

Universitat Oberta de Catalunya
Licenciatura de Humanidades

Trabajo final de carrera
Curso 2010/2011 (2)

El anillo del Nibelungo

**Identificación mitológico-religiosa
y filosófica a través de sus personajes**

Junio 2011

Alumno: **Ramón Gener Sala**
Consultor: **Joan Herrero Senés**

© *Ramón Gener sala*

Reservados todos los derechos. Está prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, incluidos la impresión, la reprografía, el micro film, el tratamiento informático o cualquier otro sistema, así como la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamo sin la autorización escrita del autor o de los límites que autorice la Ley de la propiedad intelectual.

ÍNDICE

1. Introducción.....	3
2. El anillo del Nibelungo: fuentes inspiradoras.....	6
2.1. Introducción al Olimpo nórdico-germánico.....	6
2.2. El primer “ <i>Edda</i> ”.....	7
2.3. El segundo “ <i>Edda</i> ”.....	8
2.4. “ <i>Nibelungenlied</i> ”.....	8
2.4.1. Fuentes.....	8
2.4.2. La epopeya.....	9
3. Wagner y su aproximación al anillo.....	10
4. Personajes y su identificación mitológico-religiosa.....	13
4.1. Dioses.....	13
4.2. Hijas del Rin.....	19
4.3. Las tres Nornas.....	20
4.4. Nibelungos.....	21
4.5. Gigantes.....	22
4.6. Valquirias.....	23
4.7. Velsas.....	24
4.8. Hombres.....	25
5. El Triángulo Feuerbach – Schopenhauer - Nietzsche.....	26
6. La huella de Feuerbach en el anillo wagneriano.....	28
6.1. Unos dioses con problemas domésticos.....	29
6.2. <i>Brünnhilde</i> y la exaltación del amor.....	29
6.3. <i>Siegfried</i>	31
7. La huella de Schopenhauer en el anillo wagneriano.....	33
7.1. <i>Wotan</i>	34
7.2. <i>Brünnhilde</i>	39
8. El anillo wagneriano: un ideal filosófico para Nietzsche.....	42
8.1. Nihilismo y la muerte de Dios: <i>Wotan</i>	43
8.2. El <i>Superhombre</i> y <i>La Voluntad de Poder</i>	44
8.2.1. Segunda transformación – El león: <i>Siegmund</i>	45

8.2.2. Tercera transformación – El niño: <i>Siegfried</i>	46
8.3. El eterno retorno de lo idéntico.....	48
8.3.1. El oro del Rin y su anillo.....	49
9. Conclusión.....	51
9.1. De la amalgama filosófica al mundo según Wagner.....	51
9.2. El verdadero sentido ético del drama.....	52
10. Fuentes bibliográficas.....	54
10.1. Libros [soporte papel].....	54
10.2. Libros [soporte digital].....	56
10.3. Partituras.....	56
10.4. Diccionarios y diccionarios enciclopédicos.....	57

1. Introducción

“Duramente toda su vida repetía esta frase: que su música no significaba solamente música, que significaba más...”

NIETZSCHE, El caso Wagner

La Tetralogía¹, como todas las obras de Richard Wagner, encierra un espíritu filosófico y simbólico. Pero no debe exagerarse esta faceta ya que esto falsearía la concepción propia artística de fondo humano, como visión de la vida. Si bien una obra de arte puede reflejar cierta filosofía y simbolismo, nunca es filosofía propiamente dicha. *Nietzsche* lo expresó con total claridad al definir El anillo como paralelo estético de un sistema. En cuanto al simbolismo tampoco debe dársele más importancia del que tiene, hasta tal punto que oscurezca la imagen visible y concreta por visiones abstractas. El símbolo en arte, según Schopenhauer, es como un jeroglífico. Las imágenes pueden sugerir nociones generales, pero la abstracción no puede ser otra cosa que el fondo de un cuadro sobre el que destacan las figuras.

Por la exageración y desfiguración indicadas, algunos han pretendido hallar en el Anillo del Nibelungo doctrinas filosóficas o sociológicas. Algunos han visto en él un drama socialista que condena el capital², otros han descubierto la exaltación del paganismo³, del anarquismo⁴, etc.

La tetralogía es muy compleja y, naturalmente, en uno u otro punto pueden sugerir algunas de estas cosas, pero no existe en esencia nada de ello que pueda ser considerado, desde mi punto de vista, como DOCTRINA de una obra que esencialmente es: música y poesía.

¹ La tetralogía wagneriana es un drama en música compuesto por Richard Wagner con el título “Der Ring des Nibelungen” – “El anillo del Nibelungo” y que se compone de cuatro óperas distribuidas en un prólogo y tres jornadas:

Prólogo (“Das Rheingold” – “El oro del Rin”)

Primera jornada (“Die Walküre” – “La Valquiria”)

Segunda jornada (“Siegfried” – “Sigfrido”)

Tercera jornada (“Götterdämmerung” – “El crepúsculo de los dioses”)

² George Bernard Shaw (1856 – 1950) en su libro *The Perfect Wagnerite: A Commentary on the Nibelung's Ring* (1923)

³ La influencia revolucionaria de Ludwig Feuerbach (1804 – 1872) constituye una manifestación pagana y optimista de la voluntad de vivir, de la exaltación del amor libre y de la redención de la humanidad frente a la tiranía del oro.

⁴ La visión anarquista proviene del filósofo y revolucionario francés Pierre-Joseph Proudhon (1809 – 1865). Según él hay que considerar a Siegfried como el héroe destructor del orden establecido que vulnera el espíritu de la ley.

De todos modos, lo que sí puede señalarse dentro de esta filosofía poética es la evolución del drama desde el optimismo inicial hacia el pesimismo final que lleva a la destrucción del mundo divino. Lo que sí podemos también, y este es el objetivo fundamental de este trabajo, es establecer las identificaciones tanto religiosas y/o mitológicas como filosóficas que emanan a través de los personajes creados por Wagner, pues en ellos se atisba y se entrevé todo el bagaje de un Wagner extremadamente culto. Un hombre marcado especialmente por la lectura de Feuerbach y Schopenhauer. Una influencia que en la Tetralogía se hace totalmente patente.

Este trabajo se inscribe pues en el ámbito de la filosofía de la música⁵. El fin es plantear el drama musical como objeto legítimo de investigación, ya que está dotado de un contenido cognitivo que es necesario comprender. En este sentido, es necesario entender que el drama musical no tiene solamente una finalidad de entretener, sino que es en sí mismo un vehículo para la expresión de ideas y para su articulación. Así pues, las producciones musicales, y en particular las wagnerianas, y más en particular aún las cuatro óperas que conforman su Anillo del Nibelungo, tienen una intencionalidad comunicativa que es menester poner de relieve, ya que a través de ellas es posible penetrar en las creencias y representaciones de los pueblos a través de la historia. Desde esta perspectiva, la perspectiva de una música programática, que es la estudiada en estas páginas, pone en evidencia que existe un contenido conceptual previo a la composición, que hace necesaria la filosofía de la música como una forma de análisis e interpretación de sus contenidos.

Cualquier persona que esté familiarizada con la vida y con la obra de Wagner sabe que existe muchísima literatura sobre las obras, tanto musicales como literarias, de Wagner y sus correspondientes correlaciones filosóficas. Relacionar aquí dicha literatura resultaría sumamente anodino, pues es, como es sabido, muy abundante. Por ello, hay que advertir que el contenido de estas páginas no es un compendio de todas las opiniones existentes y publicadas sobre el tema. Lo que se recoge en este trabajo es intentar aportar una nueva visión e interpretación de cómo entender filosóficamente el legado de Wagner a través de sus personajes. Visión que no pretende ser dogmática ni excluyente, pues el universo wagneriano, debido a su

⁵ También conocida como estética musical.

inmensidad y profundidad, admite todas las aproximaciones y valoraciones imaginables. He ahí precisamente la grandeza de Richard Wagner.

2. El anillo del Nibelungo: fuentes inspiradoras

2.1. Introducción al Olimpo nórdico-germánico

La mitología escandinava, algunas “sagas” o leyendas populares del mismo origen y, en menor parte, la epopeya germánica “*Nibelungelied*”⁶, son las fuentes en las que Wagner halló los elementos primarios para componer el poema de su obra.

Las leyendas nórdicas más antiguas se remontan a unos 1.000 años antes de Cristo. Se formaron al establecerse en las regiones escandinavas aquella rama germánica de los pueblos arios procedentes de Asia⁷. Muy posteriormente hacia el siglo X de nuestra era, los audaces normandos que llegaron a América cinco siglos antes que Colón, llevaron a Islandia tales mitos y sagas. En aquella isla volcánica se conservó esa mitología, misteriosa y dramática, como el paisaje que evoca. Allí, a fines del siglo XI, el monje *Seamund Sigfusson*, llamado el sabio, compuso con el antiquísimo folklore un poema al que denominó “Edda”⁸. En el siguiente siglo, otro escaldado dio forma a toda aquella materia. Así se formó el segundo “Edda”. Éste en prosa, pero escrito también en lengua nórdica y cuyo autor fue *Snorre Sturlesson*.

La mitología escandinava es casi tan complicada como la greco-romana⁹, con lo cual (lo mismo que con la indostánica¹⁰) presenta algunas analogías, a causa del común origen de estos pueblos. Sin embargo en el desarrollo de estos mitos se descubre gran variedad y características propias diferenciales.

Los mitos nórdicos parecen constituir dos ciclos diversos: así como los dioses helénicos fueron adorados, con otros nombres, en Roma, esa religión

⁶ En castellano: Canción (o cantar) de los nibelungos
Langenscheidts Handwörterbuch Spanisch. München: Langenscheidt, 1971, página 377

⁷ Con el adjetivo “ario” debemos entender el origen de aquellos pueblos procedentes de Bactriana (Asia central). El mismo concepto tuvieron los antiguos. Es diferente del concepto “raza”, que se ha implantado en los tiempos modernos y el cual ha servido a fines deplorables y totalmente censurables.

⁸ Esta voz significa “ciencia” y se parece de modo sorprendente a Vedda, título de los libros sagrados de la india, llamados así igualmente: “ciencia”

⁹ Para familiarizarse con la mitología griega y romana, consultar:
GRIMAL, PIERRE Diccionario de mitología griega y romana. Barcelona: Editorial Paidós, 1981.

¹⁰ Para familiarizarse con la mitología indostánica y la comparada, consultar:
GRIMAL, PIERRE Mitologías: Del Mediterráneo al Ganges. Madrid: Editorial Gredos, 2008

septentrional, más o menos modificada, se extendió también por el norte de la Germania bárbara.

Como todos los pueblos antiguos, los nórdicos hicieron de su religión espejo de su naturaleza. Las fuerzas luminosas y benéficas: el sol, la luz, el calor, el trueno que rasga las nubes y trae lluvia, eran diosas. Otras malignas como las borrascas del mar, las nieblas, el frío, el fuego volcánico estaban representadas por gigantes, hijos del hielo, seres monstruosos. Luego surgieron de las tinieblas subterráneas los enanos, enemigos de los dioses, como los gigantes. Estos enanos (nibelungos) también ascendían desde el interior de la tierra hasta el fondo de los ríos y los lagos.

2.2. El primer “Edda”

Aunque el primer poema de “Edda” escrito por Seamund Sigfusson no tiene relación con la obra de Wagner, es importante conocerlo, aunque sea superficialmente, como antecedente cosmogónico de la mitología, cuyo dios principal era *Odín*.

Alfader, el padre de todo, formó el universo del caos con numerosos genios denominados Alfes. Unos, luminosos residían en *Alfheim*. Los demás, enemigos de lo luminoso eran oscuros y negros. Unos y otros alternativamente, ejercían su influjo sobre el tiempo. Un negro gigante, *Surtur*, llamado un día a destruir el universo, reinaba en el espacio poblado de estrellas y cruzado por ríos de venenos que se congelaron. Al descender sobre ellos el hálito de *Alfáder*, nacieron del hielo el gigante *Immer* y la vaca *Audumbla*, de la cual salieron cuatro ríos de leche para alimentar al gigante. (Esta cuádruple vía láctea fue, sin duda, más copiosa que la formada por las gotas caídas del pecho de Juno¹¹). La tierra fue creada al fin. Hallábase cubierta de hielo, que al ser lamido por la vaca celeste¹², formó el primer hombre: *Bur*, padre de *Bore* y abuelo de *Odín*.

¹¹ En la mitología griega: nodriza de Hércules

¹² La vaca Audumbla es congénere de la vaca Hathor egipcia.

2.3. El segundo “Edda”

Con el segundo “Edda” empezamos a conocer a las divinidades y demás personajes que, naturalmente adaptados, aparecerán más tarde en el drama wagneriano. Por ello, y para no caer en reiteraciones, parece prudente explicar sólo de éste segundo “Edda” que *Odin* fue el jefe y el encargado de liderar a su pueblo desde las orillas del mar negro hasta las tierras septentrionales de Europa. La leyenda le atribuye la invención del alfabeto rúnico¹³ y también de la poesía. *Odin* fue probablemente uno de los primeros reyes de Escandinavia y del mismo modo que otros hombres famosos de la antigüedad fue deificado después de su muerte como soberano de todas las demás divinidades nórdicas¹⁴.

2.4. “Nibelungenlied”

2.4.1. Fuentes

La leyenda en la que se basa la epopeya de los nibelungos y que deriva del segundo “Edda”, es así: *Sigurd*, en posesión del tesoro de los nibelungos y en busca de aventuras, llega al país del rey *Gjuki*. *Gudrun*, princesa del reino ofrece a *Sigurd* un filtro que borrará toda la memoria del héroe, haciéndole olvidar a su amada *Brynhild*. Así *Grudrun* se casará con *Sigurd*. A su vez *Gunar* (hermano de *Grudrun*) desea a *Brynhild*, que mora en un castillo rodeada de fuego.

