La crisis de la ópera en la obra de Theodor Adorno. Historia y crítica de un tópico infundado

Daniel Martín Sáez
(Universidad de Oviedo, Asturias, España)

Resumen: Adorno defendió durante toda su vida lo que denominó la crisis de la ópera, que se extendería desde el final de la Primera Guerra Mundial hasta su muerte en 1969. Entre los años veinte y sesenta del siglo XX, no hay una sola década en que no dedique varios textos a esta idea, que le sirve para comprender los diversos periodos históricos en los que desarrolló su obra, desde la Gran Depresión hasta la Guerra Fría, pasando por la Segunda Guerra Mundial. Estudiamos la gestación de esta idea de forma cronológica y mostramos que sus textos están marcados por tres presupuestos: el esteticismo musical, la división entre artes liberales y serviles y el mito del nacimiento de la ópera. Esto nos lleva a concluir el carácter mítico de su postura y nos sirve para entender algunas de sus ideas en torno a la dirección de orquesta, la radio, el disco, la televisión y los teatros de ópera.

Palabras clave: Adorno. Crisis. Estética. Filosofía del arte. Nueva música. Ópera.

The crisis of the Opera in Theodor Adorno's work. History and criticism of an unfounded topic

Abstract: *Adorno defended throughout his life what he called the crisis of opera, which would extend from the end of World War I until his death in 1969. Between the 1920s and the 1960s, there is not a single decade in which he does not devote several texts to this idea, which serves him to understand the historical periods in which he developed his work, from the Great Depression to the Cold War, through the Second World War. We study the development of this idea chronologically, showing that his texts are marked by three presuppositions: musical aestheticism, the division between liberal and servile arts, and the myth of the birth of opera. This leads us to conclude the mythical character of his position and helps us to understand some of his ideas about conducting, radio, recordings, television and opera houses.*

Keywords: *Adorno. Aesthetics. Crisis. Philosophy of Art. New Music. Opera.*

MARTÍN SÁEZ, Daniel. La crisis de la ópera en la obra de Theodor Adorno. Historia y crítica de un tópico infundado. *Opus*, v. 27 n. 1, p. 1-19, jan/abr. 2021.http://dx.doi.org/10.20504/opus2021a2711

Recebido em 14/7/2020, aprovado em 25/1/2021

En su última década de vida, Theodor W. Adorno (1903-1969) dedicó varios textos a discutir el lugar de la ópera en el siglo XX, un género que le había interesado desde su infancia. En una breve nota de 1968, recuerda haber asistido con dieciséis años a una representación de *Tristán e Isolda* de Richard Wagner (1813-1883), dirigida por Wilhelm Furtwängler (1886-1954), que le causó una gran emoción. Lo hizo alentado por su profesor de composición, Bernhard Sekles (1872-1934), conocedor de la valía del entonces joven director. Aunque Adorno lo relata cincuenta años después, asegura recordar cómo "la fuerza vivificadora de su dirección penetraba hasta en la última ramificación motívica de la música; no hubo una sola nota muerta, y ello prevalecía sobre todo interés por la técnica de la dirección" (ADORNO, 2014: 451).

Este episodio sirve a Adorno para presentar, en apenas un par de páginas, un modelo de dirección orquestal. Furtwängler, frente al ideal de dirección introducido por Arturo Toscanini (1867-1957), no estaría constreñido por una técnica cerrada, sino que sería un músico atento a la estructura musical de las obras, influido en esto por el teórico Heinrich Schenker (1868-1935), al que Adorno considera con razón un maestro de Furtwängler (véase COOK, 1995). En estos años, que coinciden con el final de la Primera Guerra Mundial, Adorno entiende que el director alemán "deseaba salvar lo ya perdido; recuperar para la interpretación lo que empezaba a perderse en un momento en que los lazos con la tradición se aflojaban" (ADORNO, 2014: 452). Esto contrasta con sus juicios contra el italiano Toscanini, a quien llegará a definir en *Minima moralia* (1951) como una suerte de anti-artista:

> ninguna obra de arte, ningún pensamiento tiene posibilidad de sobrevivir que no conlleve la renuncia a la falsa riqueza y a la producción de primera calidad, al cine en color y a la televisión, a las revistas millonarias y a Toscanini (ADORNO, 2001: 48).

No se me ocurre un modo mejor de comenzar este artículo sobre lo que Adorno consideró, desde sus primeros textos, la crisis de la ópera, una idea indesligable de su temprana educación musical y de lo que consideró la gran "ópera burguesa" del siglo XIX, que precisamente habría empezado a tambalearse durante la Primera Guerra Mundial. Durante más de cuarenta años, este tópico le sirve para comprender los diversos periodos en los que desarrolló su propia obra, desde la Gran Depresión hasta la Guerra Fría, pasando por la Segunda Guerra Mundial. Merece la pena subrayar, sin embargo, que Adorno interpretó esa crisis en contraposición a una época que solo conoció durante su infancia y sobre la cual solo pudo tener testimonios nostálgicos, empezando por su madre, la cantante Maria Calvelli-Adorno (1865-1952), a quien el filósofo solía describir, según Alexander Kluge (1932-), como "la excantante de la Ópera de la Corte Imperial" (JÄGER, 2003: 15).

De aquí surge una primera dificultad. Si nos tomamos en serio la propia teoría de Adorno, solamente desde la escucha de la obra musical, ceñida a un contexto social y a unas formas de interpretación concretas, se puede definir con solvencia la configuración de una época musical. Así pues, ¿cómo puede diagnosticar la crisis musical de una época quien no la ha vivido y solo dispone de testimonios extemporáneos? Como veremos, no es una pregunta gratuita. A lo largo de este artículo, estudiaremos de forma cronológica los textos donde Adorno aborda la idea de crisis de la ópera, mostrando hasta qué punto está basada en una serie de tópicos, críticas parciales, pronósticos errados y mitos sobre la historia de la ópera.

El joven Adorno y la crisis de la "nueva ópera": los inicios del mito

Alrededor de una década después de esa representación wagneriana, el joven Adorno ya había pasado por el magisterio de Arnold Schönberg en Viena y escribía sus primeros textos musicales, en los que otorgaba un papel esencial a la interpretación.[1] Entre ellos destaca el titulado "Tres directores de orquesta" (1926), que comienza precisamente con Furtwängler. A su nombre acompaña una palabra: "Salvación". Ya entonces, Adorno considera que las obras del pasado se están desintegrando y solo pueden ser salvadas por "un intérprete nacido en esta época", pero "perteneciente por afinidad a otra". Este sería el papel reservado a Furtwängler. Dado que, a su modo de ver, "la tradición interpretativa de hecho se extinguió", el célebre director estaría destinado a "efectuar desde sí mismo la labor que antes la tradición efectuaba", labor que implica "recobrar un grado de historicidad que las obras hoy han perdido". Entre las obras recuperadas de este modo por Furtwängler se encontraría precisamente *Tristán e Isolda*, que el director "transforma" entre la fidelidad máxima a la estructura musical y la improvisación más subjetiva (2014: 443).[2]

En estos años, por tanto, Adorno ya considera evidente la crisis de la ópera, aunque todavía confía en que tiene su *salvador*, una idea que nunca le abandonará del todo, como acabamos de ver en su texto de 1968. El uso del lenguaje soteriológico mesiánico, como veremos, podría interpretarse como un síntoma del proceso mitopoyético con el que Adorno, tan influido por la teología cristiana (BRITTAIN, 2010; cf. HULLOT-KENTOR, 2006: 92; ANGERMANN, 2014), construyó su idea de la crisis de la ópera.

El primer texto fundamental en este proceso es "La nueva ópera y el público" (1930), en el que analiza el lugar de la ópera en la nueva música y diagnostica con claridad un periodo de crisis específico, distinto del que podría aplicarse a cualquier otro género musical. Es importante remarcar el carácter negativo de este texto. Adorno apenas se detiene en las óperas contemporáneas, más allá de una breve mención a *Wozzeck* (1925) de Alban Berg (1885-1935) y *Mahagonny* (1930) de Kurt Weill (1900-1950). No menciona, por ejemplo, las óperas del citado Sekles, a pesar de haberle dedicado varios elogios en 1922 (2011: 276-81 y 282-3). Que cite tan pocas óperas no es casualidad. Basta leer su texto de 1929 dedicado a *Die Dreigroschenoper* (1928) de Bertolt Brecht (1898-1956) y el mismo Weill para entender que Adorno concibe ciertas óperas vanguardistas como una suerte de producto de la degeneración contemporánea, más que como una alternativa a la música tradicional. La "opereta" de Weill, cuyos motivos se mueven entre Gustav Mahler (1860-1911), la música jazz y las canciones de vodevil, le parece una muestra de "la comodidad en descomposición" de la "burguesía", que "se nos aparece como miedo en nuestros sueños" a través de un inconsciente que anticipa la futura destrucción. El lenguaje de la condena nos recuerda de nuevo a la soteriología cristiana y nos alerta sobre el proceso al que acabamos de referirnos (véase la nota demonológica):

[1] Este interés es constante desde "Sobre el problema de la reproducción" (1925) hasta el final de su vida. En "Kolisch y la nueva interpretación" (1956) subraya la importancia de la nueva interpretación no solo para las nuevas obras, sino también para las antiguas, que así pueden ser presentadas como algo nuevo (2014: 444-6). En "Nueva música, interpretación, público" (1957), lamenta que a veces las malas interpretaciones conviertan la nueva música en lo que sus críticos le objetan: algo "caótico, feo, sin sentido" (2006, p. 41). En relación con Furtwängler, son interesantes sus elogios a la pianista Maria Proelss, a quien compara con el director en 1962 (2014: 450). Luego volveremos a la entrevista para *Der Spiegel* (1968), donde reflexiona sobre Karajan y la dificultad de llevar la música a la televisión (2014: 541).

