la inversa, Benjamin pudo mantener durante toda su vida una crítica suave y devastadora al escrito sobre Wagner relajadamente suspendida en el aire como una

1 Las citas de las obras de Theodor W. Adorno se referencian a partir de la edición alemana de las obras completas: Adorno, Th. 1997. *Gesammelte Schriften: in 20 Bänden*. Tiedemann R. (ed.) Unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Se colocará entre paréntesis la abreviatura GS y el número de cada volumen, seguido de dos puntos y el número de página.

* Hochschule für Musik Freiburg. *r.klein@mh-freiburg.de*

** Universitat de València. *vanessa.vidal@uv.es*

Revisión de Rosa Benítez Andrés, Universidad de Salamanca, España. *beneitezr@usal.es*

La traducción y publicación de este artículo en castellano ha sido posible gracias a la amable autorización de la editorial J. B. Metzler de Berlín. El texto original, “Soziale vs. musikalische Kritik. Der Fall Wagner”, se publicó en: Klein R. / Kreuzer J. / Müller-Doohm S. (eds.): *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Berlin 2019. pp. 113-126.

espada de Damocles (Adorno / Benjamin 1994: 334-337; Klein 2011).

Respecto a la versión de 1937/38 (Adorno: Wagner 1938), cuyos capítulos I, VI, IX y X se publicaron en 1939 en la *Revista de Investigación Social* (*Zeitschrift für Sozialforschung*) (Adorno: Wagner 1939), el libro, publicado en 1952, muestra diferencias significativas con las que Adorno busca dar cuenta del cambio en la situación histórica, pero también del desarrollo de su propio pensamiento –con más o menos éxito–. No había llegado todavía el tiempo para un nuevo libro, en lugar de ello, la necesidad del momento fue la de asumir el compromiso de ordenar el material reunido en distintas épocas. Precisamente por eso, Adorno procedió en esa obra como no lo hizo en ningún otro de sus libros: le añadió una extensa nota con el título “Anuncio (*Selbstanzeige*) del *Ensayo sobre Wagner*”, que apareció a finales de septiembre de 1952, al mismo tiempo que la monografía (GS 13: 504-508). En ella se dan indicaciones sobre cómo se ha de leer, sobre cómo y por qué surgió el libro, sobre qué es lo que caracteriza su método y qué intención crítica persigue. La idea de autonomía de la obra se encuentra en el centro del texto, casi tanto como, en un tono casi de pedagogía popular, la necesidad de su profundo análisis histórico-político: “Quiero ayudar a esclarecer el paisaje primordial del fascismo para que no domine por más tiempo los sueños del colectivo. En una situación de represión colectiva nunca presentida, quizás exija un empeño tal reclamar su actualidad” (GS 13: 504). Llama la atención qué poco polémico es Adorno en sus formulaciones para ese “Anuncio” (*Selbstanzeige*) –a diferencia de lo que sucede en el libro– y cuánto se esfuerza por contraponer a la crítica a Wagner sus propios contenidos críticos: “Quien interpreta la obra de Wagner como acta de abdicación del espíritu liberal debe cuidarse de detener el conocimiento en conceptos como el de decadencia (...). Lo que en Wagner es mejor que el orden, contra cuyos poderes tenebrosos él se bate, se debe precisamente a la decadencia, a la incapacidad de un (...) sujeto dañado hasta lo más íntimo de cumplir estrictamente con las reglas de juego de eso existente. Así, renuncia a las exigencias de salud, habilidad, comunicación y acuerdo y se dirige sin habla contra el poder, a cuyas órdenes obedece su lenguaje” (GS 13: 507). Cuando hacia el final del libro, casi suplicando, escribe “Así, el *Ensayo sobre Wagner* no echa en falta racionalizar la polisemia de su objeto” (GS 13: 507), se hace evidente la función de esa ayuda del autor para la lectura: ésta debe proteger al libro de ser malentendido como desmontaje político de Wagner, como simple disolución del arte en el conocimiento de la sociedad. El intento no tuvo mucho éxito: el número de los que después festejaron o incriminaron el libro de Adorno como acto consumado de un “enemigo de Wagner” se ha incrementado enormemente, lo cual es una verdadera desgracia hermenéutica (Klein 1991: 87 ss.).

En cuanto a la historia de su recepción, tampoco fue en absoluto favorable. Las reducciones sociológicas del libro, o bien fueron vistas como un síntoma de que la crítica social de la música era insostenible por principio, o bien fueron consideradas como perspicaz verdad *debido a* su “falsa claridad”. Los partidarios de la primera opción hicieron una crítica detallada de los análisis musicales, en parte fundada, pero al mismo tiempo intentaron, de un modo demasiado corporativista, reducir los puntos conflictivos diagnosticados socialmente en la construcción de las formas wagnerianas a dificultades internas del género operístico, que no aparecían en canciones, sinfonías o cuartetos de cuerda (Klein 2009). Desde el otro bando, se intentó separar las tesis centrales del libro en nombre de la ilustración política de las exigencias artísticas. Se llegó al resultado de que Adorno *sólo* quedó como un crítico “intransigente” de la Alemania posterior a la

guerra que, vía Wagner, tiraba a ésta de las orejas por su pasado nacionalsocialista.

Si tomamos el asunto en serio, ninguna de las dos recepciones le hace justicia al libro, un escrito de difícil acceso pero al mismo tiempo muy citado: los defensores de la ciencia de la música no se la hacen porque, con sus indicaciones de errores particulares, creen resolver el problema de una crítica social *per se* de Wagner; la crítica política tampoco, porque confunde el empleo de consignas ideológicas con la inmersión en lo particular de una obra de arte o convierte a esa misma inmersión en sospechosa de ser un signo de “falsa consciencia”. Todavía en 1985, un historiador de la sociedad, con el tono oficioso de enemigo del arte, preguntó por qué Adorno se interesó “a pesar de todo” más por la música de Wagner que por su antisemitismo (Radkau 1985: 80). Seguro que puede irritar que las famosas frases acerca de las “caricaturas judías” sobre Wagner fueran, por un lado, las primeras con las que Adorno se expresó *en realidad* respecto al antisemitismo (GS 13: 21-25). Pero, por otro lado, juegan un rol subordinado en la estructura profunda de su hermenéutica del drama musical y, de hecho, procedían en gran parte de Paul Bekker (Bekker 1924: 536 ss.; Klein 2016). Se trata entonces menos de una acción original del autor que del testimonio de una tradición olvidada en la que éste se encontraba (Klein 2016: 44 ss., 49 s., 52-55). No obstante, ambas partes retroceden poniéndose por detrás del precario campo de la mediación en el que Adorno supuestamente fracasó, pero, al mismo tiempo, la idea y proyecto de ésta ha señalado la dirección a seguir, expresada de una manera muy tajante en las palabras que realmente dirige contra Nietzsche: “Toda gran crítica amenaza con degenerar en ideología, en política cultural, en la medida en que ella no se condensa como crítica inmanente de la corrección (*Stimmigkeit*) musical” (GS 16: 192; sobre la crítica de Nietzsche a Wagner véase Klein 2014: 75-93, 99 s.).

El texto está metódicamente construido desde el exterior hacia el interior. La primera sección esquematiza las determinaciones históricas en las que surgió el libro; las cuestiones del Instituto de Investigación Social bajo la dirección Max Horkheimer: revolución, autoridad, nacionalsocialismo, emigración. La segunda sección continúa mostrando cómo el proyecto de una crítica social de la música, tal como Adorno la entiende, reacciona al discurso de la “cosificación” de Georg Lukács. Ese modelo es aplicado por Adorno, en parte de forma forzada, al drama musical y, en parte, pone en marcha con él su análisis social del mismo. Bajo el hilo conductor de una “crítica inmanente”, la tercera sección reconstruye una serie de problemas que son los que caracterizan el *Ensayo sobre Wagner*: la tensión entre hermenéutica y filosofía de la historia, la relación entre crítica de la obra y crítica de la teoría, la pregunta sobre el tiempo musical y, por último, los análisis sobre sonido e instrumentación.

De la dialéctica de la revolución burguesa al mito del instante malogrado

Adorno toma de Max Horkheimer la sugerencia de la idea de revolución burguesa, es decir, de la revolución condenada a fracasar. Ésta no es un motivo entre otros muchos, sino un pensamiento que dirige en su conjunto la crítica a Wagner. El levantamiento de la burguesía constituye el trasfondo especulativo a partir del que se harán interpretables los distintos y diferentes aspectos de la obra de Wagner –más allá de toda diferencia entre música, lenguaje, teatro y estética como medios.