Sigurd con su caballo atraviesa el fuego y, tomando el aspecto de *Gunar* gracias a un yelmo mágico forjado por el enano *Alberich*, gana a la mujer para *Gunar*.

Cuando *Brynhild* descubre que es su propio amante el que la ha entregado a *Gunar* planea su venganza que consiste en el asesinato del héroe *Sigurd*. Una vez *Sigurd* ha sido asesinado *Brynhild*, para no sobrevivirle, se suicida hundiéndose una espada en el pecho.

¹³ Los alfabetos rúnicos son un grupo de alfabetos que comparten el uso de unas letras llamadas runas, que se emplearon para escribir en las lenguas germánicas en la Antigüedad y la Edad Media, antes y también durante la cristianización, principalmente en Escandinavia y las Islas Británicas, además de la Europa central y Oriental.

¹⁴ El Odín escandinavo no sólo recuerda al Zeus griego o al Júpiter romano, sino también al Indra hindú.

2.4.2. La epopeya

Con el tiempo las leyendas sobre *Sigurd* fueron haciéndose populares en los países de ámbito germánico y así, a finales del XII, fue compuesto un vasto poema épico atribuido, sin pruebas fehacientes, al caballero De von Kürenberg¹⁵.

La obra se conoce por tres códices de principios del siglo XIII y representan dentro de la literatura germánica el equivalente de la “*Chanson de Roland*” francesa y del “*Mío Cid*” español, como ejemplo de canción de gestas. Además señalan el límite de dos épocas, pues la poesía épica sucede a la caballeresca del romanticismo medieval.

¹⁵ Para conocer más sobre De von Kürenberg y su obra, consultar:
AGLES-BECK, G “German language and literature Monographs” Amsterdam: John Benjamins, 1978.

3. Wagner y su aproximación al anillo

“Ahora empecé a realizar el plan de la muerte de Sigfrido, largo tiempo visto con miedo”

WAGNER, Mi vida

En 1845, como es sabido, y mientras Wagner terminaba su “Lohengrin”, se fijó por vez primera en el asunto del Nibelungenlied como base de un poema dramático, entonces circunscrito tan sólo a la historia de *Sigurd*, el héroe germano-escandinavo cuyo trágico final nos cuenta la epopeya alemana Los Nibelungos.

Tres años después, concluido “Lohengrin” y cuando definitivamente abandona el maestro los asuntos históricos, la figura de *Sigurd* vuelve a herir su imaginación con tal insistencia, que decide por fin comenzar su poema¹⁶.

El primer plan de Wagner se refería exclusivamente a la catástrofe del Nibelungenlied (al final desastroso que cuenta la epopeya) y se titulaba “La muerte de *Siegfried*¹⁷”. Pero la composición definitiva del poema no se hizo hasta el periodo del refugio en Zürich, después de los acontecimientos revolucionarios de Dresde¹⁸.

Pero “La muerte de *Siegfried*” no era suficiente. Wagner se dio cuenta de que la historia y sus elementos no quedaban bien explicados. Así pues, emprendió un nuevo poema que iría antes del anterior: así nació “El joven *Siegfried*” y el proyecto ya se convirtió en una dilogía¹⁹ donde los principales elementos de la leyenda aparecían ya claramente determinados: tales son, el tesoro de los nibelungos, los males que su posesión ocasiona y la deslumbrante figura del héroe que simboliza el hombre sincero desligado de la mentira del mundo.

¹⁶ De esta época data su estudio acerca de los mitos escandinavos Die Wibelungen, Weltgeschichte aus der Sage (Los Wibelungos, historia universal según la leyenda), en el cual relaciona el tema de los Nibelungos con la historia de Alemania.

¹⁷ Siegfried es el nombre que Wagner dio al héroe. Está compuesto de dos palabras: Sieg = victoria y Fried (Frieden) = paz. Por tanto el nombre podría traducirse al castellano o su simbolismo es: la victoria de la paz. Langenscheidts Handwörterbuch Spanisch. München: Langenscheidt, 1971, páginas 198 y 473

¹⁸ Entre el 3 y el 9 de mayo de 1849 se produjo una revolución en Dresde (llamada la revolución de mayo) en la que los revolucionarios intentaron derrocar del trono de Sajonia al rey Friedrich August II para establecer una república. La revolución fracasó y Wagner que había participado activamente en ella, se vio obligado a exiliarse en Suiza.

¹⁹ En dos óperas.

Estas dos óperas además de estar conectadas por el argumento, lo estarían también musicalmente mediante la utilización de motivos musicales conductores. Estos motivos musicales que ya habían servido a Wagner para dar unidad dramática a una sola obra, quería que ahora le sirvieran para configurar la unidad dramática de dos óperas.

De forma muy resumida se puede decir que la historia inicial que quería explicar Wagner era la siguiente: el héroe *Siegfried* debe recuperar un anillo de oro que han fabricado los nibelungos tras robar el mineral de las aguas del Rin. *Siegfried* tiene que devolver ese anillo a las hijas del Rin pero no lo consigue y muere. Pero esta historia planteaba una serie de interrogantes:

¿Por qué es un héroe *Siegfried*?

¿Por qué recupera el anillo?

¿De dónde sale ese anillo?

¿Por qué es tan importante el anillo?

¿Quiénes son los nibelungos?

¿Quiénes son esas hijas del Rin?

Etcétera, etcétera.

Así pues, Wagner se dio cuenta de que si no explicaba los hechos mitológicos que dan origen a la historia de *Siegfried*, la gente no iba a entender nada de nada.

En ese momento decide cambiar su idea inicial de una dilogía por una trilogía anteponiendo la obra “Die Walküre” a sus dos óperas ya planteadas anteriormente. Esta obra serviría para explicar quién es *Siegfried* y por qué él es precisamente el encargado de recuperar el anillo.

Pero esta decisión no fue aún suficiente, pues Wagner se dio cuenta de que necesitaba todavía más. Era necesario añadir un prólogo (“Das Rheingold”) que, dejando de lado a *Siegfried*, explique el origen mitológico de este anillo. Es decir,

por qué lo forjaron los nibelungos, quiénes son los nibelungos y por qué el oro del que se forjará el anillo está depositado en las profundidades del Rin

Después de esta larga gestación intelectual, empezó la redacción definitiva del drama musical. Así pues, el poema fue escrito empezando por el final y de deducción en deducción. El plan total nos presenta en grandioso conjunto toda la poesía de la mitología nórdica, conservando el carácter vago que permite acentuar, sin desvirtuarlo, el elemento humano del mito, y dando a la creación una gran idea filosófica que domina en toda ella.

Más de un año invirtió Wagner en la redacción definitiva de su poema, realizada entre desalientos y crisis de nervios que hacían sufrir no poco al desterrado.

4. Personajes y su identificación mitológico-religiosa

Como hemos visto en los puntos anteriores todo el universo de personajes que encontramos en El anillo wagneriano tienen una base literaria anterior que Wagner absorbió y adaptó a sus necesidades. Otros autores han escrito poemas y dramas basándose en las mismas fuentes, sin lograr la trascendencia universal que alcanzó Wagner²⁰. Por ello, y antes de pasar a analizar los principales personajes desde un punto de vista filosófico, cual es el objetivo principal de este trabajo, resulta muy conveniente comprender cuales son los orígenes primigenios de dicho personajes. Dichos orígenes son casi siempre legendarios y por ende mitológico-religiosos²¹.

4.1. Los dioses

Según los Eddas los dioses nórdico-germánicos se dividían en dos grupos: los Æsir y los Vanir. No obstante, en la tetralogía wagneriana no se menciona ninguno de estos dos grupos en ningún momento, con lo cual se sobre entiende que todos forman parte del mismo grupo.

4.1.1. Wotan

*“En la altura de las nubes moran los dioses: Valhalla
llámase su morada. Son alfes luminosos. Wotan [...] rige
la hueste: Con una sagrada rama del fresno del mundo,
hízose una lanza. Marchitose el tronco, pero la lanza
jamás se seca. Con su punta impera Wotan. Runas de
sagrados pactos grabó en el arma. Su poseedor gobierna
el universo: el puño de Wotan la aferra y ante él se
inclinaron los nibelungos y los gigantes. ¡Todos obedecen
por siempre al poderoso señor de la lanza!*

SIEGFRIED, acto I, Escena II (Der Wanderer)

²⁰ Podría citarse la trilogía de Lamotte-Fouqué aparecida en 1805; Los dramas de Hebbel (1862) y Jordan (1867) tomados de Los nibelungos; un poema de Ibsen; la ópera Sigurd, libreto de Locle y Blau y música de Reyer estrenada en Bruselas en 1884.

Además sobre la mitología nórdica en general y la literatura alemana pueden verse Müller, Lang, Decharme, Steuding, Meyer, Larousse, Koch Abeling o Haas.

²¹ Castellanizar los nombres legendarios de la mitología nórdica o los inventados por Wagner es una tarea muy ardua y no puede adoptarse un criterio fijo al respecto. Por ello, y para evitar posibles incoherencias se proponen siempre los nombres según su escritura original, tanto mitológica como wagneriana. Además para una mejor correlación y comprensión de todo este universo, al nombre mitológico originario se añade entre paréntesis su análogo wagneriano.

El dios principal de la mitología y religión nórdica tal y como aparece descrito en el primer y en el segundo Edda. *Odin (Wotan)* representa la evolución de la deidad protogermánica²² *Wōðinaz* o *Wōðanaz* cuyo nombre derivó con el tiempo en distintas variaciones dependiendo del lugar y del idioma²³.

Fue equiparado por los romanos y por los pueblos germánicos que estaban en contacto con el dios *Mercurius*²⁴, lo cual hizo posible que los pueblos germánicos al adoptar la semana romana y con ella los nombres de los días, acuñaran la palabra *Wōðanes dayaz* para decir *Dies Mercurii*, es decir miércoles²⁵. La designación actual del alemán *-Mittwoch-* es un reflejo de los esfuerzos de la Iglesia de Roma para borrar los vestigios de paganismo escondidos en las designaciones de los días de la semana.

Odin (Wotan) es el dios del conocimiento; sacrificó un de sus ojos en el pozo de Mimir, para poder acceder a la sabiduría. Paradójicamente y a la luz de los acontecimientos posteriores, al sacrificar uno de sus ojos, *Odin (Wotan)* en lugar de incrementar su sabiduría sólo consiguió reducir la luz de su conciencia.

Dicha sabiduría le concedió el conocer el secreto de las runas. Éstas son la lengua de los poetas y los caracteres tallados en madera, piedra, las hojas de las espadas, los vasos de los caballos y son el origen de todo conocimiento y de cada fuerza.

²² El protogermánico es el ancestro común hipotético (protolengua) de todas las lenguas germánicas, que incluyen entre otras, el inglés moderno, el holandés y el alemán. La lengua protogermánica no es directamente confirmada por ningún texto pero ha sido reconstruida por medio de métodos comparativos

²³ Wodan, en Alemán de las regiones del sur.
Óðinn, en nórdico antiguo.
Wōden, en anglosajón.
Uuoden, en alto sajón.
Wuotan, en alto alemán.
Wōðanaz, alemán común
DE VRIES, J. Altnordisches etymologisches Wörterbuch Leiden: E.J. Brill, 1957

²⁴ Mercurio: dios romano del comercio, hijo de Júpiter y de Maia Maiestas. Su nombre está relacionado con la palabra latina merx (mercancia)

²⁵ Dimecres (di-mecres) en catalán, Wednes-day en inglés, Woensdag en holandés, Gonsdag en Renania o Gōdensdag en Westfalia.

Odin (Wotan) está asociado también a los engaños y a las trampas y se relata que viajó por la tierra como un hombre viejo, tuerto y con barba gris²⁶. Ambas situaciones se plasman también en la tetralogía wagneriana, pues *Wotan* y su raza serán víctimas de sus propias artimañas, engaños y falta de honradez y en la segunda jornada (*“Siegfried”*) viajará por la faz de la tierra, no ya como dios interviniente sino simplemente como viajero observador.

4.1.2. Fricka

“Ruda tormenta debes resistir: Fricka, tu esposa, se acerca en su coche tirado por carneros”

DIE WALKÜRE, Acto II, escena I (Brünnhilde)

Frigg (Fricka) es una de las más importantes diosas de la mitología nórdico-germánica, esposa de *Odin (Wotan)*, reina de los *Æsir* y diosa del cielo. Es la diosa de la fertilidad, el amor, el manejo del hogar, el matrimonio, la maternidad y las artes domésticas^{27 28}.

En *Wagner* el personaje juega un papel decisivo cuando en la escena I del acto II de la primera jornada (*“Die Walküre”*) obliga a su marido *Wotan* a velar por el matrimonio de *Siegliende* y *Hundig* y a robarle la victoria en la batalla a *Sigmund*. Hechos que serán cruciales para el desarrollo posterior del drama.

²⁶ El *Odin* viajero es denominado *Vegtam* en el segundo *Edda*, mientras el *Wotan* viajero es denominado *Der Wanderer* (el caminante) por *Wagner*.

²⁷ Su equivalente en la mitología griega es *Hera*: esposa de *Zeus*, su principal función era como diosa de las mujeres y el matrimonio.

Su equivalente en la mitología romana era *Juno*: diosa del matrimonio y reina de los dioses y esposa de *Júpiter*.

²⁸ El nombre de esta diosa también tiene variaciones dependiendo de los territorios:

Frigg, en nórdico antiguo.

Fri, en sajón antiguo.

Frig, en anglosajón.

