

# LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

VOL. I • N° 1 • 2014 • ISSN 2386-8449

---

## CONVERSANDO CON

Rafael Argullol, por Oriol Alonso Cano

---

## UT PICTURA POESIS

Poemas de Antonio Cabrera / Ilustraciones de Pau Romeu  
Martillo y cincel. Poemas e ilustraciones de José Pérez Olivares

---

## TEXTO INVITADO

Manifestaciones literarias y pictóricas de una misma estética. Un diálogo entre la pintura y la poesía de Egon Schiele  
Carla Carmona

---

## PANORAMA

### ESTÉTICA Y POLÍTICA

- |   |                                |
|---|--------------------------------|
| Teatro griego clásico: una metáfora de la dimensión política del arte                                       | Enrique Herreras               |
| La más verdadera tragedia: la crítica de Platón a la poesía   | Juan de Dios Bares             |
| Wagner políticamente pensado  | Miguel Salmerón Infante        |
| Interrupción y subversión en el arte. <i>Teorema</i> de Pasolini como modelo                                | José A. Zamora                 |
| Body, art and spatialization. Ten theses on a phenomenological approach to corporeality in art and politics | Luis Álvarez Falcón            |
| Arte social y político: el trabajo de Doris Salcedo   | Juan-Ramón Barbancho Rodríguez |
| Hans Haacke. El arte y la política (Una introducción y una propuesta genealógica)                           | Alberto Santamaría             |

---

## RESEÑAS

---

## EDITA

**SEyTA.**  
SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

VOL. I • Nº 1 • 2014 • ISSN 2386-8449

SEYTA.ORG/LAOCOONTE

COORDINACIÓN EDITORIAL

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

COMITÉ DE REDACCIÓN

**Rocío de la Villa** (Universidad Autónoma de Madrid), **Tamara Djermanović** (Universitat Pompeu Fabra), **Rosa Fernández Gómez** (Universidad de Málaga), **Anacleto Ferrer** (Universitat de València), **Ilia Galán** (Universidad Carlos III), **María Jesús Godoy** (Universidad de Sevilla), **Fernando Golvano** (Universidad del País Vasco), **Fernando Infante del Rosal** (Universidad de Sevilla), **Leopoldo La Rubia** (Universidad de Granada), **Antonio Molina Flores** (Universidad de Sevilla), **Miguel Salmerón** (Universidad Autónoma de Madrid).

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), **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

**Isabel Palomo**

REVISIÓN DE TRADUCCIONES

**Andrés Salazar / José Manuel López**

COMUNICACIÓN EN REDES SOCIALES

**Paula Velasco Padial**



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

VNIVERSITAT  
ID VALÈNCIA  
Institut de Creativitat  
i Innovacions Educatives

VNIVERSITAT  
ID VALÈNCIA Departament de Filosofia

UNIVERSIDAD DE SEVILLA  
DEPARTAMENTO DE ESTÉTICA  
E HISTORIA DE LA FILOSOFÍA

UAM  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA  
DE MADRID  
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

# LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

VOL. I • Nº 1 • 2014

---

PRESENTACIÓN .....	6
CONVERSANDO CON	
<b>Rafael Argullol</b> , por <b>Oriol Alonso Cano</b> .....	9-16
UT PICTURA POESIS	
Poemas de <b>Antonio Cabrera</b> / Ilustraciones de <b>Pau Romeu</b> .....	19-26
Martillo y cincel. Poemas e ilustraciones de <b>José Pérez Olivares</b> .....	27-34
TEXTO INVITADO	
Manifestaciones literarias y pictóricas de una misma estética. Un diálogo entre la pintura y la poesía de Egon Schiele	
<b>Carla Carmona</b> .....	37-50
PANORAMA	
<b>ESTÉTICA Y POLÍTICA</b>	
Teatro griego clásico: una metáfora de la dimensión política del arte	
<b>Enrique Herreras</b> .....	53-70
La más verdadera tragedia: la crítica de Platón a la poesía	
<b>Juan de Dios Bares</b> .....	71-85
Wagner políticamente pensado	
<b>Miguel Salmerón Infante</b> .....	86-100
Interrupción y subversión en el arte. <i>Teorema</i> de Pasolini como modelo	
<b>José A. Zamora</b> .....	101-113
Body, art and spatialization. Ten theses on a phenomenological approach to corporeality in art and politics	
<b>Luis Álvarez Falcón</b> .....	114-122
Arte social y político: el trabajo de Doris Salcedo	
<b>Juan-Ramón Barbancho Rodríguez</b> .....	123-129
Hans Haacke. El arte y la política (Una introducción y una propuesta genealógica)	
<b>Alberto Santamaría</b> .....	130-150

## RESEÑAS

Alegato en favor de la cultura <b>Carla Ros</b> .....	153-155
Argullol o el pensamiento sensible <b>Fernando Infante del Rosal</b> .....	156-161
De cine. Aventuras y extravíos <b>César Gómez Algarra</b> .....	162-165
El andar como práctica estética <b>Marta Darocha Mora</b> .....	166-169
El silencio de Duchamp <b>Antonio Molina Flores</b> .....	170-173
Huellas urbanas <b>José Antonio Ruiz Suaña</b> .....	174-176
Las lecciones de Estética de Th. W. Adorno <b>Francesc J. Hernández</b> .....	177-181
Lukács o los senderos de la novela moderna <b>Enrique Martín Corrales</b> .....	182-185
Melancolía <b>Fiona Songel</b> .....	186-188
Otro tiempo para el arte <b>Román de la Calle</b> .....	189-191
Sobre Kafka. Textos, discusiones, apuntes <b>José Evaristo Valls Boix</b> .....	192-195
Traduce como puedas <b>Xeverio Ballester</b> .....	196-199
Wittgenstein. Arte y filosofía <b>Juan Evaristo Valls Boix</b> .....	200-202
Ilustraciones de portadillas de <b>Pau Romeu</b> .	
Fotografía de portada de <b>Tamara Djermanović</b> .	



**LIQCOONTE**

PANORAMA: ESTÉTICA Y POLÍTICA

2014 pm



Pam

## Wagner políticamente pensado

### *Wagner politically revisited*

Miguel Salmerón Infante\*

#### Resumen

Wagner siempre vinculó arte y política. Nuestra hipótesis es que ese vínculo puede percibirse tanto en los contenidos conscientemente introducidos por él en sus libretos, como en la forma de su principal innovación artística: el *drama musical*. Para confirmarla atenderemos a su biografía, a los fundamentos filosóficos de su estética y a los contenidos políticos de la *Tetralogía*. Más adelante nos referiremos a los cambios formales introducidos por Wagner en la historia de la música. Finalmente examinaremos recurriendo a Adorno de un modo crítico, cómo queda articulada en Wagner la *forma como contenido social*.

*Palabras clave:* Arte, política, *drama musical*, innovación musical, *forma como contenido social*.

#### Abstract

Wagner always linked art and politics. Our hypothesis is that this link can be found both in the contents consciously written by him in his librettos, and in the form of his main artistic innovation: the *music drama*. To support this hypothesis we'll examine his biography, we'll analyze the philosophical foundations of his aesthetics, and we'll look into the political contents of the *Tetralogy*. Later, we will show the formal changes established by Wagner in the history of music. Finally, we will examine, drawing on Adorno for a critical perspective, how *form as a social content* is articulated in Wagner.

*Keywords:* Art, Politics, *Music drama*, Musical innovation, *Form as a social content*.