Alrededor de 1930, la pregunta fundamental del Instituto de Investigación Social decía así: ¿Por qué ha fracasado la revolución, mejor dicho, por qué se ha convertido en violencia extrema? ¿Cómo se puede explicar que la mayoría de la burguesía, incluida la entusiasmada con la clase obrera, participe de una política que lleva a su propio

ocaso? ¿Cómo puede el nacionalsocialismo, que encadena así ya desde el principio a las masas a través del terror, darse al mismo tiempo la apariencia de ser un movimiento de liberación proto-burgués? ¿Qué relaciones existen entre la estructura de las revoluciones burguesas y la subordinación de los individuos bajo la autoridad del destino, del pueblo y del *Führer*? ¿Qué es en realidad la autoridad, de dónde surge y cómo se produce? La figura de Rienzi es muy significativa por esto, porque el recurso que hace Wagner de ella pertenece genéticamente al contexto del movimiento democrático revolucionario de los años alrededor de 1840, pero, al mismo tiempo, opera según modelos totalitarios que se convertirán en dominantes en los años posteriores (sobre la identificación de Hitler con Rienzi véase Vaget 2017: 110-134).

La posibilidad de la “verdadera” revolución ya fue juzgada escépticamente por Horkheimer, pero como idea todavía proporcionaba una cierta orientación normativa. Y no es casual que Adorno se apoye en la crítica que, en su tiempo, Marx y Engels habían dirigido a los socialistas alemanes que, entre otras cosas, acaba diciendo que eluden la realidad concreta e histórica del sistema social que hay que cambiar en favor de mitologías privadas y actitudes espirituales ahistóricas. En este sentido, se afirma sobre el *texto del Anillo*: “(...) mediante la nivelación a lo universalmente humano y su *futilidad* se convierte en la verdadera *esencia*, que fracasa incluso en su intento de captar la ley histórica del cambio social y diluye la necesidad de un período histórico convirtiéndolo en el principio del mundo” (GS 13: 131).

Ya ese punto de partida puede ponerse en relación con motivos que anticipan la *Dialéctica de la Ilustración*, es decir, que anticipan un modo pensar que en cierta medida está infectado míticamente. Para entender el libro sobre Wagner es importante no perder de vista esa ambigüedad. Lo que fue criticado entonces como reducción de la multiplicidad histórica real a una abstracción metafísica, aparece ahora como estructura universal, que realza, abreviándola, la sustancia de la historia (*Historie*): “Si se quisiera expresar la *idea* del *Anillo* en palabras sencillas, se podría indicar: que el hombre se emancipa de la ciega relación natural, de la que él mismo surge y gana poder sobre la naturaleza para, en última instancia, sucumbir no obstante a ella. La alegoría del anillo expresa la unidad del dominio de la naturaleza y de la caída en la naturaleza” (GS 13: 128). En un nivel, Adorno polemiza en nombre de la variable represión del dominio de clases en el alto capitalismo contra el malestar por la existencia humana que se mantiene eternamente igual. En otro nivel, comienza a determinar la crisis del capitalismo moderno como la de uno de los principios fundamentales de la totalidad de la civilización hasta ahora, es decir, la crisis del dominio de la naturaleza. Aquí, Wagner ya deja de aparecer como el seductor hombre oscuro, contra cuyas imágenes engañosas hay que defenderse ilustradamente, para aparecer como aliado de las propias intenciones críticas del progreso y de la racionalidad. La tensión entre estas dos fuerzas, irresuelta en toda la obra de Adorno, está particularmente presente en *Ensayo sobre Wagner*, porque el autor parte principalmente de la primera fuerza pero, con la ayuda de la segunda, hace que se descompongan subrepticamente las suposiciones de su punto de partida. Muchas de las cosas que, de un modo manifiesto, se comprenden recurriendo a las investigaciones social-psicológicas del Instituto de Investigación Social como dialéctica de la revolución y la autoridad, nihilismo y acción rebelde (GS 13: 129; GS 19: 372), hacen que aparezca una profunda estructura especulativa, que se convertirá pronto en dominante en el pensamiento de Adorno: “Ya el mito es Ilustración y la Ilustración se invierte en mitología” (GS 2: 16) y, en este sentido, habría que decir con efecto retroactivo:

El Anillo de Wagner es la dialéctica de la Ilustración como mito, el discurso aporético sobre la decadencia del progreso como narración hermética de la catástrofe. En 1937/38 Adorno parece todavía ver en esto una amenaza romántica a su propio pensamiento.

La interpretación (*Deutung*) del caminante en *Siegfried* arroja una luz especial sobre la idea “del instante malogrado”, es decir, “de la revolución malograda” en la filosofía de Adorno. Allí dice:

Wotan es la fantasmagoría de la revolución enterrada. Él y sus semejantes evitan como *spirits* los lugares en los que fracasó la acción y, su vestimenta, sigue manteniendo a la fuerza y con conciencia de culpa el recuerdo del instante malogrado en la sociedad burguesa, al que ésta le pone delante el pasado primordial (*Urvorgangenheit*) como huida del futuro perdido. (...) El caminante, como mero orador, está separado del contexto de la acción; su aura se mueve desde donde está hacia el más allá de la sociedad: así se convierte en forma primitiva inmediata del espectador simbólicamente enmudecido del ocaso de los dioses (GS 13: 126 s.).

Mientras que el principio de la *Dialéctica negativa* suena ya más a una ley automática invariable que a un determinado acontecimiento histórico (GS 6: 15: “se malogró”, subrayado de R.K.), el pasaje del libro sobre Wagner, que es anterior, contradice todavía abiertamente la anulación de la historia de la libertad dialéctica en la rotación del destino mítico. En una carta de Adorno a Horkheimer del 15 de noviembre de 1937 se demuestra cómo los acontecimientos históricos del momento influyeron no sólo en la producción del libro (Adorno / Horkheimer 2004: 27), sino también en cómo hacía alarde de la “posición de observador”, del “no participar” (GS 6: 356) como motivo de la propia crítica de la sociedad: “Políticamente lo veo más negro que negro”, dice allí; “estabilización de lo peor, hegemonía alemana en Europa (...), Rusia peor que nunca. Parece realmente una situación de ceguera de la que ya no hay salida y a uno le gustaría sentarse como Wotan en el crepúsculo de los dioses y observar manteniéndose en silencio” (Adorno / Horkheimer 2003: 478).

Aquí se podría hablar casi de una triple emigración. En primer lugar, es el Wagner revolucionario quien, en el exilio en Zúrich, concibe y también compone gran parte de la tetralogía. En segundo lugar, Wotan se encuentra en el exilio como caminante, es decir, en un estado en que ha perdido su poder divino y su inspiración revolucionaria. En tercer lugar, Adorno escribe el *Ensayo sobre Wagner* en su exilio en Londres y Nueva York, y convierte a la figura del caminante como un mito de la revolución en lugar central de su crítica del *Anillo* (GS 13: 126-129). Por supuesto que ahí se trata, como advierte el propio Adorno, de formas de emigración “realmente muy distintas” (GS 19: 371). Sin embargo, la comprensión que tiene Adorno de Wagner no se agota en la imagen del “clásico del Tercer Reich” (GS 13: 504). Sus observaciones sobre los motivos antisemitas en las obras son tan radicales retóricamente como efectivamente impotentes al respecto: radicales donde él habla desde el punto de vista de “después de Auschwitz”; impotentes, porque, para él, romper artísticamente con Wagner no es una opción (GS 18: 211 s.).

La cosificación y el conflicto entre el elemento romántico y el positivista

En el libro sobre Wagner se habla mucho de “mercancía”, “valor de cambio” y “cosificación” (GS 13: 28, 33, 35, 71 s., 79, 81 s., 86 s., 139). Eso ha molestado desde siempre tanto a los músicos como a los musicólogos, pero el trasfondo teórico que permite empezar a dar valor a estas categorías quedó tenazmente sin analizar. Adorno

no se limita en ningún caso a hacer responsables a los términos antes mencionados de los estados ideológicos de un modo general, sino que él los escucha; esa es por lo menos su pretensión, la de realizar un trabajo en el propio modo de componer de Wagner. Estos estados ideológicos crean y descomponen relaciones, y muestran y esconden efectos, es decir: pertenecen, en un sentido determinado, a la forma, a la figura (*Gestalt*) del drama musical. La pregunta sería entonces: *¿en qué sentido exactamente?*

El énfasis totalizante con que se habla sobre la “mercancía” como de una fórmula mundial, que todavía atraviesa los últimos secretos de la vida y del arte, nos trae a la memoria en primer lugar a Georg Lukács. Llama la atención en eso que la definición de “cosificación” técnica y la económica vayan una al lado de la otra sin que su relación se haga visible. Así, la comprensión de técnica y racionalización está limitada por Adorno estrictamente a la forma estética, al proceso de composición. No obstante, a diferencia de Lukács, Adorno intenta cubrir los huecos que surgen en la descripción de los fenómenos con todo tipo de ocurrencias psicológicas (GS 13: 88 s., 111, 116 s., 121 s.; GS 14: 367), lo que a Brecht le molestó enormemente por ser no-marxista (Brecht 1974: 252). Queda abierta la cuestión sobre en qué relación están estos tres niveles de la crítica entre ellos: el técnico, el económico y el psicológico. Ésta sólo se tratará abordando los dos primeros niveles.