Todas estas formas parecen derivar del protogermánico *Frijō*. *Frigg* es cognado con el sánscrito *prīyā* que significa “esposa”. La raíz también aparece en la forma en sajón antiguo de *fri* que significa “dama amada”, en sueco *fria* “proponer matrimonio” y en islandés como *frjá* que significa “amar”

4.1.3. Freia

“Manzanas doradas crecen en su jardín, y sólo ella sabe cómo cuidarlas.”

DAS RHEINGOLD, Escena II (Fafner)

En los Eddas, *Freyja (Freia)* es descrita como la diosa del amor, la belleza y la fertilidad. El nombre *Freyja* deriva de una palabra germánica cuyo significado es “señora”²⁹.

De igual modo que los latinos consagraron el viernes a *Venus*, los germanos lo denominaron *Freitag*, en honor a la diosa *Freyja (Freia)*.

Para Wagner *Freia* se convierte en la diosa de la juventud. En su jardín cultiva manzanas que dan la juventud eterna a los dioses que comen de ellas. *Wotan* la ofrecerá como pago para pagar la construcción del *Valhalla* a los gigantes. Justo en el momento en que los gigantes se llevan a *Freia* empieza la decadencia de la raza de los dioses³⁰.

4.1.4. Erda

“Sé todo lo que fue, lo que es y lo que será”

DAS RHEINGOLD, Escena IV (Erda)

En la mitología nórdica, *Jörð (Erda)* es la personificación de la Tierra³¹.

²⁹ Cognados germánicos incluyen:

Frú, en nórdico antiguo.

Frue, en danés.

Fru, en sueco.

Frau, en alemán.

Frouwa, en antiguo alto alemán.

Freo, Frea, en anglosajón

GRIMM. J. “Teutonic Mythology” Mineola NY: Dover Publications, 2004.

³⁰ Según la mitología germánica la diosa que cultivaba las manzanas que otorgaban eterna juventud no era *Freija (Freia)* sino *Iðunn*, cuyo significado es "siempre joven". Así pues, Wagner hizo un salto otorgando a una diosa los poderes de otra.

³¹ *Jörð* es la palabra de uso común para tierra en nórdico antiguo así como en sus descendientes, los lenguajes escandinavos modernos:

jörð, en islandés

jørð, en feroés

jord, en sueco, danés o noruego.

GRIMM. J. “Teutonic Mythology” Mineola NY: Dover Publications, 2004.

Jörð (Erda) es, en los Eddas, la hija y al mismo tiempo esposa de *Odin (Wotan)*³². Esta relación no se da en el drama Wagneriano.

En *El anillo* Wagner hace algunos cambios con esta diosa; primero, le cambia el nombre por el de *Erda*, lo cual es un nuevo juego de palabras por parte del compositor, ya que ya que la voz *Erde* significa tierra en alemán; y segundo, enparejándose con *Wotan* es la madre de las Valquirias y de las tres Nornas.

4.1.5. Loge

¡Te llamas Loge, pero yo te llamo mentiroso!

DAS RHEINGOLD, Escena II (Froh)

Un mito complicado y doble es el de *Loke, Loki* o *Logi (Loge)*. Primero es un gigante colosal enemigo de los dioses y después se convierte en una divinidad inferior, hipócrita y mentirosa que se vale de sus astucias para resolver los problemas de los dioses. Es un espíritu huidizo y sutil que domina el fuego y la mentira. En este sentido su nombre *Logi* o *Loge*, según Wagner, podría relacionarse con *Lohe* (llama en alemán) o con *Lüge* (mentira en alemán). Wagner en el prólogo de la tetralogía ("*Das Rheingold*") hace jugar al personaje muy astutamente con dichas palabras.

Se trata de un dios rencoroso y vengativo que odia a los dioses superiores por su situación de inferioridad hacia ellos. Es curioso observar como ya en tiempos de la conversión cristiana de los pueblos escandinavos, las características de este dios se conservaron para asimilarlas a los rasgos del diablo.

4.1.6. Donner

“Sofocantes vapores flotan en el aire. Turbia presión me oprime. Reuniré las pálidas nubes en los relámpagos de la tempestad, y así lucirá después el cielo claro. ¡Eh! ¡A mi nubes y brumas! ¡Donner, vuestro señor os invoca!

³² Los dioses nórdico-germánicos practicaban la endogamia y el incesto.

¡Acudid al ímpetu de mi martillo! ¡Sombrios vapores y oscuras nieblas! ¡Donner os llama!

DAS RHEINGOLD, Escena IV (Donner)

Thor (Donner) hijo de *Odin*³³, es el dios del trueno en la mitología nórdica. La mayoría de los mitos germánicos lo mencionan o se centran en sus hazañas y en los relatos de las Eddas cumple el papel de protector del mundo de los hombres³⁴.

Hermano de *Odin (Wotan)* y *Friga (Ficka)*, *Donar – Donner*³⁵ en Germania y en Wagner- regía la tempestad con su enorme martillo. Habitaba en un inmenso palacio de terror y su carro era tirado por dos inmensos machos cabríos. El atributo de *Donar (Donner)* era la cruz esvástica que el moderno nazismo habría de tomar como emblema de su neo-paganismo ario.

Según la leyenda y a diferencia de lo que ocurre en la tetralogía wagneriana, un gigante logró arrebatarse su martillo y exigió para su devolución a la diosa *Freya (Freia)*. Este aspecto es muy importante pues aquí Wagner se aleja considerablemente de la leyenda nórdica, ya que en la tetralogía wagneriana la pérdida momentánea de *Freia* a manos de los gigantes no se produce en absoluto de éste modo, sino por la irresponsabilidad de *Wotan*.

Así mismo, es curioso observar que del mismo modo que los romanos consagraron un día de la semana al dios Júpiter, el jueves. Ese mismo día se llamó en alemán *Donnerstag*, el día de *Donner*.

³³ Pero no de Wotan, según Wagner.

³⁴ Su nombre original en protogermánico era Þunraz. A partir de esta denominación se producen distintas variantes: Þórr, en nórdico antiguo.
Þunor, en anglosajón.
Thunaer, en sajón antiguo.
Donar, en antiguo alto alemán.
þunrar, en protonórdico.
GRIMM. J. “Teutonic Mythology” Mineola NY: Dover Publications, 2004.

³⁵ Su nombre significa literalmente trueno en alemán.
Langenscheidts Handwörterbuch Spanisch. München: Langenscheidt, 1971, página 135.

4.1.7. Froh

“El puente ligero, pero firme bajo vuestros pies, (el arco iris) lleva a la fortaleza. Atravesadlo sin miedo”

DAS RHEINGOLD, Escena IV (Froh)

Freyr o *Frey (Froh)* era el dios de la lluvia, de la luz del sol y de la fertilidad perteneciente al grupo de los Vanir. Su nombre, que significa señor en germánico, no parece ser un nombre auténtico, sino un simple tratamiento que se le confería. Esto parece deberse a que el verdadero nombre del dios pudiera implicar algún tipo de tabú³⁶.

Al principio estaba casado con su hermana *Freya (Freia)*, la cual *Odin (Wotan)* tomó después como mujer.

Frey (Froh) tenía una nave construida por los nibelungos que siempre zarpaba con viento en popa. El enano (nibelungo) *Brokk* le forjó un jabalí de oro, que conducía la nave por los aires y sobre el agua iluminando la noche. El verraco pues (jabalí padre) es el animal sagrado de *Frey (Froh)* y se le sacrificaban en su honor. Por eso el verraco es el símbolo arcaico de la monarquía sueca.

En Wagner, del mismo modo que ocurre con el dios *Donner*, el dios *Froh* queda reducido a su mínima expresión y apenas aparece en el prólogo (“Das Rheingold”) interviniendo en contadas ocasiones y sólo para puntualizar o comentar las aportaciones de los demás personajes.

4.2. Las hijas del Rin

*“¡Oro del Rin! ¡Oro del Rin! ¡Glorioso brillas y sonríes!
¡Ardiente y sagrado esplendor se enciende en tu lecho!
¡Despierta alegre y vela! Te festejamos con juegos
deliciosos. Fulgor del río, llama de las ondas, que fluye se
sumerge danza y canta en el baño sagrado de tu lecho.
¡Oro del Rin! ¡Oro del Rin!”*

DAS RHEINGOLD, Escena I (Las tres hijas del Rin)

³⁶ Un hecho parecido se puede encontrar en los textos bíblicos, donde Jahvé es a menudo denominado Adonai = Señor.

Para conocer más sobre los nombres que se dan a dios en el judaísmo consultar: AYALA SERRANO, E “Los nombres de Dios” México D.F.: Eduardo Ayala Serrano, 2008.

Son tres ninfas de agua (*Rheintöchter*, en alemán). Sus nombres son: *Woglinde*, *Wellgunde* y *Flosshilde*. No obstante, en el drama actúan siempre como una unidad. De todos los Dramatis personae que aparecen en el ciclo de El Anillo, son los únicos que no tienen su origen en los Eddas. Wagner creó sus hijas del Rin de otras leyendas y mitos, en especial el “Cantar de los Nibelungos”, que contiene historias relacionadas con el espíritus acuáticos y sirenas.

Las hijas del Rin son un personaje clave, pues son las que abren todo el ciclo, las que custodian el oro y las que nos anuncian, nada más empezar la tetralogía, que sólo aquel que renuncie al amor será capaz de forjar un anillo de poder con dicho oro.

4.3. Las tres Nornas

“¿Por qué ni hilamos ni cantamos? Si quisiéramos hilar y cantar, ¿dónde tenderíamos el hilo?”

DIE GÖTTERDÄMMERUNG, Prólogo (1º y 2º Norma)

Las Nornas³⁷ de la mitología escandinava son tres hermanas llamadas *Urd* (lo que ha sucedido: el pasado), *Verdandi* (lo que está sucediendo: el presente) y *Skuld* (lo que sucederá: el futuro). En el drama wagneriano aparecen en la primera escena de la última jornada (“*Die Götterdämmerung*”) y carecen de nombre. Simplemente se las denomina las Tres Nornas.

Viven bajo las raíces del árbol del cosmos, donde tejen el tapiz de los destinos. La vida de cada persona es un hilo en su telar, y la longitud del hilo se corresponde con la longitud de la vida de una persona.

Las tres divinidades que tejen el destino existen en un nivel profundo de la mitología de los pueblos indoeuropeos. Así mismo tienen sus equivalentes en la

³⁷ Antiguo nórdico: *norm*, plural: *normir*

mitología griega con las llamadas *Moirae*³⁸ y en la romana con las llamadas *Parcae*³⁹.

4.4. Los nibelungos

“En lo profundo de la tierra viven los nibelungos. Nibelheim es su patria; son alfes negros. Alberich fue en un tiempo su señor. La irresistible fuerza de un anillo mágico subyugó al laborioso pueblo, que amontonó para su dueño un rico tesoro capaz de conquistarle el mundo
SIEGFRIED, acto I, escena II (Der Wanderer)

Los nibelungos del poema wagneriano guardan poca relación con los legendarios. Se habla únicamente de ciertos gnomos que acumularon un inmenso tesoro para sus reyes. Uno de ellos fue Nibelung. En seguida se aplica el mismo nombre a los poseedores de aquellas riquezas. Más tarde cuando *Siegfried* conquista dichas riquezas se convierte en el Nibelungo. Wagner se distancia aquí de las fuentes mitológicas y considera nibelungos solo a los enanos que viven bajo la capa de la tierra, hijos de las tinieblas y enemigos de los dioses bajo el mandato de *Alberich*.

Los dos enanos o gnomos que aparecen en El anillo wagneriano son los hermanos *Alberich* y *Mime*.

Alberich se correspondería en la mitología nórdica con *Andvari*: un enano que vivía bajo una cascada y tenía el poder de convertirse en un pez a voluntad. Tenía un anillo mágico llamado *Andvarinaut* (El anillo del Nibelungo). Del mismo modo que pasa en El anillo, *Loki (Loge)* lo capturó y lo forzó a entregarle su oro y su anillo. *Andvari (Alberich)* maldijo su anillo con la amenaza que éste destruiría a quien lo poseyera.

³⁸ Las *Moirae* eran divinidades, hijas de Zeus y de Temis. Diosas del destino, eran imaginadas como tres ancianas tejedoras, llamadas Cloto, Laquesis y Atropos, que trenzan los hilos de las vidas humanas y después los cortan.

³⁹ Según la mitología romana, las *Parcae* eran antiguas divinidades itálicas protectoras de la gestación y del nacimiento. Fueron asimiladas a las *Moirae* griegas y asumieron su personalidad y sus funciones. Sus nombres eran; Nona, la cual hacía girar el hilo de la vida; Decima, la cual medía la vida con una rueda; y Morta, la cual ponía fin a la vida de las personas y escogía el modo de morir.

Mime se correspondería en la mitología nórdica con *Regin*: un enano que se convertiría en el padre adoptivo de *Sigurd* (*Siegfried*). Forjó una maravillosa espada para su hijo adoptivo pero rápidamente se rompió. *Sigurd* (*Siegmung*) encontró entonces la espada rota de su padre (*Siegmund*), *Gram* (*Nothung*), y la hizo reparar por *Regin* y la usó para matar al dragón que custodiaba el oro y el anillo.

4.5. Los gigantes

“Sobre el dorso de la tierra pesa la raza de los gigantes. Riesenheim es su país. Fasolt y Fafner, príncipes de la tosca raza, envidiaron el poderío del Nibelungo. Ganaron el gran tesoro, logrando también el anillo. Por ello hubo guerra entre los dos hermanos. Cayó Fasolt. Ahora convertido en salvaje dragón, guarda Fafner el tesoro”

SIEGFRIED, acto I, escena II (Der Wanderer)

Los *Jötunn*⁴⁰ (*gigantes*) eran una raza mitológica de fuerza sobrehumana, eran opositores de los dioses y muchas veces luchaban contra ellos. No obstante, a pesar de ello frecuentemente se mezclaban o incluso se casaban con ellos. Vivían en *Jötunheim*, uno de los nueve mundos en la cosmología nórdica, el mundo de los hombres, por altas montañas y densos bosques.

