



La obra de una vida

El Anillo del Nibelungo

Ángel Fernando Mayo



LA OBRA DE UNA VIDA

El Anillo del Nibelungo

Ángel Fernando Mayo



Plaza de Stagno, 1
35002 Las Palmas de Gran Canaria
Tel.: 0034 928 930 930
Fax: 0034 928 930 349

e-mail: info@teatroperezgaldos.es
[http:// www.teatroperezgaldos.es](http://www.teatroperezgaldos.es)

© 2007, Herederos de Ángel Fernando Mayo Antoñanzas

2ª edición revisada, mayo 2003
La 1ª edición de este ensayo fue publicada por el
Festival de Música de Canarias, Canarias Cultura en Red
a la sazón SOCAEM, con motivo de la
XVII edición del Festival en 2001.

ISBN: 84-95457-08-3
Depósito legal: M-50633-2000

De conformidad con la Ley de Propiedad
Intelectual, queda prohibida la reproducción
total o parcial de los textos e imágenes
de esta obra sin autorización expresa.



Ayuntamiento
de Las Palmas
de Gran Canaria



Cabildo de
Gran Canaria

www.grancanaria.com



LA OBRA DE UNA VIDA



El Anillo del Nibelungo es la obra de una vida. Al decir esto no me refiero sólo al tiempo material que la gestación, con la larga interrupción de casi doce años entre los actos segundo y tercero de *Sigfrido*, ocupó a Richard Wagner. En este sentido meramente cronológico, aún es más obra de una vida el *Fausto* de Goethe, formado por el llamado *Urfaust* o *Fausto primitivo* y las dos partes de la versión definitiva, todo lo cual abarca más de sesenta años de trabajos. Pero entre ambas partes del *Fausto* hay enormes diferencias conceptuales, teleológicas y literarias: la primera viene determinada por el vigor de la juventud, es dramática y dinámica, y por ello es la que ha sido representada habitualmente y ha inspirado a la mayoría de los compositores atraídos por el mito fáustico; la segunda, mucho más extensa, es obra de madurez, muy culta, didáctica y no poco esotérica sobre todo para el lector o el espectador actuales, pues, ¿quién conoce ya y sabe identificar y entender, salvo los raros doctos, las fuentes clásicas utilizadas por el consejero áulico del gran duque Carlos Augusto de Weimar? Así, entre los compositores importantes, sólo Mahler (*Octava Sinfonía*) y Boito (*Mefistófeles*) han trabajado sobre la segunda parte [1], y cuando la obra ha subido a los escena-

[1] Naturalmente, me refiero a una utilización extensa o al menos sustantiva. Así, Liszt cerró su *Sinfonía Fausto* con la famosa octava que comienza: "Alles Vergänglichliche/ist nur ein Gleichnis" (Todo lo transitorio/es sólo una metáfora), y Carl Loewe escribió tres *lieder* sobre Linceo el Torrero.

rios completa, como lo ha hecho en la EXPO de Hannover, el infrecuente acontecimiento ha conseguido siempre entre el público y la crítica más admiración, sobre todo si hay un nombre importante por medio, como el de Peter Stein, que verdadero entendimiento.

El caso de Wagner y de su monumental *Tetralogía* es otro. Pese a lo dilatado de la génesis, a los cambios habidos en su azarosa vida y en su proteico pensamiento, a las cesuras –relativamente perceptibles– y al enriquecimiento armónico que resultó de la composición de *Tristán e Isolda* (1857-1859) en el ínterin, pese también al hondo giro dado a la historia de Alemania desde el prerrevolucionario 1848, al que siguió el rápido deterioro final del Antemarzo o era Metternich, hasta la época de la Reunificación y de los llamados Años Fundacionales (del Imperio), el principio causal de *El anillo del Nibelungo* permaneció siempre el mismo. Reducido a una fórmula fácilmente comprensible, este principio dice así: el mundo antiguo de los hombres esclavos, regido por el poder político-económico y sus injustas leyes, tiene por fuerza que perecer, para que el mundo nuevo, redimido de la maldición, sea el de los hombres libres y movidos por el poder del amor.

Tal concepto es profundamente romántico y utópico, y parece evidente que nada tiene en común con el de Goethe para su poliédrico *Fausto*. Tenía razón George Bernard Shaw al advertir que era imposible que la *Tetralogía* fuera imaginable antes de cuando fue escrita, es decir, en medio del triunfo de la época industrial, en pleno capitalismo y en presencia de sus consecuencias sociales. También afirmó, y a su manera lo demostró, que el *Anillo* es el primer manifiesto socialista artístico de la Historia –hoy podemos añadir que el “único”, puesto que se rige por principios estéticos revolucionarios propios, no por los del mal llamado arte *comprometido*, que en realidad es arte *servil* por estar al servicio de algo exterior y ajeno–, el cual muestra con total coherencia la victoria del hombre nuevo en la última escena de *Sigfrido*, que contiene el radiante dúo en do mayor durante el que la pareja destinada a la redención del mundo se reconoce y se consagra; por esta razón, entre otras, el escritor irlandés no entendía la lógica de darle la vuelta, en cierto modo, a este final optimista y natural con una obra que, pese a toda su magnificencia sonora, significaba para él un retroceso a los procedimientos de la *grand' opéra*. Dice Bernard Shaw:

«Pese a la plenitud de la capacidad técnica, pese a la perfección del estilo y del dominio la armonía y la orquestación, manifiestamente libres de esfuerzo, no hay en la obra (*El ocaso de los dioses*) un compás que nos conmueva como los mismos temas en *La Walkyria*, ni se añade nada a la viveza y al temperamento de Siegfried, aparte del brillo exterior».

Y añade un poco más adelante:

«...como tema principal del final elige él un pasaje apasionado, que es cantado por Sieglind en el tercer acto de *La Walkyria*, cuando Brünnhilde despierta en ella el sentimiento de su elevada determinación como madre del héroe no nacido. No hay lógica dramática algu-

na en el retorno de este tema, para expresar el éxtasis en el que Brünnhilde se inmola a sí misma. Naturalmente hay una justificación para esto en la medida en que ambas mujeres se sienten apremiadas al autosacrificio por Siegfried; pero esto no es apenas más que una disculpa, pues exactamente igual podía aplicarse a Alberich el tema del Walhall con el peor fundamento de que tanto él como Wotan estarían llenos de ambición, y esta ambición tiene la misma meta, esto es, la posesión del anillo».

El siempre agudo comentarista –*El perfecto wagneriano* se adelantó a su tiempo y conserva toda su frescura en el análisis y en el estilo y una parte de vigencia– atribuye este “cambio” a la persistencia de *La muerte de Sigfrido*, el viejo poema del que fue naciendo después la *Tetralogía-cangrejo*, a la edad de Wagner cuando al fin cerró el ciclo (61 años) y a la nueva época: sin decirlo expresamente, el autor de *Pigmalión* asocia ahora al antiguo revolucionario de Dresde con el “compositor oficial” del Imperio, como dijera, equivocándose de plano, Karl Marx. Bernard Shaw carecía no sólo de una perspectiva o distancia más enriquecedora cuando dio a la imprenta todo esto, sino también de una visión más fina de las relaciones entre los motivos conductores tetralógicos. Así, desconoce la verdadera función de la *redención por el amor* o *la esperanza*, que es lo que él cita «como tema principal del final», cuando en realidad él solo forma este final y no reaparece con impulso apasionado, sino como una interrogación abierta a todas las posibilidades y, esto es lo más importante, cuando la voluntad de Wotan y, con ella, el movimiento del mundo, ha desaparecido. Además, suena en ambas ocasiones en el mismo orden, esto es, después del de *Siegfried*, si bien en *El ocaso de los dioses* oímos entre ellos la figura descendente –inversión de la ascendente, que se asocia con *Erda*, es decir, con la *Naturaleza*– del *final de los dioses*. Los tres motivos son por tanto, en este momento concluyente, tres símbolos, y la lógica dramática de Wagner alcanza la plenitud de su consecuencia y acierto, pues es la injusta muerte del hombre libre lo que ha traído a los poderosos la ruina definitiva, y ahora queda ya sólo la esperanza en la vida, la interrogación, como ya he dicho, abierta a todas las posibilidades. Tampoco es afortunada la referencia, un tanto cínica, al motivo del *Walhall*, pues Bernard Shaw no acertó a descubrir que el motivo de la fortaleza de Wotan –en modo mayor, diatónico, noble, altivo y brillante– es en parte la otra cara del poder, pues tiene la misma fisonomía –sólo que ahora en modo menor, cromático, sinuoso, rastrero y opaco– que el del *anillo* forjado por Alberich: otro símbolo, pues, pero de dos conceptos del poder distintos en sí y en su ejercicio.

Wagner era en 1848 un volcán en vías de erupción: el esbozo de un drama sobre el emperador Federico I Barbarroja, admirado por Wagner; el primer estudio en prosa sobre *La leyenda de los Nibelungos*, que apareció como *El mito de los Nibelungos como proyecto para un drama*; el extraño ensayo *Los Wibelungos – Historia universal a partir de la leyenda*; el

7

esbozo, asimismo en prosa, de *La muerte de Sigfrido*, que en seguida iba a convertirse en el poema dramático del mismo nombre; la carta al Parlamento alemán reunido en Fráncfort, con la siguiente propuesta: 1. La Asamblea Nacional es el único poder constituyente. 2. Armamento del pueblo. 3. Alianza defensiva y ofensiva con Francia. 4. Reforma territorial de los Estados alemanes, para que no tengan menos de tres ni más de seis millones de habitantes; un proyecto de drama, en 50 hojas, sobre *Jesús de Nazareth* visto como revolucionario social; la amistad y el trato cotidiano –casi siempre por la noche– con el famoso anarquista ruso Mihail Bakunin; las soflamas incendiarias en las *Hojas del Pueblo*, suelto revolucionario editado por el director de coros de la Ópera de Dresde, August Röckel, en la última de las cuales, que lleva precisamente por título *La Revolución*, casi se oye más que se lee la voz de esta Némesis:

8

«Quiero destruir el orden de cosas establecido, que divide a la humanidad única en pueblos enemigos, en poderosos y débiles, en privilegiados y despojados, en ricos y pobres; pues este orden hace únicamente de todos nosotros seres *desdichados*. Quiero destruir el orden de cosas que hace a millones esclavos de los pocos y a estos pocos esclavos de su propio poder, de su propia riqueza [2]. Quiero destruir este orden de cosas que separa el trabajo del placer, que hace del trabajo una carga y del placer un vicio, que hace miserable a *un* hombre por indigencia y a *otro* por superabundancia. Quiero destruir este orden de cosas que consume las fuerzas de los hombres al servicio del dominio de los muertos, de la materia sin vida, que fuerza a cientos de miles a consagrar su vigorosa juventud al sostenimiento de esta situación infame, ocupándoles ociosamente como soldados, funcionarios, especuladores y fabricantes de dinero, mientras que la otra mitad ha de sostener todo este vergonzoso edificio por el desmesurado empleo de sus fuerzas y el sacrificio de todos los placeres de la vida».

Tales deseos habían provocado escándalo en la ciudad y no poca inquietud en la intendencia de la Ópera de la Corte de Dresde, pues cuando corrieron de mano en mano, el día 8 de abril de 1849, se veía ya venir el estallido de la crisis: el último día del mes el rey Federico Augusto II de Sajonia disolvió las Cámaras y rompió unilateralmente el pacto constitucional, el 3 de mayo el ejército prusiano fue llamado en auxilio de las débiles y confundidas tropas sajonas [3], veinticuatro horas después toda la Corte y los ministros huyeron a refugiarse en la fortaleza de Königstein. El volcán llamado Richard Wagner

[2] Los primeros serán después los nibelungos, esclavizados por Alberich; los segundos serán los dioses, sometidos a sus propias leyes y engañosos pactos (véase el monólogo de Wotan en el segundo acto de *La Walkyria*).

[3] Hubo testigos de que Wagner repartió entre las tropas que ocupaban la plaza del Zwinger, el palacio real, 200 tiras impresas con esta leyenda: «¿Estáis con nosotros contra las tropas extranjeras?».

Volksblätter,

von
A. Rückert.

Dresden, Sonntag, den 8. April 1849.

Dieses Blatt erscheint
als Sonntagsblatt
und ist durch alle
Postämter des
In- und Auslandes
zu beziehen.
Preis vierteljährlich
1 Rgr.
Durch die Post
1 Rgr.

Man abonnirt in der
Expedition in der
großen Brühlstraße
Nr. 11.
und in Dresden
bei den Buchhändlern
L. Neumann, Neudamm-
straße.

Die Revolution.

Sehen wir Niemand über die Länder und Völker, so erkennen wir überall durch ganz Europa das Währen einer gemäßigten Bewegung, deren erste Schwünge und bereits selbst haben, deren volle Macht bald über uns hereinbrechen werde. Wie ein und gebührender Rufan erschallt und Europa, aus dessen Innerem ein lebhaft wachsendes, beängstigendes Gewandte erhebt, aus dessen Krater dunkle, gewaltige, schwärzende Rauchwolken hoch zum Himmel empor steigen und Alles rings um Nacht bedeckend, sich über die Erde lagern, während überall einzelne Vorkämpfer, die beste Kräfte durchbrechend, als fruchtige Vorkoten, Alles vorbereitend sich ins Ideal hinabzuliegen.

Eine übernatürliche Kraft scheint unsern Welttheil erschaffen, aus dem allem Alles hervorzugehen und in eine neue Bahn zu führen zu wollen. Da, wie erkennen es, die alte Welt, sie geht in Lächerlichkeit, eine neue wird aus ihr erheben, denn die erhabene Göttin Revolution, sie kommt daher gebracht auf den Flügeln der Schöne, des hehrer Haupt von Wissen umschützt, des Schwerm in der Freiheit, die Kraft ist in der Freiheit, das Feuer so hehrer, so hehrer, so kalt, und doch, welche Glut der erstickten Fackel, welche Hölle des Glühens strahlt! Dem voraus entgegen, der es magt, mit seinem Blute hinein zu schauen in dies dunkle Auge! Sie kommt daher gebracht, die ewig wachsende Mutter der Freigedanken, vernichtend und befreiend über sie herein über die Erde, und vor ihr der Fuß der Stürze und nichtig ist gewollt an allem von Menschen Gefügten, das wackelige Wollen des Staates verfallend die Hölle erschaffen, und weihen ihr mächtiger Fuß tritt, da hängt in Lächerlichkeit das in einem Nebel für Jahrtausende die Zukunft, und der Saum ihrer Gewandtheit heißt die letzte Lebenszeit hinweg! Doch hinter ihr, da erschallt sie und, von lebendigen Sonnenstrahlen erhellt, ein nie geachtetes Paradies des Glühens, und wo ihr Fuß verweilt, demgemäß, da erpfeifen duffende Dämonen dem Boden und frohlockende Jubelgesänge der hehreren Menschheit erschallen die noch von Kampfgeister der Erde!

Man blickt hier unten am Fuß her. Da sieht ihr den Mann, den wackeligen Rücken, wie er mit Angestrengtem Fleiß, mit hehrerem Tode demnach eine einzige, hehrer Mühn zu erheben und sich selbst und Andern wegschlagen sollte, und er doch nicht erkrankt sich anzusehen. Da sieht ihr den Mann, mit dem von allen Koffern durchsuchten Lehrenes Knüttel, wie er mit ruhiger Thätigkeit all seine Kräfte demnach, die ihm so mancher Thätigen, so mancher Dredenskräften eingebracht, aus-

trant und stieren läßt, wie er mit diplomatisch, lächerlicher, geheimnisvoller Mühn den Jagdlich zum Niederkämpfen greifenden Dämonen und den überflatternden Qualitäten Verdrängung einfließen sieht durch die halbgeschlossene Verbindung: das höchstgeheime Personen dieser menschlichen Erscheinung werden aber nicht nur zu einem grünen, das Goutiere mit Galanteriebetrieben nach verschiedenen Seiten abgegangen, das sich das Goutieren des weiten Freirangeständlicher Mittelreich von London unternimmt, daß die betreffenden Personen rings umher Qualitäten erheben haben, und somit der hochgeehrten Gesellschaft die interessante Lebensführung verheißt wird, beim nächsten Gehalte diese gefährliche Anstrengungen, Revolution, — notwendig in eigenen Köpfe mit Ketten belegen, — in gewissen Augenblicke nehmen zu können. — Dort steht ihr den Dämonen, wie er spekulierend das Leben der Erscheinung beobachtet, auf die Höhe läßt, bemerkt und berechnet das Zielgen und fallen der Papieren, und schaden und stilligt, und immer noch ein Vorkoten zu erhalten strebt, die mit Giermangel sein ganzes Denken in die Hölle gerückt. Da sieht ihr hinter dem verfallenden Mächtigste, das der eingezeichneten, verfallenden Länder weiterer letzten Staatsanwalter lauzen, wie es seine die, abgemessene Feder über das Papier tragen läßt, und fort und fort den alten Haupt der populären Weltordnung zu vernichten strebt. Die getrockneten Pflanzen liegen zwischen diesen Göttern von Dämonen und Menschen die Fragen der lebendigen Menschheit und verheeren zu Stand in diesen modernen Weltkreuzen. Dort herrscht gemüthliche Qualität, denn das über die Länder getropfenen sich ist an manchen Orten gerissen, und die überflachten Anstrengungen, sie beugen und werden neue Fäden durchzuziehen, um das Gedächtnis wieder zu festigen. Dort drängt sein Gemüth des Dichters hinein, dort herrscht ewige Nacht und Finsternis, und in Nacht und Finsternis wird das Ganze hehrer verfallen. — Von jener Seite aber, da singt helle kriegerische Musik, es klagen Schwerter und Bajonette, schwere Kanonen rufen herbei und höchstgeheime widigen sich die langen Reihen der Heere herein. Die tapfere Götterscharen, sie ist entgegengenommen, den Gemüth zu bekräften mit der Revolution. Der Feldherr läßt marschieren Tode und Lüste, und Reitt dahin die Jäger, dessen die Reiter, und vertheilt nach wehrer Mühn die langen Heereskolonnen und die personifizierten Mittelreie; und die Revolution, das Ganze hoch in dem Willen, kommt herausgerissen, — und sie sehen sie nicht und werden auf den Feind; und sie sehen sie nicht, und werden auf den Feind; und

9

arrojó al fin fuego y lava, y así se le vio en las barricadas, en tareas de enlace del gobierno provisional, en lo alto del campanario de la Iglesia de la Santa Cruz vigilando los movimientos de las tropas prusianas [4], e incluso — así está documentado en su expediente policial — en el encargo y la distribución de granadas de mano. Por el contrario, no es cierto, como aún creía Arnold Schönberg, quien por lo demás defendió siempre a Wag-

[4] El campanario tenía 96 metros de altura. En unión de dos docentes, Wagner hacía caer sus noticias torre abajo mediante hojas de papel atadas a piedras.

ner como músico y como hombre, que participara en el incendio de la maravillosa Ópera Vieja de Gottfried Semper, de cuya fábrica quedó en pie sólo una parte de los muros de piedra. Claro que esta euforia duró poco. El día 9 el gobierno provisional abandonó Dresde, para ser sorprendido y detenido en Chemnitz esa misma noche. Wagner no siguió la misma suerte de puro milagro; pero vía Weimar, donde fue acogido y ayudado por Franz Liszt, el día 28 tuvo que alcanzar territorio suizo (Rorschach) con el pasaporte caducado de Christian Adolph Widmann, profesor en la Universidad de Jena, pues dos semanas antes había sido emitida en Dresde orden de busca y captura contra él, que llevaba su retrato y descripción. Durante los once años cumplidos de exilio de Alemania escribió el gran conjunto de los ensayos teóricos y estéticos –los llamados escritos de Zúrich–, levantó el edificio poético de *El anillo del Nibelungo* y le puso música hasta el final del segundo acto de *Sigfrido*, sintió la pasión por Mathilde Wesendonck inmerso en el estado anímico que le “obligó” a componer el prodigioso *Tristán e Isolda*, y fue finalmente a estrellarse en París (marzo de 1861) con el estreno francés de *Tannhäuser*, todo esto entre otros avatares asimismo importantes. Volveré después sobre algunas de estas cosas.

