

ROGER SCRUTON

EL ANILLO  
DE LA VERDAD

LA SABIDURÍA DE  
«EL ANILLO DEL NIBELUNGO»  
DE RICHARD WAGNER

TRADUCCIÓN DEL INGLÉS  
DE JUAN LUCAS

BARCELONA 2019



A C A N T I L A D O

TÍTULO ORIGINAL *The Ring of Truth*

Publicado por  
A C A N T I L A D O  
Quaderns Crema, S. A.

Muntaner, 462 - 08006 Barcelona  
Tel. 934 144 906 - Fax. 934 636 956  
correo@acantilado.es  
www.acantilado.es

© 2016 by Roger Scruton. Todos los derechos reservados  
Publicado por primera vez por Penguin Books Ltd.  
© de la traducción, 2019 by Juan Lucas Romani  
© de esta edición, 2019 by Quaderns Crema, S. A.

Derechos exclusivos de edición en lengua castellana:  
Quaderns Crema, S. A.

En la cubierta, *Richard Wagner*, de Hubert von Herkomer

ISBN: 978-84-17902-05-6  
DEPÓSITO LEGAL: B. 23 965-2019

AIGUADEVIDRE *Gráfica*  
QUADERNS CREMA *Composición*  
ROMANYÀ-VALLS *Impresión y encuadernación*

PRIMERA EDICIÓN *noviembre de 2019*

Bajo las sanciones establecidas por las leyes,  
quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización  
por escrito de los titulares del copyright, la reproducción total  
o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o  
electrónico, actual o futuro—incluyendo las fotocopias y la difusión  
a través de Internet—, y la distribución de ejemplares de esta  
edición mediante alquiler o préstamo públicos.

## CONTENIDO

<i>Prefacio</i>	7
1. Introducción. La obra y el hombre	9
2. Historia y cultura	23
3. El argumento	80
<i>El oro del rin</i>	82
<i>La valquiria</i>	100
<i>Sigfrido</i>	131
<i>El ocaso de los dioses</i>	159
4. Cómo funciona la música	199
5. Comprender el argumento	243
6. Personaje y símbolo	272
7. Amor y poder	329
8. Siegfried y otros problemas	368
9. Retrospectiva	398
<i>Apéndice</i>	415
<i>Notas</i>	466
<i>Índice</i>	480

[Acantilado no se responsabiliza del contenido de ninguno de los portales de la red mencionados en el libro].

## PREFACIO

Éste es un trabajo de crítica y también de filosofía, a través del cual intento explicar el logro artístico de Wagner en su tetralogía *El anillo del nibelungo*, además de utilizar la obra como vehículo para la reflexión filosófica. A lo largo del libro pongo énfasis en que no es posible comprender el significado del *Anillo* sin apreciar la música. Dicho esto, he reducido al mínimo el análisis técnico, he concentrado la descripción detallada de la música en un solo capítulo (el 4) y he situado todos los ejemplos musicales, incluidos los motivos conductores, en el apéndice.

El libro nació como una serie de tres conferencias pronunciadas en 2005 en Princeton, bajo los auspicios del Council for the Humanities. Sarah-Jane Leslie asistió a esas conferencias y rebatió con vigor mi interpretación del ciclo. Le estoy muy agradecido por su combativo estímulo a lo largo de los años y por convencerme de que debía tomarme al personaje de Brünnhilde mucho más en serio de lo que por entonces estaba inclinado a hacer. Tengo una deuda de gratitud con Paul Heise, cuya extraordinaria dedicación a la obra maestra de Wagner ha sido una inspiración para mi trabajo, y cuyos comentarios de una versión anterior han clarificado enormemente el discurso. Estoy también en deuda con Andreas Dorschel, quien me ha corregido muchas cuestiones de índole erudita y también filosófica.

