

Wagner y la filosofía, Wagner como filosofía

Wagner and Philosophy, Wagner as Philosophy

Miguel SALMERÓN INFANTE

Universidad Autónoma de Madrid

miguel.salmeron@uam.es

Recibido: 15/09/2011

Aprobado: 20/12/2011

Resumen

Este trabajo consta de tres apartados. El primero trata la visión de Wagner de la filosofía que le fue contemporánea. El segundo valora la audaz apuesta estética de Wagner como una filosofía de transformación. El tercero, atendiendo al libreto de *El Anillo del Nibelungo*, y centrándose en la figura de Wotan, profundiza en la noción de obra de arte total.

Palabras clave: apolíneo-dionisiaco, obra de arte total, drama musical, ocaso de los dioses, redención por el amor.

Abstract

This article consists of three sections. The first deals with Wagner's overview of the philosophy that was contemporary to him. The second assesses Wagner's bold aesthetic bet as a philosophy of transformation. The third, following the libretto of *The Ring of the Nibelung*, and focusing on the figure of Wotan, builds on the concept of total art work.

Keywords: Apollonian-Dionysian, total work of art, musical drama, Götterdämmerung, redemption through love.

El objetido de este escrito es proponer un acercamiento de la Filosofía a la música, partiendo de cuatro criterios.

El contextual: la música del siglo XIX y la filosofía están muy relacionadas. Por poner un ejemplo, Beethoven señalaba que era muy importante conocer las obras del pensamiento para dialogar con ellas.

El reconecedor: todo está lleno de dioses, puede haber filosofía en la ciencia, en la literatura, en el arte y en la música. Es decir, en todas estas manifestaciones, en cuanto culturales, organizadas y codificadas, pueden producirse hallazgos y sistematizaciones que troquelan el pensamiento y en consecuencia pueden y deben ser tematizados por la filosofía: así la revolución copernicana, la perspectiva en artes visuales y la armonía en música son hijas de la misma época, son componentes de lo que Heidegger llamó *la época de la imagen del mundo*, suponen una innovación profunda para el pensamiento, aportan material inestimable para la filosofía, y, en definitiva, hacen filosofía.

El sistemático: la Filosofía no puede servir solo para hablar de Filosofía, para hacer o bien una doxografía seca y literal o un palimpsesto intrincado, autorreferencial e hipercodificado. Hablar de música como lo hicieran por ejemplo Schopenhauer o Nietzsche no ha de ser entendido como un capricho que se permitieron para aliviarse de la gravedad del pensamiento filosófico, sino que ambos lo hicieron convencidos de la importancia intrínseca que tenía la música *per se* y por sus consecuencias¹.

El particular: Richard Wagner apreciaba la filosofía y estaba convencido de hacer no solo una nueva música, sino un nuevo pensamiento y en consecuencia estar propugnando un nuevo mundo. O tal vez, para ser más exactos, estar expresando su certeza de que desde una nueva música el pensamiento y el mundo podían ser nuevos también.

Hechas estas precisiones, mencionaremos ahora los tres apartados de los que constará nuestro artículo. En el primero trataremos de la relación de Wagner con la filosofía que le fue contemporánea. En el segundo expondremos por qué la música de Wagner es una apuesta estética tan audaz que aporta una filosofía política de transformación. En el tercero nos referiremos a un libreto, el de *El Anillo del Nibelungo*, y nos detendremos en una figura, la de Wotan, para reparar en la conexión entre la noción básica de la estética wagneriana, la de obra de arte total, y sus tramas y urdumbres teatrales.

La recepción habitual de la figura de Wagner en los foros filosóficos deja mucho que desear, y no tanto porque sea positiva o negativa, sino porque es superficial. Wagner es valorado como un personaje caprichoso y frívolo. La imagen está proyectada por Nietzsche, quien, seducido por Wagner en su juventud, reniega de él cuando el compositor se convierte en músico oficial de la corte bávara y Luis II construye para él el Teatro de Bayreuth. Wagner es tachado de traidor a sus ideales de juventud, acomodaticio lacayo de la realeza y hombre espectáculo que abandona su proyecto estético innovador.

Hay otros dos apelativos con los que se moteja a Wagner: antisemita y nacionalsocialista.

La primera de las acusaciones es justa. Wagner escribió un artículo intitulado “Das Judentum in der Musik” (El judaísmo en la Música), cuya primera publicación anónima se produjo en la *Neue Zeitschrift für Musik* en Leipzig en 1850. El escrito considera que el judío, carente de un suelo o tradición musicales propios, produce una música inauténtica. En el fondo este rechazo de Wagner está motivado por la envidia que sentía ante el más exitoso compositor de ópera de su tiempo, Meyerbeer, quien pertenecía a la etnia hebrea. Por otra parte en el músico hay un rechazo anticapitalista del judaísmo compartido por muchos intelectuales alemanes, por ejemplo por Karl Marx².