Hay dos posibilidades de arte político: el que conscientemente introduce contenidos políticos, y aquel en cuya forma queda la marca de lo político. En el arte de Wagner se nos ofrecen las dos modalidades. En cualquiera de sus óperas o de sus *dramas musicales*<sup>1</sup> hay referencias al poder: en *Rienzi* al populismo y el totalitarismo (Strohm 1976: 727), en *Tristán e Isolda* al conflicto entre responsabilidad política y el sentimiento (Barraud 1991: 92), en el *Anillo* a la antítesis irreductible entre el poder y el amor (Kitcher y Schacht 2004: 28), etc. Cohen apunta que el de los mundos rivales entre sí es el motivo que articula las tramas de los libretos de Wagner anteriores a 1849 (Cohen 2008: 208-209). Por otra parte las grandes innovaciones estéticas de la música wagneriana la *obra de arte total* como unidad música-poesía, la continuidad recitativo-aria, la liberación de la disonancia propiciada por la *melodía sin fin* y el *Leitmotiv* pueden considerarse revolucionarias, y en cuanto tales receptoras de las luchas político-sociales contemporáneas.

1 Estando claro que ópera y *drama musical* no eran para él lo mismo.

\* Departamento de Filosofía, Universidad Autónoma de Madrid, España. [miguel.salmeron@uam.es](mailto:miguel.salmeron@uam.es)  
*Artículo recibido: 20 de julio de 2014; aceptado: 27 de octubre de 2014*

## 1. Anarquismo, nacionalismo, antisemitismo

En un terreno más estrictamente histórico, Wagner fue en su juventud un republicano nacionalista que participó en los motines de 1849 en Dresde, renunció, adhiriéndose a la revolución, a la seguridad burguesa de su trabajo de Maestro de Capilla, estuvo en las barricadas <sup>2</sup> junto a Bakunin y, con el fracaso de su proyecto político, se convirtió en un proscrito. Un perseguido, que después de haber eludido por azar la condena a muerte sufrida por sus compañeros de insubordinación (Cohen 2008: 47), se vio obligado al exilio en Suiza. Su afán por el cambio radical de la estructura política, con un sentido anarquista, en el que no se excluía sino que se tomaba como una condición previa la violencia, se manifestó en uno de los seudónimos que utilizó en sus escritos de juventud W. Freudenfuer (W. Alegría del Fuego) (Millington 1992: 26). La vida del músico sajón se desarrolló en una época en la que los mitos políticos tenían una enorme fuerza y él insistía en que los mitos revelaban más la verdad que la historia (Cohen 2008:49). Mientras que el mito se remitía a lo universal la historia se quedaba en lo particular y concreto (Gavilán 2013: 28). “Mediante la capacidad para presentar en el mito todas las realidades en su máxima amplitud...el pueblo se convierte en creador del arte” (Wagner 1871-73 [4]:32).

Aparte del anarquismo en el Wagner de Dresde hay también, paradójicamente, nacionalismo. Es bien conocido cómo todavía en época de Wagner, los territorios de habla alemana eran, con la excepción de Prusia y Austria, micro-estados regidos por príncipes, archiducos y arzobispos. Aquella organización política era tardofeudal, despótica y paternalista. Una Alemania unida era valorada, por las fuerzas del cambio, como la posibilidad de introducir el progreso en aquellas tierras. En esta línea debe leerse que Wagner dedicara la primera edición de Ópera y drama a Constantin Frantz, político federalista, conservador y pangermánico (Cohen 2008: 52). Wagner, no olvidemos que escribe el libreto mucho antes que la música, sitúa al Rin, el gran icono del nacionalismo, en el núcleo central de su obra más extensa. También es significativo que *Tannhäuser* se desarrolle en Wartburg, el castillo donde los *Minnesänger* celebraban sus concursos de canto y poesía, y donde siglos después Lutero tradujo la Biblia al alemán (Cohen 2008:54).

Por añadidura, Francia, el gran enemigo del otro lado del Rin, también fue foco de las preocupaciones de Wagner. En 1840 el gobierno provisional de Adolphe Thiers quiso invadir Renania, como maniobra de distracción de la errática política francesa en Oriente Medio. Desde entonces Wagner comienza a sentir recelo frente a los franceses. Este se incrementó por razones biográficas debido al fracaso enorme que cosechó con *Tannhäuser* en París, estrenada el 13 de mayo de 1864 (Gregor-Dellin 2001: 456).

Sin salir de lo históricamente documentado y ciñendonos ya a la recepción, a nadie se le oculta que la música de Wagner tuvo como principales seguidores a dos personalidades políticas más que controvertidas. Luis II de Baviera, el rey loco, provocó la bancarrota de su Estado sufragando a Wagner su carrera, sus lujos, sus caprichos y el Teatro de Bayreuth, destinado exclusivamente a la representación de las obras del compositor (Gregor-Dellin 2001: 639). Adolf Hitler, dando un impulso al Festival de Bayreuth único a lo largo de su trayectoria, convirtió los dramas musicales de Wagner en la música oficial del régimen nacionalsocialista (Spotts 2011: 286). Por añadidura

2 Por ir a hospedarse a otro hotel y así eludir la trampa que las autoridades tendieron a sus compañeros.



la familia Wagner, muy especialmente Cosima, prestó un cálido apoyo a Hitler cuando estuvo encarcelado tras la intentona golpista de Kapp en Munich.

Añádase a eso que el ideólogo británico, inspirador del nacionalsocialismo, Houston Stuart Chamberlain se casó con Eva, hija de Wagner. Si bien sería descabalado y sería un anacronismo ver en el propio Richard Wagner a un nazi, no lo es analizar en qué medida puede haber en su obra contenidos susceptibles de ser incorporados a tal ideología.

Por otra parte nadie puede negar en Wagner una veta antisemita, toda vez que en 1850 publicó un opúsculo titulado *Das Judentum in der Musik (El judaísmo en la música)*<sup>3</sup> que achacaba al judío no tener una tradición cultural propia y tener que servirse de una música ajena. Aquellos errantes que se encuentran fuera del pueblo (*Volk*), entendido este como una colectividad de hombres que sienten una necesidad común y colectiva, son víctimas de la impotencia de producir un arte auténtico. En consecuencia, la redención que Wagner proponía al judío era la renuncia a ser judío, la autoaniquilación. Esta propuesta de una radicalidad innegable ha de verse en un contexto de frustraciones y envidias personales de Wagner por el éxito de dos judíos: el (siempre según la opinión de Wagner) aterciopelado Mendelssohn y el superficial Meyerbeer<sup>4</sup>. Es en este sentido sumamente significativo comparar el tono servil una carta a Meyerbeer en la que se Wagner se describe como “un leal y honesto esclavo” del músico judío (Grey 2008: 206) con los puntos de vista expuestos en el opúsculo.

Los planteamientos de Wagner respecto al judaísmo se inscriben en el antisemitismo del XIX que identifica a los judíos con el comercio, la usura y un rígido legalismo. De ese modo, amén de su resentimiento con sus colegas de profesión, el antisemitismo de Wagner no estaría tan lejos de pensadores pertenecientes al acervo de la izquierda como Bruno Bauer, Feuerbach o Marx (Cohen 2008: 56). Y en ese sentido cabría decir que al proponer el músico esa llamativa renuncia del judío a ser judío, estaría planteando también una eliminación de los particularismos religiosos, en aras de una religión de la humanidad, que también, si leemos el libreto de *El Anillo* estaría pidiendo a los cristianos. Aún si bien, es innegable que la conminación al judío a dejar de ser judío, sería una propuesta de más urgente cumplimiento para él. Por otra parte en el ensayo tardío de 1881, “Erkenne dich selbst” (Conócete a ti mismo), Wagner señala que el proceder de Alberich, que convierte el oro en un anillo es equivalente al del judío que lo convierte en papel moneda, mercancía y crédito (Wagner 1871-73 [6]: 268).