En primer lugar, la “cosificación” es concebida por Adorno según lo técnico, es decir, según la técnica mediática: “En lugar de los a priori de la forma de organización interna aparece un principio de adición externo, y sin huecos de modos de proceder dispares, pero que se presenta de modo que parece que sea colectivamente vinculante” (GS 13, 97; cf. 102, 106). Aun cuando este punto de vista no le resulta simpático, Adorno nota que la “síntesis” wagneriana de música, lenguaje verbal y escena se diferencia de la estética clásica por un acceso a lo tecnológico en el que los “medios audiovisuales (*Medien*)” (este término aparece llamativamente a menudo en el libro: GS 13, 47, 92, 94, 96-99, 106-108) sustituyen a las “artes”, quitándole fuerza a la imagen de la obra como portadora de autonomía *subjetiva* y en beneficio de promover una unificación calculada de sistemas parciales heterogéneos. Como teórico, puede que Wagner todavía sea conocido por sus tradicionales representaciones de la pasión, de los sentimientos, del cuerpo y de la sensibilidad; como compositor trabaja con un aparato preciso, que cuenta con el aislamiento de los elementos desde el principio, y que después sincroniza y “encofra” (Friedrich Kittler).

Frente a todo esto, el *segundo* argumento dice que la cosificación no se funda en la técnica como tal, sino en la forma de aplicación económica de esta última. Es esa aplicación la que llevaría a estructuras ideológicas en la música. Adorno defiende esa diferencia de un modo sumamente ortodoxo. La técnica mediática de Wagner está para él al servicio de un naturalismo sintético, en el que la técnica procura el buscado encubrimiento de sí misma. Cuanto más se hace, planifica, parte y divide desde el lado de la producción, tanto más debe aparecer el producto –creado a partir de ella– como carente de intención, como más natural y orgánico. Metódicamente, el desencantamiento sirve para el reencantamiento. Si, en el origen, la técnica sirve como poder independiente que construye un mundo y un contra-mundo con determinadas leyes mediáticas, entonces actúa como un medio para el fin, como función del fetichismo de la mercancía y de la alienación (*Entfremdung*), que va unida causalmente a él. Sólo la instrumentalización económica de la técnica produce alienación, mistificación y ceguera; la “propia” técnica permanece por lo visto ideológicamente neutral –lo que resulta poco convincente.

A la famosa frase “El encubrimiento de la producción a través de la manifestación (*Erscheinung*) del producto es la ley de la forma de Richard Wagner” (GS 13: 82) se le exige quizás demasiado por lo que respecta al discurso sobre la “ley de la forma”, como veremos luego. Su impulso polémico merece entretanto una discusión. Si lo formulamos filosóficamente, el “encubrimiento” del que aquí se está hablando consiste en la proyección necesaria del trabajo subjetivo como una cosa que existe en sí. Un impulso o proceso que surge de un acto así es olvidado y retorna como un poder extraño (*fremd*), que se enfrenta al sujeto desde fuera. Pero ahora parece que toda obra de arte se basa en el “encubrimiento del trabajo”, en la medida en que, hasta cierto grado, es o debe ser *como* la naturaleza. Kant escribe: “En un producto del arte bello uno debe haberse consciente de que es arte y no naturaleza, pero también la finalidad en la forma de éste debe aparecer tan libre de toda violencia de las reglas arbitrarias, como si fuera un producto de la mera naturaleza” (Kant 2014: 179 /A 177). Aunque, Wagner *perdió* la relación con la herencia kantiana –ya no cree que el arte pueda imitar a la naturaleza– no reacciona sin embargo con una reflexión sobre el carácter del producto, sino, paradójicamente, incrementando el énfasis en el carácter natural de la obra. Eso le lleva a una contradicción interna. Wagner se defiende con ahínco de la falsa artísticidad de su tiempo, pero la forma que busca para su propia obra se la debe no precisamente a la naturaleza sino, por el contrario, sobre todo a una negación del mundo decadente y a la vez altamente tecnificado, a una simulación o, como Adorno prefería decir, a una “fantasmagoría”. Pero la fantasmagoría está “bajo el dominio total del valor de cambio” (GS 13: 80 s.), es decir, sus aspectos técnicos son inseparables de la mistificación económica. Con ello ya está claro que la fantasmagoría, ya *como técnica*, ha de producir necesariamente “falsa consciencia”. Ambas definiciones de cosificación, la técnica y la económica, que en un primer momento parecían coexistir separadas una al lado de la otra, se unen al final. Lukács sirve también aquí de modelo. En *Historia y conciencia de clase* había pensado juntos de tal modo a Marx y a Weber, que la escisión del trabajo del mundo de la vida podía al mismo tiempo ser pensada bajo el aspecto de la racionalización del proceder técnico y del de la mistificación de la vivencia y la intuición subjetivas. Adorno aplica esa figura a las relaciones estéticas y musicales. Una cosa es la “tecnificación” (GS 13: 79) de las innovaciones mediáticas de Wagner, y otro momento de la misma cosa es el “carácter de mercancía” (GS 13: 79) como forma de la falsa consciencia, que la materializa y la hace actual de un modo artificial.

En cualquier caso, el libro logra sólo en raras ocasiones exponer la diferencia entre cosificación y tecnificación en los fenómenos concretos. Más allá de algunas excepciones, la tecnificación se aplica a la historia del desarrollo del material musical, por el contrario, la cosificación, como contenido ideológico fundamental del drama musical, se fija en la obra.

Allí donde Adorno intenta decir qué es la “falsa consciencia” para Wagner, llama la atención que sus fórmulas permanezcan abstractas y sean repetitivas, como si a través de ese recurrente nombrar, la categoría citara al mismo tiempo una experiencia de la cosa, a la que no se llega realmente (GS 13: 81 s., 86 s.). La afirmación de que la magia musical de Wagner tiene como contenido “que los seres humanos honren como sagrado el propio trabajo porque ellos mismos no pueden reconocerlo como trabajo” (GS 13: 81) está demasiado cargada de teoría para poder convencer como declaración sobre la música. ¿Quién hace entonces la experiencia que ahí es criticada de modo tan ilustrado en su núcleo? ¿El oyente de la música, la obra “objetiva” o los agentes del paraíso artístico en el escenario de Wagner? ¿Qué puede ser el yo social de la música

que –desconociéndose a *sí* mismo– está supuesto en esos fragmentos? La tesis de que en Wagner la “inmediatez”, el “lado natural” de la mercancía es producida ahora por la técnica tonal, podría quizás hacerse más plausible, así como la tesis de que, a través de la separación del fenómeno de su producción, la inmediatez sigue permaneciendo “encubierta” por la composición de un modo que no había sido posible hasta ahora. ¿Pero se sigue *per se* del primado del espacio sonoro frente al discurso motivico, que el encubrimiento del trabajo y el correspondiente reflejo mistificado de la subjetividad son el contenido ideológico primario de la música? ¿No significaría eso que habría que pensar la crítica de la obra sólo a partir de la lógica de la “producción” e infravalorar más de lo debido su carácter independiente como “producto”? Se podría ir todavía un paso más allá y preguntar: cuando el compositor lleva al límite técnicamente la separación entre producción y recepción, ¿cómo puede entonces el filósofo negar reflexivamente ese procedimiento y llevar esa negación hasta la crítica de la falsa conciencia, sin desviarse hacia la concreción mediática del fenómeno?

Otro fragmento, a partir del que Adorno lee directamente en el carácter técnico de la fantasmagoría una expresión de publicidad, de propaganda económica, es todavía más revelador a este respecto:

Igual que los bienes de consumo producidos en la época de Wagner sólo dirigen ya tentadoramente su faceta fenoménica a las masas de compradores y, con ello, hacen olvidar su carácter fenoménico, es decir, su inalcanzabilidad, las óperas de Wagner también tienden en la fantasmagoría a convertirse en mercancía. Sus *tableaux* adquieren carácter expositivo: en la medida en que la llama romántica de Hans Heiling (una ópera de Heinrich Marschner estrenada en 1833) degenera en magia de fuego absoluta, se invierte en el prototipo de la publicidad luminosa del futuro (GS 13: 87).

Y después viene la maravillosa frase: “Las fantasmagorías wagnerianas cuentan como las ‘obras milagrosas de la técnica’ a las que el gran arte proporcionó acogida” (GS 13: 87).

Los historiadores de la música se encuentran aquí tentados a decir que, con todo ello, sólo se continuaría con un principio de la tradición operística: la orientación hacia la curva emocional de una multitud de oyentes. Eso puede ser completamente cierto. Pero es quedarse a mitad de camino, ya que el interés de la ópera tradicional en la recepción tiene en comparación con ello consecuencias más suaves, fragmentarias e intermitentes. En Wagner este momento crece de hecho hasta una dimensión integral, lo que trae consigo consecuencias todavía más graves, cuando las necesidades concretas de los oyentes reales le resultan al compositor cada vez menos accesibles. Sólo una música que sepa operar como órgano de una tecnología profesional de los afectos y los cuerpos está en la posición de calcular los deseos y fantasías de un colectivo anónimo como el yo-emprendedor, de calcular la “mano invisible” del mercado moderno (GS 13: 27 s.). Para Adorno, esa totalización productiva de la actitud consumista define el lugar histórico del drama musical. Sólo que el “maestro de capilla” que compone, que está entre producción y consumo, tiene que transmitir en la sala la idea interna de la obra y el deseo al amante (GS 13: 27 ss.) y no sirve a un público *empírico*, sino que *proyecta* hacia uno *no existente*. Un “prototipo de futuro anuncio luminoso” no es un producto para las necesidades *dominantes*.