He aprendido mucho de la crítica entusiasta y constructiva ofrecida por Philip Kitcher y Robin Holloway, y desde el primer momento me he apoyado en la perspicacia y el generoso estímulo de dos amigos, Jonathan Gaisman y Robert Grant, sin cuya cultura musical y amplio conocimiento me hubiese sentido muchas veces extraviado. Finalmente, debo

## PREFACIO

un agradecimiento especial a mi editor, Stuart Proffitt, cuya crítica atenta de anteriores redacciones ha suscitado mejoras radicales en el texto.

## INTRODUCCIÓN. LA OBRA Y EL HOMBRE

*El anillo del nibelungo* de Wagner es una de las más grandes obras de arte de los tiempos modernos, y en este libro la interpreto en términos que espero que muestren su relevancia para el mundo en que vivimos. En este empeño se interponen enormes obstáculos, siendo uno de los mayores el propio Richard Wagner, cuya gigantesca ambición y titánica personalidad lo han convertido en nuestra época antiheroica en objeto de permanente vilipendio. Desde el punto de vista de su reputación póstuma, la vida de Wagner estuvo plagada de errores. No ocultó su antisemitismo, proclamándolo al mundo en un panfleto tristemente célebre.\* Suministró el relato y los personajes que, en su caricatura nazi, se convertirían en iconos del racismo alemán. Maltrató escandalosamente a aquellos que financiaron su extravagante vida, incluido su excéntrico y devoto soberano, el rey Luis II de Baviera. Tuvo una manifiesta inclinación por las esposas de otros hombres, y en su tributo más célebre a las relaciones sexuales prohibidas retrató el incesto en términos que eran a la vez empáticos y la materia prima para ulteriores fantasías racistas.

Sus errores no concluyeron con su muerte. No sólo se convirtió en el compositor favorito de Hitler, sino que se quiso ver en los villanos de Wagner la caricatura del judío. Alberich, Mime y Klingsor eran presentados una y otra vez en los escenarios alemanes como si fueran imaginados por el doctor

\* «El judaísmo en la música» apareció en 1850, bajo el pseudónimo de K. Freigedank, en la *Neue Zeitschrift für Musik*, pero pronto se supo que el autor era Wagner, que lo volvió a publicar como panfleto en 1869, ya con su nombre, a pesar de ser consciente de lo mucho que le había perjudicado.

Goebbels, y su teatro de Bayreuth fue utilizado para convertir a Wagner en fundador y sumo sacerdote de una nueva y siniestra religión. Como consecuencia de esos errores—tan sólo una parte de los cuales son atribuibles al propio Wagner—la tendencia ha sido tratar las obras del compositor como manifestaciones de su personalidad, analizarlas como si fueran muestras de un caso de estudio clínico, dando así la impresión de que las entendemos mejor si nos fijamos no tanto en lo que dicen como en lo que revelan de su autor.

La tendencia está ya presente en la polémica con la que Nietzsche procuró romper con el brujo que había lanzado semejante hechizo sobre él (*El caso Wagner*, 1888, y *Nietzsche contra Wagner*, 1895). Pero cobró fuerza en los primeros años del siglo xx, cuando se impuso la costumbre de tratar las obras de arte como viajes por la vida interior de su creador. Desde los primeros días del psicoanálisis, se dijo que las obras de Wagner confirmaban y a la vez exigían una lectura psicoanalítica. Su insaciable deseo, su clamor en favor de la redención a través del amor sexual y la exaltación de la Mujer como vehículo de pureza y sacrificio, son rasgos que de forma natural han sugerido a la mentalidad psicoanalítica fantasías infantiles incestuosas relacionadas con una fijación en la madre como esposa. Tal es la interpretación defendida en 1911 por Max Graf y Otto Rank.<sup>1</sup> Desde entonces, la costumbre de leer las obras desde el punto de vista de la vida de su autor arraigó firmemente en la literatura wagneriana, no sólo entre los detractores de Wagner sino también entre sus admiradores, como se puede comprobar en el empático estudio de Paul Bekker, *Wagner: Das Leben im Werke*, de 1924.