[2] Estas ideas encajan como un guante con las mantenidas por el propio Furtwängler en sus conversaciones con Walter Abendroth, donde asegura que "las grandes obras de la música están sujetas a la *ley de la improvisación* en mayor medida de lo que se suele admitir", elemento que ha de conjugarse con la propia "ley" orgánica de las obras, contra quienes se obsesionan por el "control de la técnica" (2011: 53-57).

"el arte es capaz de apoderarse de los jirones que de los sueños únicamente nos quedan; puede descubrir su demoníaco fondo, que aún carece de nombre, dirigirse a él como su objeto, y atraparlo sin nombrarlo en la imagen ya significa interpretarlo y destruirlo", aunque sea al precio de convertirse en "música ligera" (ADORNO, 2011: 563-565). Algo similar afirma respecto a *Mahagonny*, una "ópera surrealista" donde "el mundo burgués es presentado como ya muerto en el momento del pavor y demolido en el escándalo en que su pasado se manifiesta" (ADORNO, 2008: 130).

Esto explica que en el texto de 1930 se limite a reflexionar sobre el lugar marginal de la ópera en la nueva música, no solo en comparación con el pasado, sino también con otros géneros del presente. "La nueva ópera", escribe, "ha encontrado hasta el día de hoy menos público que el resto de la nueva música". Adorno compara este hecho con la relevancia de la ópera desde sus orígenes hasta la época del "ceremonial burgués" del siglo XIX, un periodo que extiende hasta las óperas de Richard Strauss (1864-1949), a quien considera "el último que ha sabido compaginar las intenciones artísticas serias con el gran éxito", presentando para ello "la vida burguesa en una imagen estilizada de la vida feudal que resultase deseable e imitable" (2014: 458).[3]

A partir de ahí, su texto define la crisis del género bajo una doble faceta: por una parte, afirma que apenas han surgido compositores de óperas verdaderamente nuevas; por otra, que el repertorio de los teatros ha quedado reducido a un pequeño conjunto de óperas del pasado. Adorno culpa al público de esta doble crisis, subrayando la coincidencia del repertorio con "la era de esplendor de la burguesía". Prueba de ello serían las óperas de Giuseppe Verdi (1813-1901), Wagner, Georges Bizet (1838-1875), Giacomo Puccini (1858-1924) y Strauss. Con la excepción de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), que (significativamente) Adorno no parece saber explicar, es difícil escuchar óperas previas a la segunda mitad del siglo XIX en los teatros, incluyendo obras como *Fidelio* (1805) de Ludwig van Beethoven (1770-1827) o *Der Freischütz* (1821) de Carl Maria von Weber (1786-1826).[4]

Como solución a este problema, el joven Adorno ironiza con la posibilidad de que la gran burguesía reste algo de tiempo al bridge y al golf, pero ante todo se decanta por cambiar al público. Adorno sostiene que, frente al público burgués, "la esperanza de la nueva ópera reside en las nuevas capas", esto es, en el "proletariado" y en los "empleados", que son quienes podrían desprenderse más fácilmente de los "lazos ideológicos" del pasado (aunque apostilla que también ellos deberían renunciar al "fútbol como distracción exclusiva de obreros y empleados"). Adorno aborda la cuestión desde una postura moralista. Más que como sociólogo, se expresa como un crítico de las costumbres que no necesita ofrecer argumentos económicos, históricos o políticos. Tampoco hace ningún pronóstico, más allá de una apelación a la esperanza. Se limita a subrayar que este posible cambio a favor de la nueva ópera dependerá de "la evolución social" (ADORNO, 2014: 458-462). Teniendo en cuenta el perfil soteriológico que inunda sus escritos, uno estaría tentado a interpretar esta confianza como consecuencia de la vieja sentencia bíblica sobre la bienaventuranza de los pobres, aunque este optimismo desaparecerá casi por completo en textos sucesivos.

De todo ello nos interesa remarcar críticamente tres ideas que reaparecerán a lo largo de sus escritos hasta su muerte en 1969. En primer lugar, la apelación genérica a la burguesía en conexión con la historia de la ópera, que es sin duda el elemento más discutible de su análisis. En segundo lugar, la conexión de la ópera con la idea de clase social, que le lleva a obviar el

[3] Aunque no las cita, Adorno está pensando en óperas como *Der Rosenkavalier* (1910), *Ariadne auf Naxos* (1912), *Intermezzo* (1923) y *Die ägyptische Helena* (1927). Años antes había dedicado al compositor su "Richard Strauss. Con motivo de su 60.º cumpleaños: 11 de junio de 1924" (2011: 266-275).

[4] Sobre el carácter burgués de esta ópera véase "La imaginería de *El cazador furtivo*" [1961-2] (2008: 39-45).

momento político que atraviesa la historia del género. En tercer lugar, la fundamentación de su filosofía musical en un canon de obras muy reducido, todas ellas realizadas por unos pocos compositores, que *de facto* depende del idealismo estético de la obra autónoma y el genio, aunque esté enriquecida por la idea de las antinomias sociales. Esto último resulta agravado por su reacción ante la disciplina de la musicología y su crítica a la historia de los estilos, una tradición muy desarrollada en estos años que, sin duda, le habría evitado reproducir ciertos tópicos sobre la historia de la ópera ya superados en su época. De hecho, como veremos, los tres errores están atravesados por su acercamiento mítico al nacimiento de la ópera.

La Gran Depresión y la música "propensa a levantarse la falda"

La contradicción entre el pasado y el presente, junto con la crítica a la sociedad burguesa, definirá cada vez más su tesis acerca de la crisis de la ópera, sobre todo tras su vinculación con la Escuela de Frankfurt y las primeras tentativas de freudomarxismo. Tan solo dos años después de su texto sobre la nueva ópera, Adorno escribe "Sobre la situación social de la música" (1932), donde ya describe la cultura burguesa como un "aparato capitalista de propaganda" que "se orienta por el mercado" y conduce al hombre a la alienación, al ocultar las "antinomias sociales" que provocan todo tipo de injusticias. A ello contribuirían el cine sonoro y la radio, pero también la "industria musical", que ejemplifica con la "música ligera", un tipo de música "que la sociedad actual tolera, desprecia y explota del mismo modo que la prostitución". Con una metáfora que recuerda al más arcaico moralismo puritano, Adorno afirma que esta música es "propensa a levantarse la falda" (2011: 776).

El resto de su análisis se mueve en términos maniqueos, como ya hemos visto con la oposición entre Toscanini y Furtwängler, y se dirige a la defensa de los nuevos compositores, a los que considera enfrentados a esa sociedad antinómica, cumpliendo una función crítica y liberadora similar a la que otorga a la filosofía. En concreto, su música cumpliría una "dialéctica función cognitiva" análoga a la teoría crítica: "lo mismo que la teoría, debe también la música llegar más allá de esta consciencia actual de las masas". Aunque Adorno acepta que las óperas de Weill y Brecht han servido para desvelar ciertas "fracturas sociales", utilizando los recursos de la "música de consumo actual", solamente Schönberg parece haber creado una música "absolutamente incompatible con la actual constitución social", cortando para ello "la última comunicación con el público" y haciendo patente de un modo radical la inexistencia de armonía social (ADORNO, 2011: 762-774).