Los gigantes representan las fuerzas del caos primitivo y de la indomable, destructiva naturaleza. Generalmente tenían una apariencia física espantosa (garras, colmillos y características deformes) y un tamaño desproporcionado.

Wagner hace de esta raza una muy libre adaptación. Primero cambiando el nombre de su país por el de *Riesenheim*⁴¹ y seguidamente dándoles dos nombres (*Fasolt* y *Fafner*) que no se corresponden con ninguno de los nombres de los gigantes mitológicos sino con otros personajes que pertenecerían a la raza de los enanos (nibelungos). Con los gigantes, Wagner no sólo adapta libremente y a su conveniencia los mitos, sino que los mezcla tomando de cada

⁴⁰ *Jötunn* (Protogermánico *etunaz*) probablemente deriva de la raíz Protogermánica *etan*, "comer", y por consiguiente vendría a significar "comilón". En inglés antiguo, los cognados de *jötunn* son *eóten* y *eten*, de donde proviene en inglés moderno *ettin* y la creación de J. R. R. Tolkien *Ent*.

⁴¹ Literalmente país de los gigantes.

fuente aquello que más le interesa y se adapta al modo en que él quiere contar la historia. Por ello, y con la finalidad de no alargarnos demasiado intentando encontrar conexiones muy complejas y que requerirían de mayor espacio, explicaremos sólo que los dos hermanos gigantes wagnerianos son a menudo descritos como encarnaciones de Caín y Abel como veremos más adelante.

4.6. Las Valquirias y *Brünnhilde*

“Sólo el consagrado a la muerte puede verme. Extinguese la luz de la vida a quien me contempla. En el campo de batalla me aparezco ante los héroes. Elijo al que me percibe”

DIE WALKÜRE, acto II, escena IV (Brünnhilde)

La leyenda de las Valkirias forma la base mítica de “*Die Walküre*”. Sabemos que *Odin (Wotan)* las creó, hijas de su deseo, para que realizaran todos los secretos que su voluntad escondía. Entre los diversos aspectos de estas deidades escandinavas, el más característico, era el de la actividad guerrera. Eran vírgenes de la guerra que cabalgaban sobre las nubes con indómitos corceles. Luego descendían al campo de batalla para recoger a los héroes más valientes y llevarlos ante *Odin (Wotan)* a su mansión del *Valhalla*. El *Edda* menciona doce amazonas celestiales, pero en Wagner éstas se reducen a nueve, el número de las musas.

Sigurfrida (Brünnhilde) era la predilecta de *Odin (Wotan)*. Su desobediencia la hizo perder la esencia divina y convertirse en una simple mujer. Su desobediencia consistió en proteger al héroe *Agnar (Siegmund)*. Entonces *Odin (Wotan)* la sumió en un sueño eterno y la abandonó en un castillo rodeado de fuego para que nadie llegara hasta ella. Pero *Sigurd (Siegfried)*, el más valiente de los héroes, atravesó las llamas y despertó a *Sigurfrida (Brünnhilde)*, llamada *Brynhild* en el segundo *Edda*.

Del nombre *Brynhild* procede en el primitivo alemán *Brünhilt* y después *Brünnhilde*. Esta última forma será la adoptada por Wagner en su drama.

Como otros mitos de los pueblos primitivos, el anterior se relaciona con los fenómenos de la naturaleza. Así en el sueño de *Brünnhilde* hay una alegoría del

invierno y en su despertar del sol primaveral, personificado en *Siegfried*. Además hay que recordar que en la región del Rin hay una montaña que en tiempos lejanos fue denominada “*Brünnhildes-Bett*⁴²”. En dicha montaña, al aproximarse la primavera, las nieblas que se elevan desde el valle rodean el peñón; iluminadas por el sol de poniente, se enrojecen tomando la apariencia de fuego.

4.7. Los Velsas

“Los Velsas son la estirpe elegida creada por Wotan y a la cual amó tiernamente, aunque no se mostró propicio a ella. Siegmund y Sieglinde, valiente e infortunada pareja de gemelos, descendían del dios. Ellos engendraron a Siegfried, el más vigoroso de su raza”

SIEGFRIED, acto I, escena II (Mime)

Otro mito utilizado en “*Die Walküre*” es el referido en la leyenda de los Velsas (*Wälsungen*, en alemán). Descendientes de *Odin (Wotan)*, que en sus amores con una mortal creó a *Sigemunt (Siegmund)* héroe nacido en unión de una hermana gemela. El nombre *Wälse* que recibe esta raza tiene cierta relación con el nombre *Wolf*, lobo, en alemán. Odín lo mismo que Júpiter tomaba a veces formas de animales. Para recorrer los bosques se tornaba en lobo o se vestía con la piel de uno. Por ello, en “*Die Walküre*” *Siegmund* llama *Wolfe* de *Wolf* (lobo) a su padre, designándose a sí mismo como *Wölfing* (lobezno).

Odin (Wotan) después de infundir a su hijo indomable valor lo abandona en el bosque para que crezca fuerte y poderoso. Más tarde su hermana *Sygni (Sieglinde)* fue desposada con el guerrero *Siggir (Hundig)*, al cual no amaba. El día de las bodas llegó un personaje misterioso y hundió una espada⁴³ en el tronco de un árbol que servía, según las casas de los nórdicos antiguos, de sostén de la vivienda. El personaje misterioso, que no es toro que *Odin (Wotan)* exclamó: “quien pueda arrancar esta espada la conservara en mi recuerdo”. Era costumbre regalar armas en las bodas. Nadie pudo arrancar la espada a

⁴² Lecho o cama de Brünnhilde. Langenscheidts Hansdwörterbuch Spanisch. München: Langenscheidt, 1971, página 102.

⁴³ La espada es denominada por Wagner Nothung, de Noth, en alemán necesidad o angustia. Langenscheidts Hansdwörterbuch Spanisch. München: Langenscheidt, 1971, página 380

excepción de *Sigemunt (Siegmund)*. Éste huye con la espada y se encuentra más tarde con su hermana gemela *Signy (Sieglinde)* que ha huido del hogar de su marido. Ambos, sin conocerse, se unen y tiene un hijo muy valeroso llamado *Sinfjætél (Siegfried)*.

Vemos pues que el incesto cometido por *Siegmund* y *Sieglinde* en la ópera proviene de la leyenda nórdica y es análogo al que presentan otros mitos como los griegos o los egipcios⁴⁴. Wagner, quizás por escrúpulos morales, nos presenta este incesto como algo anormal y excepcional. Así su *Fricka* se indigna ante tal suceso.

4.8. Los hombres

La raza de los hombres tiene poca, por no decir nula, influencia o importancia en el desarrollo del drama.

De distinto modo que en El anillo wagneriano, donde los hombres viven en lugares identificables como, por ejemplo, a orillas del río Rin, en la mitología nórdica su mundo se denominaba el Midgard. Se trataba de un mundo creado por los dioses *Odin (Wotan)* y sus hermanos, *Vili* y *Ve*. Tras una batalla con los gigantes *Odin (Wotan)* y sus hermanos tomaron el cadáver del gigante *Ymir* y lo llevaron al gran abismo para comenzar la creación de un mundo habitable: con su piel crearon la tierra, con su sangre y sudor los océanos, con sus huesos las rocas y las montañas, con su vello la vegetación y con sus dientes los acantilados.

⁴⁴ Incestos en la mitología griega: Edipo y Yocasta, Tiestes viola a su hija Pelopia y así nace Egisto, El mítico Adonis nació de la unión del rey Tías y su hija Mirra, El dios Zeus tomó a su hermana Deméter, con la cual tuvo a Perséfone y a Yaco.

Incestos en la mitología egipcia: Osiris e Isis, Horus y Seth.

5. Desde la filosofía: el Triángulo Feuerbach - Schopenhauer – Nietzsche

Llegamos en este punto al objetivo fundamental de este trabajo. Intentar aportar la visión filosófica que se esconde o que transpira la tetralogía a través de los principales personajes creados por Wagner para su obra magna. Pero antes de empezar tal vez sea menester recordar lo apuntado ya en la introducción de este trabajo. El ejercicio que se pretende aquí tiene una evidente subjetividad pues lo que se plantea es aportar una nueva visión interpretativa desde el punto de vista filosófico de los personajes. No se trata pues, evidentemente, de sentar ningún tipo de cátedra en cuanto a cual es el modo único y correcto de interpretar a los personajes o las situaciones que viven en el drama. Se trata simplemente de hacer un ejercicio de filosofía musical, de “jugar” con todo aquello que sabemos que Wagner leía y conocía y de interpretarlo desde un punto de vista filosófico.

Como ya se ha visto, El anillo del Nibelungo wagneriano es una síntesis de la mitología nórdico-germánica. Una amalgama de diferentes cuentos mitológicos que destila una historia que abarca el principio y el fin de un mundo. Una obra que ha sido interpretada en un número casi infinito de formas. Podría pensarse que el propio Wagner escribió originalmente El Anillo como una obra muy influenciada por el pensamiento de Feuerbach, para más tarde reinterpretarla en el contexto de la filosofía de Schopenhauer. Por tanto, sin apenas cambios en el libreto, Wagner fue capaz de hacer crecer en el anillo las ideas de una filosofía que estaba completamente en contra de la filosofía original que había influido e inspirado la creación de su obra. Así pues, llegamos al meollo de la cuestión, a las influencias que las filosofías de Feuerbach y Schopenhauer tuvieron sobre Wagner y su Anillo.

Para comprender como la misma obra pasa de la influencia primera de Feuerbach a la segunda de Schopenhauer, es necesario saber que Wagner llevó este proyecto durante 30 años bajo el brazo. Pero por asombrosa que parezca esta cifra lo es más el desolador paréntesis de doce años durante los cuales Wagner abandonó la composición de la Tetralogía. Estos doce años de silencio explican los grandes cambios filosóficos que se operan cuando tan extraordinario proyecto se reanuda para ser conducido de forma definitiva a su culminación. Porque Wagner cuando reemprendió su composición era otro hombre. Había cambiado de criterio ideológico, estilístico y también filosófico. Después de estos doce años Wagner

entendía el sentido de la obra de manera muy distinta a como la había concebido en un principio.

Para completar el recorrido filosófico, se hace necesario convertir el dúo Feuerbach-Schopenhauer en un trío que incluya a Nietzsche, un hombre extraordinario que mantuvo con Wagner una sincera amistad primero y un odio visceral después que se forjó mientras escribieron prácticamente a dos manos “El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música⁴⁵”. Un hombre que encontró en el anillo el referente a muchas de sus ideas filosóficas.

⁴⁵ título original en alemán: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Publicado por primera vez en 1872. En este primer libro de Nietzsche expone de forma sistemática el contenido de su estudio de los griegos y empieza a moldear su filosofía, que ya estaba influida por los pensamientos de Schopenhauer y por el concepto de la misma de Richard Wagner.

6. La huella de Feuerbach en el anillo wagneriano

Entre las filosofías de Hegel⁴⁶ y Marx⁴⁷ aparece Ludwig Feuerbach, nacido en 1804, y cuya obra “La esencia del cristianismo” escrita en 1841, revolucionó el panorama filosófico alemán.

En su obra, Feuerbach usaba la religión para revelar lo que él consideraba las verdades fundamentales de los seres humanos: nuestros puntos fuertes y nuestras debilidades. En el núcleo de su filosofía y de su obra aparece el concepto básico de que el hombre había creado a los dioses y no al revés.

El libro y las ideas de Feuerbach fueron un éxito inmediato y encontraron gran resonancia en la Alemania post-hegeliana. Para Engels⁴⁸ la escritura grandilocuente de Feuerbach fue un alivio después de los largos años de hegelianismo abstracto y abstruso. Junto con esto, la glorificación de Feuerbach del amor, o del concepto de la liberación de la humanidad a través del amor, fue recibido como un cambio positivo de la soberanía insufrible de la razón pura.

Habida cuenta de la recepción de las ideas de Feuerbach en Alemania, no es de extrañar que éstas tuvieran un gran impacto en Richard Wagner, que las asimiló tras el fracaso que el músico alemán sufrió en la revolución de Dresde de 1849 y su posterior exilio en Suiza⁴⁹. Wagner comenzó a sumergirse en la filosofía y en los escritos de Feuerbach. Su admiración era tal que escribió y dedicó su obra “La obra

⁴⁶ Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770 – 1831), filósofo alemán. Considerado por la Historia Clásica de la Filosofía como el representante de la cumbre del movimiento decimonónico alemán del idealismo filosófico y como un revolucionario de la Dialéctica, habría de tener un impacto profundo en el materialismo histórico de Karl Marx. Hegel es célebre como un filósofo muy oscuro, pero muy original.

⁴⁷ Karl Heinrich Marx (1818 – 1883) trabajó en los campos de la filosofía, la historia, la sociología y la economía. Junto a Friedrich Engels, es el padre del socialismo científico, del comunismo moderno. Sus escritos más conocidos son el Manifiesto del Partido Comunista (en coautoría con Engels) y el libro El Capital.

⁴⁸ Friedrich Engels, (1820 –1895) filósofo y revolucionario alemán. Amigo y colaborador de Karl Marx, fue coautor con él de obras fundamentales para el nacimiento de los movimientos socialista, comunista y sindical.