Con posterioridad, escribiendo en reacción al culto nazi de Wagner y echando mano de todo el aparato marxista de la Escuela de Frankfurt, Theodor Adorno atacó al compositor convirtiéndolo en el símbolo de todo aquello que era aborrecible en la cultura alemana del siglo xix, un sumi-



nistrador de «fantasmagoría» cuyo objetivo y cuyo efecto eran la falsificación de la realidad.<sup>2</sup> Más recientemente, Robert Gutman, en su exhaustivo estudio de 1968 *Richard Wagner: The Man, His Mind and His Music*, presentaba a Wagner como un protonazi y un «ogro sin carácter». La misma acusación fue restregada con fruición por Marc A. Wiener en su libro de 1995 *Richard Wagner and the Anti-Semitic Imagination*. Y el hábito de psicoanalizar al compositor a través de sus obras ha proseguido. Los ejemplos recientes más destacados—*Wagner Androgyne*, de Jean-Jacques Nattiez, y *Richard Wagner: The Last of the Titans*, de Joachim Köhler—encuentran en el antisemitismo el sentido, y en la confusión edípica la causa, de prácticamente todo lo que compuso el maestro.<sup>3</sup> Incluso Barry Millington, atento por lo demás al debate musical, se permite escribir como si el antisemitismo ocupara uno de los primeros puestos en la agenda musical e intelectual de Wagner.<sup>4</sup> Esta visión ha ejercido una gran influencia en el debate y en las interpretaciones de las obras de Wagner en Francia, donde el ajuste de cuentas con Wagner fue durante tiempo una parte casi obligatoria de la formación de todo intelectual.<sup>5</sup> Aunque las acusaciones contra el arte de Wagner han sido poderosamente refutadas por Michael Tanner y Brian Magee,<sup>6</sup> todavía cabe añadir algo más en su defensa, si queremos tratar a sus obras por lo que son más que por lo que revelan—o por lo que se piensa que revelan—acerca de su creador.

El propio Wagner escribió una sorprendente autobiografía, que cuenta la historia de una vida intensa y difícil y abunda en expresiones de amor y gratitud, así como de autobombo. El libro reinventa a su autor como un símbolo de la naciente Alemania, es malévolo y mendaz con Meyerbeer y muy poco generoso con Mendelssohn,<sup>7</sup> pero se mantiene apartado del ardiente nacionalismo y de sentimientos antisemitas. Escrito a petición del rey Luis II y dictado por Wagner a Cosima, su segunda mujer, se publicó con una pequeña ti-

rada, para que circulase solamente entre los amigos de Wagner. Pero hoy en día es utilizado a menudo para escarbar en las taras ocultas de la personalidad del compositor y como prueba—por muy fugaz y arcana que sea—de que se trataba de alguien tan común y corriente como cualquiera, por mucho que la mente que el libro revela sea una de las más extraordinarias y omnicomprensivas que hayan existido nunca. Su fracaso en proteger la reputación de Wagner tanto de sus falsos amigos como de sus implacables enemigos halla su reflejo en las producciones modernas de la ópera con la que intentó retratar la vida cotidiana del pueblo alemán, *Los maestros cantores de Núremberg*, hoy en día entendida rutinariamente como una apología de todo lo que resulta inquietante en la caricatura popular de Alemania.

Este tipo de lectura revela el lamentable triunfo de la visión que Hitler tenía de Alemania sobre la que tenía Wagner; triunfo que se refleja en los planes de estudio académicos, en cursos universitarios, en la cultura popular y en los medios de comunicación. Debería resultar evidente para cualquier oyente cultivado que *Los maestros cantores*, terminada en 1867, no trata sobre el nuevo Estado-nación alemán que, gracias a un giro inesperado de la historia, acabaría surgiendo en 1871, sino sobre la antigua Alemania del Sacro Imperio Romano Germánico. (Por desgracia, esto no resultaba evidente para Goebbels, quien al parecer asistió a cien representaciones de la obra, seguramente sin entender nada de su significado). La Núremberg de Wagner es una ciudad autosuficiente en la que unas corporaciones autónomas mantienen el orden y el sentido sin depender de un Estado-nación centralizador, cuyos vínculos locales están basados en la religión, la familia y las «pequeñas secciones» de la sociedad civil, y cuya paz simbolizaba la sosegada melodía en Fa mayor del sereno, que al mismo tiempo ignora con tozudez el disonante Sol bemol de su propia bocina de policía. *Los maestros cantores* es una de las pocas obras maestras en las