Adorno acude a tesis psicológicas para explicar esta situación, llegando a comparar a Schönberg con Freud, a quien retrata con rasgos heroicos por enfrentarse a la sociedad casi en solitario y desvelar sus injusticias. Esta vinculación con el padre del psicoanálisis va más allá de una mera analogía. Schönberg habría compaginado un control meticuloso del material, al que liberaría de unas supuestas contradicciones históricas y del cual extraería una "perfecta construcción racional exhaustiva", con una "expresión indisimulada y desinhibida de lo psíquico" y, en concreto, de "lo inconsciente", que vincula con "la libertad de la expresión individual" conectada con "las regiones del sueño y la demencia". Es importante dejar constancia del número de óperas que aparece en este artículo. Junto a las citadas obras de Weill, Adorno se limita a mencionar los tres melodramas de Schönberg escritos hasta entonces: *Erwartung* (estrenada en 1924), *Die glückliche Hand* (1924), *Von heute auf morgen* (1930), y *Wozzeck* (1925) de Berg, que también vincula a esas "cavernas del inconsciente". Todas ellas aspirarían, de un modo u otro, a lo que denomina un "estilo musical de la libertad" (2011: 762-774). Esto tenía un significado

casi biográfico para Adorno, que aún soñaba con ser compositor. Por estas fechas, él mismo escribió un libreto basado en *Las aventuras de Tom Sawyer* de Mark Twain (1835-1910), titulado *El tesoro del indio Joe*, donde queda retratado el miedo de Adorno ante el auge del nazismo en 1933. Si nunca compuso la parte musical de este melodrama fue, entre otras cosas, por su nueva condición de exiliado (MÜLLER-DOOHM, 2005: 162-165; TIEDEMANN, 2014).

La oposición entre la prostitución y la libertad, cuyas raíces en las poéticas musicales sería fácil rastrear, explica en buena medida el maniqueísmo de Adorno, heredero de la distinción entre artes serviles y liberales, que le sirve para enfrentar a Schönberg con Ígor Stravinsky (1882-1971), a quien llega a vincular con el fascismo. Las críticas a Stravinsky tienen este carácter dicotómico desde sus primeros textos. Cuando aún tenía poco más de veinte años, en su artículo "Música utilitaria" (1924), ya aseguraba que tanto él como Paul Hindemith (1895-1963) "se acomodan a las demandas de la utilidad musical: danza, espectáculo, cine y, si se tercia, propaganda" (2014: 429). Lo mismo ocurre con su oposición entre el intérprete libre y aquel que se limitaría a interpretar técnicamente la partitura y corresponder a los deseos de la sociedad, dando lugar a un arte fracasado. En "Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha" (1938), tras ridiculizar el término "maestro" aplicado a Toscanini, denomina a esto "la barbarie de la perfección", llegando a afirmar que su "férrea disciplina" le recuerda al "líder totalitario" (ADORNO, 2009: 32).

Estas afirmaciones contrastan con algunos hechos acaecidos en estos años, al menos si uno se toma en serio la retroalimentación entre la música y otras instituciones sociales. Mientras Adorno escribe estas líneas, el director más cotizado del nazismo es precisamente Furtwängler. Toscanini, por su parte, se encontraba exiliado en Estados Unidos por su oposición al fascismo, dirigiendo a partir de 1936 la orquesta de Israel con los inmigrantes judíos (HOROWITZ, 1987: 156). Parecería que Adorno está decidido a encumbrar a los artistas germánicos a cualquier precio, en una suerte de mesianismo que excluye cualquier posibilidad de *salvación* fuera del pueblo elegido. En 1958, Adorno sigue considerando a Toscanini como el "antipapa" de Furtwängler (ADORNO, 2006: 53-67).

Esta separación entre libertad y utilidad hace que, en algunos pasajes, el éxito social se considere contrario al arte, en una suerte de falacia de afirmación del consecuente. En 1956, Adorno rememora su asistencia junto a Berg al estreno de *Wozzeck* en Berlín en diciembre de 1925. Después de la representación, nos cuenta: "estuvimos paseando por la ciudad hasta bien entrada la noche, y tuve que consolarlo por el éxito, el más grande de su vida: si a la gente le ha gustado, decía, es que algo está mal" (ADORNO, 2006: 88). De forma complementaria, en sus reflexiones sobre "la oposición internacional a Schönberg", Adorno cifra el éxito en términos de fracaso (ADORNO, 2003: 44, n6). Paradójicamente, esto no le impide incluir entre los intérpretes libres a un pianista como Liszt, cuyo éxito berlinés legó a la historia el término *lisztomania*, ni modificar su juicio sobre Furtwängler, pese a su éxito ante la plana mayor del régimen nazi (SHIRAKAWA, 1992).

Es en este contexto donde aparece de manera nítida su teoría sobre la crisis de la ópera, que considera intensificada por la Gran Depresión. Adorno sentencia que la ópera ha perdido "su actualidad", pues los estratos medios carecen de la unidad y el poder necesarios para mantenerla, mientras la gran burguesía prefiere asistir a las sociedades de conciertos, donde puede disfrutar "sin exponerse demasiado". Esto habría producido, según Adorno, la "pérdida completa de la generación gran burguesa más joven", aunque la ópera aún perviviera gracias a las generaciones envejecidas, a su juicio nostálgicas de su pasado triunfal, y a otros sujetos sociales enriquecidos que encontrarían en la ópera "algo de la dignidad de la educación" ajena a su clase, de nuevo a través del repertorio comprendido entre Wagner y Strauss (2011: 792-797). En pocos años, el optimismo de Adorno en torno a una posible transformación del público operístico casi parece haber desaparecido.

Holocausto y "arte degenerado": la nueva música y las culpas del mundo

Este pesimismo se intensifica tras la Segunda Guerra Mundial, una guerra que hizo parecer a la primera "pacífica" (ADORNO, 2001: 48) y que, en el caso de Alemania, acabó excluyendo la "nueva música" como "arte degenerado". Esto confirmó los peores temores de Adorno, ya exiliado en Estados Unidos. En los años cuarenta esboza el plan de una historia de la música alemana desde 1908 hasta 1933 dividida en seis fases, donde intenta explicar lo que considera el "giro colectivista reaccionario" de la música contemporánea, a su modo de ver amparada por la "musicología oficial". Adorno detecta un primer periodo de estancamiento entre 1918 y 1923, cuando la nueva música empezó a recibir apoyo institucional y se convirtió en "un partido de masas". A esto habría seguido un periodo de decadencia debido a la inflación, datado entre 1923 y 1928, que habría culminado precisamente con la "crisis de la ópera" entre 1928 y 1933. Adorno llega a sostener que este proceso facilitó la represión posterior del fascismo:

> Cuando el fascismo tomó el poder, apenas necesitó ya reprimir en serio la música de la que se había distanciado por ver en ella una muestra del bolchevismo de la cultura porque, con excepción de pequeños círculos, ya se había implantado la tendencia a la represión en el ámbito de la nueva música, de suerte que ciertas formas posteriores de la nueva música (el aval de Weill) pudieron adoptarlas casi sin alteración compositores fascistas ([Rudolf] Wagner-Régeny [1903-1969]) (2014: 592-598).

Adorno consagra su enfoque dicotómico de los años treinta en su *Filosofía de la nueva música* (1948), manteniendo a Schönberg y Stravinsky como los "extremos" que permiten comprender "la esencia" de la nueva música. Desde el "decenio heroico", en torno a la Primera Guerra Mundial, diagnostica una "historia de decadencia" que llega hasta sus días (2003: 14). Adorno alterna sus reflexiones sociológicas con pinceladas analíticas sobre una cincuentena de composiciones de Schönberg y Stravinsky, a las que se suman algunas de Berg y Anton Webern (1883-1945). Allí refina su juicio sobre la función de la nueva música como "antítesis contra la expansión de la industria cultural" y el "consumo", tan opuesta a la música ligera como a la tradicional, ahora tratada como "idéntica a la producción comercial en masa". Precisamente por su capacidad para asumir las antinomias sociales, la nueva música no puede despertar el interés (que ella misma evita) de un público enajenado: "a la música avanzada no le queda nada más que persistir en su endurecimiento, sin concesiones a ese factor humano que, cuando continúa prestando seductoramente su esencia, aquella reconoce como máscara de la inhumanidad" (2003: 27).

Aunque Adorno admite que realidades como el cine, la fotografía, la radio y los gramófonos han contribuido a alejar al público de "la experiencia de la música" (2003: 29), encuentra en la burguesía la razón principal de esa ocultación de la realidad que parece dirigirse "hacia la catástrofe" (2003: 117). Adorno está pensando en los campos de concentración. Es importante remarcar que su *Filosofía de la nueva música* se presenta como "un excurso añadido" (2003: 11) a *Dialéctica de la Ilustración* (1944) escrita junto a Max Horkheimer (1895-1973), una obra marcada por "el terror nacionalsocialista" cuyas conclusiones mantuvieron hasta el final de sus días, como subrayaron en 1969 al referirse a "los conflictos en el Tercer Mundo y el renovado auge del totalitarismo" (1998: 49). La nueva música se rebelaría contra el "engaño de la armonía" asumiendo "el horror de la historia" y haciéndose cargo de "todas las tinieblas y las culpas del mundo" (2003: 118-119). De nuevo, el lenguaje soteriológico cristiano surge en un momento decisivo, que en este caso recuerda al dogma cristiano de la expiación de los pecados

y a la Pasión de Cristo, aunque Adorno recurra de nuevo al psicoanálisis para comprenderlo. Sobre las primeras obras atonales llega a sostener que "son protocolos en el sentido de los protocolos oníricos del psicoanálisis" (2003: 43).