¹ Hacer eso parece seguir hoy una *mainstream* filosófica a tenor de recientes estudios de pensadores hoy muy pujantes en el gremio, cf. Badiou, Alain, “Wagner as a philosophical Question” en idem, *Five lessons on Wagner*, Nueva York/Londres, Verso, 2010, pp. 55-70.

² En “Zur Judenfrage”, “Sobre la cuestión Judía”, escrito en 1843 y publicado en 1844 por los *Deutsch-französische Jahrbücher*, Marx critica la alicorta y liberal propuesta de liberación plantada por los judíos. La razón de esta crítica era que solo aspiraban a la libertad de culto, mientras Marx creía que la clave de la emancipación estaba en liberarse de la religión

La acusación que está desenfocada es la de nazi. No puede serlo alguien que no vivió ninguna de las dos Guerras Mundiales. No se puede culpar a Wagner de que fuera considerado el músico oficial del Tercer Reich, de que los festivales de Bayreuth fueran firmemente apoyados por el régimen y de que Adolf Hitler fuera un rendido admirador de su música y muy especialmente de *Tristán e Isolda*. Igualmente no se puede culpar a Wagner de que sus descendientes fueran partidarios orgánicos del nacionalsocialismo. Adentrarnos en la cuestión de la posible aportación que la obra de Wagner pudo hacer al pensamiento nacionalsocialista sería objeto de otro trabajo. Por otra parte, *prima facie*, podríamos decir que en Wagner hay tantos elementos aprovechables para el nazismo, como para el anarquismo, e incluso para una teoría política sencillamente conservadora³.

Aunque se pasa habitualmente por alto esta relación, el filósofo a quien más leyó Wagner y, en consecuencia, el que más le influyó, fue Ludwig Feuerbach, a quien conoció en 1841. Hay que tener en cuenta que la gran obra de Feuerbach *La esencia del cristianismo* se publicó en 1841-1842. La lectura de Feuerbach impulsó a Wagner a desarrollar la idea en la que se articula la trama de *El Anillo del Nibelungo*, el fin de los dioses, sustituidos por una religión immanente de amor entre los hombres. Igualmente la ideología política de Wagner, que le impulsó a apoyar la revolución de 1849 en Dresde, está intensamente teñida del ateísmo humanista feuerbachiano, tal como queda de manifiesto en el final del panfleto escrito por Wagner con motivo de los días de amotinamiento y que llevaba el nombre de *La revolución*: “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”⁴.

Igualmente en Wagner hay un eco del materialismo feuerbachiano en pasajes como este: “Solo lo sensorial tiene sentido; lo asensorial es asimismo insensato. Lo sensato es la perfección de lo sensorial; lo insensato es la auténtica forma de lo asensorial”⁵.

Para Wagner estaba claro que las mejores cualidades del hombre coincidían con el destino del hombre en su conjunto y esa idea eminentemente feuerbachiana queda de manifiesto en su texto *La obra de arte del futuro* (1849) que dedicara al propio Feuerbach, y en cuyas líneas puede leerse lo siguiente: “la obra de arte del futuro es colectiva y solo puede surgir de un empeño colectivo”⁶.

Junto a Plotino es quizá Schopenhauer el representante del canon de la filosofía que más admira la música. La Voluntad quiere objetivarse según el modelo de las Ideas platónicas, que son también equivalentes según Schopenhauer a la *cosa en sí* kantiana.

Sin embargo el único acceso que tiene el hombre a la Voluntad es su propia ciega e insaciable voluntad. El entendimiento del hombre solo aprehende el fenómeno, y con este urde la trama de la representación. Hay un lenitivo, sin embargo, y este es el arte que mediante la imaginación representa las Ideas, en una suerte de “como si”. Sin embargo la música tiene la condición no ya de arte supremo, sino de sabiduría que alcanza la expresión de la Voluntad misma. Richard Wagner leyó *El mundo como Voluntad y representación* entre otoño de 1854 y verano de 1855. El músico describió el efecto de esta obra como “un impacto extraordinario y decisivo para el resto de mi vida” y cuenta cómo después de leerlo volvió a su libreto de *El Anillo del Nibelungo* y vio que ya estaban en marcha en su escritura muchas nociones que había leído en Schopenhauer. De hecho dice Wagner literalmente “llegué a comprender a mi propio Wotan”. Como señala Wendel Barry:

misma.

³ Cf. Pérez Maseda, Eduardo, *Música como idea, música como destino: Wagner-Nietzsche*, Madrid, Tecnos, 1993, pp. 151-209.

⁴ Wagner, Richard, “La revolución” en, idem, *Escritos y confesiones*, Barcelona, Labor, 1975, p. 117.

⁵ Wagner, Richard, “El arte del futuro. En torno al principio del comunismo”, en, Wagner, Richard, op. cit., p. 124.

⁶ Wagner, Richard, *Das Kunstwerk der Zukunft*, Berlín, Theodor Knauff Nachfolger, 1933, p. 239.