También a diferencia de *Fausto*, que ha ido representándose cada vez menos durante el ahora recién concluido siglo XX, *El Anillo* ha sido objeto de creciente atención, y hoy, considerado en su totalidad, ha reemplazado en las preferencias de los wagnerianos a *Tristán* y a *Maestros cantores*, antes las obras favoritas de Wagner una vez que pasó, para el gran público, la época de *Lohengrin* [5]. Lo malo es que esta preferencia ha coincidido con tres problemas técnicos y otros tres culturales sumamente negativos. Los primeros son: la desaparición de los grandes directores de la tradición alemana, que habían mamado en la cuna el sentido trágico de la obra –Wagner, es, sin duda, como dice Joachim Kaiser, «el último trágico popular»– y sabían hacer aflorar este sentido más allá de lo que es la mera partitura [6]; la grave crisis de voces wagnerianas en las tres cuerdas características: tenor heroico, barítono-bajo y soprano dramática, paliada con toda clase de subterfugios, productos de la propaganda y nombres veteranos procedentes de la ópera tradicional, que carecen de estilo, pero tienen a su favor la relativa belleza comparativa del canto y la masa de sus incondicionales; por último, la llamada tiranía de los directores de escena, con sus decoradores intercambiables y sus diseñadoras (el vestuario se está convirtiendo en asunto exclusivo de las damas), muchos de ellos procedentes del teatro o del cine y analfabetos musicales, otros con algunas nociones de música, pero todos agitados

[5] Una encuesta, realizada en Bayreuth en 1997, señala estas preferencias en una muestra de 841 entrevistados: *El Anillo* (263), *Tristán* (174), *Parsifal* (84), *Maestros* (71), otras obras (34), no pueden decidirse (219).

[6] La dedicación a Wagner no quiere decir por sí que se sigue la gran tradición; los títulos repartidos en los últimos años en este sentido son gratuitos; el único director que proviene de la gran tradición y, además, parece que puede seguirla es el joven Christian Thielemann.

por la comezón de ser modernos, progresistas y originales –eso es lo que nos quieren hacer creer– a toda costa [7]. ¿Qué es lo que ya se ha hecho? ¿Esto y esto? Pues yo voy a hacerlo distinto. Y así, en el último Festival de Bayreuth, cuando después de la pésima producción de Alfred Kirchner (1994-1998) parecía que por fuerza había de remontarse siquiera un poco el vuelo, llega Jürgen Flimm, hombre que hoy manda mucho en la vida teatral alemana, y hace a Kirchner no bueno, porque esto es imposible, mas sí sólo el fautor de un paso más hacia el abismo. Daré sólo algunos ejemplos de sus hallazgos: Wotan, quien en *El oro del Rin* tiene trazas de propietario de un caótico negocio de materiales de construcción, se ha convertido en *La Walkyria* en empresario mafioso con gran mesa de despacho sobre la que aparecen inevitablemente el ordenador y el fax; además, habla –¿quizá con Brünnhilde?– a través de su móvil y bebe agua de un balón de oficina como el que servía para retrotraer a la edad del pavo a Cary Grant y a Ginger Rogers en la estupenda comedia *Me siento rejuvenecer*, del gran Howard Hawks [8]. Alberich se eleva a la condición de dueño de un laboratorio en el que se maneja material radioactivo de alto riesgo –¿para la bomba de plutonio?–, pero aparece permanentemente beodo. Loge es el viajante de comercio de Wotan, parece que tiene hormiguillo y come tabletas de chocolate. Las walkyrias son las jefas de una tribu urbana “femenina” (es un decir); sus chicas bailan con ritmo monótono sobre el fondo del motivo musical de *las walkyrias* mientras de lateral a lateral desfilan soldados muertos: algunos de ellos llevan puesto aún el casco, por lo que varias de las mozas se los quitan y van dejándolos en un montón de armas. El indescriptible Siegfried, sucio mecánico [9], no parte el yunque con la espada, sino que vuelve a clavar ésta en el fresno –árbol seco– de la cabaña de Hunding (?) mientras Mime prepara la caja de botellas de cerveza que va a arrastrar por el presunto bosque, para refrescar al niño durante el viaje hasta la cueva de Fafner. Y así *ad libitum* y *ad nauseam*.

Los problemas culturales rezan así: se nos dice que la “modernización” del elemento visual es necesaria para hacer comprensible al espectador actual el sentido auténtico de lo pretendido por Wagner, que éste no podía hacer explícito ante la sociedad, conservadora

[7] Curiosamente, el director de cine Werner Herzog ha sostenido, al producir su en general bello *Lohengrin* bayreuthiano (1987-1993), que la ópera –*Lohengrin* no es aún un drama musical– no puede escenificarse como el teatro de verso ni está hecha para el cine o el vídeo.

[8] Este artilugio no estaba allí por capricho de Flimm. Últimamente he observado que, en versiones concertantes de óperas y también en representaciones, algunos cantantes tienen a mano la botella o el vaso. En la *Elektra* del Teatro Real de Madrid, Eva Marton, ya adicta habitual a esta práctica, abandonó el escenario, sin duda para ir a refrescarse la boca, en lugar de dedicarse a desenterrar el hacha homicida.

[9] El aspecto del personaje es insultante para estos profesionales alemanes. Un sábado por la tarde, durante el viaje a Bayreuth en 1983, nuestro automóvil sufrió una avería seria. Remolcados hasta un taller sito casi en medio del campo, que parecía, de puro limpio y ordenado, una biblioteca, el maestro y su joven ayudante nos recibieron allí con bata azul casi inmaculada. Aguardamos en la fonda del pueblo cercano. Tres horas después, el maestro, que había recorrido en total 100 kilómetros para ir a buscar la pieza de repuesto (la dínamo), acudió allí a entregarnos las llaves. Aún había tenido tiempo para ducharse y vestirse de calle.

e hipócrita, de su época. El pretencioso aserto es denigratorio para Wagner, puesto que según esto mintió como artista, y su obra, pretendidamente ideal y libre de todo compromiso exterior, es en realidad un gran encubrimiento; menospreciador de los wagnerianos conocedores, ya que hay que deducir que llevan 135 años sin enterarse de que se juegan los cuartos con un tahúr que oculta el as en la manga; despreciativo, en fin, para la mayoría no interesada especialmente en Wagner, pues es considerada pueril, inculta o incluso necia, cuando precisa de tales anteojeras para seguir sin desviarse el camino “recto” determinado por el regista. Mas no debemos ser injustos con estos zahoríes. Antes bien, Peter Konwitschny se ha hecho acreedor a nuestro agradecimiento al revelarnos, en Barcelona, que *Lohengrin* trata de seres inmaduros, de esos perversos polimorfos que son los niños (Freud *dixit*), en este caso entregados a sus maldades en el aula de una escuela pública; pero también debemos patentizar toda nuestra consideración a Keith Warner cuando, a su vez, su *Lohengrin* de Bayreuth, para resaltar que ésta es la ópera más triste y desesperanzada de Wagner, cosa al parecer no sabida hasta hoy, se desarrolla en un paisaje casi lunar, y digo “casi” porque hay en el centro de la escena un puerco charco como los que aquí y allá se ven en los bosques germánicos, por el que acaba ausentándose el infeliz caballero del cisne: que el rey Enrique el Pajarero sea en Barcelona un muchachote con pantalón corto y en Bayreuth un anciano decrepito, sólo puede ser incomprensible para gentes de bajo cociente mental; asimismo hemos de admirar, llenos de solidaridad con la causa gay, que Harry Kupfer nos haya ilustrado, en Madrid, sobre la homosexualidad inconfesada de todos los personajes de *Tristán e Isolda* a excepción de la protagonista –olvidemos al joven marinero, al pastor y al piloto, porque no disponen de tiempo para manifestar sus tendencias–, pues tal represión es la causa de la muerte de Tristán, de Kurwenal y de Melot y trae la ruina a Marke y a Brangäne, mientras que a Isolda, ajena a la verdad, no le queda más remedio que asimismo expirar, pero absolutamente sola; o, para concluir, tenemos que hacer la loa de Jürgen Flimm por haber verificado al fin que Wagner se adelantó tanto a su tiempo que ya había adivinado que el poder del incipiente siglo XXI sería ejercido mediante el teléfono móvil, Internet y la arroba @. Mas a mí no me salen las cuentas del Wagner presuntamente no explícito, porque, ¿acaso eran cosas baladíes –para la sociedad burguesa, hipócrita, conservadora, etcétera, etcétera, que presenció los estrenos y el ascenso imparable de este monstruo– el adulterio de Tristán e Isolda, el incesto de Siegmund y Sieglinde previo engaño a Hunding, la pasión entre tía (Brünnhilde) y sobrino (Siegfried) y nada menos que, se dice pronto, la propia aniquilación de esa sociedad por el fuego purificador, que devora al Walhall con lujurioso despliegue orquestal en la hora última del mundo de Occidente, esto es, el del hombre industrial transformador del medio?

La segunda de estas cuestiones que llamo culturales se relaciona con lo que acabo de exponer, pero afecta de lleno al *Anillo*: se afirma, incluso con buena intención, que la obra

mamut tiene que ser reinterpretada cada diez años en función de los rápidos cambios que se producen en nuestra época. ¿Mas son en realidad tan rápidos tales cambios? ¿Y son en verdad tan sustanciales? ¿Puede atemperarse a ellos “la obra de una vida”, tan rigurosamente estructurada y desarrollada por el llamado “genio del siglo” (el XIX), abierta sin duda a la posibilidad de numerosas interpretaciones, pero con un núcleo invariable y –esto nunca debería ser olvidado– con un fundamento estético-teórico sin precedentes ni consecuentes salvo, en cierta medida y sólo en cuanto a la materia musical, el método de composición con doce sonidos ideado por Arnold Schönberg, quien a fin de cuentas era ante todo un docente riguroso, mientras que Wagner había rechazado la paternidad de la pre-sunta “escuela de la música del porvenir” y hasta su existencia misma?

Conviene citar aquí y ahora a Martin Gregor-Dellin, quien abre así, en su biografía *Richard Wagner. Su vida. Su obra. Su siglo*, el capítulo titulado *En el camino del drama musical* [10]:

13

«Hay música tonta y música inteligente. El grado de su tontería o inteligencia no depende de su complejidad o de la originalidad de la idea melódica; de la frescura y novedad de los giros, de la realización y del procedimiento técnico; tampoco del estilo, ni del método, ni de la sobriedad o la plétora en la ornamentación; y en absoluto, por supuesto, de la inteligencia y la sabiduría del compositor. Hay músicos inteligentes y geniales que de cuando en cuando han escrito música muy tonta. La “inteligencia” específicamente musical se manifiesta en algo que podemos llamar la fisonomía del *melos*. Y al igual que en todas las capas de la sociedad humana hay una belleza del rostro tonta y otra inteligente, así hay música tonta y música inteligente en todos los grados de la escala: desde la música de entretenimiento a la ópera, desde la miniatura camerística hasta la gran sinfonía. Todo esto no se puede aclarar mediante la expresión escrita o la hablada; ha de percibirse mediante la audición; pero puede definirse negativamente por algo sustancialmente ajeno a su sonido-tiempo-resultado bello y refinado: como la ausencia de *trivialidad*.

En este sentido, a partir de *El holandés errante* –a excepción de algunas composiciones ocasionales, para las que realmente no se le ocurría nada en absoluto– Wagner ha escrito siempre sólo música inteligente. Como sabemos, con la ayuda de la teoría musical se puede probar esto tan poco como se puede demostrar el concepto acabado de un cuadro con la ayuda de las leyes de la matemática y la geometría. Sin embargo, la pervivencia de las obras escénicas en Wagner desde *El holandés* hasta *Parsifal* –susceptibles, como lo son, al cambio de los tiempos; provocadoras de parodias, porque pertenecen al más problemático de los géneros artísticos– depende del grado de esta inteligencia musical, que las ha impregnado contra la ruina. La asequibilidad del contenido y la disponibilidad de sus estructuras para tan numerosas explicaciones –se hablará de esto cuando tratemos el ejemplo del *Anillo*–

[10] Alianza Música núm. 80. Madrid, 2001. Segunda edición revisada. Traducción del firmante de este trabajo.

tampoco hubieran salvado a una sola de estas obras del debilitamiento y de la impenetrabilidad a que estaban casi predestinadas por sus dimensiones, si no sobrevivieran en la riqueza de la expresión sin trivialidad de su lenguaje musical».

14

Es Gregor-Dellin quien ha destacado en cursiva la palabra *trivialidad*. Tomo de sus manos, pues, el testigo, para insistir en que la música de Wagner está consustancialmente a salvo de toda banalidad; por el contrario, la pretensión de que el *Anillo* ha de ser reinterpretado cada diez años ha convertido en triviales sus escenificaciones –después de Wieland Wagner no han incurrido en esta degradación sólo su hermano Wolfgang, Günther Rennert y Otto Schenk–, pues lo que se ofrece en ellas son lecturas marxistas de segunda mano, imitaciones del cómic o imágenes tomadas del violento cine de la actual cultura de masas. Las representaciones de *Tristán* pueden resultar aburridas de ordinario, y las de *Parsifal*, tediosas, mientras que las de las tres óperas románticas suelen ser esperpénticas. Las de *Maestros cantores* se defienden un poco mejor, siempre en general, gracias a la espectacularidad realista de la pelea nocturna y la escena festiva en la pradera. Pero las del *Anillo* parecen, ya desde la época de la producción de Patrice Chéreau (1976), que algunos continúan considerando genial y el comienzo de la verdadera modernidad de Wagner [11], ilustraciones de otras cosas, bien sea, por ejemplo, un horno crematorio, la pintura de Böcklin –quien dicho sea de paso no aceptó decorar el *Anillo* para el estreno mundial en Bayreuth–, las visiones futuristas de Julio Verne, los dramas de Ibsen, los de Tennessee Williams, muestras de la arquitectura ingenieril en boga, el mundo tenebrista de películas como *Blade Runner*, *Batman* o *Dark City*, o, ya en el peldaño inferior de la escalera, el interior de garitos donde se organizan timbas y corre la droga o incluso de clubes de alterne. Entonces, la trivialidad se comunica inevitablemente al foso, y roto el entramado que forman los motivos conductores, desdibujadas las sutiles transiciones, desvinculada de la urdimbre del texto aliterado la rica armonía, la música no pasa de ser efectivamente la banda sonora, monstruosamente dilatada, de cuatro espesos filmes, donde unos cuantos temas son repetidos machaconamente como refuerzo de imágenes ora empalagosas, ora –las más de las veces– cargadas de violencia y brutalidad [12]. Esto explica que el conjunto de las obras escénicas de Wagner haya pasado a atraernos más en las grabaciones y en las versiones concertantes, pues la

[11] En una serie televisual inglesa dedicada a *Los grandes compositores*, sobre la que después diré algo más, un presunto experto declara que sólo ahora son creíbles las figuras wagnerianas «con independencia de las condiciones vocales». También he oído aquí la expresión “banda sonora”.

[12] Wagner ha expresado en repetidas ocasiones su repugnancia a todo lo violento y rudo en la música. Por eso su orquestación tendió crecientemente a recubrir el sonido desnudo: ejemplos acabados son *El ocaso de los dioses* y *Parsifal*. La violencia sonora es cosa del siglo XX y, por las trazas, del nuevo.

música se conserva entonces siempre inteligente y asombrosamente nueva y excita de manera directa nuestra imaginación individual. En cuanto a las grabaciones, diré sólo que algunas de ellas son la prueba fehaciente no de que cualquier tiempo pasado fue mejor, sino de que el actual es, salvo contadas excepciones, rematadamente malo [13].