Esto resulta crucial para comprender las ideas de Adorno en torno a la ópera. La nueva música implica romper con la idea tradicional de tonalidad, que considera ya tan disonante como lo fueron las quintas paralelas tras la cristalización de la tonalidad, pero también supone (teóricamente) acabar con la idea de obra de la estética decimonónica. La única "belleza" de la nueva música consiste "en negarse a la apariencia de lo bello", de igual modo que "toda su felicidad estriba en reconocer la infelicidad" (2003: 119). Sin embargo, Adorno espera ver realizada esta nueva música en autores y obras concretas que, en la práctica, no distan mucho de la idea del genio, esa especie de Cristo psicoanalítico capaz de asumir las culpas del mundo (sobre los límites de las ideas de obra y genio véase DAHLHAUS, 1997 y GOEHR, 1992).

Aunque Adorno no dedica a la ópera una reflexión extensa en este texto, su comparación entre Schönberg y Berg resulta ilustrativa. Sobre *Lulú* (1937) sostiene que "la dureza esencial de la construcción dodecafónica" resulta en ella "irreconocible", al haberse entrelazado con recursos tradicionales como el *leitmotiv* y los grandes conjuntos instrumentales. Adorno describe esto como una "reconciliación prematura" y lo utiliza para explicar por qué Berg escribió unas partituras "únicamente accesibles por medio de la ley formal de la ópera" (2003: 100). Incluso *Wozzeck* (1925) le parece "una obra de arte tradicional" a la que acusa de "senilidad", asegurando que las obras de la nueva música no son "obras dependientes de sí, que se pueden contemplar de una vez por todas en los museos operísticos y concertísticos" (2003: 36-37). Si Schönberg consiguió hacer óperas "nuevas", como ahora veremos, fue en gran medida porque subvirtió el género de la ópera. Adorno dedica algunos pasajes a *Erwartung* y *Die glückliche Hand* (ambas estrenadas en 1924), que son junto a las citadas óperas de Berg las únicas que considera en su *Filosofía de la nueva música*, pero será más adelante cuando defina sus rasgos en conexión con el género operístico.

Todo ello nos sirve para delimitar la plataforma desde la que Adorno construye su idea sobre la crisis de la ópera. En 1948, el filósofo exiliado se ha quedado anclado a unas pocas óperas del pasado, todas ellas ceñidas a Alemania. No solo quedan marginados los doce años del nacionalsocialismo que van de 1933 a 1945, sino también la última década de la República de Weimar. No se trata de una mera reacción ante los eventos políticos más inmediatos. De hecho, sus críticas son anteriores al nazismo. Ya en "La música estabilizada" (1928), Adorno anunciaba el estancamiento de la creación musical y diagnosticaba que los cambios en la nueva música no pudieron impedir que "en el marco de tal cambio todo ha quedado igual", solo que entonces aún dudaba de si "lo estabilizado se mantendrá" (2011: 759).

Adorno realizaba este diagnóstico de estancamiento cuando tenía veinticinco años, casi como si no existieran compositores como Leoš Janáček (1854-1928), George Gershwin (1898-1937), Manuel de Falla (1876-1946), Serguéi Prokófiev (1891-1953), Ernst Krenek (1900-1991), Dmitri Shostakóvich (1906-1975) o Francis Poulenc (1899-1963), por citar a unos pocos.[5] Esto nos alerta sobre un hecho esencial de su obra: Adorno actuó siempre como un diletante local. Sus análisis operísticos son "críticas más que análisis", como afirma Leppert (2020: 443). No solo fue ajeno, sino incluso reacio a la historia de la música, como muestran sus ataques

[5] Adorno reconocía, sin embargo, la importancia de Strauss. En 1964, llegó a sostener que "de no haber sido por Richard Strauss, hace ya mucho tiempo que a la actual debería haber dejado de llamársela nueva música" (2006: 575), pero es difícil extraer de este texto cuál era exactamente su postura. A la hora de la verdad, como ahora veremos, Strauss aparece como un compositor burgués más ligado a la tradición que a la "nueva" música, según el esquema maniqueo entre música tradicional y nueva música que hemos visto.

a la musicología. De hecho, toda su obra depende de la idea de música absoluta, aunque sea como prisma para entender la sociedad (un desarrollo de este doble rasgo adorniano se encuentra hoy en HINDRICHS, 2020: 70). Baste un ejemplo: cuando Weill fallece en 1950, Adorno se limita a constatar que su éxito no se debía tanto a "logros musicales en cuanto tales, obras que por su sustancia y su factura se defenderían a sí mismas", como a su "sentido para la función de la música en el teatro", y subraya que "la música meramente puede desplegarse a partir de los problemas de su oficio" (2011: 571).

Cuatro décadas de crisis: las reflexiones del último Adorno

Adorno realizó sus aportaciones más extensas acerca de la crisis de la ópera en sus últimos quince años de vida, empezando por el escrito "Ópera burguesa" (1955), que surgió en el contexto de las Conversaciones de Darmstadt. Un año antes de este texto había dictado su conferencia sobre "El envejecimiento de la nueva música", donde volvió a denunciar "lo poco que se ha progresado desde principios de los años veinte" y "lo mucho que se ha perdido y de lo mansa y, en muchos casos, pobre que se ha vuelto la mayor parte de la música desde entonces", incluyendo la música basada en la técnica dodecafónica, por entonces "expuesta en todos los festivales de música" (2009: 144-149). Adorno considera que "hace treinta años se legaron infinitas tareas por hacer que han quedado sin resolver", lo cual implica una dura crítica a las músicas serial, concreta y electrónica, a las que descarta como "un retroceso" y a las que llega a vincular con "las brutales medidas de los Estados totalitarios de ambas modalidades" (2009: 160-165).

Su texto de 1955 subraya esta noción de envejecimiento, repitiendo su idea de "crisis" de la ópera, que ya duraría "treinta años" (2006: 25). Es interesante notar que Adorno apenas utiliza la idea de crisis para la nueva música en general,[6] que reserva para la ópera, pese a situarla en un periodo de estancamiento parecido desde los años veinte. Esto mismo ocurrirá en sus numerosos textos operísticos de los años sesenta. Adorno tiene menos esperanza en la ópera que en cualquier otro género y, por vez primera, encontramos un intento de explicación acerca de esta peculiaridad: la ópera sería "un prototipo" del teatro vinculado al vestuario, asociado a los gestos de los cantantes y a la impostación de la voz, hecho que habría cambiado drásticamente en el siglo XX. Entregándose al aristotelismo más ingenuo, Adorno concibe la ópera desde el principio de verosimilitud, que entraría en contradicción con lo que considera el "aura de impostura" y la "mímica" operística, donde a su juicio domina "el elemento de la apariencia" (que, para mayor confusión, vincula al mundo infantil). Adorno simplifica tanto la ópera que la reduce a una caricatura, para obligarla después (para salir de la crisis) a dejar de ser lo que supuestamente es (un gesto, por cierto, típicamente wagneriano).

Adorno pone el ejemplo del cisne que aparece en *Lohengrin* y los "chistes oídos entre bambalinas" por su inverosimilitud. Uno de esos chistes consistía en preguntarse "cuándo saldrá el siguiente cisne". La paradoja sería que no se podría eliminar al cisne sin traicionar la ópera, por ridículo que resultase a cierto público.[7] Adorno admite que esa dependencia de las "artes decorativas" ha de aplicarse a Schönberg e, incluso, a Berg, pese a ser "el único compositor primordialmente operístico del nuevo siglo hasta hoy". Su tesis, tan simplista como falsa, es que la

[6] Hay excepciones. E. g., "Sobre la relación actual entre filosofía y música" (2011: 155).

[7] Un ejemplo cómico de este tipo se puede encontrar en la escena operística de la película *Intouchables* (2011), dirigida por Olivier Nakache y Éric Toledano, donde uno de los protagonistas, que proviene de un barrio pobre de Francia y nunca ha ido a la ópera, no puede contener la risa al contemplar a un actor disfrazado de árbol cantando en alemán.

ópera está vinculada desde sus orígenes a la burguesía, que habría encontrado en ella un espacio para conservar "el elemento mágico del arte". Adorno incluso niega la conexión histórica entre la ópera y la corte, asegurando que la aristocracia "afirmó el privilegio del proscenio, pero dejó la platea, el auténtico auditorio de la ópera, a la burguesía", de igual modo que habría dejado la producción operística en manos de subordinados burgueses, que habrían introducido así en la ópera sus propias ideas (ADORNO, 2006: 27-29).