“Wagner guiado por su intuición de artista, que a menudo anticipa y sobrepasa a su razón había desarrollado personajes cuyas acciones eran incomprensibles para su entendimiento, pero cuya captación era inevitable por su intuición poética. En la mente de un artista la intuición rápida es elegida preferiblemente al conocimiento racional como guía para expresar el universal concreto”⁷.

Y esta, sigue diciéndonos, Wendel Barry, es probablemente la principal aportación de un filósofo dedicado a la estética, ser capaz de ver la teoría que en la mente del artista aparece como forma de intuición y ayudarle a expresarla en su forma definitiva⁸.

También Wagner adoptó la ética de Schopenhauer. Para este la compasión, como fuerza contraria al principio de individuación, es un indicio de que ni la representación ni la voluntad individual son los únicos móviles de la conducta del hombre, y, en definitiva, son una muestra más del imperio de la Voluntad. Compasión es lo que siente Brünnhilde por Siegmund y lo que le lleva a arriesgar y perder su condición de Walkiria. Otra muestra de ese cese de la voluntad de vivir es el amor de Tristán e Isolda consistente en *desear juntos dejar de desear*, que se consuma con la muerte mística de Isolda y la unión con el todo.

“In dem wogenden Schwall/ in dem tönenden Schall/ in des Welt-Atems/ wehendem All/ ertrinken./ versinken/ unbewußt-/ höchste Lust!”

(¡En la crecida ondulante,/ en el sonido resonante,/ en el universo suspirante/de la respiración del mundo.../ anegarse,/ abismarse.../ inconsciente.../ supremo deleite!)

Pero la más poderosa compasión, que deriva en auténtico cese de la voluntad de vivir, es la que alcanza Wotan en el transcurso del Anillo al renunciar a su condición de dios y convertirse en un vagabundo. Con el acto de compasión y renuncia de Wotan, el dios supremo, adviene el final de los dioses, el crepúsculo de los dioses, y dejando de estar regidos por ellos, los hombres solo tienen ya al amor por religión. En el final del Anillo, en el acto deicida del dios supremo, Wotan, convergen, por lo tanto, el ateísmo de Feuerbach y el fin de la voluntad de vivir de Schopenhauer.

El caso de Nietzsche es más complejo. La relación de Nietzsche con Wagner sigue una dirección opuesta a la del músico y Schopenhauer. Aquí Nietzsche es el discípulo y Wagner el maestro. En *El nacimiento de la tragedia y el espíritu de la música*, las figuras de Schopenhauer y Wagner bullen en la cabeza de Nietzsche cuando construye los principios ontológicos del sueño y la embriaguez, de lo apolíneo y lo dionisiaco. Donde Nietzsche dice apolíneo, Schopenhauer dice representación y Wagner dice día. Donde Nietzsche dice dionisiaco, Schopenhauer dice Voluntad y Wagner dice noche. Quizás sea excesivo decir que Nietzsche escribió *El nacimiento* al dictado de Wagner; sin embargo, como bien ve Begoña Lolo, está claro que, para el compositor, el joven filósofo era quien “mejor podía recoger y plasmar toda su teoría estética”¹⁰.

También es *Tristán e Isolda*, concretamente una reducción a piano de la obra¹¹, lo que convierte a Nietzsche en un ferviente admirador de Wagner. El mundo del día, el que Tristán encarna antes de beber del filtro: con su formalismo, con su orden, con su convencionalismo, con sus honores vacuos, con sus lealtades aherrojantes es lo apolíneo nietzscheano, o, para ser más exactos, lo apolíneo tomado excluyentemente y olvidado de que Apolo es el símbolo de Dionisos en

7 Wendell-Barry, Elisabeth, “What Wagner found in Schopenhauer’s Philosophy”, en *The Musical Quarterly*, The Oxford University Press, vol. 11, n.º 1, enero, 1925, p. 129.

8 Idem p. 130.

9 Wagner, Richard, *Tristan und Isolde*, Madrid, Teatro Real, 2000. p. 111.

10 Lolo, Begoña, “Prólogo” a Nietzsche, Friedrich, *El caso Wagner. Nietzsche contra Wagner*, Madrid, Siruela, 2002, p. 11.

11 Reducción a piano que fue interpretada ante él por Gustav Krug en 1861, cf. idem, p. 10.

este mundo, en nuestro mundo. Frente al día está la noche: con su desatamiento, con su quiebra de cadenas, con su autenticidad, con su orgullo, con su entrega. La noche es lo dionisiaco que se manifiesta primariamente en el amor de Isolda. Un amor contrario a su principio de individuación. Ella descubre que Tristán ha matado a su prometido Morolt, pues en su espada encuentra esquivas del casco de este. Isolda se dispone a matarlo con su propia espada, pero una mirada de él se lo impide. Una mirada la convierte en una arrobada necia, en una traidora a su estirpe. Cuando ambos tomen el filtro también Tristán pasará del día a la noche y comenzará un amor que culminará en el *dejar de desear*. Lo dionisiaco, esa voluntad de Isolda que acaba en la anulación de la voluntad, o sea en la Voluntad, es lo trágico, es el espíritu de la música que Schopenhauer tanto ponderó.