En definitiva, creemos que las palabras de Thomas S. Grey en torno a la cuestión son más que lúcidas:

Sostener que el exterminio de los judíos europeos que se intentó en los últimos años del Tercer Reich fue un resultado directo de los mensajes sociales codificados en los dramas de Wagner y en su música sería poco menos que ridículo. Pero sostener que Wagner como figura histórica (incluyendo en ella sus escritos y su persona pública

3 Este opúsculo apareció bajo el seudónimo de K. Freigedank, en *Neue Zeitschrift für Musik*, en Leipzig en 1850, pero no debe pasarse por alto que lo reeditó con ligeras modificaciones y con su firma en 1869 en la publicación periódica *Deutsche Kunst und deutsche Politik*, y que además consideró pertinente incluir el artículo en el quinto tomo de sus obras completas que apareció en 1872. Eso le quitaría al antisemitismo de Wagner el carácter de una locura de juventud.

4 Del primero Wagner pensaba que su estilo conservador coartaba la evolución y anulaba el potencial de la música alemana. Del segundo que era un descarriado defensor de la Gran Ópera, el modo más erróneo de entender la totalidad del arte.

además de su obra artística) contribuyó de un modo bastante significativo a crear el clima cultural en el que las ideologías nazis pudieron echar raíces no es de ninguna manera ridículo. (Grey 2008: 203)

En la filosofía contemporánea se muestran opiniones muy dispares sobre las posiciones políticas de Wagner.

Según Adorno que Wagner propusiera una solución a los problemas de la humanidad en clave de un ateísmo humanista y colectivista, no quita para calificar de burgués e individualista su comportamiento, como artista, un intelectual y persona (Adorno 2008: 104). Según Lacoue-Labarthe Wagner no puede ser desvinculado del nazismo, ya que su música y sus libretos se sirven del mito, y por ello se adentran en la estetización de la política y el fascismo (Lacoue-Labarthe 1994: XX).

Por el contrario Badiou percibe elementos emancipatorios en Wagner porque en su obra, y de un modo muy vivo en *Parsifal*, se presenta una ceremonia sin trascendencia, representación de la comunidad en y de sí misma y este sería el sentido de *Parsifal* (Badiou 2013: 126-129). Por su parte Žižek entiende que a Wagner se le debe exonerar de la hipoteca de mitología que frecuentemente se le impone, y alega este la indecisión que mostró para poner un final cerrado al *Anillo* (Žižek 2013: 163).

El intento de salvar a Richard Wagner de acusaciones de nacionalismo rancio, protonazismo y antisemitismo se quiere traducir a lo teatral a partir de 1945. Desde la reapertura del Festival de Bayreuth en 1951, Wieland Wagner impulsó puestas en escena abstractas, alejadas del realismo conservador predominante en tiempos pretéritos. Wieland se inspiró en las ideas para la puesta en escena, propuesta para la que se inspiró en el escenógrafo suizo de los años 20 del siglo anterior, Adolphe Appia (Maeding 2014: 130). Para Žižek hay tres etapas de escenografía wagneriana: la realista, la moderna y la posmoderna (Žižek 2010: 103).

## 2. El músico filósofo

Wagner estuvo interesado en la filosofía y unió a su condición de *Dichter-Komponist* (compositor-poeta) la de ensayista y periodista.

No es muy conocido que el filósofo más leído por Wagner fue Ludwig Feuerbach, a quien conoció en 1841. Se podría decir que este encuentro se produjo en el momento más brillante de la vida del pensador, pues su obra capital *La esencia del cristianismo* se publicó en 1841-42. La lectura de este texto llevó a Wagner a madurar una idea desarrollada en *El Anillo*: el final de la era de los dioses, sustituida por era de culto immanente al amor entre los hombres. De un modo correlativo Feuerbach tiñó a Wagner de ateísmo humanista, la ideología que le hizo empuñar la bandera de la revolución de 1849 en Dresde: “al grito de *Yo soy un ser humano* que conmueve al cielo, se precipitan los millones de seres, la Revolución viviente, el hombre devenido dios, sobre valles y llanuras, y anuncian a todo el mundo el evangelio de la felicidad” (Wagner 1975: 117)<sup>5</sup>.

Del mismo modo en Wagner quedan de manifiesto ecos del materialismo feuerbachiano en pasajes como este<sup>6</sup>: “Solo lo sensorial tiene sentido; lo asensorial

5 “Die Revolution” es un breve texto que aparece como artículo del periódico *Volksblätter* en abril de 1849.

6 Texto procedente de “Das Künstlertum der Zukunft” (“El arte del futuro”) que a su vez es un fragmento publicado póstumamente, en la edición de las obras completas por parte de Editorial Fritsch. En Leipzig aparece en el tomo 12.

es asimismo insensato. Lo sensato es la perfección de lo sensorial; lo insensato es la auténtica forma de la asensorial” (Wagner 1975: 124).

Para el músico era evidente que lo más conspicuo del hombre coincidía con el destino colectivo y esa noción indudablemente feuerbachiana queda documentada en *La obra de arte del futuro* (1849), escrito dedicado al propio Feuerbach, donde podemos leer: “la obra de arte del futuro es colectiva y solo puede surgir de un empeño colectivo” (Wagner 1933: 239). Para el Wagner de las barricadas de Dresde, la vida burguesa, individual y aislada tenía contados sus días, la *Noth* (la necesidad), haría que el hombre se viera impelido a asumir su ser específico, su naturaleza común, en un reino de almas encarnadas (Cohen 2008: 53). No es por casualidad que la espada de Siegmund, luego reforjada por Siegfried se llamara *Nothung* y le quebrara a Wotan la lanza de las leyes donde estaban inscritas las runas, *Gunhvir* (Wagner 2003: 290).

Se dice que tras la fallida experiencia revolucionaria, de tremendas consecuencias para él, Wagner abandonó el la estela de Feuerbach y siguió la de Schopenhauer. La *Noth* (la necesidad) que llevaba al hombre a abandonar su particularidad, fue sustituida por la renuncia al *principio de individuación*, en aras de la *Voluntad*. Así de sostener un proyecto encaminado a fundirse en la comunidad política, Wagner pasó a postular una entrega cósmica, equivalente a la muerte mística de Isolda.

Si hay un filósofo de la música, este es Schopenhauer. La *Voluntad* lleva ínsito el impulso a objetivarse, tal y como lo hacen las Ideas platónicas, que son también trasunto de la *cosa en sí* kantiana. El único acceso posible para el hombre a la *Voluntad* es su individual y nunca satisfecha voluntad. Por su parte el entendimiento del hombre, abocado a seguir un camino erróneo solo es capaz de captar el fenómeno, y con este trama la urdimbre de la representación. Hay con todo un paliativo para el error y el dolor, el arte. Este, por medio de la imaginación muestra a las Ideas, a través de un “*als ob*” (de un “como si”). Sin embargo, hay una dimensión en la que se propicia una liberación cualitativamente superior: la musical. La música no es solo arte, sino sabiduría que penetra en la auténtica expresión de la *Voluntad*. Wagner completó la lectura *El mundo como Voluntad y representación* entre 1854 (otoño) y 1855 (verano). El músico cuenta cómo tras acabar de leer la obra filosófica volvió a su libreto de *El Anillo del Nibelungo* y constató en su escritura la presencia de muchas articulaciones conceptuales schopenhauerianas.