Es importante remarcar que Adorno, siguiendo una tradición oracular de extensa tradición en Alemania, no ofrece ningún argumento para justificar esta postura. Pero, sobre todo, demuestra desconocer las fuentes, pues esto no solo contradice la historia de la ópera, vinculada a las cortes europeas desde su nacimiento, sino incluso la comprensión rudimentaria de la historia de las cortes europeas de los siglos XVII y XVIII, por limitarnos a las sociedades previas a la Revolución Francesa. Llamar burgueses a ciertos artistas por el simple hecho de servir a los reyes o duques de turno, supone tergiversar la categoría histórica del burgués, además de ignorar la involucración directa de los propios nobles, duques, cardenales, etc., en la realización de las óperas (MARTÍN SÁEZ, 2018).

Llegamos así al error clave de Adorno: su desconocimiento de la historia de la ópera, especialmente evidente en su aceptación del mito del nacimiento de la ópera. Siguiendo a Wagner y Nietzsche, Adorno eleva a la categoría de verdad histórica un relato no solo contrario a las fuentes conservadas, sino también a cualquier dialéctica histórica solvente desde un punto de vista filosófico. Se trata del famoso mito de la *camerata* del conde Giovanni de Bardi (1534-1612), según el cual la ópera habría sido creada por un conjunto de intelectuales, agrupados en torno al conde en Florencia, empeñados en resucitar la tragedia griega bajo la convicción de que esta había sido totalmente cantada. Según este tópico, la *camerata* se habría basado en toda una serie de teorías académicas que, finalmente, habrían dado como resultado la invención del género a partir de ideas puramente teóricas. Adorno llega a sostener que, "análogamente a formas tecnológicas posteriores como el cine", la ópera nació de un modo "abrupto" y "repentino", sin ajustarse a "ninguna continuidad histórica" (ADORNO, 2006: 30), en lo que no deja de ser un derivado de la idea cristiana de la *creatio ex nihilo*.

Para ello, Adorno se limita a reproducir toda una serie de tópicos infundados. El único precedente que reconoce a la ópera es "la totalmente rudimentaria ópera madrigalesca", que solo conoció a partir de fuentes secundarias y poco fiables, como demuestra la utilización del término "ópera madrigal" [*Madrigaloper*] (ADORNO, 1959: 39) para referirse a la comedia madrigal, un uso derivado de cierta bibliografía (los ejemplos se suceden desde SCHERING, 1904: 343 hasta FELLERER, 1969: 20) basada en la repetición de lugares comunes sobre el origen de la ópera. Uno de esos lugares comunes, desde las poéticas del siglo XVIII, consiste en citar la comedia armónica *L'Amfiparnaso* (1597) de Orazio Vecchi como precedente de la ópera, obviando que las primeras fábulas florentinas totalmente cantadas fueron previas a esa fecha, y que el propio Vecchi presenta esta obra como una partitura para ser cantada (sobre la complejidad de este concepto, que incluye una variedad de géneros, véase FARAHAT, 1991). Además, Adorno parece minusvalorar *ad hoc* estas comedias simplemente para negar a la ópera un posible precedente, mostrando un total desconocimiento de sus precedentes literarios, musicales y teatrales, muchos de ellos ya conocidos en su época. Como veremos, en textos posteriores Adorno destacará aún más esta distancia de la ópera con géneros previos para explicar su idea de crisis, que requiere precisamente la idea de un corte ontológico.

Hemos de subrayar que Adorno no acude en ningún momento a los musicólogos, filólogos e historiadores del teatro de su tiempo, cuya precisión conceptual estaba por entonces muy por encima de este tipo de especulaciones. Baste pensar en la obra de Nino Pirrotta (1969),

por citar a un contemporáneo de Adorno, o en la historiografía que cristaliza a principios de siglo en autores como Hermann Kretzschmar (1848-1924), aunque muchos de ellos repitieran a su modo el mito del nacimiento de la ópera (véase MARTÍN SÁEZ, 2020). También su experiencia en torno a la recuperación de la música antigua fue escasa, aunque en 1926 atendió a un concierto de *Rappresentatione di anima, et di corpo* (1600) de Emilio de Cavalieri (1550-1602), del cual dejó constancia en una de sus críticas de óperas y conciertos en Fráncfort. En este caso, se limita a tildar la ópera de "muda" y "un juego vacío", asegurando que "únicamente transmite tristeza" y que "sería insoportable sin cambios" (ADORNO, 2014: 77-78). Si se hubiera tomado la molestia de leer las indicaciones dramatúrgicas de la partitura conservada, o sencillamente su libreto, habría encontrado no solo a un público muy distinto del burgués (en concreto, el eclesiástico), sino también un texto muy alejado de cualquier corte abrupto con la tradición.

Adorno mantendrá estas ideas hasta sus últimos días. En su "Concepción de un teatro de ópera vienés" (1969), por ejemplo, repite que la crisis de la ópera no es más que la crisis de la burguesía, apelando precisamente a su nacimiento en el entorno de la *camerata*, cuyo origen supuestamente abrupto le sirve para explicar un final igualmente abrupto (nótese de nuevo la utilización del término *Madrigaloper* en ADORNO, 1969: 8, así como las apelaciones a la burguesía):

> [La ópera] fue producto de una especie de construcción estética-racional, y no tuvo un desarrollo paulatino ni una historia previa, y la llamada ópera madrigal, que existía antes de la *camerata* florentina, solo muy impropiamente puede considerarse una forma primitiva. Pero si su aparición fue tan abrupta, cabe perfectamente imaginar que un día desaparezca de forma no menos repentina. La forma de la ópera está en la misma situación que la sociedad burguesa en general (2014: 477-478).

La ópera: un éxito en el fracaso

Pero esta no es la única dificultad. Aunque Adorno diagnostica una crisis de la ópera que está cerca de durar cuatro décadas, los teatros de ópera siguen abiertos en los años cincuenta y sesenta, como lo siguen estando en el presente. Adorno se enfrenta a esta paradoja en su texto "Cuestiones del teatro de ópera actual" (1957), donde se sorprende de que la ópera se haya mostrado "después de 1945, como ya lo hizo tras la Primera Guerra, asombrosamente estable". Esto le obliga a admitir que no existe "una crisis de público", trasladando *ad hoc* la idea de crisis a la "composición interna, sobre todo la sustancialidad, actualidad y coherencia de lo que hoy se produce". Adorno critica que "el público conserve la forma de la ópera como un monumento del pasado" y que "la recepción de la ópera" se haya transformado en "un ritual abstracto de autoconfirmación" donde "se celebra lo ya conocido". No se trata solamente de que las nuevas óperas deban fracasar, sino de que las viejas óperas tienen éxito. Por una parte, afirma que la "vanguardia musical" y los "intelectuales con conciencia crítica se han distanciado de la ópera"; por otra, considera que incluso el público habitual siente que las obras "han perdido su nimbo", lamentando "la inactualidad, el carácter museístico que en general la ópera hoy adquiere como forma, y el conservadurismo extremo del público de la ópera, que apenas tolera innovaciones de tipo dramático, y menos aún compositivo". Adorno está convencido de que "la oclusión de toda la música de ópera que bien podríamos describir como música neutralizada es ya un proceso imparable".

Es evidente que Adorno actúa más como un diletante que como un sociólogo. Su preocupación es que no se den las innovaciones dramáticas y compositivas que, como hemos visto, dependen de

su visión de un pasado que habría entrado en crisis, al que ahora apela en términos idealizados. Adorno está convencido de que "*Carmen*, *Aída* y *La Traviata* significaron una vez la protesta contra la rigidez convencional en nombre de la libertad, y la función de la música era en ellas prestar voz, permitir la expresión directa, a la pasión, a la naturaleza oprimida". De pronto, el esquema dicotómico que hemos visto entre Schönberg y Stravinsky, o entre Furtwängler y Toscanini, se aplica a la distinción entre ópera vieja y ópera nueva.

Incluso parece abandonar su idea del fracaso social como signo de éxito artístico. Adorno echa en falta que se creen óperas nuevas que tengan éxito en los teatros, e incluso desarrolla un modo de contribuir a la reforma de la ópera, donde muestra una vez más su dependencia de la idea de música absoluta. En primer lugar, recomienda asimilar el esfuerzo de Berg, el compositor que más se habría acercado a este éxito, precisamente porque creó "una especie de música operística autónoma" que "se despliega conforme a leyes puramente musicales".[8] La consigna clave es dar más importancia a la música que al resto de artes involucradas en las producciones operísticas. Este mismo esteticismo musical se aplica a la ópera tradicional. Dado que no parece posible sustituir las óperas del pasado por óperas nuevas, propone "concentrar la energía teatral en la música, que en toda interpretación operística legítima es lo único capaz de hacer que su mundo de imágenes luzca con los colores del recuerdo" (ADORNO, 2014: 463-474).