Sin embargo Nietzsche renegó de Wagner. De un modo muy duro, pero sin duda con conocimiento de causa, ataca el arte wagneriano como panteatralidad. La supuesta victoria de la música, la obra de arte total, le parece a Nietzsche la conversión de la música en una *ancila*, en una esclava del teatro, puesta exclusivamente al servicio de las emociones del drama y, además, de emociones concretas. Wagner, que tanto deploraba la Gran Ópera como espectáculo corrompido, se hizo construir un teatro en Bayreuth exclusivamente destinado a ofrecer espectaculares montajes de sus dramas musicales.

Por su parte Nietzsche fue quien acuñó el término *melodía sin fin* para caracterizar la música de Wagner. Nietzsche con una agudeza enorme señala que la música se hizo para bailar. Es una idea comunmente aceptada que la música instrumental es la hija de la música de danza¹². Nietzsche va más allá y señala que las pautas recurrentes que se encuentran en la tonalidad clásica son equivalentes a los pasos y las coreografías recurrentes del baile. En este sentido y con una notable acidez, el filósofo señala que mientras que la esencia de la música consiste en que se hizo para bailar, la música de Wagner parece haberse hecho para nadar o para flotar¹³.

Y el tercer ataque de Nietzsche va contra la figura de la mujer que propugna Wagner. Nietzsche nos habla de la Senta del *Holandés errante* que se lanza por el acantilado para que el Holandés tenga constancia de su amor y así detenga finalmente su viaje por el mundo de las sombras. Es evidente que Nietzsche podría habernos hablado de la propia Isolda que emprende el viaje hacia el no deseo de Tristán o de Brunilda que se lanza a la pira tras la muerte de Sigfrido. Todos estas figuras son opuestas por Nietzsche a una heroína del amor, ingenua y que sencillamente vive, la Carmen de Bizet, cuya música también era ponderada por Nietzsche por su claridad mediterránea¹⁴.

En el estilete crítico que supone Nietzsche para Wagner puede verse sin duda no solo a un hombre a quien le gustaba la música, sino que también sabía de música. Eso constatarse en la sólida visión que tiene de la historia de la música, al haber sabido percatarse del vínculo entre música instrumental y música de baile como el camino hacia la música absoluta. Igualmente *melodía sin fin* es un término adoptado por la musicología más avanzada para describir la música de Wagner, si bien no necesariamente con el sentido despectivo en que lo utilizó Nietzsche.

Sin embargo a Nietzsche pueden discutírsele en su crítica de Wagner tres cosas:

Que la crítica que hace de la *melodía sin fin* y de la música flotante de Wagner está llevada a cabo desde unos parámetros dogmáticamente clasicistas, y por lo tanto exclusivístamente apolíneos.

Que el rechazo de las heroínas wagnerianas inmoladas, como crítica del sadismo de Wagner, se convierte en una formación reactiva con el masoquismo de Nietzsche.

12 Entre otros muchos lugares esa afirmación se propone en Salazar, Adolfo, *Conceptos fundamentales de la historia de la música*, Madrid, Revista de Occidente, 1954.

13 "Wagner como peligro", en Nietzsche, Friedrich, op. cit. p. 83.

14 Acerca de lo notablemente impostado de esta adhesión a Bizet y de cómo la exageró Nietzsche para expresar su animadversión a Wagner, cf. idem. pp. 13-14.

Que la crítica a la teatralidad de Wagner puede ser interpretada como resentimiento y envidia de Nietzsche, y en el fondo una traición al espíritu de jovialidad que decía encarnar.

Y como ilustración de este último punto y final de la primera parte de este escrito, nada mejor que estas líneas de Cosima von Bülow:

“Dios mío, Nietzsche, ¡Si usted lo hubiera conocido! Jamás se reía, y siempre se veía sorprendido por nuestro humor. Además era corto de vista hasta lo increíble; un pobre pájaro nocturno que chocaba contra todos los ángulos y esquinas, y al que resulta raro que lo hagan pasar por profeta de la risa”¹⁵.

Sin embargo, aparte de hablar de la relación de Wagner con el pensamiento que le fuera contemporáneo, nos hemos propuesto considerar en qué medida la música de Wagner es una nueva concepción que modifica nuestra sensibilidad y nuestra visión del mundo. Es decir no solo queremos hablar de Wagner y la Filosofía, sino de Wagner como Filosofía.

Si hay un término clave para presentar aquello que Wagner supuso y quiso suponer en la historia de la música ese término es la de *obra de arte total*, *Gesamtkunstwerk*.

Para comprender qué es *Gesamtkunstwerk* hay una cuestión sobre la que inicialmente se debe reparar: la etimología de *música*.