Según Wendell-Barry la más importante contribución de un filósofo dedicado a la estética es captar la teoría que está todavía en forma de intuición y propiciar que el artista la exprese y sea capaz de conferirle forma definitiva (Wendell-Barry 1925: 130).

Wagner asumió igualmente la ética de Schopenhauer. Para él, la *compasión*, situada en el mismo vector pero en sentido contrario al *principio de individuación*, indicaba la conducta humana no queda exclusivamente circunscrita a la *representación* ni a la voluntad individual. La *compasión* muestra en definitiva, que en el fondo hay un solo imperio: el de la *Voluntad*. La *compasión* que siente Brünnhilde por Siegmund le induce a arriesgar su condición de Valkiria y sus privilegios, y le lleva a perderlos. Otro ejemplo de renuncia a la *voluntad de vivir* nos lo ofrecen Tristán e Isolda, con su amor. Ese amor que estriba en *desear juntos dejar de desear*, y se consuma con el morir místico de Isolda (Wagner 2000: 11).

Sin embargo, la más poderosa *compasión*, que da lugar a la anulación de la *voluntad de vivir*, la ejemplifica Wotan al renegar de su condición de dios y hacerse un vagabundo. La compasiva renuncia de Wotan, el dios supremo, consuma el final de los dioses, el

crepúsculo de los dioses. Así, dejando de estar gobernados por los dioses, los hombres solo tienen ya una religión: la del amor. La acción deicida y suicida del dios Wotan, materializan fundiéndolos en uno el ateísmo humanista de Feuerbach y el final de la *voluntad de vivir* schopenhaueriana.

Finalmente y en lucha con la filosofía, el sentido común. El abandono de la *Wahn*, la locura, el delirio, aquello que Hans Sachs elude al renunciar a amar a la joven Eva, quedó inmortalizado como nombre de su mansión en Bayreuth, Wahnfried.

La relación de Nietzsche con Wagner es inversa a la del músico y Schopenhauer. Nietzsche funge de discípulo y Wagner de maestro. *El nacimiento de la tragedia y el espíritu de la música* (1872) es un escrito en el que Schopenhauer y Wagner contribuyen a que Nietzsche configure los principios ontológicos del sueño y la embriaguez, de lo apolíneo y lo dionisiaco. Lo que para Nietzsche es apolíneo, para Schopenhauer es representación y para Wagner día. Lo que Nietzsche etiqueta como dionisiaco, Schopenhauer lo marca Voluntad y Wagner lo identifica como noche. Hay, sin embargo un elemento más que Wagner insufla a Nietzsche para la redacción de *El nacimiento...*, la superioridad de Esquilo sobre los otros trágicos. La enorme consideración de Esquilo por Wagner queda documentada en señaladas ocasiones como en esta significativa anotación hecha en Zürich en 1849 “Nacimiento de la música: Esquilo/Decadencia: Eurípides”. (Gregor-Dellin 2001: 635).

Una reducción a piano de *Tristán e Isolda* (Lolo 2002: 11) hace de Nietzsche un ferviente wagneriano<sup>7</sup>. Y es precisamente de este drama musical de Wagner del que podemos encontrar los más intensos ecos en *El nacimiento...* El mundo del día, el de Tristán antes de libar el filtro, un mundo convencional, vacío, disfrazado de esplendor, pero opresivo, es *lo apolíneo* nietzscheano, o, para ser más exactos, *lo apolíneo* tomado excluyentemente y olvidado de Dionisos. Opuesta al día, la *noche*: desatada, auténtica, orgullosa, pero no menos, sino más cruel. *Lo dionisiaco* de la *noche* se revela en el amor de Isolda. Ella aun sabedora de que Tristán ha matado a su prometido Morolt, se ve cautivada por una mirada de él que la impide vengarse y la convierte en una traidora a su Reino, el de Irlanda. La toma del filtro hará que Tristán pase también del día a la *noche* y así tendrá inicio un amor conducente al *dejar de desear*. *Lo dionisiaco*, ese deseo de Isolda que anula la voluntad (individual), es decir la lleva a la *Voluntad* (cósmica), es el trágico espíritu de la música.

Nietzsche acabó, no obstante, repudiando a Wagner. Con conocimiento de causa, pero no exento de dureza, desdeña del arte wagneriano como panteatralidad. La *obra de arte total*, unidad de poesía y música le parece a Nietzsche la conversión de la música en una esclava del teatro *ancilla dramaturgica*, puesta exclusivamente al servicio de las emociones del drama y, además, para mayor degeneración, de emociones concretas (Nietzsche 2002: 37).

### 3. Wagner (Wotan) político

Si hay una obra especialmente definitoria de la ideología wagneriana esa es el *Anillo*, y si hay un personaje en ella significativo ese es Wotan. Nos encontramos con un dios supremo que va paulatinamente dejando de ejercer su poder, y quiere cada

7 Al piano estuvo Gustav Krug quien en marzo de 1861 leyó una conferencia “Sobre distintos motivos en Tristán e Isolda” y en las vacaciones de pascua de aquel año tocó la citada reducción varias veces para Nietzsche y un círculo de allegados.

vez con más ahínco dejar de ser Dios (Kitcher/Schacht 2004: 44). Con el discurrir de *El Anillo del Nibelungo*, Wotan no solo repudia ser Dios, sino que llega a dejar de serlo y da lugar a la consumación del Ocaso de los Dioses, y con este, a una religión de la humanidad, consistente en la divinización de la fraternidad y el amor.

La primera escena de Wotan en *El Anillo* es un sueño, el de la confirmación de su poder. Sueña la construcción del Walhall, fortaleza y residencia de los dioses (Wagner 2003: 23)

No obstante, el pago de esa fortaleza construida por dos gigantes, Fafner y Fasolt, tiene una condición: la entrega de Freia, diosa del amor (Wagner 2003: 28). Como Wotan se arredra de este pacto, pues se apiada de Freia, quiere darles a los gigantes algo a cambio. Teniendo noticia por Loge de un Anillo, otorgador del poder del mundo, resuelve arrebatarlo al rey de los nibelungos Alberich, y dárselo a los gigantes (Wagner 2003: 37).

Alberich había obtenido el Anillo mediante la usurpación y la renuncia. El rey nibelungo ha arrebatado a las Hijas del Rin el oro que custodian para forjar el Anillo. Mas esa forja requiere haber renunciado antes al amor. Tal como supo Alberich de las palabras de Woglinde:

Nur wer die Minne/ Macht versagt, / Nur wer die Liebe / Lust verjagt, / Nur der erzielt sich den Zauber, / zum Reif zu zwingen das Gold

Solo quien renuncia/ Al poder del goce amoroso./ Solo quien rechaza/ El placer del amor, / Solo él logra el prodigio/ De forzar al oro a hacerse sortija. (Wagner 2003: 19)

Oído esto, Alberich maldice el amor y forja el Anillo. Cuando Loge y Wotan consiguen arrebatarlo, el Nibelungo maldice ahora la propia joya, lo cual será decisivo del desenlace trágico de la Tetralogía (Wagner 2003: 74).