⁴⁹ Wagner participó activamente como revolucionario en la revolución de Dresde de 1849 junto a Bakunin. Tras el fracaso de la revolución se vio obligado a huir para no ser apresado. Su amigo Franz Liszt, que más tarde sería su suegro, le procuró un pasaporte falso que le sirvió para salir del país y exiliarse en Suiza.

de arte del futuro⁵⁰” en honor y como homenaje a Feuerbach como paralelo a la obra de éste “Los principios de la filosofía del futuro”.

Las ideas de Feuerbach, como su espíritu crítico sobre la filosofía sirvieron de mucho a Wagner en la medida que le facilitó mucho el estudio de la filosofía y le hizo concebir además la idea del drama perfecto y accesible a los sentimientos del hombre más sencillo. Feuerbach es, por consiguiente, fundamental en la primera configuración de El anillo de 1852.

6.1. Unos dioses muy humanos

“¿Sólo te produce deleite lo que a mí me angustia? El castillo te complace, mientras yo tiemblo por Feia. Deja que te recuerde lo que conviniste como recompensa ¿olvidas lo que debes pagar?”

DAS RHEINGOLD, Escena II (Fricka)

Así pues, las ideas centrales del pensamiento de *Feuerbach* se metieron en la concepción dramática de El anillo. Un excelente ejemplo de ello es el retrato que Wagner hace de los dioses del *Valhalla*. Estos dioses, en lugar de ser semejantes a Dios en el sentido clásico de la expresión, es decir: nobles, admirables y perfectos, representan exactamente el concepto de Feuerbach de los dioses y la religión. *Wotan* y los demás dioses son un reflejo realista de los seres humanos. Cada uno tiene su debilidad y se hace necesario llegar a una “solución” para arreglar los problemas causados por esas debilidades. En definitiva, nos encontramos ante unos dioses “humanos” que se equivocan.

6.2. Brünnhilde y la exaltación del amor

*“¡Salve, resplandeciente amor! ¡Salve, fulgente vida!
¡Salve, luminosa estrella! ¡Salve, luz vencedora! ¡Salve!”*

DIE GÖTTERDÄMMERUNG, Prólogo

(Brünnhilde y Siegfried)

⁵⁰ Título original “Das Kunstwerk der Zukunft”. Se trata de un ensayo escrito por Richard Wagner, publicado en 1849 en Leipzig, en el que se establecen algunos de sus ideales de los temas del arte en general y del drama musical en particular.

Otro concepto importante de Feuerbach que se encuentran en El Anillo es la exaltación del amor. Como ya se ha apuntado en la introducción de este trabajo, la esencia del drama de El Anillo es una lucha entre el poder (o la política) y el amor. Los errores, en el mundo de El Anillo, se hacen en nombre del poder, en un mundo sin amor, y todas las injusticias posteriores son consecuencia de ese error inicial. Pero Wagner muestra como el amor puede luchar contra estas injusticias, aunque todo el mundo pueda ser destruido en dicha lucha. Así pues, Wagner mostró su deseo de no salvar el “viejo” mundo, sino de fundar uno nuevo. En este sentido, hay que destacar el final de la última jornada de la tetralogía. Aquí Wagner había escrito, bajo la influencia de las ideas de Feuerbach, unos versos que pronunciaba *Brünnhilde*, que más tarde decidió suprimir. Estos versos suprimidos pero que se conservan en el libreto original y que se conocen como el final “*feuerbachano*”, rezan así:

“¡O vosotros que aún estáis en la flor de la vida, raza poderosa escuchadme! Cuando la ardiente pira haya consumido los cuerpos de Siegfried y Brünnhilde y veáis a las hijas del Rin que llevan el anillo a lo profundo, mirad hacia el norte a través de la noche. Si resplandece en el cielo fuego sagrado, contemplaréis el fin del Walhalla. Mas si se desvanece cual un soplo la raza de los dioses, quedándose el mundo sin dominador, legaré al universo el más sublime tesoro de mi saber: no se halla la dicha en las riquezas, ni en el oro, ni en el divino esplendor, ni en las mansiones, ni en las pompas señoriales, ni en el poderío, ni en los engañosos pactos de lazos oscuros, ni en la dura ley de las hipócritas costumbres: ¡la felicidad en la alegría y en el llanto sólo la procura el AMOR!⁵¹”

Estas líneas que deberían haber sido cantadas *Brünnhilde* cuando ella se sacrifica para unirse a *Siegfried* en su muerte, ejemplifican como Wagner había interpretado originalmente su Tetralogía: con los dioses desaparecidos, el amor reemplaza al poder como base social de un nuevo mundo.

⁵¹ WAGNER, R. El ocaso de los dioses. Ernesto de la Guardia (trad.) 1ª edición. Buenos Aires: Ricordi americana 1947, página 224

En términos generales la Tetralogía desde un punto de vista del pensamiento de Feuerbach representa la revolución. El viejo mundo corrupto es reemplazado por otro nuevo y puro.

6.3. Siegfried

“Quien logre blandir el arma forjada de nuevo, lleve el nombre que le impongo: ¡Siegfried!... y con él gozará de la victoria”

DIE WALKÜRE, acto III, escena I (Brünnhilde)

Siegfried nunca accede al estadio ético. Su heroicidad es de una naturaleza tan espontánea que podríamos llamarla carente de moral tal y como todos la entendemos. Responde al lado únicamente físico de su carácter. Sus virtudes carecen de voluntariedad y no hay en ella deliberación o voluntad alguna. En *Siegfried* todo es valor, pero en ningún momento aparece en él la inteligencia práctica.

Siegfried encarna y personifica al Hombre Nuevo de la utopía antropológica de Ludwig Feuerbach. Su comportamiento constituye un completo desafío a la sociedad patriarcal de corruptos regímenes basados en contratos: los que Wotan salvaguardaba con su lanza.

En la 9ª tesis para la reforma de la filosofía, Feuerbach nos dice: *“Un principio nuevo siempre se presenta bajo un nuevo hombre; es decir, eleva un hombre de bajo y atrasado rango a la dignidad de principado, lo convierte en signo de lo supremo. Si el nombre de la nueva filosofía, el nombre “hombre” se vertiera por autoconciencia, se expondría nueva filosofía en el sentido de la vieja, se remitiría al antiguo punto de vista; pues la autoconciencia de la vieja filosofía, en tanto que separada del hombre, es una abstracción sin realidad. El hombre es autoconciencia.”*⁵²

La tesis filosófica de Feuerbach no es más que otra vuelta de tuerca de un tema clásico de la teología cristiana (y más concretamente de San Pablo): la idea del

⁵² FEUERBACH, L. “Tesis provisionales para la reforma de la filosofía; principio de la filosofía del futuro” (traducción: Eduardo Subirats Rüggenerg) Barcelona: Orbis, 1984.

“hombre nuevo”. De hecho, como tal la frase parece absurda ya cabe recordar que en los humanos no hay evolución biológica sino adaptación cultural. Por tanto el hombre “nuevo” es una entelequia⁵³ (la misma que buscaría después Nietzsche en el Superhombre). Con la imagen del “hombre nuevo” surge, muy a pesar de su autor, lo mucho de cristiano que conserva una filosofía atea anticristiana. En definitiva, en esta tesis lo que aparece es una especie de propuesta de “cielo” filosófico en forma de “autoconciencia”.

Un momento especialmente a lo Feuerbach de *Siegfried* se produce durante su dialogo con la familia de los Gibichungen. *Gunther* le exhibe su palacio, sus tierras y sus propiedades heredadas. *Siegfried* le responde nombrando lo único que recibió en herencia de su estirpe, la familia de los Velsas: La espada que él mismo forjó.

Aquí aparece totalmente la verdad del personaje procedente del fondo de la utopía antropológica de Feuerbach. Primo hermano del proletariado de Marx y Engels que sólo posee como legado heredado, la fuerza de su trabajo. Se adivina aquí la huella Bakunin, el amigo revolucionario de Wagner en Dresde o la utopía socialista de George B.Shaw.

⁵³ En la filosofía de Aristóteles, fin u objetivo de una actividad que la completa y la perfecciona. Real Academia Española. diccionario de la lengua española, Madrid: Espasa Calpe, 22ª edición, tomo 1, página 928.

7. La huella de Schopenhauer en el anillo wagneriano

“Y tradujo el anillo al lenguaje schopenhaueriano. Todo va de capa caída, todo camina a su destrucción, el nuevo mundo es tan malo como el viejo. [...] Brünnhilde que según la primera intención, debería terminar cantando un himno en honor del amor libre, haciendo vislumbrar al mundo la utopía socialista, con la cual todo es bueno, ahora tiene que hacer otra cosa. Ante todo debe estudiar a Schopenhauer; debe poner en verso el cuarto libro de El mundo como voluntad y representación.”

NIETZSCHE, el caso Wagner

“Bien puede decirse que la vida es un episodio que viene a perturbar inútilmente la sagrada paz de la nada.”

SCHOPENHAUER, Parerga y Paralipomena

Cuando Wagner inicia a fondo la lectura de la obra de Schopenhauer “El mundo como voluntad y representación” en 1854 ya tenía escrito todo el poema del Anillo del Nibelungo. Ese año fue cuando, en su exilio en Zürich, su amigo *Herwegh*⁵⁴ le dio un ejemplar de la obra para que la leyera. En realidad la primera edición de “El mundo como voluntad y representación” apareció mucho antes, en 1819, y la segunda, la que Wagner conoció, en 1844. De todas formas Wagner tenía lo que podríamos denominar una proclividad intuitiva en lo que a la evolución de su pensamiento se trata. Es como si tuviera una innata actitud de aprehensión de cuanto le rodea. Esto sucede especialmente con el caso de Schopenhauer ya el propio compositor con sorpresa se da cuenta de que ya asumía de forma inconsciente en el tema y los personajes de El anillo los principios que luego iba a conceptualizar gracias a Schopenhauer. La inutilidad del Deseo en *Alberich* (que es una imagen perfecta de la Voluntad desbocada al deseo en Schopenhauer), y el personaje de *Wotan* que va a cobrar una importancia vital tras 1854.

“Volví a leer mi poema del Nibelungo y reconocí asombrado que lo que ahora descubría en la teoría (de Schopenhauer), ya me era familiar en mi propia

⁵⁴ Georg Herwegh, cuatro años más joven que Wagner supone para él en este primer periodo de exilio en Suiza una fuente de estímulo político, ideológico e intelectual. Poeta y traductor de Shakespeare, tiene gran importancia en la conformación intelectual de Wagner, no sólo por haber descubierto a éste la obra de Schopenhauer, sino por ser inseparable de las tomas de posición más claramente revolucionarias durante este periodo en Zürich.

concepción poética. Fue en ese momento que yo comprendí totalmente a mi Wotan y, trastocado, me lancé a estudiar aun más la obra de Schopenhauer⁵⁵”.

Retocó pequeñas partes del poema, tras doce años de haber dejado apartado el proyecto. Cuando retomó la composición su visión ya era otra. Su visión se había centrado mucho más en *Wotan* y *Brünnhilde*, el verdadero epicentro del drama. En este sentido, estos dos personajes están ya tratados según las nuevas ideas de Schopenhauer que asumió con pasión, dejando atrás a Feuerbach.

Wagner, invadido por la satisfacción de su nueva redacción de *El anillo*, remitió un ejemplar a Schopenhauer, escribiendo bajo el título, simplemente “Homenaje respetuoso”. La reacción de Schopenhauer no fue muy entusiasta e incluso aseguró que Wagner era muy superior como poeta que como músico. No obstante, hasta la muerte del filósofo, Wagner guardó por él una veneración y un respeto total. Esta veneración le llevó a intentar conocer personalmente al filósofo. En una ocasión, seis años después, al encontrarse en Frankfurt, donde Schopenhauer residía, deseó ardientemente visitarle pero según sus propias palabras “*la timidez me retuvo⁵⁶”*. Otras intentonas siguieron al gran interés de Wagner por conocer personalmente a Schopenhauer, pero esta visita que tanto ansiaba y le atormentaba no tendría jamás lugar: se verá truncada por la muerte del filósofo con el consiguiente disgusto de Wagner, quien precisamente con estas palabras solemnes “*Schopenhauer acaba de morir⁵⁷”*, termina la tercera parte de su autobiografía.

7.1. Wotan

“Con asco veo cada vez que miro todo lo que he creado”
SIEGFRIED, acto III, escena I (Wotan)

Wotan, sin duda el personaje más pesimista del drama, es sólo un reflejo de los contemporáneos de Wagner, de sus problemas y vicisitudes. Se trata de un dios humanizado movido por el egoísmo, el ansia de poder, la arrogancia y la

⁵⁵ WAGNER, R “Mi vida” Ángel Fernando Mayo (trad.) 1ª edición. Madrid: Turner, 1989, página 463

⁵⁶ *Ibidem* 55, página 463

⁵⁷ *Ibidem* 55, página 588

crueldad. A menudo impotente tiene que sacrificar sus deseos para que se cumpla la ley. De él se espera que respete los pactos, ya que creó un mundo que se gobierna a partir de ellos; a pesar de ello, es él mismo quien los rompe, poniendo así en jaque la estabilidad del universo. Es un dios esclavo, que ansía más poder del que tiene; arbitrario en sus decisiones.

El conflicto de *Wotan* empieza cuando, para vanagloriarse en su sensación de poder, pide a los gigantes *Fasolt* y *Fafner* que le construyan el *Valhalla*, ofreciéndoles a cambio como pago algo imposible de cumplir y que no tiene la más mínima intención de entregar: la diosa *Freia*. Con esta primera decisión equivocada, el padre de los dioses pone en riesgo su capacidad de existencia futura, ya que la ausencia de *Freia* se transforma en debilidad y agotamiento. Así pues, por obtener un mayor poder *Wotan* anticipa el ocaso de los dioses. Tal como lo expresa el gigante *Fafner*: “*el goce de ese fruto procura a la raza divina eterna juventud. Marchito el fruto decaerá su esplendor y si pierden a Freia sucumbirán, viejos y débiles*⁵⁸”.