El impulso más importante de la crítica de la sociedad de Adorno está quizás en el lugar donde habla del “conflicto entre el elemento romántico y el positivista”. En primer

lugar, el razonamiento expresa lo siguiente: “La concepción de una totalidad cerrada en sí y que se despliega a sí misma, la idea contenida en la intuición sensible es un epígono tardío de los grandes sistemas metafísicos, cuyo impulso, filosóficamente truncado desde Feuerbach con quien Wagner estaba familiarizado, se salvó en la forma (*Gestalt*) estética” (GS 13: 101 ss.). Después, el razonamiento significa que esta salvación paga un alto precio por ese impulso modernizador, el cual descubre que la visión contraria al mundo del Romanticismo ha mentido. En la obra de arte total la metafísica quiere “no tanto expresarse como ser producida” (GS 13: 102). Ella ya no es objeto de reflexión sino acontecimiento de la materialidad y de su forma profundamente positivista de organización, “producto de la suma” de innumerables elementos. La obra de arte total no remite a un sentido metafísico en el más allá, sino que ella misma quiere ser ese sentido de modo performativo. Sólo que al ascenso de la idea a un acontecimiento de culto le sigue casi inmediatamente un descenso al empirismo de la racionalidad de los medios de masas:

La obra de arte ya no se somete a su definición hegeliana como manifestación sensible de la idea, sino que lo sensible es organizado para aparecer como si pudiera dominar la idea. (...) Así, el cambio en la ópera hacia la soberanía autónoma del artista se conecta con el origen de la industria cultural. El entusiasmo del joven Nietzsche subestimó la obra de arte del futuro: en ella se produce el nacimiento del cine desde el espíritu de la música (GS 13:102).

En la medida en que la intuición artístico-sistemática de la totalidad de la realidad (Marquard 1989) se “salva” incorporándose en la “figura estética”, es decir, en una concreta totalización de medios y técnicas artísticas, sella su éxito metafísico: exposición del absoluto, sea el que sea, en el que ella ya no puede existir, allí donde tiene oficialmente por objeto el origen y ocaso del mundo.

Pero no hay que malentender esta idea. Adorno no trata en modo alguno de trivializar o empequeñecer a Wagner. El teórico crítico no quiere rebajar el drama musical a un medio de descarga popular y menos a una campaña publicitaria, sino que quiere agudizar la mirada para ver cómo pudo surgir, a partir del sueño de infinitud y la radical huida del mundo, algo tan absolutamente no-romántico como la “industria de la cultura”. Esta última no ataca en absoluto la autonomía artística desde fuera, sino que surge a partir de ella. Por ese motivo, las frases sobre el leitmotiv como anuncio (GS 13: 28), sobre la tecnología del sonido como envoltorio (GS 13: 79) o sobre la estructura temporal como panorama de la escucha regresiva (GS 13: 29, 94) han de leerse estrictamente desde el “conflicto entre el elemento romántico y el elemento positivista”, si no queremos que se queden en meros gestos polémicos. Durante muchos decenios, la crítica de Adorno al leitmotiv se ha entendido *sólo* desde el aspecto de una semantización rígida, pero se ha ignorado su intrincada dinámica conjunta con la dessemantización, la gran forma y la reducción de los motivos a mero material de trabajo (GS 13: 51, 96; GS 15: 15 s.; GS 16: 71 s.; GS 17: 296; Klein 1988: 176-183; Klein 2009: 113 ss.). En la obra de Wagner, ambos extremos se juntan y se atraviesan uno a otro: el contramundo con la fábrica de sueños, el descenso esotérico a la cosa con el pasatiempo instrumentalizado, la percepción estructural con la dispersa, la revolución con el evento –y el culto.

Cuando Adorno dice de las “obras milagrosas de la técnica” en el drama musical, que “se han convertido en tan impenetrables como la cosificación de la sociedad en

la vida cotidiana”, causa en un primer momento una impresión trivial, porque esta afirmación se podría decir de manera indiferenciada sobre otros “miles” de fenómenos y, en consecuencia, parece que esta afirmación no comunica nada concreto sobre Wagner. Pero Adorno añade, que ellas, las “obras milagrosas”, recibieron “la herencia de la violencia mágica que se había concedido románticamente a los poderes transcendentales” (GS 13:87). Con ello quiere decir que la esfera que había sido imaginada en la *literatura* romántica como estando en el más allá desciende de un modo técnicamente preciso desde el cielo a la tierra en el *teatro* de Wagner, pero su sentido, su contenido, permanece separado, como en el caso la “forma simbólica del arte” en Hegel. Para el Romanticismo temprano, la consciencia se encuentra en una diferencia insuperable entre la infinitud de lo utópico y la pretensión de facticidad. En relación con ello, Wagner procede de una manera eminentemente práctica, casi tecnocrática, como si dijera: la flor azul, eso haremos, eso lo llevamos a la producción. Utopía y facticidad en uno, todavía el espacio de juego de la nostalgia en *Tristán* se convierte en objeto de un presente calculadoramente inducido. La consecuencia es una pérdida de trascendencia que roza la bestialidad y, al mismo tiempo, una nueva construcción de “la herencia mágica”; ningún sustituto simple o producto de la ilusión, sino la simulación como algo muy serio, o, dicho de modo más directo: la presencia del mito en la Modernidad (GS 14: 366 ss.).

Límites de la crítica inmanente

Hay un problema central que surge en el *Ensayo sobre Wagner*. el propio objeto a interpretar hace entrar en crisis al modo de proceder de la interpretación. No hace falta darle lecciones a Adorno sobre *que* eso es así. Él mismo subraya una y otra vez que en el drama musical falta una instancia de la consciencia diferenciada (GS 13: 100, 106); su polémico leitmotiv, “éxtasis y ceguera” (GS 13: 105), tiene precisamente la función de señalar la diferencia fundamental entre las composiciones de Wagner y cualquier otra forma de música discursiva o compuesta de modo análogo al discurso. Sin embargo, en el libro sólo hay formulaciones de una crítica que prescribe realizarse en el objeto, es decir, ser la propia autocrítica de éste. Así, se “compara con hipótesis inmanentes” (GS 13: 505), la composición “en sí” se disgrega en oposiciones, desmiente las propias “intenciones”, deja promesas sin cumplir, realiza juicios contra sí misma y, al final, se coloca contra la unidad para la que ella misma debe ser construida (GS 13: 44, 49, 76 s., 98, 108, 119, 498). La premisa que está a la base de esto puede causar la impresión de ser muy simple: sólo se puede juzgar si las obras musicales son en sí consecuentes y coherentes, cuando se tiene un criterio a partir del cual se puede controlar “en sí” esa coherencia. El criterio son las categorías construidas “en sí” por la propia obra. Sólo cuando una obra está de tal modo constituida de modo que ella misma incurre en contradicciones, es sometida a la crítica inmanente y el criterio para determinar esas contradicciones es la identidad de las categorías utilizadas en cada caso. Éstas pueden ser el leitmotiv o la técnica tonal, el trabajo sinfónico o la constelación de música y drama. El modelo de la identidad es la unidad –siempre quebrada– de la reflexión.

Ahora bien, el discurso de Adorno sobre la crítica inmanente es equívoco. Algunas veces representa un enfático ideal de justicia hacia los fenómenos, para una “salvación” de lo particular de una obra de arte frente a una reducción de ésta a conceptos generales. Sin embargo, ella debe explicar algo genuinamente sistemático, es decir “si una obra resuelve los problemas que ella misma ha planteado, si ella misma está construida de modo consecuente” (Adorno / Stephan 1960). Adorno señala que este criterio para la

crítica no es introducido en la obra desde fuera como un postulado, sino que es generado originariamente por su propia autonomía.

Pero ¿cómo puede lo particular de una obra de arte, lo que escapa al concepto, ser al mismo tiempo el sistema de referencia categorial para la crítica? El problema no es tanto cómo “sabe” Adorno cuáles son las tareas que “se” da la obra y qué obligaciones se impone a “sí misma”. Si entendemos esto como una hipótesis, no habría nada que objetar en contra. Pero Adorno trata a menudo esta hipótesis como si fuera un enunciado objetivo. Procede como si tuviera a su disposición un acceso inmediato, casi libre-de-interpretación al en-sí de cada obra, después de haberle atribuido sus propios supuestos y proyecciones. En lugar de reflexionar sobre el carácter interpretativo de estas premisas, prefiere aparentar que puede suponer intuitivamente propiedades fundamentales de la cosa. La crítica inmanente no es sinónimo entonces de una actitud fenomenológica frente a lo particular, sino, más bien de cómo “llega a mostrarse” el término medio entre la verdad y el método del discurso. La afinidad respecto al detalle o momento musical colisiona con el impulso que al final acaba tutelando y, así, la propia crítica filosófica se convierte en lo otro de la música.