Aunque tiene tentaciones de mantener consigo lo que da el poder del mundo, Wotan les da el Anillo a los gigantes y estos liberan a Freia (Wagner 2003: 85). Este es el primer acto impropio de la divinidad de Wotan. No sucumbe a la tentación de obtener el poder supremo, pues ni maldice el amor ni renuncia a él. Este reconocimiento de la supremacía del amor se materializa en la figura de Freia. De este modo culmina el Prólogo de la Tetralogía de *El Anillo: El oro del Rin*.

De una densa complejidad es *La Valkiria*, la primera jornada. Un hermano y una hermana mellizos, hijos de Wotan con una mortal, se reencuentran después muchos años, tras haber sido arrebatados a su madre y separados. Entre los hermanos Siegmund y Sieglinde, ha surgido un amor sexual (Wagner 2003: 113-114). Este primer acto es valorado por Magee del siguiente modo:

Este acto constituye un éxito artístico en todas las formas imaginables; la línea musical ya no sufre las limitaciones del discurso, sino que se eleva, y sin embargo va tan a la par con las palabras que es como si ambos dominios se hubieran creado al mismo tiempo (Magee 2011: 143).

Sin embargo Sieglinde, la hermana incestuosa, está casada con Hunding. Este reta a Siegmund. Wotan se siente inclinado hacia su hijo, sin embargo Fricka, su mujer, le recuerda que él, garante de la ley y poseedor de las runas, debe cumplirla. Y la ley solo prevalecerá si el vencedor es Hunding, ya que la unión de Siegmund y Sieglinde es adúltera e incestuosa (Wagner 2003: 123). Wotan insta a su Valkiria

predilecta e hija suya, Brünnhilde, a cumplir su voluntad, que la ley prevalezca, y que tras su muerte, Siegmund sea conducido por ella al Walhall. Brünnhilde, quien siente una fuerte empatía por la pareja de amantes y que lee que el deseo de Wotan es diferente de su mandato, se dispone a ayudar a Siegmund en el combate (Wagner 2003: 133). Trías describe estos conflictos mandato-deseo con esta escueta fórmula: “Wagner puede pasar por precursor del pensamiento psicoanalítico” (Trías 1974: 48). No obstante Wotan, viendo los manejos, irrumpe y mata por sí mismo a Siegmund (Wagner 2003: 157). El castigo a Brünnhilde consiste en privarla de su condición de Valkiria y degradarla a mortal. Sin embargo, con una concesión a la benevolencia, atiende a la solicitud de su hija de que aquel que la haga suya sea digno de ella. Wotan la sumerge en profundo sueño y ordena a Loge que la rodee de un círculo de fuego<sup>8</sup>, para que el valor de quien traspase la barrera para despertarla sea le prueba de su excelencia (Wagner 2003: 189).

En *Siegfried*, segunda jornada de la *Tetralogía*, Wotan pasa a ser el *Wanderer*, el caminante. Se convierte en espectador del devenir cósmico, renuncia a ser factor condicionante de este. Por eso su tentativa de interceptar a Siegfried cuando va a despertar a Brünnhilde es tímida, más bien tibia. La resistencia de su lanza (*Gungnir*) a la *Nothung* de Siegfried no hace más que propiciar la reafirmación de Siegfried y que la necesidad (*Noth, Nothung*), como no puede ser de otra manera, se cumpla (Wagner 2003: 290). La pugna entre *Gungnir*, la lanza de las runas, y *Nothung*, la espada de la necesidad y el destino, armas de Wotan y Siegfried, simbolizan la contienda de un mundo que decae con otro que emerge. Un orden que predecía y prescribía va a ser sustituido por otro solo ligado al destino.

Con el *Ocaso de los Dioses* adviene el acontecimiento, llega la renuncia definitiva a la divinidad de Wotan, y con ella, el asesinato traicionero de Siegfried (Wagner 2003: 406). Así como, correlativamente, la hoguera funeraria de Brünnhilde y la reducción del Walhall a cenizas (Wagner 2003: 416).

Con Wotan pues hemos asistido a una cuádruple y paulatina renuncia a lo largo de la Tetralogía.

La primera renuncia de Wotan tiene lugar en *El Oro del Rin*, cediendo el Anillo a los gigantes para salvar a Freia (Wagner 2003: 84).

La segunda renuncia de Wotan, materializada en *La Valkiria*, se consuma en un castigo solo parcial a Brünnhilde. Es indudablemente un castigo considerable despojarla de su condición de Valkiria y hacerla mujer. No obstante, la duerme y al disponer en torno a ella un círculo de fuego, garantiza que quien la posea sea digno (Wagner 2003: 190).

La tercera renuncia de Wotan, en *Sigfrido*, implica el desistimiento de intervenir. Wotan se convierte en espectador y caminante, *Wanderer*, displicente con el suceder del mundo (Wagner 2003: 212).

La cuarta renuncia de Wotan, en *El ocaso de los Dioses*, es corolario de las renunciaciones anteriores. Dejar que las llamas devoren el Walhall es la eutanasia activa de la condición de Dios de los dioses. Convertir en escombros la residencia del Arco Iris y hacer que el Anillo vuelva al fondo del Rin, permite que, no habiendo ya dioses, solo impere una divinidad, el amor (Wagner 2003: 417).

8 A nadie se le oculta que este argumento lo extrajo Wagner del KHM50 (KHM es la sigla de *Kinder- und Hausmärchen*, Cuentos de la infancia y el hogar) de los hermanos Grimm Dörnroschen (conocido mundialmente con La Bella Durmiente).

#### 4. Wagner innovador.

El término que reúne en sí aquello que Wagner fue y quiso ser en la historia de la música es *obra de arte total*, *Gesamtkunstwerk*. Término que, no olvidemos es más utilizado por los intérpretes del pensamiento wagneriano<sup>9</sup> que propiamente por Wagner (Bauer 1988: 174).

Comprender ese término implica inicialmente reparar en la etimología de *música*.

*Música* tiene su ancestro en el nombre griego *mousiké* (μουσική) por la que se aludía a designaba lo inspirado por las musas, concretamente una actividad en la que quedaban unificadas música, poesía y danza.

La música une danza y poesía porque solamente en el ritmo animado por el sonido y en la melodía, la danza y la poesía encuentran la naturaleza que les es propia... La obra de arte futura sería una especie de redención necesaria, en cuyo horizonte danza y poesía dejarían finalmente de perpetuar el engaño de un mero punto de encuentro entre tres fuerzas egoístas (Donà 2008: 147-148).

La *obra de arte total* consistiría en la restauración de esa unidad, unidad que según Wagner estaba presente en la tragedia ática y ante todo en su más conspicuo representante: Esquilo. Esta unidad se había perdido por la evolución del género musical que supuestamente debiera haber sido heredero de la tragedia, la ópera.