Intentando preservar a la diosa de la juventud para enmendar el error cometido, *Wotan*, incitado por *Loge*, vuelve a equivocarse. Para saldar su deuda con los gigantes se propone robar el tesoro al nibelungo *Alberich*. Con este ardid pretende poner en juego su capacidad racional y salir airoso de la situación. No obstante, las consecuencias de su arrogancia se dejan sentir con un nuevo pecado, que traerá al mundo de los dioses nuevos peligros y amenazas de destrucción. Así lo declara *Alberich*: “*¡Guárdate dios soberano! Si realicé una falta, fui libre y sólo recae sobre mí. Pero tú ¡eterno! Faltarías a cuanto fue, es y será, si me despojas del anillo*⁵⁹”

Alberich comete una falta contra su persona al maldecir el amor para obtener el oro, mientras que *Wotan* actúa contra la naturaleza al poner en riesgo la existencia del propio universo. Sin embargo, esto no amedraña al dios, quien ya ha cometido faltas anteriores; *Wotan* era el dios de la sabiduría y sin

⁵⁸ WAGNER, R. El oro del Rin. Ernesto de la Guardia (trad.) 1ª edición. Buenos Aires: Ricordi americana 1947. Página 121

⁵⁹ *Ibidem* 58, página 155

embargo quería saber aún más. Por ello, se fue hasta el pozo de *Mimir*, custodio del manantial del saber, y para dejar beber al dios le pidió a cambio uno de sus ojos. Gracias a esto se hizo más sabio, llegando a conocer incluso el destino que esperaba a los dioses y al universo. La visión del porvenir convirtió al dios en un ser retraído y pesimista⁶⁰. Sin embargo, el conocimiento no va a evitar el dolor y la tragedia, ni dará sentido a su actuación. Aquí Wagner hace prevalecer uno de los pensamientos fundamentales de Schopenhauer: es más importante la intuición que la lógica representativa; para Schopenhauer el conocimiento de la tragedia de la vida y la adopción de una ética del renunciamiento es lo que permite asumir lo inevitable⁶¹ sin pretender comprenderlo todo; sólo así puede llegar la aceptación trágica. Así pues, sólo cuando *Wotan* asume la tragedia, renuncia y deja el destino en manos del hombre nuevo⁶², se empieza a resolver el drama.

Apelando a Schopenhauer es posible explicar que las faltas contra el orden natural cometidas por *Wotan* provienen del hecho de “*creer que el mundo sólo tiene un significado físico, representativo, y no un sentido moral, este es el error capital, el más nefasto y la verdadera perversidad del pensamiento*”⁶³.

En el momento en que *Wotan* adquirió mayor saber y poder, la naturaleza empezó a pervertirse. *Wotan* comete tres terribles faltas que marcan el fracaso futuro de sus planes y el colapso del universo. La primera es sacrificar su ojo por el saber, la segunda, destruir el fresno del mundo para conseguir una lanza y la tercera, comprometer la seguridad de todos los dioses al privarles de *Freia*. De la voluntad en Schopenhauer puede decirse lo mismo que de *Wotan*: “*La naturaleza y la vida están empeñadas de una forma que no tiene ni final ni propósito, que desea todas las cosas y no se satisface con nada, que crea y*

⁶⁰ “Entonces mi espíritu perdió la alegría” WAGNER, R. La Valquiria. Ernesto de la Guardia (trad.) 1ª edición. Buenos Aires: Ricordi americana 1947, página 223

⁶¹ El tiempo y el lugar con sus consecuencias

⁶² Siegfried

⁶³ SCHOPENHAUER, A. Parerga y Paralipomena. Madrid: Alianza 1993, página 76

*destruye en el más absoluto nihilismo y que genera un torbellino de fuerza irracional*⁶⁴”

Alberich señala al dios una cuarta falta: robar el anillo, lo que acarreará la destrucción de todo el universo. El anillo concede un poder sin límites pero a un precio muy caro: la felicidad de su portador. Y si bien todos quieren poseerlo, nadie puede obtener provecho de él ya que aquel que lo tenga no podrá ser más que su esclavo.

No obstante, a pesar la maldición y la sucesión de equivocaciones ya cometidas, *Wotan* está a punto de cometer otras nuevas: retener para sí el anillo y no saldar su deuda con los gigantes. Sin embargo, las sabias palabras de *Erda*, le previenen contra este nuevo peligro y lo convencen para que entregue el anillo a los gigantes. Por supuesto, la maldición del anillo no se hace esperar y sólo trae infortunios para sus portadores: *Fafner* asesina a su hermano *Fasolt* para quedarse con el oro; convertido en dragón, *Fafner* muere a manos de *Siegfried*, quien es instigado a esta acción por *Mime*, quien a su vez es asesinado por *Siegfried* al descubrir su traición. Desconocedor de la maldición del anillo, el héroe lo entrega como prenda de amor a *Brunhilde*, que luego será traicionada por su amante. Finalmente, el anillo vuelve a manos de *Siegfried* propiciándole su muerte. La filosofía de Schopenhauer ayuda a entender el sentido de toda esta cadena de hechos: “*Este mundo es un campo de matanza en donde seres atormentados no pueden subsistir más que devorándose los unos a los otros; donde todo animal de rapiña es una tumba viva de otros mil, y no sostiene su vida sino a expensas de una larga serie de martirios; donde la capacidad de sufrir crece en proporción a la inteligencia, y alcanza por consiguiente, en el hombre, su grado máximo. Este mundo lo han querido ajustar los optimistas a su sistema y demostrárnoslo a priori como el mejor de los mundos posibles. El absurdo es lastimoso*⁶⁵”.

⁶⁴ PÉREZ MASEDA, E. Música como idea, música como destino: Wagner Nietzsche. Madrid: Tecnos 1993, página 112

⁶⁵ *Ibidem* 60, página 72

Wotan sabe que debe recuperar el anillo que posee el dragón *Fafner* y, no obstante, no puede hacerlo directamente, porque como el mismo dice: “*A él tendría que arrebatarse el anillo que yo mismo le entregué, pero no puedo luchar contra quien pactó conmigo [...] Estos son los lazos que me atan. ¡Yo por los pactos señor, soy de los pactos esclavo!*”⁶⁶” Por esta razón, toda la esperanza de salvación del mundo, que está condicionada al retorno del anillo a las profundidades del Rin, depende de un héroe libre, capaz de arrebatarse al dragón el anillo. Es decir, es necesario de alguien que esté más allá de los pactos y de la culpabilidad.

El plan de *Wotan* de redimir al mundo a través de un héroe fracasa. Es en esta parte del drama donde cualquier vestigio de optimismo termina por desaparecer completamente. *Wotan* simplemente se aparta, limitándose a ser un espectador. Ya no urde más planes y renuncia a la posibilidad de salvar el universo. Comprende que la desaparición de lo existente y el crepúsculo de los dioses es el único camino posible para purgar su culpa. La raza divina, otrora eterna, pronto sucumbirá.

Angustiado y deshonrado, *Wotan* se siente perdido. Todo para él es desgracia; renuncia a los ideales del pasado y, evidentemente, ya no espera alcanzar un nuevo orden futuro. Aquí es de nuevo Schopenhauer, a través de *Wotan*, quien “*nos enseña, con un sentido crítico más profundo, a deducir las conclusiones más infalibles sobre el ser del mundo*”⁶⁷. El más sabio de los dioses se siente derrotado, ha fracasado en todos sus proyectos y su lucha ha sido inútil y estéril: El dios ni siquiera ha sido capaz de resolver su dilema fundamental: la lucha entre el amor y el poder.

El dios no se siente capaz de desprenderse del poder y por amor a él se hace culpable por el destino de destrucción de la obra creada por él. Deseaba el poder y, sin embargo, no lo consigue ni con la posesión del anillo. Y en cuanto al amor, tampoco sabe retenerlo, porque pierde, en aras del respeto a la ley, a *Siegfried* y también a *Brünnhilde*. Así, se puede afirmar con Schopenhauer que

⁶⁶ *Ibidem* 60, página 224

⁶⁷ WAGNER, R. *Novelas y pensamientos*. Madrid: Ediciones Lipari 1995, página 38

“encontramos las alegrías muy por debajo de nuestra esperanza, al paso que los dolores la superan con mucho⁶⁸”

Wotan abdica porque se da cuenta que las fuerzas de su poder son de naturaleza pecadora y que por ello deben ser destruidas. Reconociendo la falta de bondad que hay en su obra, el dios abandona su lucha y se resigna a la suerte de todo lo viviente: el colapso.

El drama plantea también, desde una visión schopenhaueriana, el dilema entre Voluntad y Razón. La voluntad de *Wotan* como mecanismo del deseo y expresión de la afirmación de vivir, lo indujo a la creación de la raza de los *Walsung*. De esta raza, la más amada, esperaba el surgimiento de *Siegfried* en tanto héroe libre y redentor del universo. No obstante, el predominio de la voluntad se ve negado a través de la Ley y la Razón, encarnada por *Fricka*. El resultado final del conflicto está dado en que la voluntad sucumbe ante la ley, de manera que el padre de los dioses se ve obligado a actuar en contra de sus propios deseos y a destruir lo que más ama.

7.2. *Brünnhilde*

Siempre he pensado que el verdadero y principal protagonista de la Tetralogía, el que nos permite acceder de forma absoluta al sentido global del drama no es ni *Siegfried* ni *Wotan*. El personaje crucial es *Brünnhilde*.

Brünnhilde que muta su condición divina en humana es la mediación de todos los órdenes (mitológico y dramático, divino y humano). Ella es la que revela el sentido de esta epopeya de la encarnación. El doble plano estructural de la obra, su compleja trama mitológica y sus dispositivos de drama heroico, hallan en ella, con trágico fin, su resolución.

Traza un camino descendente con los golpes que el destino le reserva que la despojan de su divinidad. Y con el castigo paterno de *Wotan* inicia su transformación. Luego ahonda en su humillación al ser sustraída tanto de su halo divino como de su virginidad. Culmina su vía crucis al comprobar la

⁶⁸ SCHOPENHAUER, A. El amor, las mujeres y la muerte. Madrid: Anagrama 1993, página 58

traición a la cual ha sido sometida por su propio esposo, *Siegfried*. Y llega a la escena final en la que adquiere, como ella misma nos dice, saber y conocimiento absoluto: “Alles, alles weiss ich⁶⁹”

Ella es la que a través de su viaje enlaza el panteón de los dioses con el mundo humano. Los aúna en común propósito trágico. Se funde con el principio ígneo, propiciando una letal y apocalíptica purificación en la pira final.

Brünnhilde atraviesa la obra de principio a fin. Sólo en el prólogo (“*Das Rheingold*”) está ausente. Pero a pesar de estar ausente la sentimos ya como un proyecto amoroso de *Wotan* para aumentar su sabiduría. Éste desea sumergirse en la sabiduría primordial de *Erda*, con la que tendrá una unión carnal de la que nacerán *Brünnhilde* y sus hermanas, las ocho valquirias restantes. Desde ese preciso momento la capacidad transformadora de *Brünnhilde* supera a los demás protagonistas.

Wotan culmina su ciclo vital en su transformación en viajero enmascarado y observador y en la última jornada de la tetralogía sólo es ya un relato en boca de otros. *Siegfried* rompió su lanza y por tanto rompió también el hechizo de su poder.

A diferencia de *Siegfried*, que por su especial naturaleza de héroe perfecto nunca aprende, *Brünnhilde* alcanza la sabiduría a través del sufrimiento. También mediante un saber que su padre *Wotan* nunca logró comprender: el que surge de la compasión. El compartir el dolor que experimentan la pareja matrimonial de hermanos gemelos velsas, *Siegmund* y *Sieglinde*, que serán los padres de *Siegfried*, constituye su punto de inflexión en la obra y el momento en que ella adquiere auténtico relieve moral.

Brünnhilde nos muestra la sabiduría que se adquiere al través de la piedad y de la compasión; la que hallará en la figura de *Parsifal*, años más tarde, su culminación⁷⁰. De *Brünnhilde* puede decirse que a través de la compasión

⁶⁹ “Ya lo sé todo, todo.”

⁷⁰ En la última ópera de Wagner, *Parsifal* (1882) la profecía que augura la llegada de un salvador reza: “Durch mitleid, wissend” (conocedor o sabedor gracias a la compasión)

(schopenhaueriana, budista y/o cristiana) accede a un estado superior de sabiduría. La compasión, antecámara del amor en sus formas más elevadas, se halla en la cima de lo ético. Se halla en *Brünnhilde*. ¿Acaso hay algo más bello? No. A mi modesto entender, Schopenhauer y Wagner tenían razón.

8. El anillo wagneriano: un ideal filosófico para Nietzsche

“¡Concluida está la obra eterna!”

El ORO DEL RIN, Escena II (Wotan)

“Los mejores y más elevados momentos de mi vida están ligados a su nombre, y sólo conozco otro hombre que es, después, su gran hermano en el espíritu: Arthur Schopenhauer, en el que pienso con la misma veneración”

NIETZSCHE A WAGNER

“Me atrae de Wagner lo que me atrae de Schopenhauer, la atmósfera ética, el aroma fáustico, la cruz, la muerte y la tumba”

NIETZSCHE A ROHDE⁷¹

La historia de la relación, en el plano humano, de Nietzsche con Wagner comienza en Leipzig el 8 de noviembre de 1868, fecha en la que ambos se conocen en casa de Hermann Brockhaus. Nietzsche acaba de cumplir 28 años y Wagner tiene 55; Nietzsche es sólo un joven brillante estudiante de filología clásica y Wagner está al final de su plena madurez, con mucha música ya a sus espaldas y con la protección incondicional de Ludwig II que le permite afrontar con todas las garantías sus proyectos artísticos.