Queda todavía el referirse sin remilgos al tercero de los problemas culturales, hoy por hoy el más espinoso y purulento de todos: el antisemitismo de Wagner. La genialidad del compositor está ya fuera de toda discusión y tampoco se vislumbran los límites de su obra. Distinto es el caso del hombre, el cual, adorado por no pocos en vida y convertido por la hagiografía oficial en espejo de virtudes, es visto hoy según una escala valorativa que va desde la tolerancia ante sus flaquezas humanas hasta la condena inapelable a causa del carácter horrible (*sic*) del hombre y de su extrema incorrección política. Tampoco puede discutirse su antisemitismo. ¿Pero hasta dónde llegaba en él esta xenofobia? ¿Es Wagner una onda más en la vasta corriente del antisemitismo alemán, que veía en el judío como concepto un cuerpo extraño que había de ser extraído para que la gran Alemania unificada pudiera llegar a ser la nueva Atenas, o es una singularidad hecha de resentimiento y de odio personales, no ya un «problema alemán» (Nietzsche), sino una «desgracia alemana», como ha dicho, entre otros, Elias Canetti? ¿Había en él el convencimiento de la esterilidad de la música alemana compuesta por judíos, puesto que, según el teórico de Zúrich, la música nace del idioma nacional y los judíos no tienen ninguno propio, o detestaba al buen Felix Mendelssohn por haber llevado al desastre la obertura de *Tannhäuser*, al presentarla en la Gewandhaus de Leipzig, y haberle extraviado además el manuscrito de su única sinfonía, y al infeliz Giacomo (antes Jacob) Meyerbeer, el modelo para *Rienzi* y protector primero –mas sin aflojar la bolsa– del Wagner menesteroso de París y después del compositor que empezaba a abrirse camino desde su feudo de Dresde, por pura envidia de sus pingües triunfos donde él, Wagner, fracasaba y no veía un florín? [14] ¿Puede ser apuntado como un nombre más en la lista de los Goethe, Fichte, Gutzkow, Laube, Grimm, Heine y Marx (ambos judíos), Herwegh, Röckel, Liszt y otros muchos, todos ellos igualmente fustigadores de la codicia judía, de su poder económico, o como ya decía Darius Milhaud, citado por Joachim

15



[13] Hace algún tiempo leí que Plácido Domingo, un gran talento de la mercadotecnia, anuncia que ha encargado a George Lucas los efectos especiales (*sic*) del *Anillo* que él quiere producir en Los Ángeles el año 2004. Yo no soy enemigo de la utilización moderada de imágenes previamente filmadas, por ejemplo, en los largos monólogos y relatos de acontecimientos pasados, tan característicos en la dramaturgia de la *Tetralogía*. Pero que se piense sólo en *efectos especiales* es otro paso más dentro del proceso que lleva a la ilustración trivial. Al final el proyecto de Los Ángeles ha sido abandonado a causa de su elevado coste.

[14] Pero se olvida que Wagner admiraba muchas cosas en Mendelssohn y que al final de su vida seguía teniendo a la obertura de *La gruta de Fingal* por una obra maestra artísticamente muy superior a la de *Oberón*, de su amado Weber, aunque en esta última «hay alma, fuego». Sobre Meyerbeer habrá que decir luego algo más.

Kaiser, «Wagner es una especie de Hitler»? Aunque la finalidad es en cada caso otra, ¿hay diferencias radicales entre estos breves pasajes de *El judaísmo en la Música*, de Wagner (1850), y de *Sobre la cuestión judía*, de Marx (1843)? Escribe Wagner con cierta ampulosidad:

«El judío (...) *domina* y dominará todo el tiempo que el dinero continúe siendo el poder, ante el que pierden su fuerza todas nuestras empresas y esfuerzos. Que la miseria histórica de los judíos y la crudeza rapaz de los germanos romano-cristianos han traído este poder directamente a manos de los judíos, no es algo que necesite de ser dilucidado aquí; pero que la imposibilidad, en el fundamento del escalón, hasta la que se han desarrollado ahora las artes, de perfeccionar de manera natural, obligada y realmente bella este fundamento sin una total modificación, ha traído también el gusto artístico público entre los dedos comerciales de los judíos, esto nosotros tenemos los motivos para contemplarlo aquí más de cerca».

16

Escribe Marx con concisión:

«¿Cuál es el fundamento laico del judaísmo? La necesidad práctica, el egoísmo... ¿Cuál es el culto laico del judío? El *tráfico comercial*. ¿Cuál es su dios laico? El *dinero* (...). El Dios de los judíos se ha hecho laico, ha venido a ser un dios profano. El trueque es el dios laico de los judíos».

Sustituyamos al dios profano denunciado por Marx por el arte profano denunciado por Wagner, y las distancias aún se acortarán más. Pero Wagner concluyó así *El judaísmo en la Música*:

«Justamente Börne [15] os enseña (a los judíos) cómo esta redención no puede llegar a ser alcanzada en la holganza y en la fría e indiferente comodidad, sino que sólo puede ser conseguida, como nos ocurre a nosotros (los alemanes), por medio del esfuerzo, la necesidad y la plenitud del sufrimiento y del dolor.

¡Si se participa sin reservas en esta lucha autodestructiva y sangrienta, estaremos así unidos y seremos inseparables! Mas recordad que sólo una puede ser la redención de la maldición que pesa sobre vosotros, la redención de Ahasuero:

¡Desaparecer!». [16]

[15] Ludwig Börne (1786-1837). Escritor y publicista de ideas republicanas y ultraliberales. Hijo de un banquero judío. Antes de convertirse al cristianismo (1818) se llamaba Löb Baruch. Partidario de una democracia cristiana universal y de la unión cultural de Francia y Alemania. Recuérdese a este respecto la propuesta de Wagner al Parlamento de Fráncfort (1848). Fue amigo de Heinrich Heine y después polemizó agriamente con él.

[16] *Untergang* significa caída, ocaso, ruina, decadencia. He traducido *desaparecer* por su mayor precisión en nuestra lengua. Por otra parte, el mito del judío errante aparece en Chamisso, Goethe, Wilhelm Müller, Lenau y también en el conde Potocki (*El manuscrito hallado en Zaragoza*) y en Eugène Sue. El nombre de Ahasuero le fue dado, en 1602, en un texto que reeditó Karl Simrock en 1846.

¿Cómo ha de entenderse esto? ¿Como invitación a los judíos alemanes a liberarse de las cadenas de Sión, dentro del proceso de la llamada “emancipación de los judíos”, y a integrarse en la nación alemana común, o en verdad como premonición de la “solución final” y justificación a priori de Auschwitz y de Matthausen? [17] Y todavía algo más que, de ser cierto, mancharía indeleblemente a Wagner y al wagnerismo: ¿Es también antisemita su obra dramática, su música?

En este campo de batalla hay abiertos, pues, varios frentes. Incluso se han celebrado congresos, para examinar la cuestión desde todos los puntos de vista e intentar vislumbrar un poco de luz; pero algunas Universidades americanas e inglesas y la izquierda judía teutona y gala –¿qué fue de las clarividentes enseñanzas de Ernst Bloch y quién se acuerda de Claude Levi-Strauss?– no cesan de suministrar munición ofensiva en medio del caos de estos tiempos, cuando la necesaria consideración del judaísmo como factor esencial en el orto y el ascenso del capitalismo aparece siempre mezclada con los horrores del holocausto, los cuales repugnan a todos los hombres de bien. Se intenta demostrar que son figuras alegóricas de judíos puros el Holandés “errante”, Beckmesser, Alberich y Mime, y que lo son de judíos impuros el terrible Hagen, corrompido por la mezcla de sangres, quien asesina con premeditación, alevosía y a traición al ario Siegfried, y los pecadores Amfortas y Kundry. Yo creo que esto son peticiones de principio, como aquella otra, hoy muy decaída, que pretendió hacer de Wagner un iniciado en el esoterismo, cuando en su magna biblioteca de Wahnfried, en Bayreuth, sólo se halla un tratado sobre la cábala y las ciencias ocultas, y también es sabido que el banquero Friedrich Feustel, su consejero financiero, uno de los doce hombres –dos de ellos eran judíos– que llevaron el cadáver de Wagner hasta la tumba, le desaconsejó, en su condición de Venerable Gran Maestro de la importante logia masónica regular de Bayreuth, que desistiera del intento de ser admitido en ella, pues él sabía que, debido al pasado revolucionario de Wagner, éste iba a recibir varias bolas negras.

Llegados aquí, hay que hacerse todavía otras preguntas. ¿Le importa hoy realmente a alguien la diatriba contra Meyerbeer, en la que, limados los excesos, Wagner tenía de su parte toda la razón estética y musical? ¿Es por fuerza determinante el wagnerismo de Hitler, quien, sin duda, conocía la obra y la amaba, pero la entendía a su manera? ¿No quiere decir nada que Goebbels fuera un apasionado mozartiano y que el conjunto del aparato ideológico nazi desconfiaba de Wagner porque éste no era ario puro, sino que pertene-

[17] El capítulo *Wagner*, citado antes, emitido en agosto pasado por Vía Digital, aparte de estar horrorosamente traducido dedica a la cuestión del antisemitismo tres cuartas partes del comentario. Casi todos los participantes son judíos. La única justificación que se oye es: «Wagner queda fuera de nuestra capacidad de comprensión». Pero allí se afirma, y nadie lo rebate, que él fue el primero en proponer el exterminio físico de los judíos. ¡Ahí queda eso!

cía a la llamada raza dinárica, y porque el polimorfismo de su obra revelaba la impureza racial de su creador? ¿Por qué Wagner era el compositor favorito de Lenin? ¿Por qué fueron amigos personales y decididos partidarios suyos numerosos judíos: por ejemplo, Karl Tausig, Joseph Rubinstein, Hermann Levi y Angelo Neumann? ¿Es acaso una fiebre epidémica, una locura contagiosa que entre los wagnerianos haya hoy como ayer gentes de todas las edades, religiones, posiciones, ideologías y etnias, incluidos de nuevo muchos judíos? ¿Puede demostrarse que las víctimas del racismo nazi eran llevadas a la cámara de gas a los acordes de música de Wagner?; ¿quién tocaba esta música o cómo se la reproducía, con qué periodicidad y a qué horas? ¿Firmó Wagner alguna vez uno sólo de los manifiestos antisemitas que le fueron sometidos con esta pretensión? Y por último, ¿iba él a manchar su obra, idealmente concebida, con esta tinta de calamar, a ensuciarla con medias verdades y medias mentiras, cuando jamás le faltó el valor para echar mano de su peculiar y combativa prosa y decir cuanto le venía en gana?

Deliberadamente no voy a responder aquí a estas preguntas, que por otra parte son hoy forzosas y más si se estudia *El anillo del Nibelungo*, pues esta tarea llenaría todo el espacio de este trabajo, cuyo propósito es otro. Tampoco voy a enmarañarme con las causas reales de la persistencia del escándalo, que da de comer a más de uno de los portavoces de la diatriba. Claro que es preocupante que así se pretenda hacer odiosa una de las obras de arte supremas producidas por Occidente. Sí es oportuno recoger aún que los compositores judíos posteriores entendieron muy bien *El judaísmo en la Música* y defendieron siempre a Wagner. Así, Schönberg y Mahler. En cuanto a Alban Berg, quien no era judío, Joachim Kaiser relata lo siguiente, que viene muy bien al caso [18]:

«Hans Mayer, el famoso literato, profesor y exégeta de Wagner, cuenta cómo, siendo él joven, estuvo con Berg y cómo –por motivos políticos, postexpresionistas e ideológicos– echó pestes de Wagner. Berg no se tomó la molestia de contradecir al joven intelectual una sola vez. Sino que: “Alban Berg –inolvidable– me miró de arriba abajo y dijo: *Sí, usted puede hablar así, usted no es músico*”».

Kaiser, quien rotundamente afirma: «No se encuentra una sola palabra con finalidad antisemita en sus dramas y, por supuesto, ningún compás que sea antisemita de alguna manera», habla también de algo que se suele pasar por alto, esto es, de Wagner como campeón de la “emancipación de la mujer”. A ello se debe su larga e invariable amistad con Malwida von Meysenbug, la hoy olvidada luchadora –*Memorias de una idealista*– en

[18] Joachim Kaiser ha sido redactor-jefe del *Süddeutsche Zeitung* de Múnich y hoy lo es todavía de su *Fewilleton*. Crítico musical reputado, visita y comenta el Festival de Bayreuth desde 1951. Hombre inteligente, dotado de buena pluma y, a diferencia de sus colegas jóvenes, preciso y claro, tiene un libro, *Vivir con Wagner*, que ya es un clásico. De este libro proceden casi todas las citas de Kaiser que realizo aquí. En cuanto a Hans Mayer, era judío y marxista.

la primera hora del feminismo. A ninguna feminista actual se le ocurriría buscar antecedentes en las magníficas mujeres de las óperas y los dramas musicales de Wagner, al igual que a ningún ecologista se le ocurre buscar en *El anillo del Nibelungo* la tragedia del atentado que nuestra civilización ha cometido contra la Naturaleza y, en *Parsifal*, la propuesta redentora, ni a ningún animalista se le pasa por la imaginación ver en el Wagner combativo contra la vivisección a un pionero de los derechos del animal. Casi todos estos “istas” proceden de otros lugares y están a otras cosas, a “otro rollo” según la expresión vulgar. Mas sobre algunas de tales “curiosidades” trataré dentro de la segunda parte. Para cerrar la primera, acudo de nuevo a Kaiser, pero ahora a su prólogo a la moderna edición alemana de *El perfecto wagneriano*, aparecida en 1973 en la Suhrkamp Verlag, Fráncfort del Meno:

«Shaw publicó *The Perfect Wagnerite* en el año 1898. Una traducción alemana apareció en S. Fischer, en 1908. Si se hubiera podido entender, dar su importancia, comprobar y llevar a sus últimas consecuencias los comentarios de Shaw al *Anillo*, que ciertamente van mucho más allá del espíritu del siglo XIX y del idealizado Elíseo estético del Arte, ya en la época de la primera recepción entusiasta de Wagner antes de la Gran Guerra, entonces le habrían sido ahorradas algunas cosas a uno de los mayores genios de la Historia de la Ópera, al último trágico moderno. Tanto el malentendido nazi-hitleriano como también el aún menos inteligente malentendido demócrata-antiwagneriano habrían sido imposibles, si los oyentes y los espectadores hubieran aprendido a comprender a Shaw, en vez de dejarse meramente emborrachar, tomar excitantes y aburrirse mitológicamente sin Shaw».

La cursiva de este texto es mía. Walter Scheel, entonces Presidente de la República Federal de Alemania, todavía exorcizó públicamente a Wagner, en el transcurso de la conmemoración del centenario del Festival de Bayreuth (1976), con el hisopo de la democracia parlamentaria y aún previno «contra los peligros que siempre pueden venir de él». ¿Peligros? Sí, pero no los que Scheel imaginaba. Recordaré sólo que Nietzsche, el apóstata, consideraba los escritos de Wagner «ejercicios de la inteligencia».

II

El texto y la música de la *Tetralogía* han provocado y provocan, pues, mil interpretaciones en estrecha relación con el entendimiento que se tiene de Wagner, entendimiento que, como se ha visto, es sumamente diverso y contradictorio. Algunas de estas interpretaciones no van más allá de lo pintoresco: por ejemplo, se ha sostenido que las cuatro partes de la obra equivalen a los cuatro movimientos de una sinfonía, en este caso de dimensiones descomunales; otra variante, en esta línea, defendió que las nueve walkyrias son las nueve sinfonías de Beethoven: sería curioso identificar a cada una de aquellas –Helmwi-

ge, Grimgerde, Schwertleite, etcétera— con la correspondiente pieza beethoveniana. Hablando en serio, ¿se trata de una creación ambigua por definición? Yo no lo creo así. El *festival escénico en un prólogo y cuatro jornadas* es muy complejo, y por eso no puede ser reconducido a una ideología única y sistemática. Los *ideólogos*, por no decir los sectarios, somos nosotros: escenógrafos, comentaristas de toda laya, público. Como Wagner fue el médium o catalizador universal de una cultura sometida a tensiones fortísimas y sumida en profunda crisis, su obra capital, este *Anillo del Nibelungo*, sufre los vaivenes de tales tensiones. A veces pienso que las agresiones que hoy padece Wagner son lo que llamamos una huida hacia adelante, cortinas de humo, palos de ciego.

A riesgo de incurrir a mi vez en estos mismos vicios, en un trabajo de esta naturaleza es imprescindible exponer, aunque sea de manera sucinta, lo que yo creo que es fundamental en la *Tetralogía*, cuál es su grupo sanguíneo. Muy al principio reduje a una fórmula comprensible su principio causal. Ahora, antes de desarrollarla, ha de dejarse bien claro que nunca debe perderse de vista que el protagonista de la obra es Wotan, esto es, el hombre occidental o activo, el hombre transformador. Su tragedia es la tragedia de la voluntad de poder, pero no la voluntad de poseer —en este sentido, su contrafigura es el dragón Fafner, el *rentista*: «yazgo y poseo, dejadme dormir»— sino la de actuar y conquistar. No voy a enumerar aquí los logros del ejercicio de tal voluntad, que existen, pero sí dos efectos perniciosos, que pertenecen a las visiones del *Anillo* y están hoy en el centro de nuestras preocupaciones: la degradación de la Naturaleza por la actividad descontrolada del hombre transformador y la masificación humana, que es buscada deliberadamente por las propagandas con la finalidad de sustituir la libertad y el discernimiento individual por turbios intereses de casta, de clase, de etnia o raza, de religión, de ideología, de nacionalidad, económico-consuntivos y político-policiales. Aún puede añadirse aquello que Gregor-Dellin considera ausente en la música de Wagner, pero que sí caracteriza, en *El ocaso de los dioses*, a la sociedad decadente y mentirosa de los guibichungos: el imperio de la trivialidad.

El *Anillo* comienza con el **estado natural**; pero el momento del comienzo de este estado no coincide con el acorde perfecto de mi bemol mayor que inicia el prelude de *El oro del Rin*, aunque dicho acorde sí simboliza dicho estado. Erda, la Tierra, la Naturaleza, duerme desde siempre en sueño sabio. Es inmutable e indiferente, es el principio femenino, conservador y continuador de la vida. En Erda no hay bien ni mal, sólo hay existencia. Como dice ella misma al ser invocada por el atribulado Wotan: «Mi dormir es soñar, mi soñar, pensar, mi pensar, acto del saber». Por eso, no puede revelar nada, sino sólo advertir. Al sentido de su sabiduría ha de llegarse escuchando a las Voces de la Naturaleza: éstas son las Hijas del Rin, que cantan el gozo del oro, inocente en su estado original, pero que también conocen la siniestra utilidad que puede dársele si alguien maldice el amor y

consigue así el derecho a forjar el anillo que da el poder absoluto; el Pajarillo del bosque, que canta lo que sucede realmente; y sobre todo las Normas, hijas de Erda, el oráculo de la noche profunda, tejedoras de la cuerda que ata el pasado, el presente y el futuro.