que el personaje principal es una corporación social, en lugar de una persona individual,\* y pinta un conmovedor retrato de todo aquello que los alemanes perdieron cuando Napoleón los obligó a incorporarse al nuevo mundo (el mundo creado en Francia). La destrucción de la vieja Alemania es uno de los factores críticos que hay que tener en cuenta si queremos comprender no sólo la filosofía de Wagner, sino también el significado real, para nosotros tanto como para él, del ciclo del *Anillo*.

Wagner extrajo sus héroes de los arquetipos de las historias populares. Como sucede en tantos cuentos infantiles acerca de pobres que acaban siendo ricos, estos héroes suelen ser huérfanos o llegar, como Walther von Stolzing en *Los maestros cantores*, y Lohengrin y Parsifal en las óperas homónimas, de un inexplicable «afuera». Se sitúan en la superficie antagónica del orden social existente; pero su antagonismo es gradualmente vencido a menudo por alguna sabia figura paternal, como Sachs o Gurnemanz, capaz de comprender y perdonar. Los comentaristas modernos parecen preferir la filosofía revolucionaria del Wagner de los años de Dresde a su posterior adhesión a la sociedad civil y a la ética de la renuncia. Pero esa adhesión, que se vuelve explícita en *Los maestros cantores* y en *Parsifal*, es la auténtica tendencia de todos sus dramas de madurez, y se patentiza en una reconciliación final entre la aventura juvenil y la contención de la edad madura. La forma exterior de esta reconciliación se presenta en el último acto de *Los maestros cantores*, y su valor interior es el tema de *Parsifal*. Si nos empeñamos en leer estas dos obras bajo el prisma psicoanalítico, deberíamos entonces interpretarlas no como expresiones de una confusión edípica,

\* Desde mi punto de vista, Hans Sachs asume su papel central en el drama en cuanto miembro de esta corporación social—el Gremio de Maestros Cantores—y como aquel que expresa con más claridad el *páthos* de la pertenencia a la misma.

sino como tributos al padre redescubierto (la tentativa de vuelta a casa de un viajero). Si el padrastro de Wagner, Ge-ger, se hallara en el trasfondo de todo esto, ello no haría sino confirmar el relato que de él se hace en *Mi vida* como un objeto de su amor.

En las relaciones humanas que le importaban, el primer impulso de Wagner era el de la dominación. Pero existen personas que florecen bajo la dominación, e incluso que la estimulan (Cosima Wagner fue una de ellas). Y fue gracias a su ego abrumador como Wagner pudo llevar a buen puerto sus increíbles proyectos artísticos. También es cierto que, tanto a causa de su propia actitud como de la incompreensión de la que fue objeto, Wagner padeció lo suyo. En su obra creativa se entregó a los más altos ideales, sin mostrar especial indulgencia consigo mismo y con una visión apremiante y bastante objetiva acerca de lo que está en juego en la vida humana. Fue sin duda un gran moralista, y las lecciones que expuso en sus últimas obras nos siguen pareciendo tan pertinentes hoy en día como lo fueron cuando las formuló por primera vez. Trabajó conscientemente en nombre de una visión que necesitaba compartir con urgencia, y dedicó tiempo y energía no sólo a sus propios proyectos, sino también a muchas obras que admiraba y al sistema cultural que durante tanto tiempo se resistió a admitirlo. Inspiró amor tanto en hombres como en mujeres, y derrochó el dinero que le prestaban tanto en su propio beneficio como en el de los demás. Con todo, y tras contrastar los magníficos logros de Wagner con los yerros de su vida, me atrevería a decir: afortunados aquellos que pagaron sus deudas. En opinión de no pocos expertos, así como de tantos empresarios teatrales, no es el caso de Wagner, cuya personalidad sigue erigiéndose en un obstáculo para todo aquel que intenta comprender su arte.