Música procede del griego *musiké* y designaba una actividad inspirada por las musas. Este término unifica en una misma realidad música, poesía y danza. Pues bien, una de las posibilidades de interpretación de la historia de la música es la de la emancipación creciente de la poesía y de la danza. La relación entre la música y la poesía se establece en el ámbito de la música vocal. A lo largo de siglos la música, el poder, muy especialmente el poder religioso, entendió la música como un acompañamiento del canto ritual y litúrgico, un acompañamiento que debía dejar en todo momento claro el texto. Esa orientación dominante fue por ejemplo represiva de la polifonía, que con dos o más líneas melódicas independientes hacía los textos incomprensibles y resaltaba de un modo inadecuado la belleza en la presentación del mensaje, frente a la claridad en la transmisión de ese mensaje, claridad que era imprescindible a efectos de culto religioso¹⁶. La emancipación de la danza fue de otra naturaleza. La danza identificada con la música instrumental era también considerada una actividad vulgar y propia del pueblo inculto, en consecuencia, la emancipación de la música instrumental respecto de la danza estribó en un aumento de la consideración social del músico, que fue de la mano de la consideración de este como compositor¹⁷, siendo este nuevo personaje, el compositor, el protagonista, el sujeto de una nueva dirección en la música que propició la evolución de la forma sonata¹⁸. En todo caso fue el romanticismo el movimiento por el que la música instrumental fue finalmente considerada autónoma y autosuficiente respecto a la palabra y también una actividad con un prestigio social y una complejidad intelectual tal que no tiene por qué verse obligada a ser un divertimento propio de salones de baile. Por otra parte, los románticos otorgaron un gran reconocimiento a la polifonía de la Baja Edad media y el Renacimiento, precisamente porque había relativizado el texto para resaltar la belleza del canto, y había convertido la voz humana en un instrumento más. De hecho el gran héroe del pasado para la música romántica había sido Palestrina.

Wagner es un romántico: por un lado es un amante de la música instrumental y de la tradición sinfónica alemana, de lo que dan buena fe sus grandiosos preludios de *Tannhäuser*, *Tristán* o su inmenso interludio de la *Marcha funearia de Sigfrido*. Al mismo tiempo quiere convertir música vocal en música instrumental, en definitiva quiere convertir la voz humana en uno de los instru-

15 En Gregor-Dellin, Martin, *Wagner 1821-1864*, Madrid, Alianza, 1983, p. 504.

16 En 1325 el papa Juan XXII dictó la bula *Docta Sanctorum* contra los abusos de la polifonía.

17 Solo con la Edad Moderna llega el músico a ser considerado un artista creador y no solo un ejecutante.

18 Y aquí nos referimos al término sonata tomado en un sentido más amplio, es decir, tomada como forma estrictamente instrumental de música.

mentos de la orquesta. Eso se manifiesta en la enorme dificultad vocal del canto en Wagner, los papeles wagnerianos requieren gran resistencia física por lo largos que son; exigen potencia para rivalizar con los numerosos *tutti* orquestales y también precisan técnica para empastar el canto con instrumentos musicales de una tesitura extraña a la voz humana.

Hasta aquí, podríamos decir que Wagner es un romántico más, pero su principal ataque contra la música barroca es en el ámbito del drama musical. Con la motivación de aclarar el mensaje del texto y la palabra, pero bajo unos parámetros muy diferentes a las autoridades eclesiásticas, los compositores de dramas musicales, siguiendo la estela de las reflexiones de la Camerata de los Bardi y de la producción de Claudio Monteverdi, habían otorgado a la forma ópera una escisión radical entre los momentos narrativos y dramáticos de la trama que se desarrollaban en los recitativos y los momentos líricos emotivo-sentimentales expuestos en las arias. El objeto de esta división era distinguir los momentos en los que debía quedar bien fijado el texto del canto para que le quedara clara la trama al oyente, de aquellos en los que en cuanto expresión del sentimiento se avenían más a la belleza y al virtuosismo del canto. Pues bien, Wagner deplora esta bipartición, ya que convertía el drama musical, eso que se acabó denominando ópera, en una ópera de números cuarteada y rota. A Wagner le parecía una ofensa que una obra dramática permitiera que el oyente pudiese abandonar su atención a la trama para deleitarse con los momentos de lucimiento de los solistas. Frente a este troceo, propio más de una carnicería que de una sala de teatro, Wagner apostaba por mantener el continuo dramático mediante la unidad de aria y recitativo¹⁹.

Sin embargo la obra de arte total no solo se fraguó en el esquema del drama musical, sino también en la obra misma. Frente a la tonalidad clásica, con sus recurrencias melódicas y con su resolución de cadencias, Wagner nos presenta una música sujeta de un modo leve a la misma. La forma musical wagneriana está sumamente expandida en sus escalas, es densa en su timbre, en su intensidad y en su textura armónica, de ahí que fuera llamada, precisamente por Nietzsche, *melodía sin fin*. Y esta forma, que pone en entredicho la forma tonal, fue por eso punto de partida de la Moderna Escuela de Viena: el *Tristán* fue el primer referente inexcusable de Schönberg, Berg y Webern.