El pulso de la Naturaleza, su movimiento insensible, se manifiesta a través de los elementos primordiales (ella misma es el telúrico): el aire que permite el aliento de las cosas (y de la música); el agua que, al manar gota a gota entre las raíces del fresno del mundo (el principio masculino, cambiante), llega a formar la corriente del Rin, símbolo del devenir, que tiene confiada la custodia del oro puro e inocente; y el fuego: este elemento es la energía, que calienta, vivifica y también destruye; es inaprehensible, ingobernable, mágico, misterioso. Por ello, el personaje escénico en el que toma forma (sólo en *El oro del Rin*), el inteligente y ambiguo dios Loge, posee una personalidad fascinante. Estos dos últimos elementos consumarán la venganza de la Naturaleza (la Tierra) sobre el envilecido orden de los dioses de la manera que a ella le es propia, es decir, mediante una catástrofe.

Finalmente, el sueño sabio de Erda abarca un **mundo organizado en tres estratos**. En las profundidades de la tierra, se halla el dédalo de las cuevas y minas donde moran los nibelungos, enanos artesanos, los cuales trabajan los metales preciosos para producir adornos sin valor de mercado. La superficie es el gran bosque o selva primigenia; en su centro, dominando la floresta con el poderoso tronco y las vigorosas ramas, se yergue el fresno del mundo; las Normas atan por la noche a su enramada los extremos de la cuerda del destino, y así quedan enlazados, en **estado de armonía**, los principios femenino y masculino; en un paraje del bosque, llamado Riesenheim, viven los últimos vástagos de la ruda estirpe que antaño dio al mundo los primeros príncipes, Fasolt y Fafner, gigantes de fuerza ciclópea pero inteligencia escasa, que contemplan su inevitable decadencia: al ser los únicos supervivientes de su progenie y carecer así de hembras, están condenados a la extinción. Las montañas forman el estrato superior: en ellas viven los dioses, los actuales señores. Wotan, el primero entre ellos, posee el valor, la voluntad y la *auctoritas*; Fricka, su esposa, vigila el cumplimiento de las leyes, en particular las del matrimonio; Freia, hermana de Fricka, cultiva las manzanas de oro que mantienen jóvenes a los dioses y así colma de placer y belleza la vida divina; Donner representa, con su martillo, el poder de las armas; Froh, alter ego de Freia, es la luz y el arte. Hay aún otro dios que en realidad, él mismo lo dice, es «sólo la mitad de genuino que vosotros, los divinos»: se trata del astuto Loge, el fuego, pero también la inteligencia. Para Wotan, su consejo resulta imprescindible; los restantes dioses le temen –Froh le increpa: «¡Te llamarás Loge, pero yo te llamo Lüge (Mentira, Engaño)!»– y Freia le escatima las manzanas de oro, para mantenerle «domesticado».

Sin embargo, los dioses no son los señores naturales, pues esta categoría no existe en el sueño de Erda: han llegado a serlo mediante el pacto o contrato social, el cual ha exigido antes una renuncia y un acto de fuerza, esto es, **el atentado original**. Erda reposaba en su sabio sueño. El fresno extendía su majestuosa sombra sobre la fuente. Hubo una interrupción de esta quietud. El dios Wotan, en el pleno vigor de la juventud, llegó al paraje, mojó los labios en la fresca linfa y, con osado movimiento, arrancó al árbol una de sus ramas. El precio fue la pérdida de su perfección física, pues hubo de ceder el ojo izquierdo. Con la rama se hizo la fuerte asta de su lanza. En el prólogo del *Ocaso*, la primera Norna evoca cómo aquella acción alteró el estado natural:

«En el curso de largos tiempos
la herida consumió al bosque;
amarillentas, cayeron las hojas;
seco, languideció el árbol;
triste, secóse la linfa del manantial,...
de confuso sentido
volvióse mi canto».

Mas esta acción no significa la caída desde el estado paradisiaco a otro de debilidad y nostalgia: en el *Anillo* no hay lugar para el mito del Edén cristiano. El sacrificio físico del dios es un *do ut des* con la Naturaleza y le otorga el derecho a erigirse en cabeza y salvaguarda del **estado de poder pactado**. Todos los pobladores de los tres estratos acatan el *imperio del derecho*; asida por el puño de Wotan, la *lanza*, el primero en el tiempo de los cinco objetos-símbolo que, manufacturados por el hombre transformador, son capitales en la *Tetralogía*, garantiza el nuevo orden universal, codificado en su asta con caracteres rúnicos [19]. Incluso el independiente y errátil dios Loge se somete a Wotan, para convertirse en su *consejero secreto*. La comunicación natural ha dejado de existir. Las Nornas se ven obligadas a atar la cuerda del destino a ramas de abetos y a peñas y, perplejas, se interrogan entre sí, pues su visión se ha enturbiado. Mas el orden de los dioses podría permanecer invariable, ya que estos afortunados se mantienen siempre jóvenes gracias a las manzanas de oro que cuida la gentil Freia.

Hay, con todo, un factor discordante: el rey de los nibelungos, Alberich, sufre a causa de sus límites e imposibilidades. ¿Por qué le están negados la luz, la belleza y el placer? Buscando la respuesta —él es también dinámico a diferencia de sus pasivos congéneres—, se desliza entre las grietas de su medio hasta alcanzar las profundidades del Rin: allí se deleita con la visión de las ondinas e, inflamado de ardor carnal, solicita sus favores. Pero

[19] Wotan es el guardián de la escritura, que tiene sentido mágico. El asta de la lanza lleva así grabados los pactos. Por eso, mientras sus actos los hagan cumplir, él se mantendrá como la autoridad indiscutida.

como lo que él pide es contrario al orden natural, es rechazado por las ondinas –seres sin conciencia moral– con pullas y burlas. Así se despierta el sentimiento de impotencia de Alberich y le invade la rabia. Éste es el momento de la revelación del oro –el sol atravesaba las aguas y le arranca claros destellos– y de su fuerza potencial. Canta Wellgunde:

«¡La herencia del mundo
ganara en propiedad
quien del oro del Rin
hiciera el anillo
que le prestara inmenso poder!»

Y añade Woglinde:

«Sólo quien renuncia
al poder del amor,
sólo quien rechaza
la alegría de amar,
sólo él logra el prodigio
de forzar al oro a sortija».

23

Alberich decide entonces llevar a cabo otro atentado contra la Naturaleza, esto es, despojarla del oro con una doble finalidad: imponer el **estado de terror** o totalitario, derrotando al estado de poder pactado de Wotan, y conseguir placer –lisa y llanamente sexo– mediante la capacidad adquisitiva del oro, del dinero [20]. No hay en el nibelungo la reivindicación de la luz y la belleza negadas a él y a su pueblo. El oro es para él el medio para alcanzar el poder. Al igual que el dios cedió uno de sus ojos, el enano ha renunciado al amor. Nace así entre las garras de Alberich el segundo de los objetos-símbolo de la *Tetralogía*, el *anillo* que da nombre al ciclo. Es un rasgo de genio de Wagner, y también demostración de la coherencia de su pensamiento, que –como ya quedó explicado antes al citar *El perfecto wagneriano*– el motivo musical del anillo y el del Walhall sean el mismo, aunque con las diferencias musicales ya expuestas. Lo ilógico sería que la lanza, símbolo del poder legítimo, del contrato social, coincidiera musicalmente con el anillo. Por el contrario, el Walhall es, con toda su majestad, la manifestación de un poder ya desviado y caído en la pompa y la ostentación, como el anillo lo es de un poder dirigido también a la ostentación, pero la del tirano. Además, la lanza es anterior en el tiempo, mientras que la forja de la sortija y la edificación de la fortaleza corren paralelas.

[20] Aun despojado del anillo, Alberich no es *destituido* ni los nibelungos son liberados de la esclavitud, ya que Wotan incumple los pactos y se apropia de la terrible joya. Así, los nibelungos seguirán extrayendo oro y Alberich podrá comprar con él a Grimhilde, la madre de los guibichungos, y engendrar en ella al feroz Hagen: es evidente que la “noble” Grimhilde, personaje que no interviene –quizá ha fallecido ya– en la acción, se prostituye.

Alberich no funda su poder en pactos ni lo somete a límites. Empieza a ejercerlo esclavizando a su pueblo e imponiéndole un brutal sistema de producción. No existe en la historia del teatro, ni obviamente en la de la música, una descripción del paso de la era artesanal a la industrial parigual a la que se eleva desde el foso en el segundo interludio de *El oro del Rin*. Aquí suena la desesperación del proletariado, dedicado sin descanso a la producción del tesoro, que Alberich acumula sólo para sí mismo. Pese a que se dejó llevar una vez más por su cínica ironía, Bernard Shaw dibujó de manera sugerente el cuadro de las cuevas de los nibelungos tal como podía verlo un socialista en el último tramo del siglo XIX. Puede leerse en *El perfecto wagneriano*:

«Este lugar sombrío no tiene que ser forzosamente una mina: podría ser asimismo una fábrica de cerillas con fósforo amarillo, huesos como combustible, dividendos gigantescos y una multitud de clérigos como accionistas. O también una fábrica de albayalde o química o una alfarería o una estación de maniobras o un taller de sastrería; o una pequeña lavandería empapada en ginebra o una sucursal bancaria o una tienda grande o justamente uno de esos lugares donde son sacrificadas a diario vidas y dichas humanas, con lo que cualquier criatura codiciosa e insensata puede cantar himnos exultantes a su ídolo plutónico:

*Déjame comer, mientras otros pasan hambre,
cantar, mientras otros se lamentan:
me alcanza tanto de tu bendición
como de mí a ti te importara».*

Pero lo que suena en la forja de los nibelungos con años de adelanto es una de esas cadenas de producción –*Metrópolis*, de Fritz Lang; *Tiempos modernos*, de Chaplin– que aceleradamente van siendo sustituidas en la era postindustrial por la robótica; aquí hallo yo la razón para no hacer del Nibelheim una planta industrial concreta de esta o de la otra clase, pues lo importante es el trabajo constante y esclavo en beneficio del déspota. Mas el horror se hace absoluto porque, además, Alberich ha obligado a su hermano Mime a fabricarle el *Tarnhelm* o yelmo mágico, el tercero de los objetos-símbolo de la *Tetralogía*, que significa la negación de la identidad. El yelmo simboliza la mentira, la hipocresía, el engaño, la propaganda, la vigilancia, la delación. Gracias a él Alberich será el gran hermano, espía invisible, mano que golpea en la impunidad, y se convertirá, según le convenga, en dragón o en sapo. El yelmo servirá también para que Fafner se mude en la bestia que yace y posee y para que Siegfried arrebate violentamente a Brünnhilde, bajo la apariencia de Gunther, el anillo que él mismo le había dado en prueba de eterno amor. La misma potencia maléfica –escúchese la música– se destila en el brebaje que hace de Siegfried un *tonto útil*, al llevarle a olvidar a Brünnhilde, la amada eterna, por Guttrune, el mero deseo, que se satisface mediante un matrimonio convencional.



Paralelamente a los trabajos de Alberich, Wotan se ha hecho edificar, para su mayor gloria, el *Walhall*, cuarto de los objetos-símbolo tetralógicos; pero el dios no está dispuesto a pagar a los gigantes el precio pactado: Freia, ahora la hembra que «los rudos» necesitan para intentar escapar a la desaparición. No se trata de que Wotan no quiere pagar nada, sino de convencer a los gigantes de que esa prenda no está hecha para ellos y harán mejor al aceptar algo que sea también valioso, pero distinto: de este modo quedaría cumplido el contrato en todos sus términos. Pero los gigantes no aceptan la modificación: uno, Fasolt, porque desea a la bella Holde (otro nombre de Freia); otro, Fafner, porque en su resentimiento quiere hacer así daño a los dioses, para verles caer en la decadencia y la ruina una vez que sean privados de las manzanas áureas. Sólo se dejan tentar por el tesoro de Alberich. Wotan se ve de repente en presencia de un dilema insoluble: si despoja al enano de su anillo, como efectivamente lo conseguirá gracias a la astucia de Loge, es para reponer el orden pactado, pues a renglón seguido debe devolvérselo a las Hijas del Rin; sin embargo, esta acción no rescatará a Freia. Mas Alberich maldice con ferocidad a la joya, la cual, al ser codiciada por todos, traerá la muerte al «señor del anillo, en realidad del anillo esclavo». Aun así, Wotan quiere acumular en su mano todo el poder del mundo, renunciando también al amor (Freia) y además a su misión de guardián del orden. El peligro es tan grande que Erda –recordemos, la Tierra, la Naturaleza– sale momentáneamente de su sueño, a fin de advertir al dios:

«¡Cede, Wotan, cede!
 ¡Escapa a la maldición del anillo!
 Sin remedio,
 a oscura ruina
 te consagra su adquisición.

[...]

¡Escucha! ¡Escucha! ¡Escucha!
 ¡Todo lo que es, ...fenece!
 Un día sombrío
 amanecerá para los dioses:
 ¡Te lo aconsejo, evita el anillo!»

Wotan cede el anillo y al menos recupera así a Freia; pero la rueda fatal se ha puesto en movimiento: Fafner mata a Fasolt en la disputa inmediata por el oro y la sortija; éste es el primer asesinato anunciado por Alberich, y, además, uno particularmente atroz, un fratricidio. El acto provoca en Wotan inseguridad y desconcierto. Sin embargo, la seductora visión del *Walhall* al otro lado del valle del Rin, iluminado por los rayos del sol del atardecer, despierta en él una nueva manifestación de su voluntad activa: sin su referente concreto, sin que lo que va a decir el dios proporcione la más mínima pista, surge en la or-

questa el motivo, vibrante y agresivo, que después quedará asociado con el último de los cinco objetos-símbolo del entero drama, la *espada* destinada a Siegmund y luego heredada y reconstruida por Siegfried; sin embargo, el motivo principal es el inmediatamente siguiente, el del *propósito de la espada*, que suena con las palabras con que Wotan se refiere al Walhall: «¡Así saludo a la fortaleza, a salvo de temor y aflicción!».

Desde ahora el mundo no se regirá ya por los pactos, sino por la violencia. Wotan quiere evitar el final anunciado por Erda; mas como él no puede despojar a Fafner del anillo pagado por el Walhall, ideará un plan de ataque indirecto, que habrá de ser ejecutado por terceros, por los futuros welsungos, los héroes. Ahora hemos sentido sólo un impulso, una inspiración, pues en este instante Wotan se dispone a tomar posesión de la fortaleza que –él ni siquiera lo intuye aún– llegará a convertirse en su búnker. Donner provoca la tormenta y la dispersa. Froh extiende el arco iris como puente tendido sobre el valle del Rin. Desde éste llega el canto de las ondinas, que lloran la pérdida del oro y reclaman su devolución. Entonces Loge transmite la arrogante respuesta de Wotan:

«¡Si nunca más brillará el oro
para vosotras, muchachas,
en el nuevo esplendor de los dioses
solearos dichas en adelante!»

Mas la situación real, que es además la primera anticipación, si bien aún imprecisa, del desenlace de la *Tetralogía*, había sido concretada poco antes por este mismo, lúcido por escéptico y viceversa, portavoz:

«A su fin corren
los que tan fuertes en el subsistir se imaginan...
Casi me avergüenzo
de obrar con ellos.
Noto el atrayente placer
de volver a mudarme
en ondulante llama:
devorar a los que
otrora me domesticaron
en vez de perecer
tontamente con los ciegos».

Los dioses comienzan a atravesar el puente. La música que les acompañará –motivos de la espada y del arco iris– es magnífica, resplandeciente, y los directores y registas que la aligeren y la “desmitifiquen” se equivocarán de raíz, pues quien va a entrar en el Walhall con sus compañeros no es un mafioso ni un politicastro, sino el hombre transformador ya en el trance de decaer bajo el peso de sus repetidos errores. Lo que las ondinas cantan

aún es lo que la Naturaleza manifiesta a través de éstas sus Voces acuáticas:

«Franqueza y fidelidad
existen sólo en las profundidades:
¡falso y cobarde
es lo que allí arriba se alegra!».

Las Voces de la Naturaleza nos dicen así que a partir de ahora hay ya sólo un **estado totalmente alterado** y confuso.

* * *

28

Aunque *El oro del Rin* es la menos popular de las cuatro obras que forman la *Tetralogía*, porque, por su calidad de prólogo, su estructura y sus dimensiones es justamente lo que tiene que ser, es decir, la exposición didáctica de los hechos antes de que comience la verdadera acción del vano intento de Wotan de recuperar el anillo y de la ruina final de él y de su orden corrompido, en toda exposición de conjunto sobre el ciclo tiene por fuerza que pasar al primer plano. Cuando en una entrevista que se le hizo en 1965, se le preguntó a Karl Böhm «cómo había conseguido yo hallar un estilo enteramente nuevo para *El oro del Rin*, un estilo que lograba que esta ópera *no aburriera a un espectador moderno*», el astuto director austriaco nadó a favor de corriente y contestó que, como había estado alejado de Wagner algún tiempo y en este lapso se había dedicado intensamente a Bach y a Mozart, «yo había hallado ahora algo así como un estilo Wagner *purificado* por medio de Bach y Mozart» [21].