Los antagonismos que despierta su figura han hecho casi imposible hoy en día que apreciemos las obras de Wagner tal y como pretendía su autor, pues por regla general son lleva-

das a escena de forma que se satiriza o se niega su significado interior. La que más ha padecido este tipo de censura creativa es sin duda *El anillo del nibelungo*, que cuenta la historia de la civilización de principio a fin. En los años inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Mundial, su marco pagano, el protagonismo que en la obra tiene la raza incestuosa de los wälsungos y sus vívidas descripciones de bestias rubias en acción, resultaban comprensiblemente indigestos. Incluso sin la sombra del antisemitismo, su mundo de pasiones sagradas y acciones heroicas resulta ofensivo para el carácter cínico y escéptico de nuestra época. Sin embargo, el fallo no reside en la tetralogía wagneriana, sino en la obtusa imaginación que a menudo revelan aquellos que son invitados a producirla.

El *Anillo* nació a la vida como un único drama, centrado en la historia de la muerte de Siegfried tal y como Wagner la había extraído y elaborado a partir de su lectura del *Nibelungenlied* alemán y de la *Volsungasaga* islandesa. A medida que trabajaba en el poema dramático y en la música, a lo largo de un período de veinticinco años, el drama original fue rediseñado como una especie de festival religioso, con la *Orestíada* de Esquilo en mente. El *Anillo* iba a desarrollar un mito que abarcaba el mundo entero a través de dramas humanos íntimos. Sus personajes fueron concebidos a la vez como personas verosímiles y como símbolos de potencias universales. Al seguir sus destinos, el público sería llevado por empatía natural hacia una visión de la redención en la que los seres humanos se sitúan por encima de los dioses.

Es éste el aspecto del ciclo que los oyentes modernos más necesitamos apreciar. En años recientes, sin embargo, se ha impuesto la moda de seguir la famosa producción de Bayreuth de 1976, en la que Pierre Boulez esterilizó la música y Patrice Chéreau satirizó el texto. Desde aquella revolucionaria aventura, el *Anillo* ha sido contemplado como una oportunidad para desmontar no sólo a Wagner, sino la entera vi-

sión de la condición humana que con tanta intensidad brilla en su música. El *Anillo* ha sido deliberadamente despojado de su atmósfera legendaria y de su marco primordial, reduciéndolo todo a un plano cotidiano, tirando por la borda el aspecto mítico de la historia para ofrecernos apenas la mitad de su significado. Los símbolos de la acción cósmica—la lanza, la espada, el anillo—, al ser blandidos por desaliñados humanos en suburbios urbanos abandonados, aparecen como juguetes en manos de unos lunáticos.<sup>8</sup> Es muy difícil que el aficionado a la ópera asuma la experiencia completa de la obra maestra de Wagner. Una razón para escribir este libro, a despecho de los muchos que piensan que ya hay un exceso de literatura dedicada al tema, es romper una lanza en favor de una obra que se caricaturiza más que ninguna otra del repertorio operístico, pero cuya visión es no obstante tan esencial para los tiempos en que vivimos como lo fue en la época de su creador.

La tetralogía del *Anillo* nos presenta un espacio situado en los límites de la Historia, disolviéndose aquí y allá en la oscuridad de los cazadores-recolectores, emergiendo en otro lugar bajo la luz crepuscular de una civilización que reclama en propiedad la Tierra, y donde la lealtad es moldeada por vínculos feudales. Desde el principio queda claro que la naturaleza y la ambición han entrado en conflicto, y que el equilibrio original sólo podrá recuperarse si renunciamos a nuestro dominio sobre aquella. Esta victoria de la voluntad sobre el poder exige un sacrificio que sólo el amor puede llevar a cabo. Es lo que Brünnhilde—la valquiria que, a causa de la compasión, ha caído en el mundo humano desde el frío reino de los inmortales—comprende al final, cuando se une en la muerte con su amado Siegfried. El autosacrificio del individuo recompone el mundo, expía el pecado original de la existencia y de alguna manera consume lo que en realidad somos. Pero, a la pregunta de si nos devuelve al orden natu-

ral, y de si ese retorno es en todo caso deseable, el drama tan sólo ofrece respuestas ambiguas.