Aunque las reflexiones de la *Camerata* del Conde Bardi y la producción de Claudio Monteverdi, que tienen lugar simultáneamente y dan lugar al nacimiento del género ópera, estaban encaminadas a aclarar el mensaje del texto y la palabra (Trías 2007: 61), la evolución posterior de la ópera se materializa en el virtuosismo y el capricho (Fubini 1988: 175). De ese modo se produjo una aguda escisión entre lo narrativo-dramático de la trama que se desarrollaba en los recitativos y lo lírico-emotivo expuesto en las arias. Esta distinción pretendía que quedaran bien marcados los momentos de fijación del texto del canto y de ese modo fuera clara la trama para el oyente. Esos momentos debían percibirse como distintos de los expresivos, mejor avenidos con la belleza y el virtuosismo del canto. Wagner deploraba esta bipartición, pues convertía el drama musical, que acabó denominándose ópera, en un constructo incoherente. Wagner consideraba ofensiva que en una obra dramática se abandonase la atención a la trama y esta se enfocara en los momentos de lucimiento de los solistas. A esta escisión, Wagner oponía una decidida apuesta por el continuo dramático y la unidad de aria y recitativo (Michels 1992[2]: 453). Y la adaptación de los oídos a la escucha de este continuo dramático-musical determina sobremanera la recepción favorable o adversa de la música de Wagner<sup>10</sup>. Además la apuesta por un continuo dramático tiene como efecto secundario la gran dificultad vocal del canto de los papeles wagnerianos. En ellos son exigibles a la vez el esfuerzo intenso del aria y la resistencia continua que demanda el recitativo (Grout/ Paliska 1996[2]: 833)

La revolución musical de Wagner se propuso conseguir la unidad del arte, la vuelta a la *mousiké* (μουσική), orgánicamente y desde la música, y no desde la adición

9 Respecto a este término hay que hacer dos precisiones. Si *obra de arte total*, puede ser una estimable herramienta para estudiar a Wagner, tal y como documenta Bauer, siendo utilizado innumeradas veces por los comentaristas de Wagner, solo aparece dos veces en escritos suyos.

10 No es casual que a un oyente medio le vengán al recuerdo tan pocas arias de Wagner y que estas estén mayoritariamente ceñidas a su primera y embrionaria época.

mecánica de artes que proponía la Gran Ópera francesa. Esta era el compendio de la degeneración que durante siglos había sufrido la ópera. El representante más notorio y exitoso de este género era Meyerbeer. La Gran Ópera quería la fusión de las artes como suma de los oficios (en el vestuario, el *atrezzo* y la tramoya), la arquitectura y las artes plásticas (en los decorados), la retórica y la poesía (en el texto del libreto), del ballet (en los interludios) y la música como acompañamiento general del espectáculo (Michels 1992[2]: 447).

Wagner tachaba a la Gran Ópera de artificiosa y espuria y apelaba a la fuerza de la música para dar lugar a la unidad del arte.

Así se produjo un progresivo y gradual tránsito en la obra de Wagner de la ópera al drama musical. Para Trías es en *Lohengrin* donde desde el punto formal, y en el aspecto de la búsqueda del continuo, se encuentra el punto de inflexión.

Hay un giro musical en Richard Wagner que lo desgaja de la forma operística la que haya su magistral consumación en *Lohengrin*... En *Lohengrin* existen motivos conductores, pero casi siempre a partir de la dimensión ariosa, o en la entonación del aria. Esa preponderancia vocal se corresponde con la forma estrófica y versificada del poema (Trías 2010: 318).

Con todo la *obra de arte total*, aparte de hacerse en oposición crítica al género ópera y fundamentarse en la creación de la forma, *drama musical*, también atendió a la armonía. Lejos de la tonalidad clásica, sustentada en recurrencias melódicas y resoluciones de cadencias, Wagner somete la música a una leve sujeción a la tonalidad.

La música de Tristán e Isolda... consuma la lenta destrucción del sistema tonal, destrucción ya iniciada en manos del mismo Bach y de los compositores que prosiguieron, con sus cada vez más complejas agrupaciones sonoras, la lenta incorporación del total cromático a la música de occidente: ciertamente la historia de la música es la historia de la asimilación de la disonancia y su capacidad expresiva (Soler 1982: 37).

La amplia expansión en las escalas, la densidad de timbre, de intensidad y de textura armónica, hacen que la música de Wagner fuera llamada por Nietzsche *melodía sin fin*. El filósofo creó el término *melodía sin fin* para caracterizar la música de Wagner. Nietzsche con una más que notable penetración indica que la música se hizo para bailar, para él la música instrumental es la hija de la música de danza (Salazar 1954: 21). Las pautas recurrentes de recurrencia presentes en la tonalidad clásica son equivalentes a los pasos y las coreografías del baile. Con aguda acidez, el filósofo señala que la esencia de la música es bailar, mientras que la música de Wagner parece indicada para nadar o para flotar (Nietzsche 2002: 83).

Al mar se asemeja la melodía infinita wagneriana, con sus latidos irregulares, con sus acomodados constantes a las diferentes situaciones dramáticas, en pura alternancia de los más arrebatados espasmos de pasión, ira o violencia, con las más leves transiciones en la modulación de sensaciones casi táctiles de la naturaleza y sus matices. Y todo a través de una paleta que a las conquistas tonales añade las exploraciones más audaces por la vía del cromatismo (Trías 2007: 317).

Y esta *melodía sin fin* pone en entredicho la forma tonal, y fue punto de partida de



la Moderna Escuela de Viena.

La *obra de arte total*, cuenta con un tercer pilar, el *Leitmotiv* (o motivo conductor). Los motivos conductores son células, frases o temas musicales asociados a personajes, situaciones, emociones u objetos. Wagner parte de que los sentimientos que van de la mano de todos estos elementos son mutables, y por ello entiende que la música también ha de cambiar consecuentemente (Michels 1992 [2]: 453). De ahí que los temas sean sometidos al contrapunto y la modulación armónica con objeto de expresar esos cambios. Žižek ve en el *Leitmotiv* la trama de la tragedia: “el presupuesto (psico) lógico de la ópera (al menos de la de Wagner) es que se supone que los personajes no oyen la música orquestal: esta expresa la verdad que ignoran, la ceguera de sus acciones” (Žižek 2013: 171).

Recapitulemos. La *obra de arte total*, se sustentó en tres pilares: la *melodía sin fin* desligada de la tonalidad clásica, la unidad dramática propiciada por la fusión de recitativo y aria en el continuo musical y, por último, en el *Leitmotiv*, lo que él llamó momento melódico de sentimiento.

Por otra parte el maravilloso manejo de Wagner de la *anagnórisis* en los textos y en la música consolida esta unidad (Salmerón 2014: 151).

La *Gesamtkunstwerk* wagneriana, la cual podríamos identificar sin más con la forma *drama musical* se tiene, en definitiva, a sí misma por una obra de arte cuya unidad es articulada por la música.

## 5. Juicio a Wagner

El constructo teórico más significativo de la estética de Adorno es la *forma como contenido social*. Una caracterización de este podría ser la siguiente: la relevancia social del arte consiste en su forma, no en su contenido. Un texto de Adorno que pone a prueba su constructo de la *forma como contenido social* es el *Ensayo sobre Wagner* (1952). Y lo es porque Wagner creía firmemente en que la transformación social que podía promover el arte dependía de los cambios operados en la forma artística.

Wagner pretendía desmarcarse de la burguesía mediante dos modelos de vida alternativos, relacionados con el *eros* y opuestos entre sí: la sensualidad y el ascetismo. El contenido objetivo de la obra de Wagner consiste en el rechazo de lo burgués, el desprecio de los reglamentos y de los procedimientos administrativos de aspirantazgos y promociones. Sin embargo el contenido real es la supeditación a lo burgués del *outsider* que intenta despertar compasión. Este victimismo queda expresado según Adorno por la figura de Siegmund en *La Valkiria*. La transgresión de las reglas, del *outsider* encierra el reconocimiento de la autoridad y una búsqueda de identificación con ella (Adorno 2008: 13-14).