La *boutade* que el ladino Dr. Böhm ponía en boca de otros era, como se ve, una finta –Böhm fue un fanático del fútbol, que había practicado en su juventud– para ir a parar allí donde a él le interesaba: en la supuesta purificación de Wagner, en la desintoxicación con las tisanas llamadas Bach y Mozart, y perdónese me esta falta de respeto. Pero *El oro del Rin* no tenía por qué aburrir al espectador bayreuthiano de 1965. No sólo responde punto por punto a la atrevida teoría estética expuesta en *Ópera y Drama* (1851), teoría no seguida después al pie de la letra e incluso contradicha, según algunos comentaristas, en el gran ensayo sobre Beethoven (1870) y en la ideación de *Parsifal* (1877-1882) [22]. No sólo presenta por primera vez sistemáticamente el lenguaje musical de los motivos con-

[21] Tomado de la autobiografía de Böhm: *Ich erinnere mich ganz genau (Recuerdo perfectamente)*, DTV, Múnich, 7ª edición, 1979.

ductores –motivos principales los llamaba Wagner– como guías a través del laberinto de la acción, reapareciendo y desapareciendo según las necesidades del curso dramático para llegar a formar un tupido tejido de relaciones, incluidas las de parentesco, que hacen que el presente –el momento en que se desarrolla cada acción, cada escena– sea también pasado y futuro [23]. No sólo saltó aquí por los aires el principio clásico de la Sonata, de la variación temática y –sustituido por el recitativo arioso– el de los números operísticos cerrados: aria, dúo, terceto, concertante, *finale*, sino que también apareció ahora en la Historia de las Artes una obra inaudita, cuyas consecuencias, como dice el compositor Josep Soler, no podemos medir aún en toda su dimensión. Ciertamente, lo que no existe en *El oro del Rin*, porque aún no puede haber lugar para ella, es la emoción humana. En consecuencia, tampoco aparece aplicado aquí el principio dramático que separa a Wagner del teatro didáctico o épico de un, valga como cita clarificadora, Bertold Brecht, pues Wagner postula la necesidad de llegar al entendimiento no directamente, sino a través del sentimiento. Como los hechos y la música del *Oro del Rin* sí se presentan a nuestra razón sin seguir tal camino, resulta que el prólogo de la *Tetralogía* se adelantó ochenta años –insisto: sólo en esta ocasión– al efecto de distanciamiento del autor de *Galileo Galilei* o de *Madre Coraje*. Imagino cuán irritante puede sonar esto a los brechtianos dogmáticos. A mí Brecht me interesa hoy casi sólo por su alemán, tan escueto y exacto como el español de *Azorín* (¡más motivos de irritación!). En fin, paradojas –primera acepción en vuelta levemente en la tercera– sugerentes y productivas.

29

Mas en *La Walkyria* entran en acción los hombres, los héroes, y con ellos irrumpe avasalladora la desbordante emoción wagneriana, que Susan Sontag y otros han analizado conceptualmente como una «nueva emotividad». No puede extrañarnos que *La Walkyria* sea con mucho la jornada tetralógica más representada aislada del ciclo, lo que vulgarmente decimos “suelta”, al igual que dos de sus actos, por delante el primero y a distancia el tercero, son los únicos en toda la *Tetralogía* que aparecen asimismo sueltos en las salas de concierto. Aparte de la extrema emotividad de ambas situaciones –el amor arra-

[22] En *Ópera y Drama*, Wagner había partido de este principio: «El error capital en el dominio artístico de la ópera consiste en que un medio de la expresión (la música) se ha convertido en el fin, mientras que el fin de la expresión (el drama) se ha convertido en el medio». Pero en *Beethoven* sostuvo esto otro: «Una asociación de la música y de la poesía tiene que provocar por fuerza una limitación o subordinación de estos elementos». Respecto a *Parsifal*, cuyo texto, según Gregor-Dellin, está hecho con «frases senilmente cambiadas de emplazamiento, palabras deshilvanadas, expresión laboriosa», parece como «si Wagner se preocupara sólo de fijar el contenido rítmico y la música. Con este poema se daba la licencia definitiva a las teorías zuriguenses del drama basado a la vez en la palabra y en la música».

[23] En *El oro del Rin* aparecen ya más de cuarenta motivos conductores de los a su vez más de cien que recorren la *Tetralogía*. Pero lo más importante es que en el prólogo se escuchan los once motivos auténticamente principales o «generadores de familias de motivos» (Deryck Cooke): la Naturaleza, las Hijas del Rin, el gozo del oro, el anillo, la lanza o el contrato, Freia (el amor), la humanidad heroica (tres últimas notas de la Naturaleza como Erda), el propósito de la espada, la felicidad doméstica y Loge como escala cromática (la astucia) y como fuego.

Motivos principales o generadores de EL ANILLO DEL NIBELUNGO

1 - LA NATURALEZA



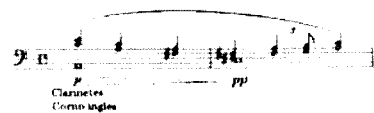
2 - LAS HIJAS DEL RIN



3 - EL GOZO DEL ORO



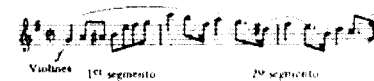
4 - EL ANILLO



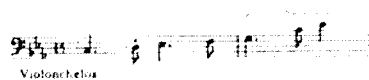
5 - LA LANZA



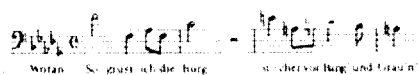
6 - FREIA (el amor)



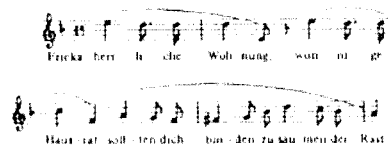
7 - ERDA (Tres últimas notas: la humanidad heroica)



8 - EL PROPÓSITO DE LA ESPADA



9 - LA FELICIDAD DOMÉSTICA



10 - LOGE (Escala cromática)



11 - LOGE (fuego mágico)



sador de los mellizos welsungos, la lacerante despedida de Wotan de su hija predilecta—hay otras razones que explican tal programación, pero que ahora no hacen al caso. En pocas palabras, *La Walkyria* es la única obra “popular” del ciclo.

La obra es romántica hasta lo insoportable: amores incendiarios, rebeliones totales, muertes trágicas y un final de una intensidad dramática hasta entonces insospechada. En los welsungos Sieglinde y Siegmund, transgresores (adúlteros, incestuosos) de toda norma, de todo el fundamento de la sociedad burguesa, se autorretrata el cuarentaiochentaista Richard Wagner de Dresde y el exiliado temprano de Zúrich. Estos welsungos no son personajes de leyenda: son héroes —héroe quiere decir el que llega a sacrificar la vida en aras del ideal— que caerán vencidos no por el *fatum*, no a causa de la maldición del anillo o la necesidad de mantener el poder de los dioses, sino por la libre voluntad de sus actos, que les enfrentan a todo lo coactivo y opresor. El destino trágico de los welsungos era en 1855, y lo es hoy aún con mayor evidencia, rigurosamente contemporáneo o actual, pues su rebeldía «obstinada» a causa de la «necesidad» —conceptos sustanciales al ser de Wagner—, que lo arrasa todo, es plenamente consciente de su derrota segura; sin embargo, ellos no inclinan la cerviz, ya que los welsungos no pueden existir sin ser exponentes de esa virtud humana suprema que llamamos altruismo: no hay un ejemplo de mayor autenticidad y belleza moral que aquel momento en que Siegmund rechaza la tentadora promesa de la gloria y la magnificencia del Walhall —«¡la hija de Wotan te ofrecerá íntimamente la bebida!»— para compartir la triste suerte de Sieglinde y, en consecuencia, desaparecer como un simple número del batallón de los muertos sin fama ni recordación: «¡Si debo, pues, caer, no iré al Walhall, reténgame firme Hella!». Esta Hella es la diosa de la muerte absoluta, del no ser ya nunca más.

Siegmund es un personaje real: es, como he anticipado, el propio Wagner, perseguido, acosado, sin hogar, doliente, errante sin rumbo y sin medios de subsistencia. Pero el pensamiento de Wagner va más allá. Wotan-Wälse (o Lobo) dejó una espada invencible en algún lugar, donde, en pos del azar, no guiado por él, la encontrará *necesariamente* su hijo, para que éste, sin el más mínimo conocimiento de la voluntad paterna, la blanda en beneficio del dios. Mas los hijos —esto es casi una ley natural— se rebelan. Veamos en qué consiste la rebeldía “natural” de Siegmund. En el relato que hace de su vida, dice esto:

«Me impulsaba ir al lado de hombres y mujeres...
Cuantos encontré,
donde los hallara,
si buscaba amigos,
si solicitaba mujeres,

31

siempre fui rechazado:
 el infortunio se cernía sobre mí.
 Lo que yo consideraba justo,
 a otros les parecía malo;
 a lo que a mí me parecía siempre perverso,
 otros le daban su favor.
 Caí en disputas allí donde me encontré,
 me alcanzó la cólera
 allí donde me dirigí;
 si yo deseaba gozo,
 sólo despertaba dolor:
 por eso tuve que llamarme Wehwalt,
 (pues) sólo portaba dolor». [24]

El rebelde es así el extraño, el ajeno a todo y a todos, el que trae la discordia, el que provoca el desorden, y aquí hay que volver por un momento a Goethe y hallar otra diferencia sustancial entre él y Wagner. El príncipe de las letras alemanas expresó: «Prefiero cometer una injusticia a soportar el desorden», mientras que el creador del drama musical prefirió siempre el desorden a la injusticia y llevó esto al extremo con su pareja de welsungos, mellizos, amantes y pisoteadores del honor de Hunding, quien en definitivas cuentas está casado con Sieglinde conforme a la ley. Así, cuando la rebeldía es radical y el rebelde quiere ser por sí mismo fuera de todo orden, el poder invoca a la justicia para sofocar a aquélla y para expulsar a éste (Wagner) o matarle (Siegmund). Así lo declara Fricka con plena clarividencia cuando, en la primera escena del segundo acto de *La Walkyria*, pone a Wotan ante la realidad:

«Burlados por hombres,
 privados del poder...
 nosotros, los dioses, pereceríamos,
 si hoy mi derecho
 no fuera augusta y magníficamente
 vengado por la valerosa virgen». [25]

El destino trágico de Siegmund no es, pues, el de los héroes llamados a morir en combate, sino el del rebelde aplastado por el poder cuya estabilidad ha sido puesta en peligro.

En relación al héroe y antes de considerar la segunda tragedia que presenciamos en *La Walkyria*, la del propio Wotan, conviene añadir aquí algo más. Nuestro tiempo no cree ya

[24] El welsungo quisiera llamarse Friedmund (Protector de la paz) o aún mejor Frohwalt (Portador de alegría), pero se ve obligado a ser Wehwalt (Portador de dolor). Su nombre definitivo, Siegmund (Protección victoriosa), se lo otorga su hermana Sieglinde (La encantadora de la victoria).

[25] Brünnhilde como ejecutora de la voluntad de Wotan.



en el héroe, al que se identifica con personalidades extremosas, dedicadas a prácticas belicosas y hechos guerreros. Es más, a la masa se le dice que el héroe es una creación de la mentalidad y del poder burgueses, una ficción defensiva y disuasoria; por eso los actos heroicos, que hoy también se dan, sin duda, no gozan en general de buena prensa y menos aún si pertenecen a la milicia. Pero estábamos con aquello de la ficción burguesa con finalidad amedrentadora. ¿No es esto lo que nos dice Wagner con los welsungos? En absoluto. Ciertamente, las tres notas asociadas con la *naturaleza heroica* están comprendidas en el propósito de la espada, pues Wotan declara: «Sólo héroes pueden serme útiles» [26]; pero dichas notas –en su primera aparición sol, do, mi bemol– son las tres que se elevan al final del arco ascendente del breve motivo de Erda, el cual, como sabemos, consiste a su vez en una leve modificación del motivo de la Naturaleza, y posee también la peculiaridad de alcanzar el mi bemol agudo y prolongarlo dándole el valor de una blanca: ¿y no se había iniciado *El oro del Rin* con el acorde perfecto de mi bemol mayor, símbolo del estado natural? Todo esto es, sí, genial, pero asimismo deliberado y consecuencia de un pensar coherente. Los héroes son naturales, la humanidad heroica no es ficticia, no es la obra, falsa y engañosa, de los poderosos. Por eso, en su monumental monólogo –«sólo conmigo tomo consejo, si te hablo a ti»– del segundo acto de *La Walkyria*, donde el dios se debate en presencia de Brünnhilde lleno de angustia ante su impotencia, se pregunta:

«¿Cómo creara yo al libre
al que jamás protegiera,
el más fiel a mí
en la propia obstinación?
¿Cómo hiciera yo al otro,
el que no fuera ya yo,
y que por sí mismo obrara
sólo lo que yo quiero?
¡Oh, divina necesidad!
¡Infamia atroz!
A mí mismo me repugno
eternamente
en todo lo que emprendo;
lo otro, lo que anhelo,
lo otros jamás lo veré:
pues a sí mismo tiene que hacerse el libre;
¡yo me amaso sólo esclavos!».

[26] Palabras dirigidas a Alberich, en la primera escena del segundo acto de *Sigfrido*.

Mas veamos también cuál es la idea o noción que tiene del héroe el Wagner teórico. Al considerar el arte de Meyerbeer, el carácter meramente mecánico que mueve su escena y cómo su música produce en el oyente un *efecto sin causa*, escribe Wagner en la primera parte de *Ópera y Drama*:

«Supongamos que un poeta sea entusiasmado por un héroe, por un campeón de la luz y la libertad, en cuyo pecho arde un amor poderoso por sus hermanos, degradados y privados de sus derechos sagrados. Él quiere presentar a este héroe en el punto culminante de su carrera, a la plena luz de su activa gloria, y elige para ello un momento fisonómico decisivo. Con las multitudes populares que han seguido su entusiasta llamada, que abandonan casa y caserío, mujer e hijos, para vencer o morir en la lucha contra poderes opresores, el héroe ha llegado ante una ciudad fortificada, que ha de ser conquistada con gran derramamiento de sangre por la inexperta muchedumbre, si la obra liberadora debe tener victorioso éxito. A causa de reveses anteriores ha sobrevenido el desaliento; malas pasiones, discordia y confusión asolan al ejército: todo está perdido si hoy no es ganado aún todo. Ésta es la situación en que los héroes alcanzan su más plena grandeza.

El poeta hace que el héroe, que en la soledad de la noche acaba de consultar al dios (que lleva) en sí, el espíritu del más puro altruismo, y ha sido santificado por su aliento, aparezca, en el grisear del alba, entre las tropas, que ya están desavenidas sobre si deben ser bestias cobardes o héroes divinos. Al conjuro de su potente voz se congrega el pueblo, y esta voz penetra hasta la médula más íntima de los hombres, que ahora descubren también al dios (que llevan) en sí: se sienten transportados y ennoblecidos, y su entusiasmo eleva al héroe de nuevo más alto, pues desde el entusiasmo él apremia ahora a la acción. Ase la bandera y la agita en alto hacia los terribles muros de esta ciudad, hacia las murallas fortificadas de los enemigos, los cuales, mientras estén seguros detrás de murallas, hacen imposible un futuro mejor para los hombres.” ¡Adelante! ¡Muerte o victoria! ¡Esta ciudad ha de ser nuestra!”.

El poeta se ha agotado ahora, pues quiere ver expresado en el escenario el momento único en el que el gran entusiasmo despertado aparece de improviso ante nosotros como la más convincente realidad; la escena tiene que convertirse para nosotros en teatro del mundo, la naturaleza tiene que declararse en unión con nuestros elevados sentimientos, ya no puede seguir siendo un entorno frío, ocasional. ¡Hola! La necesidad sagrada apremia al poeta; él disipa las nieblas matutinas, y, por orden suya se eleva resplandeciente el sol sobre la ciudad, que ahora está consagrada a la victoria de los entusiastas.

He aquí la floración del arte omnipotente, y este milagro lo produce sólo el arte dramático».

Naturalmente, esta visión del héroe —o de una heroína como Juana de Arco— nos queda hoy lejana, aunque su consideración desde el punto de vista del poeta dramático sirve para echar por tierra el infundio de que a Wagner «le faltaba esa fuerza de imaginación visual que transforma sombríos sueños en imágenes diurnas» [27]. Pero para concluir estos apuntes sobre los welsungos, llamaré la atención del lector sobre algo muy poco conocido: las notas de la humanidad heroico-trágica wagneriana se hallan en los violines primeros y después en el oboe en el motivo inicial de la marcha fúnebre de la *Sinfonía "Heroica"* beethoveniana, y la última, un la bemol, también tiene allí el valor de una blanca [28].

El drama de Wotan domina la acción desde el momento en que Fricka le arranca, con los argumentos antes expuestos, el juramento de que Siegmund caerá en el inminente enfrentamiento armado con Hunding. Con lo que no cuenta el dios es que la ejecutora de su voluntad, Brünnhilde, va a revolverse contra la brutal orden cuando, al presentarse ante Siegmund para anunciarle la muerte en el transcurso de una escena en verdad magnífica, siente nacer en su alma algo desconocido, ajeno tanto al estado natural como al de poder, sea éste pactado o impuesto, pues sólo se encuentra en los seres humanos: el sentimiento de compasión, que la invade en presencia de los welsungos, abandonados, perseguidos, en soledad con este amor suyo absoluto que les lleva —ellos lo saben bien— a la aniquilación en plena juventud. Así se lo explicará a su vengativo padre:

«Anunciándole la muerte,
comparecí ante él,
descubrí sus ojos
oí sus palabras;
percibí la sagrada necesidad del héroe;
resonante sonó en mí
el lamento del más intrépido:
¡la terrible pena
del más libre amor,
el pujante desafío
del valor más desdichado!
Resonó en mis oídos,
mis ojos vieron
lo que hondo, en el pecho, me alcanzó
el corazón con sagrado temblor».

[27] Martin Gregor-Dellin, obra citada.

[28] He expuesto con mayor detalle estas relaciones poético-musicales en *La rebelde stirpe de Wälse*, artículo publicado por primera vez en el programa de mano para *La Walkyria*, Teatro de la Zarzuela, Madrid, 1986.