La naturaleza primigenia es invocada en los primeros compases de *El oro del Rin*: un único acorde mantenido durante tres minutos en su posición raíz, que cambia constantemente y sin embargo es siempre el mismo. Enseguida contemplamos el oro del Rin, custodiado por las tres hijas del Rin y robado por el nibelungo Alberich, que reniega del amor como método para obtenerlo. Al forjar con el oro un anillo, Alberich instauro el poder del que dependerá la civilización; el poder que sustenta tanto la ley como el placer, pero que se muestra más directamente como esclavitud, trabajo y «acumulación» de riquezas de Alberich.

Wagner prosigue narrando la historia de tres mundos que son también tres regiones de la psique humana: el Nibelheim, el inframundo gobernado por el poder y la explotación; el Valhala, el reino de los dioses regido por la ley y los pactos, y, en *La valquiria*, el mundo humano, donde el amor se enfrenta a la ley y la libertad al resentimiento. La música de *La valquiria* expresa la obra del amor, y dramatiza el precio que se debe pagar por el amor cuando nos plegamos a sus demandas.

Wagner no fue en sentido literal un creyente, pero adoptó una visión profundamente religiosa de la condición humana. Su objetivo en todas sus obras de madurez fue dar credibilidad al pensamiento de que somos rescatados por nuestros ideales, a pesar de su origen puramente humano, y también a causa de ello. Los dioses, semidioses y duendes que presenta el *Anillo* son personificaciones de nuestras luchas y necesidades inconscientes; son arrojados por esa gran explosión de energía moral de la cual emerge la comunidad humana del orden natural, haciéndose consciente de su singularidad. Por tanto, llevan la marca de una naturaleza más profunda; una naturaleza que es preconsciente, premoral y no-libre. Si los examinamos de cerca, sus credenciales se di-

suelven. Wagner lo muestra de forma maravillosa en el personaje de Wotan, el dios supremo, y también en la narración que continuamente lo cuestiona.

La doctrina cristiana afirma que el hombre fue redimido por Dios cuando Dios asumió nuestra condición humana. Wagner sugiere más bien que Dios es redimido por el hombre, que expía los crímenes que conlleva la pretensión de un gobierno eterno. Los dioses están sujetos por las leyes que nos imponen. Pero nosotros, humanos, pertenecemos al flujo del tiempo y del cambio, y podemos actuar fuera de la ley. Sin duda el amor nos pide que lo hagamos, y el tema «ley versus amor», que Wagner y muchos de sus contemporáneos leyeron en el antiguo drama de *Antígona*, es un asunto al cual regresa continuamente el compositor, embelleciéndolo y matizándolo siempre, sin abandonarlo nunca del todo. Wagner pensaba que el amor más elevado es una relación entre seres que mueren, y también la única potencia redentora. No hay una redención *desde* la muerte, pero hay una especie de redención *en* la muerte. De ahí que sólo a través de la encarnación en un ser humano, y por medio del goce de una libertad humana, los dioses pueden ser rescatados de su inmortal lejanía, bajando de sus altares para morir junto a los mortales que los crearon.

Para llevar a cabo esta elevada visión romántica, el drama wagneriano crea su propio trasfondo religioso, su propia conciencia de un orden cósmico ideal. Y esta conciencia brilla a través de las hazañas del dios y del héroe del mismo modo que lo hace a través de las acciones del teatro trágico griego. ¿Quién puede decir si Esquilo o Sófocles creían realmente en los dioses a quienes sus personajes adoran y de cuya voluntad dependen? Lo que es seguro, en todo caso, es que los autores trágicos creían en la necesidad religiosa de su público y en la posibilidad de que el drama pueda apelar a esa necesidad y ofrecerle consuelo por nuestras culpas y nuestro sufrimiento. Lo mismo sucede en Wagner, que supo ver que el in-



dividuo moderno, tras haber perdido la fe en el orden divino, necesitaba en su búsqueda del sentido de la vida un camino diferente del ofrecido en su día por la religión. Es eso precisamente lo que intenta proporcionar el *Anillo*: una visión del ideal a la que se accede sin la ayuda de los dioses, una visión en la cual el arte ocupa el lugar de la religión en la expresión y la realización de nuestros anhelos espirituales más profundos.