Y finalmente la obra de arte total, tiene un tercer pilar, el *Leitmotiv*, el motivo conductor. Células, frases o temas musicales que se asocian a personajes, situaciones, emociones u objetos. Comoquiera que los sentimientos suscitados por todos estos elementos son cambiantes, también lo es la música, por eso los temas son sometidos a todas las posibilidades del contrapunto y la modulación armónica para expresar esos cambios: las inversiones, las retrogradaciones, la modulación de modo menor a mayor o viceversa, la introducción de voces adicionales, la mezcolanza de temas, los cambios de *tempi*, se articulan intrincadamente para intentar mostrarnos las procelas del sentimiento²⁰.

Así que recordemos, la revolución musical de Wagner, la *obra de arte total*, se llevó a cabo mediante tres resortes: el de una melodía sin fin no sujeta a la tonalidad clásica, el de la unidad dramática conseguida como resultado de la fusión de recitativo y aria en el continuo musical y, por último, el de un apoyo de la emoción en la música misma, en lo que él llamó momentos melódicos de sentimiento, en los *Leitmotiv*.

19 No es casual que se recuerden tan pocas arias de Wagner o que éstas estén ceñidas a su primera y embrionaria época en la que todavía no estaba desarrollado su estilo.

20 Žižek da una vuelta de tuerca más viendo en el *Leitmotiv* el genuino tejido de la tragedia: "the (psycho)-logical presupposition of opera (Wagner's at least) is that orchestral music is supposed *not* to be heard by the opera's character: it renders the truth they ignore, the blindness which sustains their actions" Žižek, Slavoj, Afterword to Badiou, Alain, op. cit, p. 204.

La revolución de Wagner es una revolución musical que quiere conseguir la unidad del arte desde la música, y no desde el sumatorio de artes que proponía la Gran Ópera francesa contemporánea, cuyo representante más conspicuo era Meyerbeer. La Gran Ópera buscaba un gran espectáculo para el altoburgués urbanita que quería ser un arte de artes. Un arte que pretendía la fusión de las artes como resultado de la suma de los oficios en el vestuario, el *atrezzo* y la tramoya, de la arquitectura y las artes plásticas en los decorados, de la retórica y la poesía en el texto del libreto, del ballet en los interludios y la música como acompañamiento general del espectáculo.

Wagner deploraba la artificiosidad compuesta y espuria de la Gran Ópera y proponía la nuda fuerza de la música para como potente vector capaz de dar lugar a la unidad del arte, una unidad orgánica y no una argamasa.

La *Gesamtkunstwerk* wagneriana, es decir la unidad de la obra articulada por la música, debía tener un correlato perfectamente ajustado no solo en el texto en cuanto texto poético, sino también en los postulados ideológicos, políticos, que el mismo texto intentaba sustentar.

Ya hemos mencionado que si hay un personaje especialmente definitorio de la ideología wagneriana ese es Wotan. Un dios supremo que va renunciando progresivamente a ejercer su poder, quiere cada vez con más intensidad dejar de ser Dios²¹. A lo largo del Prólogo y las tres Jornadas de *El Anillo del Nibelungo*, Wotan no solo quiere, sino que deja de ser Dios y acaba propiciando jubilosamente el Ocaso de los Dioses. Ocaso que lleva consigo el advenimiento de una religión de la humanidad consistente en la divinización de la fraternidad y el amor.

En la primera escena de *El Anillo* en la que aparece, Wotan sueña²² y su sueño es de poder de confirmación de su poder. Su sueño es el del Walhall, fortaleza y residencia de los dioses que está a punto de ocupar.

Sin embargo, para el pago de esa fortaleza que le han construido dos gigantes, Fafner y Fasolt, ha acordado con estos entregarles a Freia, la diosa del amor²³. Como Wotan se arrepiente, quiere darles a los gigantes algo a cambio que les resulte satisfactorio, para que así Freia quede liberada. Informado por Loge, semidiós del fuego²⁴, de la existencia de un anillo que confiere el poder supremo del mundo, decide arrebatarárselo a su poseedor, el rey de los Nibelungos Alberich.

Alberich había obtenido el Anillo mediante un acto con dos momentos: usurpación y renuncia. El rey Nibelungo ha robado a las Hijas del Rin el oro que custodian para forjarse el Anillo. Sin embargo esa forja requiere previamente haber renunciado al amor. Tal como ha sabido Alberich de la Náyade 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”²⁵.

21 En un admirable y reciente estudio sobre El Anillo, se entiende la trama de la obra como el descubrir progresivo de Wotan del significado del deseo que expresa en la segunda escena del segundo acto de *La Valquiria*, “nur eines will ich noch: das Ende” (solo una cosa quiero aún: ¡el fin!) cf. Kitcher, Philip/ Stracht, Richard, *Finding an Ending. Reflections on Wagner's Ring*, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 44.

22 Sobre esa centralidad de lo onírico, cf. Trias, Eugenio, *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*, Madrid, Galaxia Gutenberg/ Círculo de lectores, Madrid, 2007, pp. 311-341.