Pero la inmanencia cerrada es ella misma no-verdadera; yo debo saber algo antes de poder comenzar con mi crítica (GS 5: 33). La pregunta sobre *si* una obra resuelve los problemas que se ha planteado a sí misma no es separable de la pregunta sobre *por qué no* es capaz de resolver determinados problemas y cuáles son las barreras sociales que limitan su voluntad de objetivación artística (GS 12: 34). La crítica de Adorno a Wagner adolece de que las determinaciones internas y externas entran en juego unas al lado de las otras sin ser tematizadas como tales y de que éstas se saltan las diferencias mediáticas como si fueran cantidades que pueden ignorarse. Eso se muestra (a) en el lugar que ocupa la teoría de Wagner en el libro, y (b) en la gran división formal de la crítica en una micrología de parámetros musicales particulares (capítulos II-V) y la totalidad de la obra a través de la teoría, el mito y la acción como texto (capítulos VII, VII, IX, X).

(a) Contra el prejuicio habitual, la polémica del libro sobre Wagner es una imagen encubierta de íntima cercanía. Ésta se puede reconocer en el subtexto que acompaña a la discusión de Adorno con la teoría de Wagner (capítulo VII). Adorno desarrolla aquí, sobre la base de convicciones histórico-filosóficas comunes, una “crítica inmanente” de la obra de arte total, que no limita sin embargo a la teoría, sino que aplica también a la música como si fuera algo obvio. Al poner al mismo nivel estas diferencias tan importantes entre teoría y obra, se llega a una situación difícil para la crítica, en la que el esquema dinámico de superación de “progreso y reacción” reduce sensiblemente la actualidad teatral del drama musical a la simultaneidad de sus medios. En ese aspecto, el *Ensayo sobre Wagner* se muestra como documento del olvido de la presencia (*Präsenzvergessenheit*). El “éxtasis y mezcla” de los medios es diagnosticado desde el punto de vista progresivo de la autonomía de cada arte particular. Adorno pone en juego hasta el final su balance de pérdidas o ganancias para demostrar que la promiscuidad de los medios no hace justicia al lugar de desarrollo histórico de la música y el lenguaje. Pero con ello pierde de vista, mejor dicho, de oído, el acto performativo de la síntesis de los medios. Ese es el primer aspecto.

El otro aspecto desconcertante consiste en que Adorno *repite* la crítica histórico-filosófica de la ópera (cfr. GS 16: 548) contra la obra de arte total de Wagner. Esa tesis ha pasado inadvertida a sus críticos de modo manifiesto. Precisamente al combatir en la teoría la forma mercancía como base para el arte, Wagner roza el núcleo del problema

al producir obras que trabajan, de modo vanguardista, con la alienación como fuerza de producción (Klein 2003: 196-200). Adorno argumenta en nombre de una “verdadera” obra de arte total que no pudo crearse “entonces” y que “hoy”, todavía y de forma ineludible, está pendiente de ser creada, al igual que la sociedad reconciliada. No se apoya en que Wagner trata los problemas de su praxis dramática y de composición como cuestiones de la historia de la cultura y eleva sus propias aporías artísticas al rango de problemas mundiales. Sólo critica que Wagner no ha realizado la mediación entre estos momentos de un modo que no es suficientemente negativo y crítico. Es cierto que Adorno se enfrenta de manera enérgica contra la pretensión de que el drama musical haya superado en sí histórico-filosóficamente las sinfonías de Beethoven. Pero deja intacto el supuesto de una ley de desarrollo del arte que corresponde a la lógica del progreso social. Cuando Martin Gregor-Dellin escribe que, entre los escritos de Wagner, *Ópera y drama* es “el más peligroso, porque en él la visión de futuro atraviesa hasta la técnica artística” (Gregor-Dellin 1980: 333), nombra exactamente el fundamento que ha hecho tan importante ese trabajo para Adorno y durante tanto tiempo ha provocado de forma tan persistente a su instrumental crítico.

Adorno toma a Wagner literalmente justo allí donde Nietzsche, Bloch, Thomas Mann y otros ven sobre todo megalomanía y propaganda doméstica, es decir, donde Wagner escenifica su proyecto como reconciliación de todas las contradicciones estéticas y culturales históricamente acumuladas y, al mismo tiempo, intenta deducir y justificar cómo deberían actuar la música, la poesía y la acción escénica a partir de la lógica autónoma de desarrollo histórico de estos medios. Al final, a esta crítica no le queda otra opción que demostrar que el programa utópico tiene que fracasar, porque su autor tasa demasiado a la baja las rupturas y contradicciones de los procesos históricos como para poder legitimar su propio proyecto de una manera racional o quizás incluso “proscribirlo” (GS 13: 106). Y también porque las condiciones sociales para esta empresa no estarían dadas en la realidad. Pero es posible conceder que Adorno también *asume* la utopía de Wagner de que su obra sería la meta de la historia de la música y la literatura, y que argumenta a partir de esa base contra ella. En realidad, se tomó muy en serio la palabra de Wagner.

Pero en tanto que Adorno toma a Wagner demasiado literalmente, lo toma de un modo demasiado poco literal. Las categorías de la composición pasan a un segundo plano a través de la crítica del concepto ideológico. La interpretación de las obras se ve perjudicada histórico-filosóficamente y el análisis crítico de la música entra en tensión de manera violenta con la crítica categorial del todo. Por ello, Adorno fracasa en el intento de hacer comprensible el *proyecto* histórico y cultural-utópico drama musical a partir de la experiencia y el análisis de la *obra* musical dramática y sus medios. Tanto el *crash* de la idea como las antinomias del artefacto son deducidas estrictamente dentro del marco de “progreso y reacción”. En el *Ensayo sobre Wagner* se deja (todavía) de lado la posibilidad de un acceso alternativo e histórico-filosófico al objeto sin definirlo de antemano.

(b) Adorno investiga en los capítulos II-V de su libro una dimensión de por sí material de la música: motivos como gestos y alegorías, sonido armónico e instrumental. Con ello, interpreta no sólo detalles desde la cercanía, sino que abstrae al mismo tiempo a partir de la inmanencia categorial. Trata el elemento material individual como un sistema parcial que está sujeto a sus propias legalidades y a un desarrollo autónomo. Los rasgos basales del modo de componer de Wagner son descritos como posiciones de la historia del material musical, con lo que la actualidad del drama musical, que debería

hacerse comprensible de modo minucioso, pasa a un segundo plano en nombre de “ya no es Beethoven” y “todavía no es Schönberg”. Así, en el capítulo III trata el principio del prelude de *Tristán y Lohengrin* bajo los aspectos de linealidad entre los intervalos y progresión de los acordes (GS 13: 44 s., 49 s.) sin tematizar la dimensión, primaria en la composición, de la dramaturgia del sonido. Cuando, por el contrario, como en el capítulo VI, habla de dramaturgia del sonido, lo hace sólo mediante la figura reducida de la instrumentación y no se fija en la nueva formulación material sonora de la completa técnica de la composición. El capítulo sobre armonía valora el modo en que están realizadas las armonías del caminante en el primer acto de *Siegfried* a partir de Schönberg como “característicamente densas” (cfr. GS 13: 66), en el sentido de una ausencia de transparencia polifónica, pero deja por completo sin tratar la función dramática de esta parte, la de poner de manifiesto el hundimiento del mito trágico mediante el cuento del comediante. Cuando se trata el drama, sólo se critica el texto; a lo que se añade, que la consecuencia filosófica de esta crítica paga el alto precio de una rigurosa abstracción de la performance teatral (escenario, iluminación, cuerpos y gestos, acción). Primero, Adorno rebaja la teatralidad del *Anillo* a la poesía; luego hace aparecer a ésta como una teoría “emancipada” de la praxis sensible y física, que, al final, se pone en relación con Hegel, Marx y Schopenhauer, si bien no al mismo nivel de reflexión, pero sí de un modo digno de respeto (espec. GS 13: 124). No importa las vueltas que se le dé a esto: todo el planteamiento está orientado a dimensiones aisladas del drama musical, renuncia a conectar en la interpretación los detalles técnicos musicales con lo fenoménico de la obra como un todo.

Esto afecta de modo persistente a la “contradicción”, diagnosticada en el leitmotiv, entre transformación y repetición en el tiempo, a causa de lo que se revoca el desarrollo. Sin duda alguna, la tesis de un repliegue del tiempo en el espacio es un aspecto central. Pero resulta poco convincente deducirla de relaciones entre intervalos o combinaciones de acordes y conectarla con el todo del drama musical sin construir la función de estas estructuras dentro del acontecimiento sonoro de la composición y su horizonte teatral. El problema no es la hermenéutica social como tal, sino la intención de Adorno de desplegarla a partir de los “detalles y rasgos minuciosos” mientras, en verdad, él “sólo” la anticipa genialmente, lo que también quiere decir que formula una serie de presupuestos, pero no dice nada sobre ellos.