El esteticismo musical de Adorno

Llegamos así a otra de las claves del discurso de Adorno: su idea esteticista de la ópera. Así lo podemos constatar en su *Introducción a la sociología de la música* (1962, 1968), donde vuelve a dedicar un texto completo a definir esta crisis, titulado "Ópera". Su principal interés, como él mismo admite, no es "esbozar una sociología" sino "convulsionar un hábito reflexivo" que define como "la aceptación de que la condición estética de las formas y creaciones musicales y su función social armonizan sin problemas entre sí". Adorno presenta así su idea de la crisis de la ópera: el problema de la ópera es que ya no cumple una función social en tanto "asunto estético", lo que en la práctica le sirve para afirmar una cosa y su contraria. Si antes había admitido que una obra podía ser estéticamente exitosa al margen de la sociedad, e incluso en su contra, ahora ofrece como prueba del fracaso de la ópera la divergencia con el público. Esto remite, una vez más, a la música. Adorno subraya el valor de Berg por oponerse al "desidarátum de la ópera de que la música sea semejante al lenguaje e imagen de otra cosa". Adorno vincula este deseo a "la esencia de la ópera", que vincula a una "dignidad de la subjetividad" propia de la burguesía que ya no tiene sentido en su presente. Acudiendo a la famosa idea de Walter Benjamin (1892-1940), Adorno afirma que "el declive del aura concierne a la ópera de manera más exacta que a casi todas las demás formas". De nuevo, recurre a la idea de verosimilitud y afirma que en el siglo anterior el público podía admitir la inverosimilitud de escuchar a alguien cantar sobre el escenario, algo que carecería de sentido en el siglo XX.

A lo largo del texto, Adorno vuelve a adoptar la visión nostálgica de *Carmen*, *Aída* y *La Traviata*, como si añorara el mundo burgués que la nueva música debería superar. Las críticas al oyente de su tiempo, frente al oyente del pasado, parecen descansar ahora en que estamos ante "una élite que no es élite en absoluto". En definitiva, Adorno entiende la crisis desde el pasado, no desde el presente, algo que también ocurre con la nueva música. Pese a su hincapié

[8] Adorno también mantendrá esta idea en "Charla sobre la Lulú de Alban Berg" [1960] (2011: 674-8).

en defender a los nuevos compositores, Adorno nunca dejó de remitirse a las óperas realizadas por Schönberg y Berg anteriores a la Segunda Guerra Mundial. Así ocurre en este último periodo, desde "Fragmento sacro. Sobre el *Moisés y Aarón* de Schönberg" (1963) hasta "Alban Berg: Ópera y modernidad" (1969). En este último texto, oponiéndose a quienes critican la dificultad de entender a Berg, afirma que "su música ciertamente sigue siendo lo bastante nueva" (2011: 679). Pero, entonces, no se entiende por qué no aplica este mismo juicio a cualquier otro autor del pasado, ni qué es exactamente lo que distingue el pasado del presente. ¿No se limita todo a la aparición de una serie de compositores que, como nuevos genios mesiánicos, nos prometen tiempos nuevos, a quienes solo reconocen los estetas metidos a profetas? Su texto, de hecho, culmina con la apelación a esa posibilidad salvífica llena de dificultades:

> No queremos en absoluto decir que los compositores de gran talento con ideas dramatúrgicas radicalmente nuevas no pudiesen efectuar un sorprendente golpe de mano en los teatros de ópera. Pero las dificultades son tan extraordinarias que incluso entre los talentos más sobresalientes de la joven generación ninguno parece haber escrito hasta ahora algo que admitiese la comparación con la mejor música instrumental y electrónica de los últimos años (2009: 255-270).

Karajan, televisión y discos: una predicción equivocada

Adorno mantuvo su idea de la crisis de la ópera hasta sus últimos días. En 1967, aún insiste en que no existen "óperas modernas en el verdadero sentido de la palabra" desde *Lulú* (1937) y *Moisés y Aarón* (1954), añadiendo que "las óperas que hoy se componen para los teatros me parecen puras obras de compromiso" y que las óperas previas no se representan como deberían (2014: 475). Esto nos permite retomar la figura del director de orquesta, una figura esencial para Adorno, que, como hemos visto, entiende la ópera desde una posición estético-musical. Además del texto con que hemos empezado este artículo, publicado en 1968, contamos con otro de ese mismo año que merece la pena considerar. Se trata de la reseña dedicada al libro de Ernst Haeusserman (editado en 1968) sobre Herbert von Karajan (1908-1989), el director de orquesta más exitoso desde Furtwängler y Toscanini (ambos fallecidos en los años cincuenta).

En primer lugar, Adorno acepta que Karajan logró "una combinación de la fantasía de Fürtwangler con la precisión de Toscanini", pero solo para reprocharle lo segundo. Como rasgos positivos, destaca que fuera "durante cinco años director de la Ópera de Ulm" y que se tomara "todo el tiempo que necesitó para conocer y aprender a interpretar el repertorio tradicional", aunque le achaca no haberse percatado de "la insuficiencia de Sibelius". También lamenta que no tuviera ninguna conexión "con la vanguardia vienesa de los años veinte" (Karajan, nacido en 1908, tenía entonces doce años), pero ante todo critica "su aspiración a integrar ópera, televisión y discos", así como su tratamiento de la ópera como si fuera un "teatro de estrellas", que en su opinión reduciría la música a mero consumo. Una vez más, Adorno se mueve en términos más subjetivos y moralistas que sociológicos (2014: 408-413).

Esta apelación a los discos aparece en otros textos de sus últimos años. En 1968, *Der Spiegel* le hace una entrevista titulada "La música en la televisión es una bagatela", donde llega a sostener que "en lo tocante a la ópera, creo que sobrevivirá en este siglo, pero no en el siguiente". Teniendo en cuenta los fundamentos de su postura, Adorno solo podía equivocarse o acertar por casualidad, y en este caso se equivocó, sin duda llevado por su aversión a todo

lo que (supuestamente) impedía el protagonismo de la música. A lo largo de la entrevista, se limita a constatar episodios en los que la música no tiene protagonismo, como cuando Karajan aparece en televisión y las cámaras enfocan "los ojos cerrados del maestro", o cuando un "técnico de sonido" ecualiza las voces de una obra para ajustarlas a la radio o al disco. No sin razón, se refiere a este fenómeno como "ese sonido medio que consideran bueno, ese sonido de gusto culinario a costa de todos los elementos estructurales de la música". Sin embargo, no explica por qué esto supone un cambio tan grande en la historia musical, más allá de que suponga *un* modo de escucha deficiente, pero complementario a otros mejores, como de hecho ha ocurrido siempre. El propio Adorno cuenta una anécdota acaecida antes de los años 20 sin darse cuenta de que este tipo de fenómenos son equiparables a los característicos de su tiempo:

> Puedo contarle la bonita historia de las dos hienas de la cultura que asisten juntas a un concierto de Nikisch hace 60 o quizá más años. Una de las damas le da con el codo a la otra y le dice: 'Por favor, cuando empiece a fascinar, dame tú a mí'.

Episodios como este han sido muy comunes en la historia de la música, como puede constatarse en obras como *Il teatro alla moda* (1720) de Benedetto Marcello, por poner un ejemplo que antecede en dos siglos a la supuesta crisis. La idea de crisis haría necesario explicar por qué esta escucha deficiente no puede convivir con otras, a las que incluso podría contribuir de un modo indirecto. De hecho, el propio Adorno propone nuevas formas de hacer música en la radio, confesando que llegó a diseñar "un programa muy detallado sobre el modo adecuado de proceder". Es obvio, por tanto, que no se toma en serio su crítica al "sonido medio" y que está abierto a una forma de escucha radiofónica mejorada y complementaria al teatro.

Significativamente, esto contrasta con sus juicios sobre la televisión, donde aparece de nuevo el reduccionismo musical de siempre. Comentando las óperas televisivas de Heinrich Sutermeister (1910-1995) y Benjamin Britten (1913-1976), Adorno duda "que pueda haber algo así como una música para la televisión, una música absoluta y, a la vez, esencialmente visible". Esta apelación a lo visible, opuesta a lo audible de la música absoluta, demuestra hasta qué punto Adorno piensa con esquemas maniqueos, que en este caso se limitan al anecdotario. Más allá de la elección de ciertas formas de hacer televisión, no se entiende por qué la televisión ha de ser peor que la radio. El ejemplo es, una vez más, Karajan, al que la televisión convertiría en una especie de mago que nos hechiza con sus gestos y oculta sus cualidades musicales.