23 La Venus del panteón germánico.

24 Lejanamente emparentado con Hefesto.

25 Wagner, Richard, *El Anillo del Nibelungo*, versión bilingüe, traducción de Ángel Fernando Mayo Antoñanzas, Madrid, Turner, 2005, p. 19.

Y Alberich eleva una maldición sobre el amor que le permite forjar el Anillo. Cuando con ardides Loge y Wotan se lo arrebatan, el Nibelungo maldice ahora la propia joya y esa maldición será definitiva para el desenlace trágico de la Tetralogía.

A pesar de estar tentado de quedarse con la clave del poder del mundo, Wotan renuncia al Anillo y los gigantes liberan a Freia. He aquí el primer acto impropio de la divinidad de Wotan, en este caso de contención. Es capaz de resistirse a obtener el poder supremo, pues ni renuncia al amor ni lo maldice. Y este respeto el amor queda encarnado y simbolizado en la figura de Freia. Y así acaba el Prólogo de la Tetralogía de *El Anillo: El oro del Rin*.

De una enorme intrincación es la primera jornada, *La Valkiria*. Dos hermanos mellizos, hijos de Wotan con una mortal, se han reencontrado después de haber sido usurpados de su madre y separados. Entre los dos, Siegmund y Sieglinde, ha surgido el amor, sin embargo la hermana está casada con Hunding quien reta a Siegmund a muerte. Wotan siente simpatía por su hijo, pero Fricka²⁶, su mujer, le recuerda que siendo él sustentador de la ley y poseedor de las runas debe hacer que prevalezca la ley. Y la ley solo puede prevalecer si en el combate vence Hunding, pues la unión de Siegmund y Sieglinde está basada en el adulterio y el incesto. Wotan insta a su Valkiria favorita, también hija suya, Brünnhilde, a que cumpla su voluntad, que es la de que le ley prevalezca, y que tras la muerte de Siegmund se lleve a este al Walhall. Brünnhilde, identificada con la pareja de amantes e intuyendo que el deseo de Wotan es diferente a su mandato²⁷, está dispuesta a ayudar a Siegmund en el combate. Sin embargo Wotan, apercibido, interviene matando con sus propias manos a Siegmund. El dios castiga a Brünnhilde quitándole su condición de Valkiria y degradándola a mortal. Con todo, muestra un rasgo de clemencia, atiende a la petición de su hija de que aquel mortal que la posea sea digno de ella. Wotan la sume en un profundo sueño y ordena a Loge que ponga alrededor de ella un círculo de fuego, para que quien la despierte previamente haya demostrado su valor salvando la ardiente barrera.

En la segunda jornada de la Tetralogía, *Siegfried*, Wotan se convierte en el Wanderer, el caminante. Pasa a ser espectador del devenir cósmico, ya no es factor condicionante de este²⁸. Por eso su intento de interceptación de Siegfried cuando va a liberar a Brünnhilde es tímido. La oposición que hace con su lanza a la Nothung de Siegfried no es más que un acto que propicia que Siegfried se reafirme y que la necesidad (Nothung) se cumpla. De hecho la pugna que se produce entre Gungnir, la lanza de las runas, y Nothung, la espada de la necesidad y el destino, las armas de Wotan y Siegfried, son símbolo de la lucha entre el viejo y el nuevo orden. Un orden que precedía y prescribía lo que podía ocurrir y otro solo ligado al destino.

En el *Ocaso de los Dioses* llega el acontecimiento, la renuncia definitiva a la divinidad de Wotan, la muerte a traición de Siegfried, la pira funeraria de Brünnhilde y la quema del Walhall.

En Wotan pues ha habido una cuádruple y progresiva renuncia, cada una de ellas en una de las cuatro partes de la Tetralogía²⁹.

La primera renuncia de Wotan, en *El Oro del Rin*, es al Anillo para que Freia no sea usurpada por los gigantes

26 Cuyo pariente heleno más cercano es Hera.

27 Trias se hace eco de estos conflictos mandato-deseo frases con esta tan escueta como acertada apreciación: “Wagner puede pasar por precursor del pensamiento psicoanalítico”, Trias, Eugenio, *Drama e identidad*, Barcelona Ariel, 1974, p. 48.

28 Es como si ya no delegara en sus dos cuervos, Hugin y Munin, la supervisión del mundo, sino que quisiera tener esa experiencia por sí mismo.

29 Con una sutileza encomiable, no exenta de malicia, Adorno señala que el sentido de *El Anillo* concuerda muy especialmente con la noción hegeliana de la astucia de la razón “Cualquier cosa que ocurra en oposición a *lo total*, a la voluntad universal de Wotan, ocurre al mismo tiempo en el sentido de este”, Adorno, Theodor W., “Ensayo sobre Wagner”, en idem, *Monografías musicales*, Obra completa 13, Tres Cantos, Akal, 2008, p. 122.