Por esa razón son tan significativos para Adorno los fragmentos que no critican la música, sino la teoría, la poesía y el mito (VII-X). Hasta cierto punto, le proporcionan las categorías que salvan el abismo entre el detalle y el todo que los análisis musicales dejan tras de sí. Eso se muestra de manera especialmente impactante en un pasaje que anticipa la nueva formulación de Wagner del problema del tiempo musical, a la vez que, con ayuda del tema, lo traduce de vuelta a la vieja filosofía dialéctica de la historia:

La eternidad de la música wagneriana, igual que la del poema del anillo, es la del no-ha-sucedido-nada; la de una invariancia que desmiente toda la historia gracias a la naturaleza sin habla. Las hijas del Rin, que al principio juegan con el oro y al final lo reciben de vuelta para jugar con él, son la última conclusión de la sabiduría y la música de Wagner. No ha cambiado nada; la dinámica individual vuelve a restablecer el estado original amorfo; la liberación de las fuerzas sólo sirve a la invariancia y, con ello, al poder dominante contra el que ellas emprenden la batalla. Eso es defendido con más insistencia por las convicciones sobre la forma de Wagner, que por cualquiera de sus opiniones filosóficas (GS 13: 37 s.).

Aquí se parafrasea sin motivo aparente el fragmento citado más arriba que resume, anticipándola, la *Dialéctica de la Ilustración*: “La alegoría del anillo expresa la unidad de dominio de la naturaleza y caída en la naturaleza” (GS 13: 128). Sólo que, aquí, Adorno trata poesía y música como una cosa, sin dar más explicaciones. Hace afirmaciones sobre el todo en su constitución temporal, sin reflexionar sobre la diferencia de los medios en los que éste consiste. Deja que el texto –dicho estrictamente, “las imágenes de sus esquinas”– le proporcione un modelo de interpretación, que, como señala a continuación, defiende “con mayor insistencia” la “consciencia de la forma” de la música que el propio texto. El pasaje debería ser ejemplar para ver las dificultades en que se cae cuando uno lleva demasiado lejos las abstracciones. Ya que ¿no está ya la música de Wagner en sí tan caracterizada por la discontinuidad temporal y la polifonía, que le resultan inadecuados en un sentido enfático conceptos como “estado primordial” y “última conclusión”? Es indiscutible que Wagner *piensa y poetiza* en el horizonte del todo verdadero y cerrado, de un proyecto que abarca al mundo. ¿Pero no ha abandonado hace tiempo ya este horizonte en el aspecto *musical y teatral*, en favor de la pluralización, el perspectivismo y la diferencia? ¿Y no se trataría de poner de relieve la discrepancia entre estos medios en lugar de afirmar que “los textos [son] una cosa con la organización musical” (GS 13: 120)? ¿La nueva construcción del tiempo en la música no es algo más y distinto que su homólogo en la estructura sonora sobre la totalidad determinista de la materia?

El propio Adorno ofrece razones convincentes para dar una respuesta positiva a esta pregunta. A excepción de algunas iluminaciones de Nietzsche (1988: 27; 1999: 492, 495), es el único que pone por primera vez sistemáticamente en el lugar adecuado el tema del tiempo musical en Wagner, como el de la entropía en el progreso, la espacialización del progreso y la perspectivización del continuo. Adorno reacciona de un modo idiosincrático a una música que está marcada habitualmente en sus pequeñas formas por la movilidad, pero en lo grande parece realizar por el contrario una dinámica poderosa en el estado estacionario (*Stillstand*), en la que la pregunta sobre cómo algo debe seguir transcurriendo en el tiempo se responde más a través de gestos dramáticos, estructuras narrativas y refinamientos de tensión de todo tipo, que mediante construcciones del desarrollo de grandes dimensiones o que apunten a una finalidad. En Wagner, el continuo retrocede a marco del orden de los acontecimientos, que ocurren “en” él por detrás de un complejo de varias dimensiones, en el que el sentido temporal de la dirección, o no es ya reconocible o empieza a dispersarse en los límites del material, todavía tonal, en beneficio de elementos casi reversibles. La tectónica y el discurso tonal, la distribución espacial y el cumplimiento expresivo del tiempo se separan en Wagner los unos de los otros. Es eso lo que debió haber motivado a Adorno a tomar, más en serio de lo que lo merecen, los análisis clasicistas de Alfred Lorenz (GS 13: 29 ss., 24, 26, 38 s., 45, 63; GS 16: 554; GS 17: 47; GS 18: 52, 205, 218). Su irritación sobre la pérdida del continuo como fundamento de la forma musical estaba manifiestamente arraigada de un modo tan profundo, que Adorno no fue capaz de percibir las numerosas rupturas entre la forma grande y la pequeña que el wagneriano le sirvió en bandeja en su análisis, sino como confirmación de su intuición fundamental del tiempo estético sobre el propio Wagner, sin que le fuera posible, a diferencia de Lorenz, hacer transparentes las formas específicas que surgen a partir de ellas. Hasta aquí está justificada la crítica de Dahlhaus a Adorno (Dahlhaus 1970); pero esta crítica no excluye que la caída del cumplimiento temporal continuo en el drama musical vuelva a producir de nuevo el transcurrir vacío,

un fenómeno que va mucho más allá de la especial métrica monótona en *Tannhäuser* y *Lohengrin*. Da igual si se trata del leitmotiv (GS 13: 32-40, 43, 53, 57, 60), del “teatro épico” (GS 13: 57, 120), de la técnica de sonido de la fantasmagoría (GS 13: 83 ss.) o de la relación entre sonido y motivos (GS 13: 93 ss.); la reflexión de Adorno da vueltas una y otra vez sobre las estructuras de cada “extraño estado estacionario (*Stillstehens*) que, a pesar de toda dinámica y precisamente en ella, determina una y otra vez la música de Wagner” (GS 13: 37). Es su experiencia fundamental del maduro Wagner, junto a sus reflexiones sobre el Romanticismo y el Positivismo, así como sobre la técnica instrumental, su contribución más importante a esa obra.

Y, de hecho, este pensamiento se desmonta a sí mismo allí donde adquiere una tendencia hacia lo objetivo. Entonces, parece que la espacialización del tiempo en Wagner sea idéntica a la *dinámica aparente* y la *historia de un desarrollo que fracasa*. Como si la obra llevara consigo una idea de progreso y siempre se quedará realmente por detrás de ella. Como si el perspectivismo de Wagner fuera de un tipo en el que continuamente se trueca una esperanza, se niega un progreso, fracasa una intención o se renuncia a un derecho pero, de tal modo, que el criterio de aquello a lo que se renuncia siempre aparece en eso a lo que se renuncia: no como una indicación escrita en la partitura, pero sí como experiencia en el pensamiento. Con ello, parece que se nombra un determinado contenido de verdad de la música de Wagner. Aunque éste se despliega injustamente hacia un todo. Adorno descubre y describe algo decisivamente nuevo, pero luego lo critica de un modo incorrecto.

Esto ha sido interpretado a menudo por la musicología como si Adorno quisiera con ello subordinar directa y dogmáticamente Wagner a Beethoven. La conjetura parece apoyarse en que Adorno, en la medida en que contrasta el concepto de tiempo “intensivo” de lo sinfónico de Beethoven al drama musical, pasa por alto la comprensión teatral que tiene Wagner del desarrollo sinfónico, tal y como documentan sus escritos. La sólida objeción filológica se convierte entretanto en un error estético, cuando deduce a partir de eso una “confusión de las normas del género” (Dahlhaus 1970: 359), como si la pérdida de un sentido de la dirección temporal de la música fuera un típico efecto de la ópera y *nada más que eso*. Concluir, a partir del hecho de que la estructura temporal del drama musical tiene suposiciones propias del género y que tiende por naturaleza a la discontinuidad como categoría formal, que las correspondientes estructuras en Wagner podrían *por ello* no estar motivadas socialmente ni ser testimonios nucleares de experiencias sociales, no es aceptable ni objetiva ni lógicamente. Adorno, en las formulaciones explícitas de su tesis, parece saltarse el problema de la autorreferencia del género (GS 13: 34, 119) y así, sin necesidad alguna, debilitar su propio argumento, pero, a pesar de ello, no es tan ignorante para creer que los criterios del estilo sinfónico o de la forma del cuarteto se pueden aplicar sin más a las óperas (Křenek 1974: 49).

De hecho, Adorno entiende a Wagner y a Beethoven como dos sistemas complementarios, tanto filosófica como musicalmente. Ambos corporizan para él posiciones históricas ejemplares de libertad y dominio bajo el aspecto del tiempo (espec. GS 16: 192). Por esta razón, no interpreta la decadencia del tiempo en Wagner tan sólo como “dinámica aparente”, sino que tiene también en cuenta esta suposición desde la filosofía de la historia para reconocer en ella la significación de una revolución naturalizada, la expresión de la “conciencia total de una burguesía que, en tanto que no ve ya nada más por delante de sí misma, niega el propio proceso y tiene su utopía en la revocación del tiempo en el espacio” (GS 12: 173).