Aplicando su teoría de la *forma como contenido social* a Wagner, Adorno cree demostrar que la intencionalidad política del artista contraviene el significado auténtico de su obra. La aparente apuesta de liberación, esconde un *contenido social* de la obra consistente en una más intensa acentuación de la división del trabajo.

El proceso de trabajo de los compositores importantes ha contenido de siempre rasgos de racionalización técnica... El último Wagner va particularmente lejos en esto. Entre el esbozo de composición y la partitura se intercala un tercero: el llamado esbozo de instrumentación... El esbozo de instrumentación... se fija paralelamente al esbozo de composición... Con ello los dos métodos de

trabajo se separan claramente entre sí y se evita que el sonido se autonomice... La división del trabajo es la del trabajo de un individuo. Este le pone los límites, y quizá por eso aquélla ha de esforzarse tanto en negarse a sí misma (Adorno 2008: 103-104).

Este individualismo no superado hace recaer una sombra de duda sobre la *obra de arte total*. Wagner quiso una emancipación de los yugos trascendentes a través de un ateísmo humanista como Feuerbach, pero incurrió en el mismo error que Feuerbach: ignoró los mecanismos sociales y económicos de esa alienación. En este sentido Adorno apunta lo siguiente: “La *obra de arte total* es sostenida por precisamente el individuo burgués y su alma, que deben su origen y sustancia misma contra la que la *obra de arte total* protesta” (Adorno 2008: 104).

Adorno ataca con especial dureza las pretensiones wagnerianas de alcanzar la unidad artística bajo la forma del *drama musical*. Siente especial aversión por la estética teatral de Wagner, a su juicio sustentada por una teoría de la *mímesis* errónea. Wagner intentando establecer una nueva relación del arte con la realidad, solo nos ofreció un arte como mera apariencia (Adorno 2008: 92). Y conforme a ello Wagner solo propició un teatro de gestualidad (Adorno 2008: 94). Esto ocurre porque en la música wagneriana hay identificación egoica, no identidad artística. De ahí la constante referencia al plan poemático, al programa (Adorno 2008: 96-97).

Adorno opone a la identidad egoica wagneriana, la identidad configurativa de los clásicos. Wagner no se sustrajo a lo autorreferencial, sin embargo Haydn y Mozart daban lugar a la unidad por los contrastes (resolución tonal de las disonancias en la cadencia, oposición de temas y contratemas y diferencia de los tiempos). Por su parte Wagner solo conseguía forzar una unidad precaria por la identificación de los motivos conductores.

Que la unidad pretendida por Wagner es una unidad fallida, es evidente según Adorno porque su obra solo se recuerda por *highlights*. De tal modo que su música se ha convertido en modelo para la música de cine o directamente en música de cine (Adorno 2008: 46).

Adorno examina con severidad la supuesta innovación estética con la *unidad aria-recitativo*. Moviéndose en lo antitético como pez en el agua, Adorno nos dice que esta unidad, aun anticipando algo nuevo, no es nada nuevo. Anticipa el *Sprechgesang*, del primer Schönberg (Adorno 2008: 56), el otorgamiento de la voz melódica principal a la orquesta, y la concesión de un papel declamatorio a la voz cantante. Con todo esa unidad no era esencialmente innovadora, pues ya estaba presente en el *recitativo acompagnatto* de la *opera buffa*. Este recitativo imprimía agilidad a la trama, mostrando que quien siente también es un ser humano activo. De ahí que “la opera sería pertenece al ceremonial cortesano-feudal; la *buffa*, con toda claridad en Pergolesi, a la oposición burguesa” (Adorno 2008: 57).

La *melodía sin fin* no le parece tan reprobable a Adorno. A la liberación de la disonancia se la considera momento crucial de la música occidental, y este momento se produce desde Wagner y a partir de Wagner. Por otra parte al no concederle importancia central al retorno tonal y relativizarse la modulación, haciéndola constante, cobran relevancia otros elementos de la música para los que Wagner, tal y como lo reconoce incluso Adorno tenía una gran sensibilidad: el sonido y el timbre (Adorno 2008: 69).

Con el *Leitmotiv* Adorno no ahorra dureza. A este se le achaca un estatismo que

rompe la esencia temporal de la música (Adorno 2008: 94). Por otra parte también se niega que en el *Leitmotiv* haya cualquier tipo de innovación. El *Leitmotiv* retrotrae la música a un momento de su desarrollo en el que tenía que servirse de lo alegórico para producir efectos de eco (Adorno 2008: 102).

Y finalmente Adorno considera que tanto en el concepto de *obra de arte total* como en el *Anillo* está presente una emancipación ilusoria. La pretendida victoria de la naturaleza frente a la técnica (el Anillo vuelve a hacerse oro) alcanza únicamente la constatación de que el dominio técnico de la naturaleza tiene como contrapartida la venganza de esta a modo de destrucción física de la humanidad o destrucción espiritual por la industria cultural (Adorno 2008: 127).

Y después de haber expuesto el juicio de su más acerbo crítico, y partiendo de este, hagamos balance de la propuesta wagneriana.

El rechazo de Adorno a la noción wagneriana de *mimesis* es miope. Aunque el arte occidental ha avanzado haciendo progresivamente más sutil la noción de verosimilitud o apariencia de realidad, también, simultáneamente y en relación antitética, ha mantenido una noción de arte para la que lo representado era solo apariencia y no *verdad*. Los motivos de esta afirmación de lo irreal han sido muy diversos: mantener un ámbito de espiritualidad trascendente, acentuar lo alegórico, reforzar la autonomía del arte, etc.

No aceptar la *mera apariencia* hace desperdiciar las posibilidades que ella ofrece para la reflexión. Wagner pretendía volver a erigir un mito germánico y para ello no escatimó ni dioses, ni gigantes, ni duendes nibelungos, ni pájaros parlantes, ni osos en escena, ni espadas mágicas, ni valkirias, ni ondinas del Rin, ni runas. Es normal que esta fabulación wagneriana, abierta, consciente y militantemente mítica, irritara a Adorno. Sin embargo la eficacia de Wagner al utilizar la *mera apariencia* demuestra que esta puede ser utilizada con unas intenciones políticas claramente opuestas como ocurre en el teatro épico de Brecht. La ruptura voluntaria de la unidad dramática mediante la glosa de sí mismo del personaje, el intercalado de canciones para describir situaciones y el *deus ex machina* para evidenciar que en ocasiones la radical irrealidad artística coincide con la crudeza de la realidad objetiva, son palancas de las que se sirve Brecht para hacer política desde el escenario. Todo este potencial político del arte cuando no quiere ser más que arte y artificio, es análogo al obtenido por Wagner con la gestualidad liberada de justificación, pero por capaz de asumir cualquier justificación, del *Leitmotiv*. Además no hay que olvidar que en el *Anillo* todos estos mitos son utilizados para que al final los mitos trascendentes dejen de existir. Finalmente Adorno encarna perfectamente las críticas que han sido vertidas contra Wagner desde la teoría de la *música absoluta*. La crítica de Adorno a Wagner es aquí idéntica a la que le hizo Nietzsche: “Wagner no era músico por instinto. Lo demostró al sacrificar toda forma de ley y hablando con más precisión, todo estilo en la música para hacer de ella lo que necesitaba” (Nietzsche 2002: 57). *Música absoluta* es un término romántico que reafirma a la música instrumental, después de siglos de haber sido subsidiaria de la liturgia o la poesía, por un lado, y de la banalidad dancística, por otro. Así Meyer llama absolutistas a los que piensan que el significado de la música está en la obra misma (Meyer 2001: 23). Para la *música absoluta* toda música es instrumental, incluida la vocal, pues desde sus parámetros, la voz humana es un instrumento más. Desde este punto de vista se rechaza la música programática, en ocasiones ilustrativa y descriptiva de la naturaleza, o en ocasiones basada o inspirada en la palabra. Entendemos que ese

absolutismo musical, que tiene una de sus principales dianas en Richard Wagner, no comprende plenamente ni la esencia de la música ni su potencial político.