Pero antes de que el dios se quede irremediadamente solo, hay otro momento en el tercer acto de *La Walkyria* que tiene importancia capital para comprender rectamente el sentido del *Anillo*. Me referí a él un poco de pasada al citar por primera vez *El perfecto wagneriano*. Al final de la famosa y desdichada *cabalgata de las walkyrias* [29], Brünnhilde alcanza el paraje donde la aguardan sus hermanas. Esta llegada desconcierta a las vírgenes guerreras. El corcel de Brünnhilde, Grane, viene visiblemente –y también audiblemente, en la orquesta– cansado, ella no lanza su grito de saludo y, además, no trae al «trigueño welsungo» muerto, como todas esperaban, sino a una mujer viva. Para pavor de sus hermanas y entre el rugir de la tormenta que se acerca por el Norte, Brünnhilde cuenta que ha desobedecido las órdenes de Wotan y que éste, enfurecido, le viene a los alcances. En vano pide a sus hermanas que las protejan a ella y a Sieglinde. Entonces comienza la breve pero trascendental intervención de ésta, pues, cuando después de implorar la muerte, Brünnhilde le revela que lleva en el seno la prenda de Siegmund, un hijo, y Sieglinde quiere ahora vivir para poder salvar al nuevo welsungo, van a escucharse por primera vez dos motivos no principales, puesto que provienen de otros, pero sí determinantes: el primero es el de quien será el hombre libre de todas las ataduras del mundo regido por los dioses, *Siegfried* (Sigfrido o Sigfredo), pues éste es el nombre que da Brünnhilde al hijo de Sieglinde, el cual significa etimológicamente *Paz victoriosa* o *El que trae la paz por la victoria*. ¿Será necesario decir que el motivo contiene las tres notas que caracterizan a la humanidad heroica? El segundo, que se oye inmediatamente después como el desbordamiento de la entera alma de Sieglinde, cuando ella exclama: «¡Oh, prodigio sublime!», es el de *la redención por el amor*, el cual, como también sabemos, llegará a ser la última figura musical de toda la *Tetralogía*. Este motivo proviene del conocido como *la felicidad doméstica*.

37

Vayamos ahora a la escena que cierra la primera jornada después de que las walkyrias escapen en furiosa cabalgata cuando Wotan, terrible, las amenaza con la misma suerte de Brünnhilde si no se apartan de allí y se mantienen lejos de este lugar; dicho sea de paso, el efecto del motivo de *las walkyrias* al alejarse con ritmo frenético, entre el estallido de relámpagos y el retumbar de truenos, es un ejemplo acabado de la maestría de Wagner en el uso de la perspectiva sonora espacial. Ahora es otro maestro, el de la transición, quien va dejando caer el crepúsculo, calmada ya la tormenta, hasta llegar a la noche calla-

[29] Digo desdichada porque la pieza, antaño favorita de los públicos –levantó una tempestad de aplausos en Bayreuth en 1876– y muy programada en arreglos orquestales y para banda, ha sufrido una degradación gravísima, en los últimos tiempos, que ha llevado a fijar en el subconsciente de las masas, al oír la, la imagen perversa del militarismo, del nazismo y, en resumen, de lo políticamente incorrecto. El caso merece atención singular en otro contexto.

da y serena: el entorno, ya no activo, para la consumación del drama de la soledad del dios. Brünnhilde está tendida a los pies de su padre, éste permanece erguido en toda su estatura y con la lanza fuertemente asida y apoyada en el suelo por el regatón. Así transcurre el soberbio dúo: preguntas y justificaciones en la mujer, rigidez y amargura en el hombre. Hay un momento de sublime dignidad moral; es aquél que sigue a la expresión del sentimiento nuevo de Brünnhilde en presencia de los desdichados welsungos: el bellísimo motivo de la *compasión*, emparentado espiritualmente con el de la redención por el amor, crece y crece cuando Brünnhilde canta:

«Lo que inspiró
este amor en mi corazón,
íntimamente fiel
a la voluntad
que me unió al welsungo,...
esto opuse a tu orden».

El castigo va a ser terrible: la virgen quedará aquí mismo, dormida e indefensa, a merced del primer hombre que la descubra. Brünnhilde se revuelve. Su deshonra alcanzará también al dios. Tiene entonces una inspiración digna de su nobilísima sangre: rodee a la roca ardiente llamarada, «¡lama su lengua, muerdan sus dientes al cobarde que, insolente, se atreva a acercarse al amedrentador peñasco!». En la orquesta se ha oído el motivo de *Loge como fuego*, crepitante y abrasador, anticipando así la música de la auténtica muralla ígnea que se opondrá en vano al paso de Siegfried.

La grandeza de su hija ha vencido finalmente a Wotan. Éste arroja la lanza al suelo, levanta a Brünnhilde y la abraza. Comienzan ahora los llamados *adioses de Wotan*, abiertos con una suntuosa reaparición del motivo de las walkyrias: «¡Ve con bien, osada, magnífica niña! ¡Tú, de mi corazón el más sagrado orgullo! ¡Ve con bien! ¡Ve con bien! ¡Ve con bien!» [30]. La primera parte del emotivo parlamento de Wotan confirma la separación inevitable, para siempre, pero también que el padre va a conceder a la hija lo que ésta le ha perdido: «¡Debe arder ahora para ti un fuego nupcial como jamás ardió para novia alguna!». Suena el motivo de *Loge* igual que apareció durante la súplica de Brünnhilde, pero mucho más desafiante, ya que Wotan va a pronunciar la frase que expresa la magnitud de su drama personal, la soledad definitiva del poderoso. Separado voluntariamen-

[30] La expresión alemana es *Leb wohl* (vive bien), que naturalmente no responde al *adiós* (ve con Dios) cristiano.

te del clan de los dioses, consentidor –no hacedor, como se ve en escenografías actuales– de la muerte del propio hijo [31], apartado de quien era la ejecutora de su voluntad, de aquella que cabalgaba a su lado y le presentaba el hidromiel, decidido ya a no comer las manzanas de oro de Freia y, en consecuencia, a envejecer, será en lo sucesivo el Vian-dante, el espectador de los acontecimientos. Sólo le queda una esperanza dolorosa, pues su cumplimiento significará para él la extinción. Con voz arrogante y a la vez quebrada dice, doblando la línea del motivo de Siegfried: «¡Pues sólo uno pretenda a la novia, el más libre que yo, el dios!».

Sigue un interludio orquestal que, si el director sabe graduar el *crescendo* para alcanzar todavía un más allá, se convierte en la cima emotiva de *La Walkyria*. Consiste en la expansión del motivo de la compasión, del sentimiento altruista que ha llenado el alma de Brünnhilde y ha vencido a las duras y rígidas leyes divinas. La cadencia descendente que sigue va sosegando el ánimo de Wotan con el motivo, no menos bello, de *Brünnhilde durmiente*. Ahora, en la segunda parte del parlamento, oímos sólo al padre, no al dios, con la voz casi rota por el llanto. Es el canto a los ojos, luminosos, radiantes, de la sublime criatura, los ojos que el dios cierra con el beso que duerme a su hija y a la vez la priva de la divinidad. Otro interludio orquestal acompaña la ceremonia con la que Wotan deja a Brünnhilde tendida al pie de un gran abeto y protegida por sus armas. Los violines dibujan el estático motivo descendente del *sueño mágico* mientras en los violonchelos con sordina, misterioso, se oye la curva ascendente del motivo de *Erda*, que es la madre de Brünnhilde. El motivo de ésta, dormida ya, pasa por toda la cuerda y por la madera hasta que los violonchelos recogen el *dolor de Wotan*, oído en el parlamento anterior, en frases nobilísimas. El interludio concluye con repetidas figuras de Brünnhilde durmiente y la *interrogación al destino*, en *pianissimo*, en la primera trompa.

El final forma el llamado *fuego mágico*. Wotan recoge la lanza y, moviéndola por última vez como símbolo de su poder, pues al enfrentarse con ella a Siegfried éste la partirá por la mitad con la espada Nothung (Necesaria), conjura a Loge para que, de nuevo bajo la apariencia del fuego, rodee la roca de la durmiente. En los trombones ha sonado el imperioso motivo –una escala descendente– asociado con *la lanza y los pactos* que ella garantiza. El fuego se manifiesta lleno de color y de vida, danzarán y liviano, hasta que Wotan le hace cerrar el círculo con todo el esplendor de sus llamas, que se entrelazan con el motivo de Brünnhilde durmiente. Entonces Wotan extiende la lanza y pronuncia lo que es a la vez orden y de-

[31] Wotan interpone la lanza para que la espada de Siegmund se parta contra ella, pero no le mata él mismo solo o al alimón con Hunding. No es ésta la función de la lanza. Tampoco mata así a Hunding, como se ve en el nuevo *Anillo* de Bayreuth. Al parecer, Jürgen Flimm no cree que un dios pueda acabar con un mortal mediante un gesto de asco y desprecio.

saffo: «¡Quien de mi lanza la punta tema no atraviese el fuego jamás!». La línea de canto reproduce exactamente el motivo de Siegfried, que en seguida repite la orquesta con una maravillosa intervención del metal con las trompas como protagonistas. Éste es el reto del dios claudicante al «más libre que yo» y a la vez un ejemplo magno de la capacidad de la técnica de los motivos conductores para evocar o, como es aquí el caso, anticipar, pues, si las palabras nos dan sólo el carácter del desafío de Wotan, la música nos revela su pensamiento inexpressado y nos dice quién será el hombre libre que un día atravesará el fuego. Después, mientras el dios se aleja solo y lleno de pesadumbre, el espacio queda entregado a los motivos, combinados, de *Brünnhilde durmiente* y del fuego; pero en el timbal, en *pianissimo* que los directores deben hacer audible y retumbante, se oye cuatro veces el motivo de *la interrogación al destino*. Sobre arpeggios de los violines y las violas y también de las seis arpas, el último acorde de todo el viento cierra la obra con la soledad y la quietud de las cumbres y de la noche, iluminadas por el tenue resplandor de un fuego amable y domesticado.

El día 23 de marzo de 1856 Richard Wagner acabó la partitura en limpio de *La Walkyria*. Poco después comunicó a Liszt por carta el feliz acontecimiento e hizo el autoelogio del final, que «he realizado de manera soberbia». No era esto ni un exceso ni una muestra de vanidad. El final de *La Walkyria* no es sólo una joya musical, sino también la expresión poética del drama de quien voluntariamente ha decidido renunciar y ceder ante «el más libre que yo, el dios». En este momento Wotan es realmente grande, pues el poderoso, el político, ha dado paso en él, por fin, al hombre.

* * *

Con la segunda jornada, *Sigfrido*, vuelve a descender la popularidad de la *Tetralogía* en la misma medida que se radicaliza la forma dramática preconizada en *Ópera y Drama*, pues los personajes dialogan o se enfrentan exclusivamente a dos, salvo en la breve escena en que aparecen Alberich, el Viandante y el dragón Fafner. Además, si en *La Walkyria* se advertía, en correspondencia con el escenario, la majestad sonora de la montaña, en *Sigfrido* late, oscuro y misterioso, el bosque germánico profundo, la *Urwald* apenas pisada aún por los hombres, hasta que en el tercer acto escena y música vuelven, y con qué belleza, a la «dichosa soledad en las deliciosas alturas». Por último, la historia que aquí se cuenta es, vista sólo superficialmente, la de «uno que no sabe qué es el miedo» y despierta a la “bella durmiente” con el consabido beso tras desembarazarse de todos los obstáculos que van saliéndole al paso. Es evidente que Wagner quiso escribir y componer aquí un cuento (*Märchen*); pero se equivocaría quien añadiera *para niños*, al igual que andan no poco despistados quienes consideran infantiles los relatos de los hermanos Grimm. En todo caso,

un cuento con enanos, dragones, pajarillos que hablan, muchachos forzudos que dejan su hogar para recorrer mundo y doncellas dormidas protegidas por fuegos mágicos, coronado con el consabido *happy end*, no parece que tenga sitio alguno en nuestra época, tan materialista, técnica y postingenua. Y, sin embargo, *Sigfrido* desasosiega porque despierta los recelos y reticencias a que me referí al considerar el antisemitismo de Wagner, pero aquí elevados al cubo, y también otros sobre el ser y las actitudes del protagonista.

Para empezar, el joven Siegfried –17 ó 18 años– no sólo es huérfano, sino que además desconoce quiénes fueron sus padres. El problema de la identidad del padre es crucial en la vida, la psicología y la obra dramática de Wagner, pues él mismo nunca tuvo claro del todo quién había sido su progenitor. Se inclinaba a creer que era hijo –el noveno– de Friedrich Wagner, abogado y actuario de policía de Dresde, casado con Johanna Rosine Pätz, hija de un panadero; pero Friedrich falleció el día 23 de noviembre de 1813, víctima de la epidemia de tifus que se abatió sobre Dresde como secuela de la Batalla de las Naciones. Richard tenía entonces seis meses de edad y, una vez estabilizado en Tribschen y en Bayreuth, buscó afanosamente al menos un retrato de aquel padre inexistente en sus recuerdos, mas en vano. Tenía estrecha amistad con la familia Wagner un pintor, actor y autor teatral ocho años más joven que Friedrich –éste murió a los cuarenta y tres– de nombre Ludwig Geyer. Como Geyer se casó pronto con Johanna Rosine, una viuda de treinta y cinco años con seis hijos vivos todavía a su cargo, cuando ella estaba ya encinta de la que sería Cecilie Geyer, la última hermana (o hermanastra) de Richard, se ha especulado con la posibilidad de que Geyer fuera el verdadero padre del «cosaco», como él llamaba al chico. El autorretrato que de él se conserva no sirve para aclarar las cosas, como tampoco las dilucida el retrato que Geyer hizo de Johanna, bonita y pizpireta. Sin embargo, Albert, el primogénito, del que también se conserva un daguerrotipo, es un Wagner indiscutible, al igual que lo son varias de las hermanas. El chaval se matriculó en la escuela como Wilhelm Richard Geyer, pero pronto pasó a ser Wilhelm Richard Wagner. Lo cierto es que su padre afectivo fue Ludwig y que él le recordó siempre con gran cariño. Y aún más: en la edición privada de *Mi Vida*, su autobiografía, hizo imprimir un escudo de su invención donde un águila-buitre muestra en el pecho la constelación de la Osa Mayor. El sentido de esto es que la voz *Geier* significa buitre y la voz *Wagner* significa carrero: la Osa Mayor es conocida también como El Carro (*Der Wagen*), y de aquí el doble homenaje de Richard justamente en el momento de verter sus confesiones en letra impresa.

Si esta cuestión de la paternidad doble o dudosa no es en absoluto baladí al hablar de Wagner, aún se hace más determinante para el trasfondo de *Sigfrido*. Ludwig Geyer era

[32] La primera insinuación se debe a Nietzsche, quien escribió: «Ein Geyer ist beinahe schon ein Adler» (Un buitre es ya casi un águila).

un mimo –un actor gesticulante– sospechoso de impureza de sangre [32]. Las investigaciones al efecto han demostrado que los Wagner y los Geyer sajones tenían desde al menos dos siglos orígenes parecidos: maestros de escuela protestantes que, además, tocaban el órgano en los servicios eclesiásticos y reparaban relojes de cuco [33]. Pero esto no desarma a quienes propugnan que Mime (mimo) es el trasunto de Ludwig Geyer: así, Siegfried-Wagner odia a su presunto padre, Mime, que en realidad es un intelectual (?) judío. ¡Qué disparate! Mime no es otra cosa sino el educador falso y mendaz –¡cuántos ejemplos de estos educadores perniciosos hay en general en el mundo actual, y en particular en España!– que intenta moldear la mente ingenua de un adolescente, para llevarle a poner su maravilloso vigor juvenil al servicio del interés propio. Hasta que llega el momento en que el muchacho descubre a la primera mujer –en realidad la “única”– y tiem-
 42 ble también por primera vez ante el bellissimo misterio del otro, de la criatura distinta y necesaria, no hace otra cosa sino enfrentarse a “viejos” que pretenden impedir la libre manifestación de su impetuosa vitalidad. El primero de ellos es este Mime, que ha intentado transmitirle sus habilidades de herrero para que un día el muchacho mate a Fafner, tras lo cual se las ingeniará para narcotizarle, decapitarle y apoderarse él mismo del anillo; pero esta enseñanza es en vano, porque el vigorosísimo jovencuelo parte, como si fueran de juguete, las espadas que forja Mime, y éste no conseguirá hacerle sentir lo que él conoce muy bien: el miedo [34]. El nibelungo canta así con apariencia inocente y bondadosa, pero la música de esta *nana* consiste en una retorcida deformación de la vibrante *llamada de Siegfried* –el motivo con el que el muchacho anuncia su presencia, distinto del que sonó cuando Brünnhilde dio el nombre al recién engendrado– y de *la misión* de este nuevo nibelungo:

«Te crié
 cuando mamoncillo,
 calenté con ropas
 a la criaturita:
 comida y bebida
 te traje,
 te cuidé
 como a la propia piel.

[33] En este sentido, la progenie de Wagner es parecida a la de Anton Bruckner, aunque en la de éste son rastreables también ancestros campesinos.

[34] En el llamado *torneo del saber*, la magnífica escena-resumen entre el Viandante y Mime, éste es informado de que el único que puede volver a forjar la espada Nothung es aquel que no sabe lo que es el miedo; además, el Viandante deja la cabeza del empavorecido Mime, apostada en el juego de preguntas, a merced de lo que quiera hacer el forjador de la espada. A todas luces se trata de Siegfried, en quien Wotan ha resignado la *herencia del mundo*. La música de los *miedos de Mime*, tanto cuando él se queda a solas con su propio espanto como cuando después intenta que Siegfried lo sienta, es soberbia y de una modernidad pasmosa. ¿Y en qué piensa Mime al describir el miedo? ¡La música nos dice que piensa en el «amedrentador pasasco» donde duerme Brünnhilde, protegida por el fuego!



© Del documento de los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca universitaria, 2009

Y como crecieras,
te esperaba
y te arreglaba el lecho,
para que durmieras bien.

Te forjé chucherías
y un cuerno sonoro;
me afané, contento,
con tal de alegrarte:
te aconsejé sabiamente
con buenos consejos,
con lúcido saber
instruí tu ingenio.

Si yo me quedo en casa,
trabajando y sudando,
a tu gusto
correteas tú por ahí.

¡Sufriendo sólo por ti,
por ti matándome a trabajar,
me consumo, viejo
y pobre enano!