Nietzsche que no pudo conocer a Schopenhauer ya que éste había muerto en 1860, pero se siente feliz de conocer y tratar a alguien como Wagner, afín (en ese momento) a todo su mundo interior.

La tetralogía de El anillo del Nibelungo supone uno de los ejemplos prácticos más accesibles para entender las principales líneas del pensamiento de Nietzsche. En ella encontramos, casi sin buscarlos, los conceptos, propios de la filosofía de la sospecha nietzscheana, que pusieron en crisis a la sociedad burguesa del momento, mostrando “los agujeros” conceptuales sobre los cuales se fundamentaban las normas de convivencia que aparentemente todos parecían considerar “naturales” y “eternas”

⁷¹ Erwin Rohde (Hamburgo, 1845 – Heidelberg, 1898) filólogo y helenista alemán. Estudió filología en Bonn y Leipzig, donde fue condiscípulo de Friedrich Nietzsche con quien inició una larga amistad.

En las cuatro óperas que componen la tetralogía identificamos, a través de sus personajes, los siguientes conceptos:

8.1. Nihilismo y la muerte de Dios: *Wotan*

“Runas de fieles pactos grabó en su lanza Wotan; con ella dominó al mundo. Pero un héroe, en audaz combate, rompió esa lanza; saltó, pues, en pedazos, el haz que encerraba los sagrados pactos”

EL CREPÚSCULO DE LOS DIOSES, prólogo (2ª Norna)

Wotan, soberano del cielo, dios monocular, es envuelto por Wagner de un profundo significado.

Se trata de un dios que sella sus pactos con su lanza, pero que, víctima de sus propios actos, y buscando un sentido superior a las cosas, se esclaviza con sus pactos y se ve obligado a encontrar falsas soluciones a su propia palabra empeñada. Así, la irresponsabilidad de sus actos será la que le llevará a él y a toda su raza a la pérdida del poder establecido en favor del Hombre Nuevo y a su posterior desaparición.

En el comportamiento de *Wotan* encontramos la concepción del Nihilismo de Nietzsche: un advenimiento de repetidas frustraciones en la búsqueda de un significado que no se encuentra y que lleva a la desvalorización de los valores que se entienden como supremos. Este proceso lleva al reconocimiento de otros valores al volverse inoperante lo que antes se mostraba como lo supremo. En este sentido son esclarecedoras las propias palabras de *Wotan* cuando, dándose cuenta de su próximo fin, exclama desesperado: *“Lejos de mí, pues, altivo esplendor y divina magnificencia, gloriosa ignominia! ¡Húndase cuanto creé! ¡Abandono mi obra! ¡Un solo anhelo siento aún: el fin... el fin!”*⁷²

Nietzsche conceptualiza esta situación con su famosa frase, “Dios ha muerto”. Este aforismo, por una parte señala el fin de eso que antes aparecía como lo

⁷² *Ibidem* 60, página 225.

imperante y por otra indica un terreno fértil, un terreno inexplorado, en el cual *Nietzsche* tiene a un sustituto preparado⁷³.

En la escena segunda del tercer acto de *Siegfried* se nos muestra la derrota de *Wotan* y de los valores que éste representa a través de su lanza quebrada. Dicha derrota conlleva su total decadencia y final desaparición simbolizada en la escena final de la tetralogía cuando son las propias llamas de la pira mortuoria del Superhombre las que consumen el *Walhalla*⁷⁴.

Precisamente en el Superhombre (como veremos más adelante) es donde Nietzsche encuentra al sustituto tras la muerte de Dios. Un sustituto que se encargará de destruir los valores de los hombres sumisos, para colocar en su lugar los nuevos valores del Superhombre que, finalmente, ocupará el lugar de Dios.

8.2. El Superhombre⁷⁵ y La Voluntad de Poder

“Los más preocupados preguntan hoy ¿cómo se conserva al hombre? Pero Zaratustra pregunta, siendo el único y el primero en hacerlo ¿cómo se supera al hombre?”

ASÍ HABLÓ ZARATUSTRA

“¡Bien! ¡Adelante! ¡Vosotros hombres superiores! Ahora es cuando la montaña del futuro humano está de parto. Dios ha muerto: ahora nosotros queremos -que viva el superhombre”

ASÍ HABLO ZARATUSTRA

El Superhombre es la encarnación de todos los valores nietzscheanos: es aquella persona que vive según su Voluntad de Poder, asumiendo también el eterno retorno de lo idéntico y la transmutación de los valores. Es el “Nuevo Hombre” que debe sustituir al “Último Hombre”, y que es anunciado por Zaratustra. El

⁷³ En cuanto al sustituto, *Wotan*, errado una vez más, piensa que aquel que acabará con su orden supremo establecido es *Alberich* (*Nibelungo* que no aspira sino a seguir subyugando al mundo) sin darse cuenta que al nuevo orden establecido vendrá con la aparición del Nuevo Hombre.

⁷⁴ Morada de los dioses. El *Walhalla* debe su nombre al Hall de los dioses de la mitología germánica y nórdica.

⁷⁵ El termino original en alemán es “*Übermensch*”. La traducción típica castellana es: “Superhombre”. No obstante, esta traducción es errónea ya que el prefijo alemán *über* significa “superior” como adjetivo, o “sobre”. Además *Mensch* significa “humano”, “persona”, esto es, “hombre” en términos de especie, y no de sexo. Por lo tanto, la traducción más correcta al castellano sería “suprahumano”

Superhombre es producto del eterno retorno, y recupera la inocencia del hombre primitivo que puede encontrarse en los presocráticos. No vive apesadumbrado por tantos y tantos siglos de filosofía, reflexión, religión, ciencia... Juega con la vida, tal y como presenta Nietzsche al Superhombre en sus famosas tres transformaciones: *“Tres transformaciones del espíritu os menciono: cómo el espíritu se convierte en camello, y el camello en león, y el león, por fin en niño”*⁷⁶

El camello: es aquella persona humilde y sumisa, que vive pendiente de obedecer. El camello sufre una pesada carga: la moral y la religión le convierten en un esclavo que vive pendiente de las normas (¡Tú debes!).

El león: podría representarse por el espíritu ilustrado. El ser humano se revela (¡Yo quiero!) y se emancipa de la religión. Trata de romper con los valores tradicionales de la religión, pero vive anclado a la moral, una moral que va en contra de la vida, y elimina su libertad.

El niño: ejemplo perfecto del Superhombre, el niño imagina, crea, inventa, juega con la vida. Es el verdadero creador de valores. El niño se libra de la “seriedad” y del “rigor” racionalista del león, y convierte la inconsciencia y la inocencia en su mejor virtud: “Inocencia es el niño, y olvido, un nuevo comienzo, un juego, una rueda que se mueve por sí misma, un primer movimiento, un santo decir sí”⁷⁷ El niño crea valores, vive fiel a la tierra, y asume el Eterno retorno como una más de las reglas de la vida. El niño ama la vida, la vive sin pensar sobre ella.

8.2.1. Segunda transformación – El león: *Siegmund*

“Huí lejos del bosque impulsado hacia el mundo. Mas en todas partes si quise tener un amigo o solicité a una mujer, fui rechazado. La desgracia yacía sobre mí [...]. Sin cesar la ira me persigue. Buscando dicha recojo sufrimiento”

LA WALKIRIA, acto I, escena II (Siegmund)

⁷⁶ NIETZSCHE, F. Así habló Zaratustra. Andrés Sánchez Pascual (trad.) Madrid: Alianza Editorial 1992, página 49.

⁷⁷ *Ibidem* 76, página 51

Siegmond es el ejemplo ideal para entender la segunda transformación a la que Nietzsche hace referencia en su teoría del Superhombre. Él es el auténtico león que exclama ¡Yo quiero! Pero a quien sus ataduras eliminan su capacidad de escoger.

Podemos presentir, sin duda, la Voluntad de Poder libre y fuerte por primera vez con *Siegmond*, al tomar a *Nothung*⁷⁸ y sentir su seguridad y su fuerza, su voluntad de vida. Pero en *Sigmund* hay un sentimiento trágico, hay algo aun “humano”.

Sin embargo su raza, Los Welsas, cumple el designio de Nietzsche cuando *Hunding*⁷⁹ dice: “Conozco una raza salvaje para la que no hay nada sagrado de cuanto otros honran. Odiada es por todos y por mí⁸⁰”

Nada podría definir mejor el concepto de “bueno” nietzschesiano que esta descripción. Una raza de héroes salvajes, que no respetan normas previas, odiados por la masa vulgar. Y para recalcar la ruptura, *Wagner* no duda en exponer a *Siegmond* a la acusación de incesto, incluso explicitándolo claramente en varias partes del texto. La ruptura de la prohibición moral secular refleja de forma radical la nueva escala de Valores que contrae la raza de los Welsas. No obstante, cuando llega el momento de su combate con *Hunding* (el momento de la verdad), donde *Siegmond* “quiere” demostrar su voluntad de ruptura y de poder, el peso de las tradiciones, de los valores preestablecidos, es decir, los lazos que le unen al Dios *Wotan*, caen sobre él doblegándole.

8.2.2. Tercera transformación – El niño: *Siegfried*

“Yo crucé el fuego que circunda la roca. Yo te despojé de tu armadura. Yo soy Siegfried, el que te despertó”

SIEGFRIED, acto III, escena III (Siegfried)

⁷⁸ Espada prometida por el dios Wotan a su hijo Siegmund, para cuando éste se encontrara en peligro extremo.

⁷⁹ Guerrero (de la raza humana) marido de la raptada Sieglinde.

⁸⁰ *Ibidem* 60, página 192

Con *Siegfried* encontramos el ejemplo perfecto para comprender cuál es el auténtico sentido del Superhombre en su tercera transformación, aquella en la que el león (*Sigmund*) se convierte en niño (en héroe libre) despojándose de todas las ataduras anteriores y adquiriendo una voluntad de poder pura e incorrupta.

Así pues, será preciso esperar a *Siegfried*, hijo de la raza de los Welsas, para alcanzar el paroxismo del Nuevo Hombre, el que no tiene conflictos internos, el que no tiene miedo, el que no tiene dudas y ni tan siquiera entiende que se pueda dudar de su derecho y de su Voluntad.

Ya en su primera aparición en escena nos enlaza con la principal característica del Hombre Nuevo: la risa y su jovialidad. Así *Siegfried* entra en la cueva de *Mime* con un Oso, jugando, dominándolo jovial y salvajemente.

En su canto, al forjar la espada *Nothung* refleja esa jovialidad y risa primordial, dura y libre de remordimiento, que es la base de la *Voluntad de Poder*: “*Oh, martillo mío, forja la fuerte espada. Me gustan las rojas chispas. La cólera es adorno del valiente. Alegre me sonrías, aunque parezcas enfurecida*⁸¹”

Ni uno solo de los versos que adornan a *Siegfried* durante la tetralogía deja de reflejar esa Voluntad de Poder, esa jovialidad heroica y alegre, libre de mala conciencia. Pero sin duda es en su diálogo con “El Viajero⁸²”, donde se refleja mejor esa esencia del Superhombre, cuando el Viajero le aconseja “*Paciencia muchacho. Ya que te parezco viejo, debes tenerme respeto*” y *Siegfried* le responde “*En toda mi vida siempre se me puso un viejo por medio, pero ya lo quité del paso. Si continúas frente a mí con tal obstinación... guárdate del destino de Mime*⁸³”

⁸¹ WAGNER, R. *Siegfried*. Ernesto de la Guardia (trad.) 1ª edición. Buenos Aires: Ricordi americana 1947, página 43

⁸² En la ópera *Siegfried*, el dios Wotan viaja por la tierra y es conocido con el nombre de viajero “Der Wanderer”

⁸³ *Ibidem* 81, página 93.

El Superhombre no puede respetar lo viejo ni lo establecido, una vez más la ruptura es completa. De este modo, cuando *Siegfried* rompe la lanza de *Wotan*, que simboliza el poder establecido y la fuerza del pasado, no siente ni siquiera respeto “*Con el arma rota huyó el cobarde*⁸⁴”. No hay en *Siegfried* un pequeño rastro de respeto o compasión por el vencido, porque no duda ni un instante en la razón de su Voluntad de Poder, no tiene mala conciencia ni dudas.

8.3. El eterno retorno de lo idéntico

“El principio de la conservación de la energía exige el eterno retorno”

LA VOLUNTAD DE PODER Y EL ETERNO RETORNO
(Fragmentos póstumos)

El Eterno retorno de lo idéntico es una concepción filosófica del tiempo postulada en forma escrita, por primera vez, por el Estoicismo⁸⁵ y planteaba una repetición del mundo en donde el mundo se extinguía para volver a crearse. Bajo esta concepción el mundo era vuelto a su origen por medio de la conflagración donde todo ardía en fuego. Una vez quemado, el mundo se construía para que los mismos actos ocurrieran una vez más.

Esta idea fue retomada después por Nietzsche en su libro *Así habló Zaratustra*⁸⁶.

En el Eterno retorno de lo idéntico, como en una visión lineal del tiempo, los acontecimientos siguen reglas de causalidad. Hay un principio del tiempo y un fin... que vuelve a generar a su vez un principio. Sin embargo, no se trata de ciclos ni de nuevas combinaciones en otras posibilidades, sino que los mismos acontecimientos se vuelven a repetir en el mismo orden, tal cual ocurrieron, sin

⁸⁴ *Ibidem* 81, página 95.

⁸⁵ Doctrina de los estoicos. Su doctrina es un sistema en el que la ética es la parte más conocida aunque no más valiosa que la lógica y la física. Diccionario Enciclopédico Salvat. Volumen VI. Barcelona: Salvat Editores 1995, página 1493.