Y todo eso no es del todo desacertado. Por lo que respecta al tema, el *Anillo* puede ser visto como mito de la revolución o como tragedia del olvido, pero sólo al final confluyen con violencia en una sola figura los diversos resultados temporales: la revolución “se ha malogrado”, el tiempo se ha “suspendido” y la historia ha “fracasado”: “La eternidad de la música de Wagner, igual que de la poesía del *Anillo*, es la de no-ha-sucedido-nada” (GS 13: 37). Esas palabras recuerdan intencionadamente al nihilismo cosmológico del inicio de *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* de Nietzsche (1980: 875). Pero como máxima de interpretación del *Anillo* entendido como un todo, la cita formula una idea que no se puede salvar. Una cosa es la pluralización y la disociación del continuo temporal y, otra muy distinta, su conexión monista en sentido enfático con el principio y el final. Puede que las hijas del Rin, que juegan con el oro, sean la última conclusión de la sabiduría de Wagner, pero, ciertamente, no son la última de su música y su teatro (Dombois / Klein 2012).

*

Según Adorno, el “elemento en realidad productivo de Wagner” es eso que

precisamente gracias a su emancipación, renuncia a la pretensión, convertida en irrealizable, de dar una forma sensata al transcurso temporal. Pero ese elemento es (...) el sonido. A través de éste, el tiempo aparece capturado en el espacio (...). Al mismo tiempo, el puro sonido es el que representa de hecho toda relación natural no articulada en la que se disuelve Wagner. Cuando la música retrocede al medio del sonido ajeno al tiempo, permite sin embargo con ello seguir desarrollando su propio alejamiento del tiempo, desembarazado ahora de las tendencias que paralizan una y otra vez la dimensión temporal de sus imágenes (GS 13: 60; cfr. Farbe 1966: 263-312).

Los dos capítulos dedicados al “elemento en realidad productivo de Wagner” no podrían ser más distintos. El capítulo IV sobre la armonía es la parte más floja del libro. En lugar de hacer teóricamente digno el discurso sobre el “espacio” del sonido musical-dramático y, por lo menos esbozar, cómo éste capta e integra en sí la parálisis de la dimensión temporal, el texto se pierde en detalles, en declaraciones sobre la “progresividad” de acordes particulares, sobre disonancia y consonancia, polifonía verdadera y falsa y, en medio de todo eso, en una injusta y, sobre todo, imprecisa polémica con Ernst Kurth. El único rayo de esperanza: un par de frases brillantes sobre el “deleite del suplicio” de Wagner (GS 13: 64). Frente a eso, el capítulo número V sobre el timbre gana un significado eminente –y esto sucede *gracias a* su contradicción interna. Por un lado, este capítulo presenta una innovación que rompió los esquemas de su tiempo y que tuvo consecuencias muy considerables para la comprensión de la construcción de la forma musical dramática. Por otro lado, esa presentación se realiza en el marco de un conservadurismo terminológico, que hace que ese nuevo punto de partida se derrumbe en cierto modo.

En su análisis de la relación entre cada instrumento concreto y la técnica de su fusión, Adorno aporta nada más y nada menos que la primera descripción sistemática de la problemática fundamental de la orquestación en el siglo XIX. Es cierto que Richard Strauss ya señala en su edición de la *Doctrina de la instrumentación* de Berlioz todos los aspectos que luego constituyen el centro del análisis en el *Ensayo sobre Wagner*: sonido mixto, técnica de fusión, técnica de duplicación, el papel de la trompa como

aglomerantes de los distintos grupos orquestales (Berlioz 1955: 379). Sin embargo, en esa edición hace indicaciones esporádicas particulares sin consecuencias teóricas. Por el contrario, en Adorno, estos detalles dispersos son llevados a una relación sistemática y ésta es concretamente explicitada en su función para la “producción” de la forma dramática como “un continuo de timbres” (GS 13: 75). Es cierto que entretanto se ha demostrado que la tesis del sonido mixto continuo necesita de una corrección, en la medida en que reduce la multiplicidad de las técnicas orquestales de Wagner y deja sin analizar tanto la significación del cromatismo instrumental puro y no mezclado, como el erróneo uso del propio concepto de sonido mixto (Janz 2006: 45, 130 ss.). Pero Adorno subraya con acierto que, en Wagner, la capa exterior del material musical está provocada por un estímulo casi extraterritorial al medio de organización sincrónico y diacrónico de la obra. ¿Ofrece entonces su planteamiento una perspectiva musical para la forma wagneriana como un todo?

La respuesta es: sí, pero no de un modo consecuente. Adorno distingue en Wagner *descriptivamente* un “primado del sonido armónico e instrumental” (GS 13: 82) que “supera la vieja divergencia entre color y dibujo” (GS 13: 68), y también procede *normativamente* conforme a cada divergencia, cuando distingue terminológicamente entre frase e instrumentación, entre el “color liberado” y la “composición como tal”, en la que cada una de ellas “es usada productivamente” (GS 13: 68). Aquí se hace valer una comprensión de la polifonía que abstrae a priori las preguntas sobre la estructura del sonido (GS 13: 54). Adorno dice que los dramas musicales se basaban “todavía en su forma orquestal más rica sin excepción en una composición de cuatro voces casi detenida de modo escolar” (GS 13: 66), que sustituye a la “polifonía real” (en el sentido de una integración de aspectos autónomos y lineales) en su mayor parte por capas de temas de acordes y ornamentística expresiva de voces. A fin de cuentas, la coincidencia de estos elementos no es más que un “resignarse a la composición homofónica” (GS 12: 56), es decir: una función del correspondiente resultado sonoro en cada caso.

El núcleo del problema no reside ni en la proyección hacia el pasado (*Rückprojektion*) del concepto de polifonía de Schönberg a Wagner ni en la recaída en las reflexiones de Kurth sobre el movimiento armónico e instrumentación o sobre tendencias de tensión o de fusión de acordes (Kurth: 1923: 391 ss, 401 ss., 420, 434). Lo más decisivo es que Adorno ha puesto de relieve el carácter mediático de lo acústico también en intensos análisis sobre la orquesta de Wagner, pero, al mismo tiempo, la reduce conceptualmente cuando la une a la tradición de un pensamiento orientado primariamente a la escritura, para el que el movimiento musical representa la categoría principal de la música como encarnación de la relación de alturas sonoras, es decir, las relaciones que se pueden escribir como notas en una partitura. Es evidente que Adorno sabe que Wagner consume una “transvaloración de todos los valores” en el sistema interno de relaciones de los parámetros musicales, que permite precisamente convertir el ámbito transitorio y material de la música en acontecimiento fundamental de la composición, a partir del cual, uno se puede ocupar de determinados acontecimientos y procesos (melódicos, armónicos y rítmicos), en la medida en que se da la vuelta hacia ellos. El sonido ya está siempre ahí, antes de que uno pueda referirse a él de manera consciente e intencional, sólo que Adorno parece que no saca de ello las necesarias consecuencias teóricas.

En uno de los artículos posteriores sobre Wagner Adorno habla de manera muy sensata de la primacía del espacio sonoro frente al discurso musical, que exige, no tanto un escuchar objetivizante de algunos motivos y estructuras particulares, como una

escucha mimética que por así decirlo se realiza a espaldas de la reflexión, que consuma la apertura y el cierre de la totalidad acústica. El cierre de la totalidad acústica exige:

Es como si el estilo de *Parsifal* buscara, no sólo exponer los pensamientos musicales, sino a su vez contribuir a componer su aura, tal y como ella se construye, no tanto en el momento de su realización, sino en el de su extinguirse (*Verklingen*). Sólo a él puede seguirle la intención que se entrega todavía al eco de la música más que a ella misma (GS 17: 47 ss.).

Frases como esta y similares tienen para Adorno una existencia similar a la de las orquídeas: son una rareza. (GS 13: 75; GS 16: 555). Si salen bien, permiten una descripción densa y lograda, pero caen fuera de la construcción conceptual del todo (GS 13: 75). Si salen mal, la cosa se reduce a mera ocasión para tomarse a pecho ideológico-críticamente una “presencia ilusoria” (GS 13: 93) o “estado de ánimo” (GS 7: 407 ss.). Allí donde la oposición entre sonido y estructura no tiene ningún punto de anclaje en los fenómenos, Adorno lo compensa con su aportación filosófica.

En relación con esto, sus análisis no son acertados donde Wagner o todavía no ha encontrado un espacio de sonido para su unidad integral o la ha vuelto a perder y la contraposición entre sonido y construcción, cromatismo y estructura es ofrecida fenomenológicamente a partir de uno de estos dos lados. Entonces, o –como en el justamente famoso análisis de *Lohengrin* (GS 13: 69-73)– se queda en una limitación funcional del cromatismo a la transformación de un esquema tradicional: “El sentido formal de la relación entre el movimiento anterior-y-posterior está realizado él mismo a través de la elección de los timbres” (GS 13: 73). O bien se resaltan fragmentos –como esa música “oscura, ruda, punzante” de las “partes febriles del tercer acto de Tristán” (GS 13: 142)–, en los que la técnica sintética del sonido mixto es interrumpida en favor de un tratamiento analítico de la orquesta, es decir, del uso de cromatismos particulares en registros extremos, lo que se puede interpretar entonces como “autorreflexión (*Selbstbesinnung*)” de la fantasmagoría. Allí donde Adorno puede mostrar cómo y por qué un principio se implanta, obtiene ventaja: tampoco la sonoridad de Wagner produce un todo sin huecos, sino uno que es interrumpido constantemente por la red semántica de los leitmotiv (GS 13: 42 s., 107 s.).