La segunda renuncia de Wotan, en *La Valkiria*, se traduce en un castigo solo parcial a Brünnhilde. Sin duda la castiga haciendo que deje de ser Valkiria, y la hace mujer. Sin embargo, por otra parte, la duerme y pone en torno a ella un círculo de fuego, para que solo pueda poseerla quien sea digno de ella (aquel que sea capaz de traspasar el fuego).

La tercera renuncia de Wotan, en *Sigfrido*, consiste en el desistimiento de intervenir. Se hace espectador, caminante, Wanderer, en parte sosegado, en parte condescendiente y en parte displicente con lo que ocurre en el mundo. La oposición tibia que hace con su lanza Gungnir a la Nothung es el último acto de defensa de un orden, el de las runas, en el que ha dejado de creer.

La cuarta renuncia de Wotan, en *El ocaso de los Dioses*, es consecuencia, o más bien hecho consecutivo de las renunciaciones anteriores, pero en todo caso definitiva. Dejar el Wallhal en llamas es despojarse activamente de la condición de Dios y hacer que dejen de existir los dioses. Quemar la residencia del Arco Iris y propiciar que el Anillo vuelva al fondo del Rin, para que no habiendo dioses, solo haya una divinidad ya, el amor.

En definitiva, el mensaje del Anillo se acrisola en el del poema recitado por Brünnhilde que lo cerraba en la primera versión del libreto, y que luego Wagner sustituyó por un tan complejo como fascinante entreverado de *Leitmotive*³⁰:

“¡Oh vosotros que aún estáis en la flor de la vida, raza poderosa, escuchadme!: cuando la ardiente pira haya consumido los cuerpos de Sigfrido y Brunilda y veáis a las hijas del Rin que llevan el anillo a lo profundo, mirad hacia el norte, a través de la noche. Si resplandece en el cielo fuego sagrado, contemplaréis el fin del Walhall. Mas si se desvanece, cual un soplo, la raza de los dioses, quedándose el mundo sin dominador, legaré a cambio, al universo el más sublime tesoro de un saber: no se halla la dicha en las riquezas, ni en el oro, ni en el divino esplendor, ni en las mansiones y pompas señoriales, ni en el poderío, ni en los engañosos lazos de pactos oscuros, ni en la dura ley de las hipócritas costumbres: la felicidad en la alegría y en el llanto solo la procura el amor”³¹.

Bibliografía

Adorno, Theodor W., “Ensayo sobre Wagner”, en ídem, *Monografías musicales*, Obra completa 13, Tres Cantos, Akal, 2008.

Badiou, Alain, *Five lessons on Wagner*, Afterword by Slavoj Žižek, Nueva York/ Londres, Verso, 2010.

Gregor-Dellin, Martin, *Wagner 1821-1864*, Madrid, Alianza, 1983.

Kitcher, Philip y Stracht, Richard, *Finding an Ending. Reflections on Wagner's Ring*, Oxford, Oxford University Press, 2004.

Nietzsche, Friedrich, *El caso Wagner. Nietzsche contra Wagner*, Prólogo de Begoña Lolo, Madrid, Siruela, 2002.

30 En 1968, Deryck Cooke, sirviéndose de grabaciones de *El Anillo* dirigidas por Georg Solti, hace un disco en el que nos ofrece una descripción los *Leitmotive* de la Tetralogía. Respecto a la coda, él nos dice lo siguiente “Al final de la obra, la música alcanza su clímax definitivo con la combinación de los motivos del Walhall en los metales y el del Poder de los Dioses en los bajos. Entonces el motivo de Sigfrido muerto irrumpe como recuerdo glorioso seguido de una última exposición del motivo del ocaso de los dioses que ya se ha consumado. Finalmente todos los motivos desaparecen, sonando uno solo al final, el de la redención, para imprimir a la vasta y tormentosa trama, un sello definitivo de bendición”.

31 En Wagner, Richard, *El Anillo del Nibelungo*, Traducido y analizado por Ernesto de la Guardia, Tomo II, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1967, p. 205.

Pérez Maseda, Eduardo, *Música como idea, música como destino: Wagner-Nietzsche*, Madrid, Tecnos, 1993.

Trías, Eugenio, *Drama e identidad*, Barcelona, Ariel, 1974.

—, *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*, Madrid, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, Madrid, 2007.

Wagner, Richard, Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, Berlín, Theodor Knauff Nachfolger, 1933.

—, *El Anillo del Nibelungo*, Traducido y analizado por Ernesto de la Guardia, Tomo II, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1967.

—, *Escritos y confesiones*, Barcelona, Labor, 1974.

—, *Tristan und Isolde*, Madrid, Teatro Real, 2000.

—, *El Anillo del Nibelungo*, versión bilingüe, traducción de Ángel Fernando Mayo Antoñanzas, Madrid, Turner, 2005.

Wendell-Barry, Elisabeth, “What Wagner found in Schopenhauer’s Philosophy”, en *The Musical Quarterly*, The Oxford University Press, Vol. 11, n.º 1, enero de 1925.