Si Adorno cree que la ópera va a desaparecer, en este caso, es porque está convencido de que la sociedad se habituará cada vez más a esta forma de escucha. El problema es que Adorno no ofrece ningún argumento al respecto, más allá de una apelación genérica a la psicología de los "mecanismos infantiles, esto es, regresivos", como "el niño que siempre pide la misma comida" (ADORNO, 2014: 535-544). Esto le lleva a suponer que el público pedirá cada vez más televisión y se irá alejando de los teatros, como si esto dependiera de una sociedad uniforme y monolítica. Sin embargo, mientras Adorno se dedicaba a subrayar estos detalles, la ópera seguía creciendo desde Nueva York hasta Moscú, como ha crecido en las últimas décadas desde Pekín hasta Shanghái. Y este es quizá uno de los rasgos más notables de la obra de Adorno: el hecho de que nunca tenga en cuenta la geopolítica, que ha determinado la historia de la ópera desde su nacimiento, haciendo de la ópera algo mucho más complejo que la mera conjunción de repertorios canónicos, directores de orquesta y programas de radio.

El retorno de la esperanza en forma de disco e hibernación

Es también muy significativo, en este sentido, que Adorno ni siquiera considere la posibilidad de que la radio pueda ser más perjudicial para la música que la televisión o el cine, que al menos pueden reproducir ciertos elementos característicos de las salas de concierto y los teatros. Uno de sus últimos textos, "La ópera y el disco de larga duración" (1969), refuerza nuestra tesis de que Adorno es incapaz de entender la ópera más allá del esteticismo musical, por no decir sencillamente sónico. Tras repetir su juicio moralista, según el cual la ópera se ha convertido "en una bagatela para aficionados a la ópera o en objeto de culto para beatos de la cultura", Adorno insiste en que "desde hace más de treinta años" no se han escrito óperas verdaderamente nuevas. Pero entonces introduce una novedad: la aparición del disco de larga duración podría haber llegado, como un *deus ex machina*, para salvar a la ópera de su desaparición.

Como ocurre con su defensa parcial de la radio, Adorno se lanza ahora a defender la importancia del disco sin importarle el "sonido medio", demostrando con ello las limitaciones de su esteticismo sónico, al que ahora no parece importar la cantidad ingente de elementos audibles que desaparecen en cualquier grabación. Esto es evidente en otros escritos sobre el disco, como "La forma del disco" (1934), donde había esbozado una idea de escritura musical, no como notación, sino como disco, con todo lo que ello implica sobre la idea de interpretación (2014: 508-511). Como si hubiera caído en una suerte de gnosticismo sónico al que no le importa menguar el objeto que limpia con tal de eliminar las impurezas, Adorno parece dispuesto a renunciar a los matices sónicos con tal de eliminar el componente teatral y visual: "El disco permite una ejecución musical óptima y recobrar algo de la fuerza e intensidad que quedaron encerradas en los teatros de ópera" (2014: 532). Su esteticismo musical le ha llevado así a adoptar una posición radical, que de hecho contradice sus ideas en torno a la interpretación, sobre todo si aceptamos algo tan obvio como que no es lo mismo interpretar una obra que reproducirla, como mantuvo el propio Furtwängler.

Otro signo de optimismo lo encontramos en la citada "Concepción de un teatro de ópera vienés" (1969). Adorno propone un plan para convertir el teatro de Viena en una especie de museo selecto de óperas antiguas, confiando en que el género necesite "hibernar hasta que un día, de una manera que no podemos predecir, volviese a cobrar actualidad". De nuevo, la clave del éxito de esta hibernación estaría en respetar el componente musical de la ópera:

> Allí más bien habría que estudiar y representar, atendiendo sobre todo a la música, las obras auténticas de la ópera tradicional, particularmente las de finales del siglo XVIII y las del siglo XIX hasta llegar a las de Berg y Schönberg, y hacerlo de forma tan esmerada, que la exactitud y el rigor hicieran desaparecer todo el polvo. Hacerlo de forma esmerada significa hacer aflorar la estructura subcutánea de la música, lo que las notas indican (2014: 484).

Al final de su vida, Adorno se halla encerrado en sus propias contradicciones. El crítico del repertorio, la radio, el disco y el teatro-museo parece ahora el mayor defensor de todos ellos. Sin embargo, su postura no ha cambiado. Más bien, está llevando a sus últimas consecuencias su rechazo a la televisión. Sin percatarse de que su crítica sería igualmente aplicable al disco, Adorno vuelve a criticar las óperas televisadas negando que "algo que tiene el carácter del aquí y ahora pueda difundirse masivamente sin que se convierta en una cosa completamente distinta", e incluso utiliza para su reforma una terminología empresarial, plagada de anglicismos, que casi parece una caricatura digna de sus propias críticas:

> El criterio recaudatorio no se aplicaría, como dije, directamente a los balances de la ópera. Habría que tener miras mucho más amplias: la ópera, y en esto soy no poco realista, es en todos los sentidos uno de los grandes *assets* del país, y esto habría que considerarlo también en términos de organización y financiación.
> Para el director artístico y el director administrativo podría establecerse, si la concepción se considerase la adecuada en su parte financiera, un *money raiser* con conexiones internacionales. Esto existe en el arte moderno, y en ocasiones ha dado muy buen resultado. Cabría además institucionalizar de modo planificado la institución de los denominados *talents scouts*, la búsqueda sistemática de individuos de gran talento en la provincia y en otros países (2014: 491-493).

Estos pasajes contrastan con sus juicios sobre la música entendida como negocio, que Adorno nunca abandonó, como podemos constatar en su póstuma *Teoría estética*:

> En la medida en que el arte corresponde a una necesidad social, se ha convertido en un negocio dirigido por el beneficio que sigue adelante mientras sea rentable y su perfección haga olvidar que ha muerto. Algunos géneros artísticos y algunos sectores del ejercicio artístico florecientes, como la ópera tradicional, han quedado anulados sin que esto se note en la cultura oficial; sin embargo, en las dificultades de aproximarse al ideal de perfección su insuficiencia espiritual se convierte de inmediato en insuficiencia práctica; su ocaso real está cerca (2004: 32).

Finalmente, el empeño de Adorno por conseguir oyentes le llevó a admitir, con ciertas condiciones, una forma de ópera televisada, casi convertida en radio visual, lo cual no deja de ofrecer un contraste interesante con sus ideas sobre el éxito y el fracaso:

> Solo transmisiones en directo que renuncien a los enfoques especiales de la cámara, al hechizo televisivo, a los primeros planos de los directores, de la boca de la *prima donna*, de los fracs, de los instrumentos de metal con sus pabellones alzados y a otros ingredientes, que harían de la ópera televisada un producto *kitsch* (2014: 491-493).

A modo de conclusión: la (in)actualidad de Adorno

Como hemos visto, Adorno siempre concibió la ópera de su tiempo desde la idea de crisis, basándose para ello en un puñado de obras de autores alemanes y en una historia del género basada en bibliografía secundaria, sin tener en cuenta la musicología de su tiempo ni la historia de los teatros a lo largo y ancho del globo, obviando además sus componentes políticos y aplicando categorías sociales inadecuadas para entender la historia de la ópera, a todo lo cual hemos de añadir su reduccionismo estético y su aceptación del mito del nacimiento de la ópera, que contradice cualquier dialéctica histórica. Además, su obra está plagada de elementos mesiánicos y juicios moralistas ajenos a cualquier lógica histórico-social. Por último, sus pronósticos sobre el fin de la ópera no se cumplieron. Esto nos obliga a preguntarnos por qué,

cincuenta años después de su muerte, ciertas ideas de Adorno siguen formando parte de nuestra vida académica.

Ante todo, hemos de subrayar la carencia de críticas en este sentido. La mayoría de monográficos sobre su estética musical ni siquiera mencionan la idea de crisis de la ópera (e. g., PADDISON, 1993; WITKIN, 1998; DENORA, 2003; HOECKNER, 2006; HUHN, 2014; GORDON, HAMMER, PENSKY, 2020), y quienes la citan no la ponen en cuestión (e. g., GOEHR, 2011). De aquí parece deducirse una aceptación genérica de sus postulados básicos, que nos obliga a situar la actualidad de Adorno no tanto en sus nuevas ideas como en los viejos presupuestos que ayudó a actualizar, tales como la distinción entre artes serviles y liberales, el esteticismo de la visión y la audición, o la idea de la ópera como un género creado *ex nihilo* por un grupo de teóricos, cuyo poder mítico nos ha acompañado durante siglos.