⁸⁶ Título original: *Also Sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen.*

ninguna posibilidad de variación. En su obra *La gaya ciencia*⁸⁷, Nietzsche plantea que no sólo son los acontecimientos los que se repiten, sino también los pensamientos, sentimientos e ideas, una u otra vez, en una repetición infinita e incansable.

En *Así habló Zaratustra*, el protagonista descubre esta visión del tiempo y queda desmayado por la impresión. Zaratustra despierta después de siete días de no conciencia y sus animales lo halagan diciéndole que es el maestro del Eterno retorno de lo idéntico.

Sólo a través de la realización de que el Eterno retorno de lo idéntico incluye tanto los fracasos como los éxitos logra "despertar" del estado de trance en el que está, sabiendo que, aunque el Hombre vuelva a ser Mono, nuevamente Zaratustra aparecerá para predicar el Superhombre, nuevamente se dará cuenta de lo que es el Eterno retorno de lo idéntico y nuevamente despertará.

8.3.1. El oro del Rin y su anillo

“Y en cada anillo de la existencia humana hay siempre una hora en la que aparece el pensamiento más poderoso, primero a uno, luego a muchos, luego a todos, el pensamiento del eterno retorno de todas las cosas - cada vez es ésta, para la humanidad, la hora del mediodía”

*LA VOLUNTAD DE PODER Y EL ETERNO
RETORNO (Fragmentos póstumos)*

Tal vez no exista en todo el universo wagneriano un mejor modo de ejemplificar la idea del Eterno retorno de lo idéntico expuesta por Nietzsche que siguiendo el camino que el oro (anillo) del Rin sigue a lo largo de la tetralogía wagneriana.

El preludeo de la primera ópera de la tetralogía (*El oro del Rin*), tantas veces alabado por Nietzsche, comienza con el famoso *mi bemol mayor*, que representa el pensamiento acústico del principio de todas las cosas, el

⁸⁷ Título original: *Die fröhliche Wissenschaft*.

principio o la creación del mundo germánico a través del elemento originario del agua en movimiento⁸⁸.

A partir de aquí, se desarrolla en Wagner todo el resto. Se hace perceptible el instante de la creación cuando se añade el sonido que simboliza el sol. El fuego del sol hace que el agua brille y nos muestre el oro que se encuentra en las profundidades del río custodiado por las hijas del Rin.

Ese oro (simbolizado por el anillo de poder), que será robado por *Alberich*, pasará de mano en mano de distintos personajes siguiendo el siguiente orden:

- de las profundidades del Rin (hijas del Rin) a *Alberich*
- de *Alberich* a *Wotan*
- de *Wotan* a *Fasolt*
- de *Fasolt* a *Fafner*
- de *Fafner* a *Siegfried*
- de *Siegfried* a *Brünhilde*
- de *Brünhilde* a *Siegfried (Gunther)*
- de *Siegfried* a *Brünhilde*
- de *Brünhilde* a las profundidades del Rin (hijas del Rin)

Vemos que el camino del oro-anillo es el de volver a su lugar original. ¿Para qué? para que la historia pueda, según la idea del Eterno retorno de lo idéntico, volver a empezar de nuevo. Pero, no para empezar una nueva sucesión de acontecimientos, sino para volver a empezar exactamente la misma sucesión de acontecimientos que se repetirán una y otra vez....

⁸⁸ En adelante, Nietzsche nunca se deshará de esta imagen musical del agua. El elemento fluctuante, ondeante, se convierte para él en símbolo de la vida en movimiento: “¡Así viven las olas, así vivimos nosotros, los que ejercemos el querer!”
RÜDIGER, S. Nietzsche, biografía de su pensamiento. Raul Gabas (trad.) Barcelona: Tusquets 2001, página 100. (3, 546; FW)

9. Conclusión

9.1. De la amalgama filosófica al mundo según Wagner

Después de todo el análisis mitológico, religioso y filosófico de los personajes que contienen estas páginas hay que preguntarse si la tesis planteada al inicio de este trabajo es plausible. ¿Es posible conocer el pensamiento filosófico wagneriano a través de los personajes creados por él en su Anillo? Sin duda la respuesta es afirmativa. Lo único que queda pues es recapitular cual es ese pensamiento y como hay que entenderlo.

Como hemos visto el universo wagneriano es inmenso y por tanto cualquier intento de respuesta simple y directa se antoja difícil y complicada pues como hemos ido viendo la Tetralogía es una amalgama de distintos pensamientos que, a través de sus personajes, se van mezclando e interactuando. La tetralogía se convierte en una obra que funde distintas concepciones filosóficas de naturaleza y tiempos distintos. Podría decirse que lo que Wagner nos ofrece no pretende ser tampoco una síntesis perfecta de pensamientos filosóficos de “otros”, sino que lo que nos brinda es, a través de las influencias filosóficas externas que hemos analizado, su propia idea del mundo: su propia idea filosófica, que se materializa precisamente como una fusión de los ideales filosóficos de otros pensadores.

Hay que recordar que Wagner, como buen germánico, tenía siempre como punto de partida de plasmación artística la idea del Idealismo formulada primero por Leibniz y después por Kant, y por ello siempre nos muestra en sus obras el mundo “como debería ser” y no “como es”. Entendiendo pues esta premisa podría decirse que lo que Wagner nos da en su Tetralogía no es, ni pretende ser, una plasmación de ideas filosóficas concebidas por otros. Lo que él hace es mostrarnos “SU MUNDO COMO DEBERÍA SER”.

Está claro, tal y como hemos visto en estas páginas, que los personajes han bebido y se han inspirado en las lecturas filosóficas que Wagner realizó a lo largo de todo el dilatado proceso de redacción y composición. Hasta tal punto ha sido así, que su identificación filosófica es en muchos casos evidente y patente. Pero erraríamos si intentáramos, a través de dicha identificación,

encontrar la plasmación filosófica de Feuerbach, de Schopenhauer o de Nietzsche. No. Ese no es el camino adecuado para encontrar la clave de la lectura. No hay que intentar averiguar si Wagner se decanta más por las ideas y pensamientos de un filósofo o por otro. Si así lo hiciéramos nos encontraríamos en la misma posición que aquellos estudiosos que planteábamos en la introducción de este estudio, promulgando visiones paganas, anarquistas o socialistas que nos llevarían en un camino sin salida y a errar al encontrar el verdadero sentido ético y filosófico del drama.

9.2. El verdadero sentido ético del drama

Wagner, en sus aventuras revolucionarias, consideraba al mundo como un lugar de corrompidos por el egoísmo. Para él la única redención posible es el amor. Precisamente el análisis de los personajes y las situaciones que viven nos aclaran cuál es el sentido íntimo y humano del drama, que paradójicamente es muy complejo pero muy simple al mismo tiempo. Se trata de la contraposición y en el conflicto de dos elementos: el oro y el amor. Wagner expresa este antagonismo como la clave de todo el drama: para lograr el oro es necesario renunciar previamente al amor. *Wotan*, el dios supremo, comete el error de no establecer un orden moral. Al contrario, desea el oro y ello llevará a la destrucción de su mundo. He ahí el sentido ético de todo el drama.

Wagner sitúa, como buen romántico, el concepto del amor como valor supremo total del universo y como eje vertebrados de todo su pensamiento filosófico. Por ello nos muestra el oro o lo material como algo pernicioso que nos aleja del amor puro y se interpone para nublar el juicio, hacernos olvidar lo verdaderamente importante y corrompernos. Dentro de este mundo filosófico wagneriano sólo aquellos que permanezcan fieles al amor serán capaces, no sólo de salvarse a sí mismos, sino de salvar al mundo entero.

Así pues empezando su obra con una visión liberal, liberadora y desacomplejada más cercana a Feuerbach y a Nietzsche y continuándolo con una visión más pesimista más próxima a Schopenhauer, Wagner no se queda ahí. Wagner va más allá y nos muestra que no todo está perdido como nos hubiera enseñado Schopenhauer. Nos muestra que después de la corrupción y

de la destrucción del mundo tal y como es, existe un nuevo mundo “como debería ser”: el mundo de Wagner. Un mundo que no pretende crear ni crea, tal y como habíamos apuntado en la introducción, DOCTRINA estrictamente filosófica, pero sí un mundo que se sirve de la filosofía para mostrarnos la “verdad” de Wagner.

La Tetralogía es una línea directa para entender cuál era el mundo filosófico que Wagner nos quería mostrar: un mundo en el que el amor lo puede todo. No en vano el último motivo musical (Leitmotiv) que suena para concluir esta inmensa obra de arte después de más de 15 horas de música es el motivo de “La redención por amor”.

10. Fuentes bibliográficas

Organizada por orden alfabético de autores

10.1. Libros [soporte papel]

DE VRIES, J. “*Altnordisches etymologisches Wörterbuch*” Leiden: E.J. Brill, 1957.

FEUERBACH, L. “*Tesis provisionales para la reforma de la filosofía; principio de la filosofía del futuro*” (traducción: Eduardo Subirats Rüggenberg) Barcelona: Orbis, 1984.

FEUERBACH, L. “*Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana: y otros escritos sobre Feuerbach* (grupo de traductores de la fundación Federico Engels) Madrid, Fundación Federico Engels 2006.

GRIMAL, P. “*Diccionario de mitología griega y romana*” Barcelona: Editorial Paidós, 1981.

GRIMAL, P. “*Mitologías: Del Mediterráneo al Ganges*” Madrid: Editorial Gredos, 2008.

GRIMM, J. “*Teutonic Mythology*” Mineola NY: Dover Publications, 2004.

HELLQUIST, E. “*Svensk etymologisk ordbok*” Stockholm: LiberLaromedel Lund, 1980.

NIEDNER, H. “*Mitología Nórdica*” (traducción: Gloria Paradejordi) Barcelona: Edicomunicación, 1997.

NIETZSCHE, F. “*Así habló Zaratustra*” (traducción: Andrés Sánchez Pascual) Madrid: Alianza Editorial 1992.

NIETZSCHE, F. “*El Anticristo. Maldición sobre el cristianismo*” (traducción: de Andrés Sánchez Pascual) Madrid: Alianza Editorial, 1996.

NIETZSCHE, F. “*El caso Wagner. Un problema para los amantes de la música*” (traducción: José Luís Arantegui Tamayo) Madrid: Ediciones Siruela, 2002.

NIETZSCHE, F. “*El nacimiento de la tragedia en la música*” (traducción: Eduardo Knörr y Fermín Navascués) Madrid: Edaf, 1998.

PÉREZ MASEDA, E. “*El Wagner de las ideologías*” Madrid: Editorial biblioteca nueva, 2004.

NIETZSCHE, F. “*Nietzsche contra Wagner*” (traducción: José Luís Arantegui Tamayo) Madrid: Ediciones Siruela, 2002.

PÉREZ MASEDA, E. “*Música como idea, música como destino: Wagner Nietzsche*” Madrid: Tecnos 1993.

RÜDIGER, S. “*Nietzsche, biografía de su pensamiento*” (traducción: Raúl Gabas) Barcelona: Tusquets 2001.

SCHOPENHAUER, A. “*El amor, las mujeres y la muerte*” (traducción: Miguel Urqiola) Madrid: Edaf, 1993.

SCHOPENHAUER, A. “*El mundo como voluntad y representación*” (traducción: Pilar López de Santa María) Madrid: Trotta, 2009.

SCHOPENHAUER, A. “*Parerga y Paralipomena*” (traducción: Pilar López de Santamaría) Madrid: Alianza 1993.

TRIAS, E. “*La imaginación sonora*” Barcelona: círculo de lectores – Galaxia Gutenberg, 2010

WAGNER, R. “*El oro del Rin*” (traducción: Ernesto de la Guardia.) Buenos Aires: Ricordi americana 1947.

WAGNER, R. “*La Valquiria*” (traducción: Ernesto de la Guardia.) Buenos Aires: Ricordi americana 1947.

WAGNER, R. "*Sigfrido*" (traducción: Ernesto de la Guardia.) Buenos Aires: Ricordi americana 1947.

WAGNER, R. "*El ocaso de los dioses*" (traducción: Ernesto de la Guardia.) Buenos Aires: Ricordi americana 1947.

WAGNER, R. "*Mi vida*" (traducción: Ángel Fernando Mayo) Madrid: Ediciones Turner, 1989.

WAGNER, R. "*Novelas y pensamientos*" (traducción: Julio Gómez) Madrid: Ediciones Lípari 1995.

10.2. Libros [soporte digital]

WAGNER R. "*Art and Revolution*" (traducción: William Ashton Ellis)
<http://users.belgacom.net/wagnerlibrary/prose/wagartrev.htm>

WAGNER, R. "*Judaism in Music*" (traducción: William Ashton Ellis)
<http://users.belgacom.net/wagnerlibrary/prose/wagjuda.htm>

WAGNER, R. "*The Artwork of the Future*" (traducción: William Ashton Ellis) <http://users.skynet.be/johndeere/wlpdf/wlpr0062.pdf>

10.3. Partituras

WAGNER, R. "*Der Ring des Nibelungen*"
Mainz: B. Schott's Söhne, 1908

Das Rheingold

Die Walküre

Siegfried

Götterdämmerung

10.4. Diccionarios y diccionarios enciclopédicos

DER NEUER BROCKHAUS (LEXICON UND WÖRRTERBUCH IN FÜNF BÄNDEN) Mannheim: Brockhaus, 1991

DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA. Real Academia Española. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 22ª edición (quinta tirada corregida en abril de 2006)

DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO SALVAT. Barcelona, Salvat Editores, 1995

LANGENSCHIEDTS HANDWÖRTEBUCH SPANISCH. München: Langenscheidt, 1971.