La música es probablemente la más poderosa de las artes porque el resto de ellas necesitan de algo externo (presente, aludido o incluso negado) para materializarse. Sin embargo el material sonoro propio de la música está siempre ahí se quiera o no, tal y como demostró John Cage cuando se encerró en una cámara anecoica y no pudo alcanzar el silencio absoluto, ya que no dejó de escuchar dos sonidos: el grave del sistema circulatorio y el agudo del nervioso. “El significado esencial del silencio es la pérdida de atención...el silencio no es acústico...es solamente el abandono de la intención de oír” (Kostelanetz 1988: 189).

El poder de la música se manifiesta igualmente influye en los sentimientos y emociones de un modo más penetrante que ningún arte.

No obstante, también puede constatarse que dejada sin más a su suerte, la música es el arte más frágil porque no hay ninguno más efímero que ella. Como dice Stockhausen “ y pasa como el tiempo” (Stockhausen 1963: 99).

Por eso la innovación que supuso la música programática, asumiendo la fuerza y la fragilidad de la música, se dispuso a aprovechar todo su potencial. Liszt y Wagner eran sabedores de que la música sin más es capaz de hacer sentir, pero para que el sentimiento calara debía fijarse el objeto, ya que siempre se siente algo por alguien o por algo, y esa fijación precisaba del apoyo de la palabra.

Esa mixtura intencionada de palabra y sonido para aprovechar la fuerza de la música es probablemente la palanca más poderosa que se ha instrumentado para aprovechar el potencial político del arte.

## Bibliografía

- Adorno, Th. W. 2008. “Ensayo sobre Wagner”, en *Monografías Musicales, Obra Completa*, 13, Tres Cantos: Akal.
- Badiou, A. 2013. *Cinco lecciones sobre Wagner*, Tres Cantos: Akal.
- Barraud, H. 1991. “Tristán e Isolda” en *Las cinco mejores óperas*, Madrid: Taurus, pp.73-148.
- Bauer, H.J. 1988. *Richard Wagner Lexikon*, Gustav Lübbe.
- Cohen, M. 2008. “To the Dresden barricades” en Grey, Th. (ed.) *The Cambridge Companion to Wagner*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 47-64.
- Donà, M. 2008 *Filosofía de la música*, Barcelona: Global Rhythm Press.
- Fubini, E. 1988 *La Estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid: Alianza.
- Gavilán, E. 2013. *Entre la historia y el mito. El tiempo en Wagner*, Tres Cantos: Akal.
- Gregor-Dellin, M. 2001. *Richard Wagner. Su vida. Su obra. Su siglo*, Madrid: Alianza.
- Grey, Th. S. 2008. “The Jewish question”, en *The Cambridge Companion...*, pp. 203-218.
- Grout, D.J./ Paliska C.V. 1984 *Historia de la música occidental*, Madrid: Alianza.
- Kitcher, Ph./ Schacht, R. 2004. *Finding an Ending, Reflections on Wagner's Ring*, Oxford: Oxford University Press.
- Kostelanetz, R.(ed.). 1988, *Conversing with Cage*. New York: Limelight.
- Lacoue-Labarthe, Ph. 1994. *Musica Ficta (Figures of Wagner)*, Stanford: Stanford University Press.

- Lolo, B. 2002. "Prólogo" a Nietzsche, F. *El caso Wagner. Nietzsche contra Wagner*, Madrid: Siruela.
- Maeding, L. 2014. "Vom Gesamtkunstwerk Richard Wagners zum Lebenden Kunstwerk Adolphe Appias: Bühnenkonzepte eines Avantgardisten" en Raposo B. (Ed.) 2014 *Richard Wagner. Ein einmaliger Rezeptionsfall*, Heidelberg, Winter Universitätsverlag, pp.129-147.
- Magee, B. 2011. *Wagner y la filosofía*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Meyer, L.B. 2001. *Emoción y significado en música*, Madrid: Alianza.
- Michels, U. 1992. *Átlas de Música*, Madrid: Alianza.
- Millington, B. 1992. *Wagner*, Princeton: Princeton University Press.
- Nietzsche, F. 2002. *El caso Wagner. Nietzsche contra Wagner*, Madrid: Siruela.
- Salazar, A. 1954. *Conceptos fundamentales de la historia de la música*, Madrid: Revista de Occidente.
- Salmerón, M. 2014. "Die innere Gewissheit bei Richard Wagner. Rezeption und Entwicklung in seinen Bühnenwerken" en Raposo, B. *Richard Wagner. Ein einmaliger Rezeptionsfall*, Heidelberg: Winter Universitätsverlag pp.149-175.
- Soler, J. 1982. *La música. De la revolución francesa a la era de la economía*, Barcelona: Montesinos.
- Spotts, F. 2011. *Hitler y el poder de la estética*, Boadilla del Monte: Antonio Machado.
- Stockhausen, K. 1963. *Texte zur Musik. Vol 1. Essays 1952-1962*, Colonia: Du Mont.
- Strohm, R. 1976. "Rienzi and Authenticity", en *Musical Times*, vol.117, núm. 1603, 1976, pp. 725-727.
- Trías, E. 1974. *Drama e identidad*, Barcelona: Ariel.
- Trías, E. 2007. *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*, Madrid: Galaxia Gutenberg.
- Trías, E. 2010. *La imaginación sonora. Argumentos musicales*, Madrid: Galaxia Gutenberg.
- Wagner, R. 1871-83. *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig: E.W. Fritsch.
- Wagner, R. 1933. *Das Kunstwerk der Zukunft*, Berlín: Theodor Knauff Nachfolger.
- Wagner, R. 1975. *Escritos y confesiones*, Barcelona: Labor.
- Wagner, R. 2000. *Tristan und Isolde*, Madrid: Teatro Real.
- Wagner, R. 2005. *El Anillo del Nibelungo*, versión bilingüe, traducción de Ángel Fernando Mayo Antoñanzas, Madrid: Turner.
- Wendell-Barry, E. 1925. "What Wagner found in Schopenhauer's Philosophy", en *The Musical Quarterly*, The Oxford University Press, Vol. 11, n° 1, enero, 1925, pp. 124-137.
- Žižek, S. 2010. "No hay relación sexual" en *La música de Eros. Ópera, mito y sexualidad*, Buenos Aires: Prometeo, pp. 71-114.
- Žižek, S. 2013. "Epílogo: Wagner, el antisemitismo y la "ideología alemana"" en Badiou, A. *Cinco lecciones sobre Wagner*, Tres Cantos: Akal, pp. 137-188.

EDITA

---

**SEyTA.**  
SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

---

VNIVERSITAT  
ID VALÈNCIA   
Institut de Creativitat  
i Innovacions Educatives

VNIVERSITAT  
ID VALÈNCIA Departament de Filosofia

  
UNIVERSIDAD DE SEVILLA  
DEPARTAMENTO DE ESTÉTICA  
E HISTORIA DE LA FILOSOFÍA

  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA  
DE MADRID  
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

---

[seyta.org/laocoonte](http://seyta.org/laocoonte)