Ahora bien, la pretensión del libro sobre Wagner no está formulada desde la periferia, desde la no-identidad de los opuestos, sino que está formulada explícitamente desde el centro: “Toda paradoja del arte en el alto capitalismo (...) se concentra en que ella (...) participa de la verdad a través de la culminación de su carácter de apariencia” (GS 13: 81). La culminación de la apariencia quiere decir dos cosas diferentes. En primer lugar, el famoso “carácter de fetiche de la mercancía”, es decir, *la* apariencia que hace desaparecer la mediación en el resultado, en la medida en que la abstrae tan radicalmente del acto de producción, que el fenómeno aparece como algo, que existe en sí, es decir, que se produce a sí mismo. En segundo lugar, la culminación de la apariencia quiere decir: final de la apariencia, “transcendencia de la apariencia a través de sí misma” (Ette 2001: 91), ya que sólo cuando partimos de una posición que rompe con la magia de la apariencia, se puede decir lo que la apariencia es en verdad. Pero ¿cómo se puede pasar de una culminación a la otra, de la fantasmagoría sin fisuras a su destrucción crítica? Desde el punto de vista de nuestro presente, uno se siente tentado a resumir fríamente: Adorno fracasa tanto como teórico de la música como filosóficamente. Como teórico de la música

en la medida en que sus categorías hacen caso omiso a la radicalidad compositiva del sonido wagneriano, que mina la clásica técnica compositiva; filosóficamente, porque no puede mostrar cómo es posible una crítica que haga justicia a los fenómenos, si define el todo del lado del objeto como “enemistad a la consciencia” (GS 13: 91), sobre el que la teoría no obstante construye la medida de la verdad en la estricta reflexividad. ¿Cómo puede la primera concepción de la crítica comunicar objetivamente con el otro polo del conocimiento, cuando ambos se separan uno de otro en lo fundamental? Pero sería injusto y ahistórico acusar al joven Adorno de esa contradicción, ya que precisamente ella es la que ha puesto a la crítica en su lugar para poder pensar más allá del *Ensayo sobre Wagner*. Los análisis sobre instrumentación del libro de Adorno a finales de los años treinta del siglo pasado descubrieron nuevas tierras que la musicología no fue capaz de percibir hasta más de medio siglo después (Janz 2006).

En lo que Adorno resbala conceptualmente no es en el modelo wagneriano de comunicación entre texto y música, dicción poética y técnica compositiva. A pesar de toda la crítica de la tradición, el filósofo permanece al final demasiado prisionero de la clásica representación de la autonomía del arte, más de lo que podría recuperar el “principio de estilización” del drama musical en su mezcla original entre “éxtasis” y “racionalidad”, una fusión no-reflexiva de medios y *reflexión intermedial* (Klein 2003: 211 ss.). Que ese modo un pensamiento en los intersticios de los espacios funciona suplementaria o aditivamente, pero, en cualquier caso, no es dialéctico –en el sentido tradicional– no es ningún argumento sólido contra él, mientras no se conviertan dogmáticamente en canon determinados criterios del discurso musical interno. El aparato sonoro de Wagner no puede simplemente ser reductible a ese artificio sin huecos en que Adorno intenta reducirlo, en la medida en que él no toma caminos directamente “postwagnerianos”. Cuando este aparato se deja llevar a conceptos en el nivel de texto y acción conduce a la manifestación de un artificio.

La tesis de que, con el primado del espacio del sonido frente al discurso musical se abre un nuevo horizonte musical afectivo y físico, que no debería agotarse en un encubrimiento naturalizador del trabajo, aparece en Adorno sólo como tema secundario, quizá porque así queda suspendido el horizonte de una inmanente reflexión sobre la forma por el derrumbamiento repentino de un mundo teatral externo. Adorno no piensa la experiencia del mundo a partir del acontecimiento de la música, de su realidad sonora, desde el punto de vista del oyente subjetivo, sino que él salta enseguida al contenido reflexivo, a su significado conceptual. Que la música *produce y no sólo expone* experiencias no es para él, por muy sorprendente que parezca, un tema de interés. El filósofo no descende a lo más profundo de la fantasmagoría, en la medida en que ésta es más que lógica analizable de su ser producido –y por eso tampoco puede ascender a partir de ella.

Bibliografía

- Adorno, Th. W. 1938. *Versuch über Wagner*. En: Walter Benjamin Archiv, Berlin. Archiv-Nr. Ts 2791–2931.
- _____. 1939. *Fragmente über Wagner*. En: *Studies in Philosophy and Social Science* (formerly: Zeitschrift für Sozialforschung). Vol. 8: 1–49.
- Adorno, Th. W. / Stephan, R. 1960. “Zur Philosophie der neuen Musik”: SDR-Gespräch, gesendet am 19. 2. 1960.
- Adorno, Th. 1997. *Gesammelte Schriften: in 20 Bänden*. Tiedemann R. (ed.) Unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Frankfurt

am Main.

Adorno, Th. / Benjamin W. 1994. *Briefwechsel 1928-1940*. Frankfurt am Main.

Adorno, Th. / Horhkeimer M. 2004. *Briefwechsel 1938-1944*. Frankfurt am Main.

_____. 2006. *Briefwechsel 1938-1944*. Frankfurt am Main.

Bekker, P. 1924. *Wagner. Das Leben im Werke*. Stuttgart/Berlin/Leipzig.

Berlioz, H. 1955. *Instrumentationslehre*. Ergänzt und revidiert von Richard Strauss. Leipzig.

Brecht, B. 1974. *Arbeitsjournal 1: 1938 bis 1942*. Werner H. (ed.). Frankfurt am Main.

Dahlhaus, C. 1970. "Soziologische Dechiffrierung von Musik. Zu Theodor W. Adornos Wagnerkritik". En: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. 1: 137–146.

Dombois, J. / Klein, R. 2012. *Richard Wagner und seine Medien. Für eine kritische Praxis des Musiktheaters*. Stuttgart.

Ette, W. 2001. "Schein versus Schein. Zur Dialektik des Phantasmagorischen in Adornos Versuch über Wagner". En: Goebel, E. / Geisenhanslücke, A. (eds.): *Kritik der Tradition*. Hella Tiedemann-Bartels zum 65. Geburtstag. Würzburg: 89–102.

Gregor-Dellin, M. 1980. *Richard Wagner. Sein Leben – Sein Werk – Sein Jahrhundert*. München.

Janz, T. 2006. *Klangdramaturgie. Studien zur Orchesterkomposition in Wagners "Ring des Nibelungen"*. Würzburg.

Kant, I. 2014. *Kritik der Urteilskraft*. Weischedel. W. (ed). Frankfurt am Main.

Klein, R. 1991. *Solidarität mit Metaphysik? Ein Versuch über die musikphilosophische Problematik der Wagner-Kritik Theodor W. Adornos*. Würzburg.

_____. 1998. "Der Kampf mit dem Höllenfürst, oder: Die vielen Gesichter des 'Versuch über Wagner'". En: Klein, R. / Mahnkopf, C-S. (eds.): *Mit den Ohren denken. Zu Adornos Philosophie der Musik*. Frankfurt am Main: 167–205.

_____. 2003. "Zwangsverwandtschaft. Über Nähe und Abstand Adornos zu Richard Wagner". En: Kiem, E. / Holtmeier, L. (eds.): *Wagner und seine Zeit*. Laaber: 183–236.

_____. 2009. "Philosophische Kritik als Problem der Musikwissenschaft. Zur Adorno-Rezeption bei Carl Dahlhaus am Beispiel des 'Versuch über Wagner'". En: Dorschel, A. (ed.): *Kunst und Wissen in der Moderne. Otto Kolleritsch zum 75. Geburtstag*. Wien: 105–121.

_____. 2011. "Noch einmal: Bewußtmachende oder rettende Kritik. Eine musikphilosophische Lektüre des Disputs zwischen Benjamin und Adorno". En: *Musik & Ästhetik* 16. H. 60.

_____. 2014. "Nietzsches Wagner". En: *Musikphilosophie zur Einführung*. Hamburg: 75–93.

_____. 2016. "Der negative Körper und die Rückseite des Spiegels. Versuch mit Paul Bekker über Antisemitismus in Wagners Werk". En: *Musik & Ästhetik* 20 (2016). H. 77: 42–58.

Kurth, E. 1923. *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners 'Tristan'*. Berlin.

Marquard, O. 1989. "Gesamtkunstwerk und Identitätssystem. Überlegungen im Anschluß an Hegels Schelling-Kritik. En: *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*. Paderborn: 100–112.

Nietzsche, F. 1999. *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (KSA). Colli G. / Montinari. M. (eds.). München.

- Radkau, J. 1985. “Richard Wagners Erlösung vom Faschismus durch die Emigration”.
En: *Exilforschung. Ein Internationales Jahrbuch* 3. München: 71–105.
- Vaget, H. R. 2017. “*Wehvolles Erbe*”. *Richard Wagner in Deutschland. Hitler, Knappertsbusch, Mann*. Frankfurt am Main.



EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