¡Y de toda esta carga,
éste es ahora mi pago,
que el brusco muchacho
me martirice
y me odie!».

Mime solloza aquí fingidamente y la indicación escénica subsiguiente dice: *Siegfried se ha dado la vuelta de nuevo y contempla tranquilamente a Mime. Éste tropieza con la mirada de Siegfried e intenta esquivarla.* Valga, pues, la larga cita de la canción de Mime, porque aclara varias cosas. ¿Habría dictado Wagner en *Mi Vida* y *Cosima Liszt*, su segunda mujer, habría recogido en sus *Diarios* las encendidas expresiones de cariño y gratitud a «nuestro buen padre Geyer», si hubiera pensado en él al crear muchos años antes al pérfido Mime? [35] Evidentemente, no. ¿Wagner se reconocía, para su espanto, en Mime tanto por el presun-

[35] La fijación definitiva del poema de *Sigfrido* (todavía *El joven Sigfrido*) data de 1852. *Mi Vida* empezó a ser dictada a mediados de 1865 y los *Diarios* de Cosima fechan la primera anotación el día 1 de enero de 1869.

to origen judío de Geyer como por su corta estatura física, un metro y cincuenta y tres centímetros según Robert W. Gutman, y el rostro lleno de arrugas? La malévola hipótesis, debida a T. W. Adorno, se viene abajo porque hoy sabemos que Geyer era tan dinámico como Friedrich Wagner, que Richard media un metro y sesenta y seis centímetros y medio y que, en 1852, era un hombre guapo, de pelo castaño, ojos azul grises que parecían taladros y piel muy blanca y tersa, fascinante además a causa de la impresionante cabeza, la vivacidad de movimientos y la torrencial e ingeniosa labia. ¿Mata Siegfried a Mime, tan indefenso, por afán de exterminio, y añada ahora el lector las consabidas connotaciones? Nada de eso. Le mata en legítima defensa y de puro asco porque el artero y repugnante “educador” acaba de presentarle en una cuerna el brebaje narcotizador con estas palabras brutales: «¡Bebe y atragántate hasta morir! ¡Nunca más echarás un trago!» [36].

El segundo “viejo” que Siegfried halla en su camino es el dragón Fafner, el rentista que se limita a dormir y poseer. Despertado por la llamada del cuerno de plata que lleva el muchacho, el reptil sale de su antro, conocido como la Cueva de la Envidia, porque «quería beber, y encuentro también comida». Está claro que la bestia pretende devorar a quien, para él, no es más que un niño fanfarrón. Mas Fafner no sabe a quién tiene delante, y así, en el en teoría desigual combate que se enzarza entre ambos, el nieto de Wotan, «uno que no sabe lo que es el miedo», atraviesa el corazón del monstruo —«duro y feroz» según ha dicho Mime— con la espada invencible y asimismo en legítima defensa.

Más complejo es el encontronazo con el Viandante, su abuelo, al que no llega a descubrir como tal, sino como «enemigo de mi padre». Al pie de la montaña rodeada por el fuego, después de su tercer encuentro con Erda —el segundo fue íntimo y de él nacieron las nueve walkyrias— [37] en la espléndida escena que abre el tercer acto, el Viandante ve a Siegfried y habla con él por primera y única vez. Dice una acotación escénica: «*Contempla a Siegfried con agrado*». Destaco este detalle porque en las representaciones actuales el Viandante aparece aquí y allá, espía, lleva al Pajarillo del bosque en un bolsillo de la gubardina y hasta trae a escondidas una fragua mecánica, para que el mozo no se canse demasiado al forjar la espada, con lo que está claro que Wagner le puso el nombre mal, pues debió llamarle el Vigilante. Pero hartado de sus preguntas, Siegfried ve en él sólo a un «viejo preguntón» que le impide el paso. Ahora se alcanza el punto de inflexión después de este memorable diálogo:

[36] Mime muere después que Fafner; pero él es el primer “viejo” y, además, el único ser de aspecto humano que hasta ahora ha conocido Siegfried en el tiempo de su corta vida. Los otros dos “viejos” aparecen en ésta fugazmente.

[37] Este encuentro no forma parte de la acción. Wotan lo comenta en su gran monólogo y Erda recuerda así el hecho: «Los actos de los hombres oscurecen mi ánimo; incluso a mí, sapiente, me forzó una vez un dominador. Una virgen del deseo le parí a Wotan: el le ordenó que le eligiera los héroes en el combate».

S. «¿Cómo tienes esas trazas?
 ¿Qué clase de sombrero
 tan grande llevas?
 ¿Por qué te cuelga así sobre la cara?»

V. Así es uso del Viandante,
 cuando camina contra el viento.

S. ¡Pero debajo te falta un ojo!
 ¿Te lo sacó
 ya de seguro alguno
 a quien demasiado obstinadamente
 cortaste el camino?
 ¡Apártate!
 Si no, aún pudieras
 fácilmente perder el otro.

V. Veo, hijo mío,
 que sabes arreglártelas fácilmente,
 allí donde nada sabes...
 Con el ojo
 que, como otro, me falta,
 tú mismo ves éste uno
 que me quedó para ver».

El dios estaba dispuesto a retirarse ante Siegfried en este momento decisivo, sobre el que, en otro contexto, escribió Thomas Mann:

«¿Qué hubiera más bello y profundo, poéticamente, que la relación de Wotan con Siegfried, la paternalmente buena y condescendiente inclinación del dios hacia su aniquilador, la amorosa renuncia del poder viejo en beneficio de lo eterno-joven? El maravilloso sonido que halla aquí el músico se lo debe éste al poeta».

Pero las vejaciones del «atrevido retoño» acaban encolerizando al Viandante. Comienzan a manifestarse las llamas en las alturas rocosas. A pesar de esto, Siegfried avanza. Su enfurecido abuelo se le opone:

V. «¡Si no temes al fuego,
 entonces ciérrete mi lanza el camino!
 Todavía sostiene mi mano
 el nudo de la dominación;
 la espada que blandes,
 ya la quebró un día esta asta:

¡rómpace una vez más, pues,
contra la lanza eterna!

S. Enemigo de mi padre,
¿te encuentro aquí?
¡Magnífica ocasión ésta
para la venganza!
Blande tu lanza:
¡en pedazos la partirá mi espada!».

El desenlace se precipita. Como la espada ha sido forjada de nuevo por Siegfried y éste la utiliza sólo como arma defensiva, además de ser un símbolo fálico del macho joven como la lanza lo es del macho viejo, cuestión que aquí sólo puedo apuntar, porque su estudio pertenece al análisis del *Anillo* por expertos en psicología profunda, es “pura”, y por ello la lanza-guardiana de un orden corrompido y caduco se parte en dos ante su pujanza. El Viandante recoge del suelo ambos pedazos, se limita a decir: «¡Sigue! ¡Yo no puedo detenerle!», y desaparece de improviso en la oscuridad.

Lo desasossegador de todo esto no es ya sólo la imagen estereotipada de la peligrosa y terrible “bestia rubia del Norte”, sino la libertad y la ignorancia o ingenuidad radicales del joven Siegfried, quien obedece únicamente a los impulsos de su naturaleza y lleva así a cabo las acciones que destruyen los mundos de la educación (Mime), del poder económico (Fafner) y del poder político (Wotan) no por afanes revolucionarios e incluso ni siquiera por una cierta idea de la justicia, sino porque estas estructuras, mentirosas y decadidas, se oponen a la manifestación del *ser joven*, que aspira sólo a reunirse con sus iguales y a encontrar a *la mujer*. Ésta es la otra cara de la moneda en Siegfried, su soledad y el hondo anhelo que siente de compañía. Él es un niño que ha crecido sin padre ni madre, cuidado por un viejo que no es como él y en quien advierte instintivamente la duplicidad de intenciones. Wagner ha dedicado a estos sentimientos de su “hombre nuevo” versos y sonidos de excelsa poesía, sobre todo en los llamados *murmulllos de la selva*, cuando, en la «bella soledad del bosque» [38], antes de interrumpir el sueño del dragón, el muchacho canta a la sombra de un tilo:

«Pero... ¿cómo sería
por cierto mi madre?
¡Esto no puedo en absoluto imaginármelo!...

[38] Wagner, en la carta de 29 de junio de 1857 con que anunció a Liszt la interrupción de la composición de *Sigfrido*: «He guiado a mi Siegfried hasta la bella soledad del bosque y le he dejado allí bajo el tilo y me he despedido de él con sentidas lágrimas».

¡Igual que los de la corza
brillarían sin duda
sus claros y resplandecientes ojos,
sólo que aún mucho más bellos!

Si me dio a luz anhelosa,
¿por qué murió ella entonces?
¿Mueren las madres humanas
todas ellas
de sus hijos?...

¡Triste fuera esto, en verdad!
¡Ay, yo, hijo,
quisiera ver a mi madre!...
Mi madre,...
¡una hembra humana!».

No menos sublime es el momento en que Siegfried, después de haber atravesado lleno de gozo la ardiente muralla de fuego que se alza ante él, descubre en el lugar donde el tiempo ha quedado suspendido que la criatura allí dormida, al parecer un guerrero cubierto con todas sus armas, no es un hombre. Invasión de súbito temor, transido de doliente anhelo e incapaz de lograr «despertar a la muchacha, para que me abra sus ojos», invoca a su madre:

«¿Qué me pasa, al cobarde?
¿Es esto el miedo?

¡Oh, madre, madre!
¡Tu valeroso hijo!
En el sueño yace una mujer,...
ella le ha enseñado el miedo». [39]

Después, tras exclamar: «Bebiera yo la vida de los dulcísimos labios,... aunque hubiera de perecer, muriendo», cae como moribundo sobre la durmiente y la besa, por puro instinto, en la boca. Con un beso en los ojos, Wotan había privado de la divinidad a Brünnhilde y la había sumido en sueño mágico. Con un beso en la boca, Siegfried, el nuevo aunque no consciente dueño del mundo, la despierta. Más elementos para el análisis en términos de psicología profunda.

[39] Esta invocación a la madre y la confusión de la mujer durmiente con ella reaparecen en *Parsifal* mucho más desarrolladas, cuando Kundry ofrece al muchacho «como último saludo de la bendición materna... el primer beso de amor».

De nuevo muestra aquí Wagner su inmensa capacidad artística y la coherencia –no me cansaré de insistir en esto– de su pensamiento. El soberbio dúo está formado por varias secuencias sucesivas: el despertar y la gozosa salutación al sol y a la luz, el entusiasmo inicial de la pareja, la timidez de Siegfried al creer, por lo que le dice Brünnhilde, que ésta es su madre, la explicación –incomprensible para el joven– de cómo y por qué le aguardaba ella desde el remoto ayer «sólo porque te amo», el cambio de actitud de la virgen al darse plena cuenta de su nueva situación como mujer mortal, su reacción enfurecida cuando Siegfried la abraza, el hermoso canto «eterna era, eterna soy» sobre el motivo conocido como *la amada inmortal o la paz* –recogido por Wagner en el *Idilio de Sigfrido*– [40], donde también se escucha el motivo de *Siegfried como tesoro del mundo*, el decidido apremio del hombre ya seguro de sí y lleno de fuego amoroso, la impetuosa respuesta: «¿No temes, Siegfried, no temes a la fiera y salvaje mujer?» y el clamor final de la pareja redentora, arrasador de todo lo ajeno a su amarse, donde, con la inexorabilidad del motivo de la *decisión de amar*, una apasionada variación del motivo de *Freia*, Brünnhilde renuncia al «resplandeciente mundo del Walhall» e invoca el ocaso de los dioses y la noche de su aniquilación, pues ya sólo la ilumina la estrella de Siegfried, mientras éste se entrega a la exaltación del mundo de la luz, en el que vive Brünnhilde. ¡Qué atmósfera tan distinta de la de *Tristán e Isolda*, donde los amantes huyen del día para reconocerse en la noche! Y, sin embargo, la muerte va unida siempre al amor absoluto. Por eso termina así el gozoso dúo, que Brünnhilde cierra con un relampagueante Do₄ y Siegfried con otro en la segunda octava baja:

«¡Ella (él) es mía (mío) eternamente,
es para siempre,
herencia y propiedad,
Uno y Todo!
¡Resplandeciente amor,
riente muerte!».

Bernard Shaw consideraba acabado aquí el *Anillo* como utopía socialista. La página es en realidad soberbia y, si el director y los cantantes están a su altura, cosa casi imposible porque la exigencia es enorme, abstracción hecha de los problemas que relacioné al principio de este trabajo, el entusiasmo del público se desborda [41]. Pero si a mí me dijeran que van a ser destruidas todas las partituras del *Anillo* y que se me concede el privilegio

[40] La mejor obra puramente instrumental de Wagner, regalo de cumpleaños a Cosima en la Navidad de 1870.

[41] El logro y la prueba existen: se debe a Hans Knappertsbusch, Wolfgang Windgassen y Astrid Varnay en la memorable representación en Bayreuth el día 17 de agosto de 1956. Ésta debió de ser la que presenció el gran pensador católico, hoy fuera de los circuitos oficiales, Teilhard de Chardin, la cual le inspiró algunas bellas páginas sobre «el principio esperanza».

de salvar unas pocas páginas, quizá me decidiría por el prelude del tercer acto de *Sigfrido*, porque, ahora con la maestría total alcanzada con *Tristán y Maestros*, Wagner traza el cuadro de la angustia cósmica del Viandante-Wotan al borde ya del abismo de su ruina: el ritmo desquiciado del cabalgar, potentes elevaciones –conjuradas por el dios– del motivo de Erda, enormes descensos de su inversión, es decir, del motivo del *final de los dioses*, rugidos de las tormentas (la exterior y la del alma), el trueno y la lanza que se parte y cae como después sucederá materialmente. Algo inaudito, sobrecogedor, que en seguida se hace palabra cuando el Viandante pregunta inútilmente a Erda: «¿Cómo detener una rueda que rueda?».

* * *

A lo largo de cuanto antecede ha habido ocasión para hacer frecuentes referencias a *El ocaso de los dioses*. Si *El oro del Rin* es la obra menos popular del *Anillo* y si *Sigfrido* incurre hoy en los recelos antes expuestos, y ello aparte de que es difícilísimo hacer creíbles como «uno que no sabe qué es el miedo» a tenores gruesos ya en la cincuentena, desafinados y ululantes, que convierten el luminoso dúo final en un martirio para el oído sensible, el *Ocaso* permanece como la obra “imposible” de hacer y de entender. “Suelta”, parece la más tediosa sucesión que imaginarse puede de escenas larguísimas, cuyo sentido y finalidad nos resultan arcanos, una ópera desmesurada en todo, inacabable, recargada en la orquestación, declamada, sin bellos pasajes canoros, salvo quizá parte del relato que hace Siegfried de su vida y el canto con que él se despide de la existencia; eso sí, con algunos interludios orquestales inauditos, en particular la apabullante *marcha fúnebre*, y la gran traca final con el *tour de force* de la soprano y el clamor de todos los metales para remate. Vista y oída en su lugar, no sólo llega ya cuando los espectadores están fatigados, sino que decepciona, porque la ejecución musical y la realización escénica no alcanzan casi nunca un “más”, sino que se pierden en un “menos”. Muchas veces me he preguntado por qué esta situación de penuria se ha ido haciendo crónica desde comienzos de los años setenta: hay documentos sonoros suficientes para poder demostrar que esto no era antes así, y no sólo en el magnífico Bayreuth de los años cincuenta y parte de los sesenta. Las respuestas están asociadas, sin duda, con los problemas técnicos y culturales que sintetice en la introducción general a «la obra de una vida». Pero, ¿no se deberá también a que *El ocaso de los dioses* es el drama musical absoluto, una obra tan totalizadora y tan conclusiva –como no lo son, al menos en la misma medida, *Tristán*, *Maestros* y *Parsifal*– que no soporta las ejecuciones mediocres, ni las “reducciones”? O dicho de otro modo, ¿no tendrá su causa en que al olvidar aceleradamente las raíces de nuestra cultura, es

decir, los mitos y la tragedia clásica, ya no podemos comprender lo que el «último trágico popular» nos advierte con la jornada final del *Anillo*?

El ocaso de los dioses cumple la función de una *microtetralogía* –dicho sea esto sin referencia alguna a las dimensiones materiales de la obra– con prólogo y tres actos. Esto no se debe sólo a la persistencia de la idea original de un drama sobre *La muerte de Sigfrido*, sino a la necesidad de dar forma dramática al reverso de la utopía liberadora que se ha encarnado, en el final de *Sigfrido*, en el “hombre nuevo” y en la pareja amorosa. *Siegfried* no puede vivir en la inactividad, pues él es también otro tipo del hombre occidental, no el transformador como Wotan, sino el libre que, así se lo dice a Gunther, únicamente ha heredado el propio cuerpo y la gasta viviendo. Por eso, Brünnhilde comienza así la despedida:

52

«A nuevas hazañas,
caro héroe,
¿cómo te amara yo
si no te dejara ir?
[...]
Si quieres brindarme amor,
piensa sólo en ti,
piensa en tus hazañas».

Ya avanzada esta despedida, *Siegfried* declara:

«¿Sólo por tu virtud
debo así obrar aún hazañas?
Tú elegirás mis combates,
mis victorias volverán a ti:
a lomos de tu corcel,
con la protección de tu escudo,
no me considero más *Siegfried*,
soy sólo el brazo de Brünnhilde».

¿Y cómo recibe el mundo al héroe? Wagner ha reservado para el prólogo del *Ocaso* la revelación del **atentado original** y de sus consecuencias. La escena de las Normas –alguien la ha llamado «sinfonía en gris»– hace pasar ante nosotros el pasado remoto y también el inmediato que hemos vivido como presente en las tres obras anteriores. ¿Pero el futuro? Recordemos que los hechos acaecidos han desembocado en un **estado totalmente alterado**. Wotan ha perdido el poder y se ha autoconfinado en el Walhall tal como lo relata con angustiados acentos trágicos la walkyria Waltraute, que en vano acudirá a pedir a Brünnhilde que devuelva el anillo a las ondas del Rin. Para la ex walkyria, el anillo es ahora la prenda del amor de *Siegfried*, y este amor es más fuerte que cualesquiera otros afectos, necesidades e intereses. La exaltada respuesta de Brünnhilde es contundente:

«¡Ah! ¿Sabes que es él para mí?
¡Cómo puedes comprenderlo,
virgen insensible!...
Más que las delicias del Walhall,
más que la gloria de los eternos es para mí el anillo:
una mirada a su claro oro,
un destello desde el augusto brillo
me es máspreciado
que la felicidad de todos los dioses.
Pues desde él, dichoso,
me ilumina el amor de Siegfried...