En primer lugar, la distinción entre artes serviles y liberales se ha utilizado para entender las artes como forma de redención y salvación en el contexto del Holocausto, consolidando una vieja tradición moralista que sigue existiendo en el presente. En segundo lugar, su esteticismo ha contribuido a comprender la radio y el disco como escritura musical, apuntalando una estética auditiva doblemente reduccionista: de la música al sonido y del sonido acústico al grabado, que de hecho ha coadyuvado a consolidar el repertorio clásico y romántico en los teatros de ópera, como muestran los últimos textos de Adorno en torno al teatro de Viena. En último lugar, el mito del nacimiento de la ópera ha servido para introducir la idea de una crisis específica, que se repite en nuestras conversaciones, periódicos y lecciones universitarias, mientras los teatros de ópera siguen creciendo pese a todas las crisis económicas. Incluso el sociólogo Daniel Snowman, que publicó su historia social de la ópera en plena crisis del año 2008, se preguntaba si "la ópera, la más costosa de producir de todas las formas de arte" lograría "sobrevivir durante un extenso periodo de recesión económica a nivel mundial" (2012: 529), como de hecho ocurrió. La nueva pandemia del año 2020, por cierto, ha vuelto a poner de relieve la íntima conexión entre la ópera y la geopolítica.

La combinación de estas ideas sirve para explicar algunos fenómenos propios de nuestro tiempo. La unión del esteticismo y el maniqueísmo servil/liberal, por ejemplo, nos sirve para entender la forma en que concebimos a veces la historia de los estilos, no solo desde una perspectiva progresiva, sino también desde una perspectiva dialéctica en la que dos corrientes (música seria y música ligera), dos compositores (Schönberg y Stravinsky), dos directores de orquesta (Fürtwangler y Toscanini), e incluso dos tradiciones (ópera nueva y ópera vieja), se enfrentan entre sí para liberarnos o esclavizarnos. Un ejemplo reciente son las oposiciones de Peter Kivy (1934-2017) entre ópera y *dramma per musica*, o entre la interpretación estética y la historicista, que obedecerían respectivamente a una música autónoma y a otra subordinada a la literatura y a las fuentes históricas (YOUNG, 2017; MARTÍN SÁEZ, 2019). Pero todo ello supone tergiversar una realidad tan compleja como la ópera, que no puede ser reducida a esquemas esteticistas ni maniqueos, lo que sin duda explica que todavía hoy sigamos entendiéndola en términos reductivos, incapaces de explicar su pervivencia en el mundo moderno desde hace cuatro siglos.

Bibliografía citada

ADORNO, Theodor W. (1959). *Klangfiguren*. Frankfurt: Suhrkamp.

ADORNO, Theodor W. Konzeption eines Wiener Operntheaters. *Studien zur Wertungsforschung*, 2, pp. 7-25, 1969.

ADORNO, Theodor W. *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004.

ADORNO, Theodor W. *Minima moralia*, trad. de Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Taurus, 2001.

ADORNO, Theodor W. *Filosofía de la nueva música*, trad. de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2003.

ADORNO, Theodor W. *Escritos musicales I-III*, trad. de Alfredo Brotons Muñoz y Antonio Gómez Schneekloth. Madrid: Akal, 2006.

ADORNO, Theodor W. *Escritos musicales IV*, trad. de Antonio Gómez Scheenkloth y Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2008.

ADORNO, Theodor W. *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*, trad. de Gabriel Menéndez Torrellas. Madrid: Akal, 2009.

ADORNO, Theodor W. *Escritos musicales V*, trad. de Antonio Gómez Scheenkloth y Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2011.

ADORNO, Theodor W. *Escritos musicales VI*, trad. de Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal, 2014.

ANGERMANN, Asaf. "Adorno and Scholem: The Heretical Redemption of Metaphysics". En T. Huhn (ed.). *The Cambridge Companion to Adorno* (pp. 531-547). Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

BRITTAIN, Christopher Craig. *Adorno and Theology*. New York: T&T Clark, 2010.

COOK, Nicholas. "The conductor and the theorist: Furtwängler, Schenker and the first movement of Beethoven's Ninth Symphony". En J. Rink, *The Practice of Performance. Studies in Musical Interpretation* (pp. 105-125). Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

DAHLHAUS, Carl. *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa, 1997.

DENORA, Tia. *After Adorno. Rethinking Music Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

FARAHAT, Martha. On the Staging of Madrigal Comedies. *Early Music History*, 10, pp. 123-143, 1991.

FELLERER, Karl Gustav. *Das Problem neue Musik*. Krefeld: Scherpe, 1967.

FURTWÄNGLER, Wilhelm. *Conversaciones sobre música*, trad. de J. Fontcuberta. Barcelona: Acantilado, 2011.

GOEHR, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1992.

GOEHR, Lydia. *Elective Affinities. Musical Essays on the History of Aesthetic Theory*. New York: Columbia University Press, 2011.

HAEUSSERMAN, Ernst. *Herbert von Karajan*. Gütersloh: Bertelsmann, 1968.

HINDRICHS, Gunnar. *La autonomía del sonido. Una filosofía de la música*. Salamanca: Sígueme, 2020.

HOECKNER, Berthold. *Apparitions. New Perspectives on Adorno and Twentieth-Century Music*. New York and London: Routledge, 2006.

HORKHEIMER, Max y Adorno, Theodor W. *Dialéctica de la Ilustración*, trad. de Juan José Sánchez. Madrid: Trotta, 1998.

HOROWITZ, Joseph. *Understanding Toscanini*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1987.

HUHN, Tom (ed.). *The Cambridge Companion to Adorno*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

HULLOT-KENTOR, Robert. *Things Beyond Resemblance. Collected Essays on Theodor W. Adorno*. New York: Columbia University Press, 2006.

JÄGER, Lorenz. *Adorno: eine politische Biographie*. Munich: Deutsche Verlags-Anstalt, 2003.

LEPPERT, Richard. "Adorno and Opera". En Peter E. Gordon, Espen Hammer, Max Pensky (eds.). *A Companion to Adorno*. Hoboken: Wiley Blackwell, 2020.

MARTÍN SÁEZ, Daniel. "Estética, musicología y secularización: el mito del nacimiento de la ópera en la historiografía del último siglo". *Resonancias. Revista de Investigación Musical*, 47, 2020, pp. 39-58.

MARTÍN SÁEZ, Daniel. "La idea de ópera de Peter Kivy. El caballo de Troya del formalismo". En José Antônio Baeta Zille, ed. *Diálogos com o Som*, vol. V. Minas Gerais: Escola de Música de la Universidade Estadual, 2019, pp. 221-246.

MARTÍN SÁEZ, Daniel. *El nacimiento de la ópera. La legitimidad musical de la Edad Moderna.* Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid: 2018.

MÜLLER-DOOHM, Stefan. *Adorno: A Biography*. Cambridge: Polity, 2005.

PADDISON, Max. *Adorno's Aesthetics of Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

PIRROTTA, *Li due Orfei: da Poliziano a Monteverdi*. Torino: Eri, 1969.

SCHERING, Arnold. Italienische Musikliteratur. *Neue Zeitschrift für Musik*, 18, pp. 342-344, 1904.

SHIRAKAWA, Sam H. *The Devil's Music Master. The Controversial Life and Career of Wilhelm Furtwängler*. New York: Oxford University Press, 1992.

SNOWMAN, Daniel. *La ópera. Una historia social*, trad. de Ernesto Junquera. Madrid: Siruela, 2012.

TIEDEMANN, Rolf. Adorno's Tom Sawyer Opera Singspiel. En HUHN, T. (ed.). *The Cambridge Companion to Adorno*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014, pp. 376-394.

YOUNG, James O. *Filosofía de la música. Respuestas a Peter Kivy*. Logroño: Calanda, 2017.

WITKIN, Robert W. *Adorno on Music*. London and New York: Routledge, 1998.

Daniel Martín Sáez es doctor en Filosofía por la Universidad Autónoma de Madrid, donde trabajó como FPI y defendió su tesis doctoral sobre el nacimiento de la ópera desde una perspectiva política, religiosa y académica. Es licenciado en Filosofía (UM) y Máster en Estudios Avanzados de Filosofía (UCM). También es licenciado en Historia y Ciencias de la Música (UR) y obtuvo el Graduado Profesional de Música en la especialidad de clarinete. Ha realizado estancias de investigación en el Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Ferrara (Italia) y en el Departamento de Música de la Universidad de Princeton (EE. UU.), donde colaboró como VSRC. Ha recibido el Premio Internacional de Investigación Musical 'Otto Mayer Serra' de la Universidad de California Riverside y el CILAM, así como el I Premio de la Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII. También ha sido becado por la Society for Seventeenth-Century Music. Ha sido profesor de Filosofía y Musicología en la Universidad Autónoma de Madrid, la Universidad Complutense de Madrid y la Universidad de Granada. Actualmente es profesor de Metafísica, Corrientes Actuales de Filosofía y Sociología del Conocimiento en el Departamento de Filosofía de la Universidad de Oviedo, y participa en el proyecto I+D+i "Música y poder: el teatro con música durante el reinado de Felipe V" (PID2019-110404GB-I00). dmartinsaez@hotmail.com