A lo largo de este libro abordo naturalmente la cuestión del significado artístico. ¿Qué hacemos exactamente cuando intentamos esclarecer el significado de una obra de arte? ¿Cuál es la diferencia entre descubrir significado *en* una obra y atribuir significado *a* esa obra? ¿Y de qué forma justifica una obra de arte lo que encontramos en ella, hasta el punto de dar fuerza y credibilidad a su visión interior? Estas preguntas surgen frente a cualquier obra de arte seria. Pero son especialmente difíciles de responder en el caso de Wagner, porque las emociones en sus dramas se desarrollan simultáneamente en tres direcciones: a través de la acción sobre el escenario, a través de las palabras de los personajes principales y a través de la música, que lo funde todo en una unidad sinfónica. El extraordinario proceso mediante el cual los acontecimientos son capturados en el escenario y destilados en sonido orquestal, para ser desarrollados por medio de su propia lógica musical y devueltos a la acción bajo una forma transfigurada—esa insuperable alquimia musical que es la más elevada reivindicación del genio de Wagner—nunca ha acabado de ser elucidado. Y aun así debe tenerlo siempre en cuenta todo aquel que quiera saber lo que significan realmente los dramas wagnerianos. En lo que sin duda hubiera sido uno de los análisis más esclarecedores del *Anillo*, de haber vivido lo suficiente para completarlo, Deryck Cooke se lamenta de que, hasta ese momento, los análisis de este drama se refirieran sólo de manera casual a la música, explican-

do la obra como si el texto bastase para dilucidar lo que en ella sucede.<sup>9</sup> Momentos de íntima reflexión, como la confesión de Wotan a su hija en el segundo acto de *La valquiria*, o el monólogo de Siegfried en el bosque en el segundo acto de *Sigfrido*, son pasados por alto, como si las esquemáticas palabras pronunciadas por los personajes encerrasen la explicación completa de su emoción. De hecho, se trata de momentos de transición en los que tienen lugar cambios psíquicos profundos y trascendentales; pero se realizan en la música, con poca o ninguna ayuda de las palabras.

En un fascinante capítulo, Cooke plantea la cuestión de los motivos conductores y su significado, y yo asumo sus argumentos en el capítulo 4 de este libro. Se encuentra también disponible, en el sello Decca, la introducción que Cooke preparó para la grabación de Solti del ciclo, donde expone con claridad y simpatía las relaciones entre los motivos conductores y su papel en la conformación del drama. Como subraya Cooke, no existe una correspondencia unívoca entre un motivo conductor y el concepto, idea o emoción a los que se asocia al principio. El motivo conductor posee un potencial de desarrollo; pero de desarrollo musical. Y es mediante la implantación del principio de desarrollo musical en el corazón del drama como Wagner es capaz de elevar la acción a partir de los acontecimientos presentados sobre el escenario, dotándola de un significado universal, cósmico y religioso. Al reflejarlo en el arte de sus últimos años, Wagner insistió en este aspecto, sugiriendo que lo que sucede en el escenario no es otra cosa que «un acto de música hecho visible».<sup>10</sup>