[...]

¡Ve al sagrado
Consejo de los dioses!
Susúrtales
de mi anillo:
¡nunca me apartara yo del amor,
jamás me quitarían ellos el amor,
aun cuando se precipitara en ruinas
la radiante magnificencia del Walhall!».

Brünnhilde y Siegfried conservan, pues, el anillo. En consecuencia, están sometidos a la maldición de Alberich en un mundo ya sin el poder de los dioses, sí, pero como he dicho, hundido en la confusión. Por esto se rompe la cuerda del destino cuando las Nornas, después de anunciar el final físico de Wotan en la pira que él mismo se ha hecho construir con los leños del fresno del mundo, la tensan demasiado, y sus hilos, enmarañados y roídos por «una maldición vengativa», no resisten los tirones. En la orquesta se oye, varias veces, acuciante y a la manera de relámpagos, el motivo de la llamada de Siegfried, tras lo cual, con la exclamación de las Nornas: «¡Se ha roto!», suena sordamente el motivo de la maldición. Parece claro que la amenaza se cierne sobre Siegfried y que es su destino el que ahora se rompe, pues el de Wotan ya ha sido predicho: con lo que resulta aleccionador el comprobar cómo el dogmatismo ideológico de un hombre tan inteligente como Bernard Shaw no le permitió entender que la redención y la libertad no consisten en sustituir el poder de una clase social por el de otra, sino en renunciar a *todo* el poder y en reparar, dentro de lo posible, el atentado original.

La larga interrupción de la composición redundó en beneficio de la partitura del *Ocaso*. No sólo se enriqueció el lenguaje musical con el cromatismo de *Tristán*, sino que también se hizo más oscuro y tortuoso gracias a las experiencias personales de Wagner con los políti-

cos de Múnich. La partitura contiene un número considerable de motivos conductores nuevos: *el fresno del mundo*, *el juramento de hermandad de sangre*, *el amanecer*, *la amistad*, *Gunther*, *Gutrune*, *la llamada de los guibichungos*, *el honor*, *el asesinato*, *la seducción*, *los vasos*, *la promesa de expiación* y, sobre todo, el ominoso de *Hagen*, con su feroz intervalo de quinta descendente seguido de un dibujo de las trompas que es, evidentemente, una deformación de la llamada de Siegfried: su siniestra amenaza es especialmente terrorífica en la llamada *vela de Hagen* (primer acto) y en el último preludio, donde materialmente se apodera de la llamada de Siegfried y la devora. Casi todo el material temático utilizado en el prólogo y en las jornadas precedentes reaparece también, pero como deformado por la absoluta confusión y el engaño; en este sentido, no se ha compuesto jamás nada más negro que la escena entre Alberich y Hagen, y el conjunto del segundo acto reclama el derecho a ser considerado, con su disonancia preexpresionista, lo más atrevido –no me agrada decir “avanzado”– que puede oírse dentro de los límites del sistema tonal. Además, la música es riquísima en visiones acústicas que van mucho más allá de lo meramente descriptivo: vemos la faz lívida y vengativa de Alberich, la salida del sol sobre el amor de Siegfried y Brünnhilde (recuérdese el pasaje de *Ópera y Drama* sobre la dramaturgia heroica, antes transcrito), el majestuoso caudal del Rin como corriente de la vida en un cantar de gesta, los remolinos que en esta misma corriente va dejando el remar sin esfuerzo del risueño Siegfried, la decadencia física y moral de Gunther, la gran sala del Walhall con sus estupefactos pobladores a la espera del inevitable final, la ardiente pira purificadora, el combate de los elementos, la voluptuosa entrega de Wotan a la aniquilación, el gozo de Loge al mudarse de nuevo en llama ingobernable, la desaparición de la voluntad que regía el mundo y la luz de la esperanza en un “renacimiento”. Estos son sólo algunos ejemplos.

La acción muestra también que, frente al antiguo poder universal de Wotan, el poder de los hombres se ha degradado a política de clan. El protagonista de la obra es Hagen, al menos en cuanto él sabe lo que sucede realmente y mueve todos los hilos de la intriga que será mortal para Siegfried y Gunther. Sólo al final Brünnhilde le derrotará porque ella alcanza el conocimiento completo: la sabiduría eterna de su madre; la comprensión del verdadero deseo de Wotan con la frase inmortal «descansa, descansa, tú, dios», breve *berceuse* fúnebre que la hija dedica al padre: esta prodigiosa secuencia estática formada con el motivo del *gozo del oro*, la sección final del motivo del *Walhall*, los de *Erda* y *el final de los dioses*, *la frustración de Wotan* y la cadencia asimismo del *Walhall*; la conciencia de la inocencia de Siegfried, que hace de ella plenamente una mujer [42]; el entendimiento del porqué de la obligación

[42] No es el amor alcanzado lo que convierte a la walkyria en mujer; es el amor “reconquistado” después de padecer el más terrible de los sufrimientos morales: «¡A mí tuvo que traicionarme el más puro, para que, sapiente, llegara yo a ser una mujer!».



de devolver el oro a las ondinas; finalmente, su deber de hacer expiar a un mundo que asesinó al más noble, al mejor, tras convertirle en marioneta del mal y en perjuro, y mudó el amor eterno de ella misma en odio devastador.

Todavía merece unas líneas más Hagen, arquetipo del mal absoluto. Wagner lo tomó del terrible Hagen de Trónege del *Cantar de los Nibelungos*, que busca deliberadamente la aniquilación total: mata al barquero del Danubio, destruye la balsa para no poder volver a cruzar el río y, en vez de apoderarse del hijo de Atila, Ortlieb, para abrirse así paso, le mata, provocando un espantoso baño de sangre. Es el último en morir y Kriemhilt le separa

la cabeza del cuerpo con la espada Balmung [43]. Al convertirle en hijo de Alberich y de la madre de Gunther y Guttrune, Wagner le hizo incapaz para el amor, alimentado por el odio, codicioso del anillo para sí mismo, fuerte pero no lo bastante para abatir a Siegfried cara a cara, y profundamente desgraciado. Así responde Hagen a la pregunta del welsungo: «¿Por qué no tomaste parte en el juramento?»:

«Mi sangre os corrompiera la bebida;
no fluye en mí pura
y noble como la vuestra:
espesa y fría
se coagula en mí,
no me colorea las mejillas.
Por eso permanezco apartado
de la ardiente unión»

Y así susurra a su padre entre las sombras de la noche:

«Si mi madre me dio valor,
a ti no puedo, empero, agradecerte
que ella sucumbiera a tu astucia:
¡viejo prematuro, macilento y pálido,
odio a los felices,
jamás me alegro!...».

He dicho que Hagen es profundamente desgraciado. ¿No sería acreedor por ello a un mínimo de benevolencia, de misericordia ante su destino? Es imposible. Como Hagen de Trónege, él quiere la aniquilación total, para ser el rey de los muertos. ¿Recuerda el lector las frases de la soflama de Wagner en las *Hojas del Pueblo*? ¡Qué horrorosa esterilidad la del egoísta! ¡Qué espantoso destino el del que engaña, corrompe y mata por una idea excluyente, por la bandera del odio, por el culto a la «materia sin vida»! ¡Qué actual es Hagen! ¡Cómo sabe hacer de la palabra, vehículo natural de la comunicación entre los hombres, el más eficaz instrumento de la confusión! Nada hay más repulsivo, deliberadamente, en *El Anillo*, que la salutación de Hagen a Siegfried –«¡Salve! ¡Salve, Siegfried, caro héroe!»– cuando éste pisa la sala de los guibichungos, porque a la vez que esta artera bienvenida se oye aterrador –la potencia orquestal es abrumadora y la voz de Hagen, terrible– el motivo de la maldición. Así, la muerte de Siegfried, ya anunciada aquí, llegará a ser insoportablemente cruel, pues Hagen le alancea por la espalda cuando el héroe acaba de recu-



[43] Véase en la obra citada de Martin Gregor-Dellin el capítulo *Recorrido por «El Anillo»*. El biógrafo resalta que «en la versión de Wagner, (Hagen) es también el último que queda en el escenario vacío ante un mundo que arde en llamas. El fin es total. Los dioses han sido aniquilados».

perar la conciencia de su verdadero yo, la comprensión de las Voces de la Naturaleza y el recuerdo de la hora sagrada en que con su primer beso despertó a Brünnhilde.

Aquí comienza el ritual de la expiación del mundo. Llevado sobre su escudo, el cadáver del héroe es acompañado por una pieza orquestal infinitamente más elocuente que cualquier oración fúnebre, donde los motivos vienen del pasado para evocar en este momento el destino trágico de la estirpe de los welsungos, la espada que jamás ha sido vencida, el triunfo de la juventud aquí brutalmente cercenada, pero siempre eterna. Y, sin embargo, este poderoso cuadro musical, cumbre de la transformación del coro griego en la orquesta moderna, es todavía “sólo” un interludio. Poco a poco la música se confunde con la noche. Ríela la luna en las oscuras aguas del Rin. Se disipan las nieblas, pegadas antes al río. La sala de los guibichungos aparece desierta y al poco vaga por ella Gutrune, asaltada por negros temores. La llegada del cortejo fúnebre nada tiene que ver con la música de la exaltación del héroe asesinado. Las llamadas, las voces, los sarcasmos del bestial Hagen, quien ahora se muestra sin enmascaramientos, dominan triunfales en este **estado del desorden absoluto**. En seguida se repite aquel primer asesinato que, hace ya mucho tiempo, fue provocado por la codicia del anillo, un fratricidio. La lucha se desarrolla ahora entre medio hermanos por la herencia, por la propiedad excluyente, en 1874 como en 1848 causa de todos los males, según Wagner, pues su conservación obliga a los matrimonios sin amor, de conveniencia, estériles en sí: Wotan-Fricka, Siegfried-Gutrune. Gunther y Hagen son realmente dos muertos en vida, porque, ellos mismos estériles, quieren perpetuarse, cada uno su manera, por medio de la propiedad [44]. La heredera natural del “hombre libre” es Brünnhilde, ya la “mujer sabia” que ha decidido renunciar a la herencia –a la propiedad y al poder– y consigue así la fuerza sagrada necesaria para romper los lazos que atan al mundo y desencadenar a los elementos que van a aniquilarlo. La llamada *escena de la inmoliación* es posiblemente la *summa artis* del drama musical wagneriano. Todo intento de descripción resulta pálido al lado de su magnificencia poética, y con esto quiero decir que aquí confluye todo: situación escénica, texto, música, contenido. Apenas puede creerse que una obra llevada adelante durante veintiséis años, sometida a los avatares de la complicada vida de su creador, ideada para una organización teatral que no existía, carente de los intérpretes necesarios, de duración descomunal y dirigida a un público soñado que, como tal, jamás ha llegado a formarse, conservara aún la potencia necesaria para escalar la cima más alta de la imponente cordillera de la *Tetralogía*.

57

[44] Cuando Hagen intenta arrebatar el anillo al cadáver de Siegfried, la mano de éste se alza amenazadoramente. El asesino retrocede, espantado. ¿Magia en medio de una situación realista? No, la heredera del anillo es Brünnhilde, pues ella es su verdadera mujer. La mano alzada es un recurso escénico visible para todos los espectadores, mientras que los posibles intentos de Hagen para quitarle en vano una sortija a una mano inmóvil pasarían desapercibidos o, al contrario, resultarían muy violentos. Wagner ha previsto, además, un grito de pavor de Hagen, que si se hace bien sobrecoge a todos.

Wagner, tan seguro y brillante en todos sus finales, dudó mucho respecto al aquí más adecuado. Dejando ahora a un lado la conclusión coral de *La muerte de Sigfrido*, donde Wotan no perecía, se conocen cinco variantes de las palabras finales de Brünnhilde. En la edición que hizo Wagner de su poema en 1863, entre las frases: «Así arrojo la antorcha a la magnífica fortaleza del Walhall» y «¡Grane, corcel mío, sé bienvenido!», había dos estrofas más. La segunda decía así:

«Si pasó como un soplo
la estirpe de los dioses,
si vuelvo a dejar
al mundo sin señor,
al mundo nuestro ahora
el tesoro de mi más sagrado saber...
Ni bienes, ni oro,
ni la pompa divina:
ni casa, ni patio,
ni altivo esplendor;
ni la engañosa atadura
de turbios pactos,
ni la dura ley de hipócritas costumbres:
dichosos en la alegría y en el dolor,
dejad existir sólo el amor...».

Wagner compuso esta estrofa, sólo canto y piano, el día 21 de agosto de 1876, como obsequio a Luis II de Baviera. Pero cuatro años antes había decidido prescindir definitivamente de todo esto porque «resultaría casi infantil si (Brünnhilde) se volviera una vez más hacia las gentes, para anunciarles su sabiduría», y así confió a la orquesta la pintura del último combate, de la agonía universal.

Arruinada la sala de los guibichungos, manifestación de un poder ficticio; desbordado el Rin, para que el agua apague la pira donde se han consumido los restos mortales de Siegfried y se ha inmolado —«pues a compartir el más sagrado honor del héroe aspira mi propio cuerpo»— su verdadera esposa; arrastrado a las profundidades y ahogado Hagen, la orquesta va haciéndonos oír de nuevo la *berceuse* del mundo al oro recuperado por las Hijas del Rin, la manifestación creciente de la redención por el amor, el asalto del Walhall por las llamas, donde el motivo de la fortaleza brilla en toda su majestad mientras el fuego bulle con alegría triunfal al devorar la materia, la última cita del motivo de Siegfried, pues sus actos libres revertieron a Brünnhilde, quien ha desatado el incendio del mundo que destruyó al héroe, la inversión del de Erda, es decir, el final de los dioses, que más que concluir o resolverse tiende a “suspenderse”. La voluntad que gobernaba el mundo no existe ya y su impulso dinámico se paraliza. Como ya he anticipado, si el director de or-



Realitzada per Ul'PGC. Biblioteca universitària 2006
còccume

questa tiene el instinto de esta música, ha de disponer aquí un silencio que no lo es, una modificación del *tempo*, para que, concluyente sin violencia, expansivo sin prolongación, el motivo de la redención por el amor cierre el *Anillo* como última interrogación al pasado redimido y primera pregunta al impredecible futuro. Seis años después, Wagner dio aún respuesta no con otro hombre libre, sino con el hombre compasivo. Pero éste es el *motto* de *Parsifal*, y ahora y aquí no hay ya lugar ni espacio –Gurnemanz dice: «Tú lo ves, hijo mío, en espacio se convierte aquí el tiempo»– para hablar del *festival escénico sacro*.

III

60 Una última consideración: a todo lo que creí oportuno exponer antes sobre la interpretación wagneriana actual hay que añadir los disparatados costes de la ópera en general, en nuestro tiempo, los cuales suelen estar en relación inversa con su rendimiento, pues el talento y mucho menos el amor no se consiguen con dinero. Nunca fue más grande el Festival de Bayreuth que en los primeros años que siguieron a la reapertura de 1951: los directores tenían cachés bajos e incluso uno de ellos, el sumo wagneriano Hans Knappertsbusch, no quiso cobrar un marco por ninguna de las 95 representaciones que llevaron allí su impronta; los cantantes-actores, toda una pléyade irrepetible, percibían como máximo unos seiscientos euros por tarde; los músicos y coristas acudían a Bayreuth, en sus vacaciones, por el alojamiento y lo justo para subsistir, pues les movía el orgullo de tocar en el foso o de cantar en el escenario míticos y poder decir: «Yo he tocado –o cantado– en Bayreuth»; y para colmo allí estaba Wieland Wagner, capaz de crear con el ciclorama y la luz eléctrica, único elemento abundante y barato, maravillosas abstracciones plásticas, y de renovar la dramaturgia wagneriana hasta dar forma al llamado Nuevo Bayreuth, que sí fue en aquel tiempo el Festival ideal soñado por Richard Wagner. Wieland era hombre desordenado, sin duda, pero aun así es significativo que al morir, en 1966, sólo dejara deudas.

Con esto quiero ir a parar en la colonización –o si se prefiere la “globalización”– que padece hoy el espectáculo operístico a causa de la necesidad de producir para vender, de coproducir o de comprar lo que hay en el mercado a precio en principio no ruinoso. El problema se hace mayúsculo en Wagner, y así los intendentes de nuestros teatros de ópera van a buscar *Lohengrines*, *Tristanes*, *Parsifales* y *Anillos* (estos por entregas) a Hamburgo, a Colonia, a Ginebra, a Londres y –¡oh, prodigio!– a Berlín. Por esto he de preguntarme –perdone el lector la insistencia en las interrogaciones, mas este procedimiento es obligado en Wagner–, ¿no pueden centrarse los coliseos españoles en conseguir los mejores resultados musicales posibles y realizar producciones discretas, esto es, prudentes y sensatas, con elementos escénicos y materiales propios, para intentar que a los espectadores españoles –ca-

rentes de tradición wagneriana, salvo en Barcelona– les llegue el arte de Wagner directamente y no sepultado, tergiversado o desquiciado por el *regisseur* deambulante y sus confesos hasta hacerlo irreconocible?

En todo caso, lo decisivo es que «la obra de una vida» llegue e interese a los jóvenes y éstos puedan disfrutarla –como yo tuve aún la fortuna de hacerlo– sin desfiguraciones de su forma ni adulteraciones de sus contenidos.

Ángel Fernando Mayo

Mayo de 2003

Producción Editorial
Ediciones del Umbral

Maquetación
Edmundo Aragón
Mercedes G. Merayo

Supervisión Reedición
Acción Digital

Impresión y Encuadernación
Litografía González



**Ayuntamiento
de Las Palmas**
de Gran Canaria



**Cabildo de
Gran Canaria**

www.grancanaria.com