El tratamiento que Wagner hizo de su historia está repleto por lo tanto de simbolismo musical, y plantea la cuestión de cómo operan los símbolos. Esta cuestión ocupará gran parte de lo que sigue, pero quizá valga la pena subrayar en este momento que el simbolismo no es lo mismo que la alegoría, aun cuando la alegoría sea una variante del mismo. En la alegoría se narra una historia en la que cada personaje, objeto y

acción equivalen a otra cosa—generalmente a un concepto universal—, de manera que una narración de episodios concretos establece una conexión entre ideas abstractas. Buena parte de la literatura medieval es alegórica en este sentido, y en un comentario temprano, y muy influyente, Bernard Shaw ofreció una lectura alegórica del ciclo del *Anillo*.<sup>11</sup> Más recientemente, en uno de los más rigurosos estudios sobre el *Anillo* hasta la fecha, Paul Heise ha defendido una interpretación alegórica comparable, alineando a los personajes y las acciones del drama con las fuerzas que actúan en la forja de la civilización a partir del material en bruto de la naturaleza.<sup>12</sup> Heise extrae su alegoría de una atenta lectura de la filosofía del temprano referente de Wagner, Ludwig Feuerbach, así como del texto y la música del *Anillo* y de los voluminosos escritos del propio Wagner. La alegoría es explicada meticulosamente, identificando los motivos conductores en cada aparición, de forma que el lector puede hacer *clic* en la partitura y escuchar la música. Esta inapreciable ayuda para entender la tetralogía me ha facilitado mucho la inmersión en mi propio estudio, proporcionándome una guía progresiva por los motivos conductores a medida que van apareciendo.

Creo que la alegoría de Heise encierra una base de verdad: pero se trata de una verdad que comprende el *Anillo* tal como Wagner lo concibió originalmente. Tal y como finalmente quedó, el *Anillo* es una historia muy diferente, y es narrada no mediante la alegoría, sino a través de una especie de concentrado simbolismo que no admite una simple interpretación gradual. Varios comentaristas recientes han explorado el significado profundo de este simbolismo. Han arrojado luz sobre el mismo el estudio junguiano de Robert Donington, el trabajo paciente pero incompleto de Deryck Cooke, el *Listener's Companion and Concordance* de J. K. Holman, las cautivadoras emisiones radiofónicas del padre Owen Lee y el fascinante estudio de Philip Kitcher y Richard Schacht sobre la búsqueda de Wotan de un final.<sup>13</sup> Gracias a esos trabajos

de análisis y crítica, algunos de los cuales considero con mayor detalle en el capítulo 5, los objetivos artísticos y el lenguaje musical de Wagner están empezando a ser entendidos en su verdadera significación artística. Todos estos analistas coinciden en que la música del *Anillo* es la fuente a partir de la cual se dibujan los motivos y emociones de los personajes, y su trabajo me anima a señalar al lector detalles musicales relevantes allí donde puedan arrojar luz sobre el drama.

Entre los numerosos comentarios de primera hora, hay uno que se me antoja indispensable, y es el informe acerca de la dirección del propio Wagner en la primera interpretación en Bayreuth, redactado por el discípulo y amigo íntimo del compositor Heinrich Porges.<sup>14</sup> El trabajo de Porges ofrece una visión única de cómo entendía Wagner su obra maestra, además de ser una conmovedora muestra de la respuesta de un joven músico a su mensaje. Aunque Porges no se aventura en análisis exhaustivos, sí da cuenta, en sus propios términos y también en los de Wagner, del significado dramático de pasajes cruciales en la partitura. Aunque demasiado breve, el libro revela no obstante que cada nota de la partitura era vital para el compositor, había sido meditada con el máximo cuidado y estaba dotada de un significado dramático concreto.

Resulta irónico que los detractores de Wagner hayan tenido tan poco que decir acerca de esta obra, que fue ampliamente ignorada por los musicólogos alemanes y en su momento suprimida por los nazis. Porque Porges fue uno de los numerosos amigos judíos de Wagner que vieron su antisemitismo como una lamentable debilidad, más que como el corazón de lo que Wagner era como hombre y como artista. Porges nos devuelve el sentido universal de una obra cuyo tema central no es el nacionalismo alemán, la supremacía racial, el triunfo heroico ni cualquier otro de los grandilocuentes temas endosados a Wagner por sus falsos amigos y sus enemigos reales, sino la ilimitada compasión por el sufrimiento inocente, sea cual sea la víctima.