



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE HISTORIA

**FORMAS DE REPRESENTACIÓN Y TIPOS DE PASADO  
EN EL SIGLO XIX ALEMÁN:  
RICHARD WAGNER Y EL ANILLO DEL NIBELUNGO**

**TESIS**

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

LICENCIADA EN HISTORIA

PRESENTA:

**MIRIAM ELENA BERMÚDEZ ORDOÑEZ**

ASESOR:

DR. RICARDO LEDESMA ALONSO



---

CIUDAD DE MÉXICO, FEBRERO DE 2024



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi mami Jose, por la *historia*.

A mi papá, por la *música*.

Para Elizabeth y Enrique.

## Agradecimientos

Esta tesis es la culminación de un proceso muy largo. Tuve un sistema de apoyo magnífico y jamás estuve sola. Al igual que Wagner, tuve amigos y acompañantes que velaron por mi bienestar y mis intereses, incluso en los puntos más difíciles. Ojalá sea capaz de reconocerlos a todos, aunque sea con un pequeño *leitmotiv*. Sepan que tienen un lugar especial en mi corazón y mi alma por siempre.

Primero, agradezco al Dr. Ricardo Ledesma, por sus incontables lecturas, atenciones y consejos desde que este proyecto era solo una cuartilla de ideas sueltas, atravesando por una pandemia, hasta lo que es y será. Profesor, reciba de la mano de un ser humano que es historiador, algo que usted, un ser humano que es historiador, le regaló. Tiene mi eterna gratitud por la fortaleza de consciencia que me enseñó, gracias a la cual, vencí mis vacilaciones.

Gracias a mis sinodales: Rebeca Villalobos, Mónica Steenbock, Roberto Fernández y David Murrieta, por la paciencia, las clases, las lecturas y el impulso a mejorar mi trabajo desde distintas perspectivas. Gracias a los profesores y las profesoras de la carrera que me guiaron hacia la construcción de mi propia visión de la historia. A los profesores Rodrigo Díaz y Gibrán Bautista. A la Dra. María Alba Pastor, por permitirme y alentarme a ir hacia la ópera. Al Dr. Francisco Mejía por abrirme las puertas de sus investigaciones. Al Mtro. Daniel Vargas, por Juan, por Diego y por prepararme para vivir el lado monstruoso del arte total.

A mi querida familia. En primer lugar, a mi mami Jose, por el cariño a los libros y a la historia. Gracias infinitas hasta donde estés por la impredecibilidad de carácter y por enseñarme a ser una fuerza de la naturaleza. En segundo lugar, a mi papá, por escucharme siempre, por darme las buenas noches todos los días y por recordarme que “Roma no ardió en una noche”. Por el impecable gusto musical y la magnífica memoria. Por Los Kinks y por Abba. Por los Yankees y los Packers. Por *Mañana mañana* y *Ave María no morro*. Por los chistes telepáticos. En fin, gracias papi, por quererme tanto a pesar de que eres pucciniano y yo wagneriana. En tercer lugar, a mis sobrinos Elizabeth y Enrique, por demostrarme que la cantidad de amor más grande que siento, cabe en las personas más pequeñas.

A Fanny, por apoyarme como nadie y aguantarme en todo. Sin ti, este trabajo, esta carrera y todo el amor que poseo por lo que hago, simplemente no existirían. Por los BSB, Robbie, “This Year’s Love” y por siempre estar cantando. Eres mi ejemplo y mi más grande demostración de que todo es posible a través del cariño, la perseverancia y la empatía. A mi mamá, por heredarme

el temperamento y la estrepitosa risa. Gracias por la rapidez con la que haces todo, por tu creatividad y por recordarme que lo más importante es pensar primero en mí, lo que quiero y lo que necesito. A Ricardo Andrade por traer felicidad a mi familia. A Ricardo Bermúdez y a Emily por los juegos, las historias y las risas. A Elías y Nelson hasta el otro lado del mundo: הישארו ביחד. אמתך אהב אני. בטוחים.

A Diana León, mi mejor amiga, mi alma gemela, mi persona y mi cómplice en todas las emociones posibles. Gracias, *mein Nietzsche*, por conocerme y comprenderme mejor que todos. Por ser la otra línea paralela de una amistad que lleva más de diez años. Por las aventuras en el cine, en six flags, en la prepa, en tus cien casas, en Halloween, en la bebida, en los videos de terror, en las películas de risa, en Cuernavaca, en Veracruz y en los miles de lugares en donde nos hemos reído de la vida. Gracias por el inagotable apoyo y por ser una ídola para absolutamente todo lo que haces. Te admiro y te quiero siempre.

A Leslie Matías, *mein Liszt*, por el increíble soporte durante años de cansancio, crisis, tristezas, alegrías, fangirleos, pandemias, lecturas, cafés, traspasadas en históricas, domingos en la central, más crisis, etc. Por ser una persona maravillosa, al mismo tiempo que la voz de mi conciencia siempre que lo necesité. Gracias por darme voz cuando no podía hablar, al igual que a muchas mujeres más. Por ti soy una mejor historiadora, una mejor mujer y un mejor ser humano. 고마워, 작은 꽃아.

A Blondie, *mein Uhlig*, por absolutamente todos los audios. Por la extravagancia áurea y aérea tan especial que sólo he visto y escucharé en ti. Por Morelia y la ardillita. Por las incontables lecturas de cartas y por TLGAD. Por acompañarme a la distancia. Por cortar lo malo y alentar lo bueno. Gracias por ejemplificar cómo alguien puede iluminarse con nada más que estrellas.

A Ana Espriella, *mein Röckel*, por todos los studyrooms pandémicos y post-pandémicos. Por seguirme la corriente en todas mis ventilaciones. Por aceptar mi oscuridad sin forzar la luz a entrar. Por ser la persona más responsable y fuerte que conozco en todos los aspectos. Eres el ejemplo más presente de que todo se puede lograr, un paso a la vez, y de que es posible avanzar incluso cuando no queda energía para nada.

A Nuria por ser mi opuesto complementario y escucharme cuando yo no podía escucharme a mí misma. A Oliva por las risas desde hace más de catorce años y por el chiste del tractor. A

Héctor, por TS, por DelicART y por el 25 de agosto del 2023. A Désiré por conseguir libros y boletos imposibles, y por llenar de arte al mundo con su *divina voz*. A Emilse, por la resistencia y la música extravagante. A Eduardo, Fabián y Jorjais.

Gracias a los programas de becas INTEGRA, por brindarme el apoyo para concluir este trabajo.

A Benito, Toño, Fran, Armando, Cris, Eva, David, Alondra, Enrique, Yolanda y Lupita, por toda la paciencia y las enseñanzas que ustedes me han impartido a mi este pasado año y medio.

A la tía Enrique, la tía Pablo, Jonathan, las no-musas y a todas las maravillosas personas que he conocido gracias a la música.

A White Lies, a Editors, a Giant Rooks y a MUSE, porque esta tesis se escribió con su música de fondo.

Gracias a Carmen, por liberarme.

Gracias a Wagner, por salvarme.

## Índice

Introducción.....	8
Capítulo 1: Una representación entre representaciones: <i>El anillo del nibelungo</i> y el pasado germano....	17
1.1 Las formas de representación del pasado en el siglo XIX europeo.....	18
1.2 Wagner ante la ficción histórica .....	20
1.2.1 El proyecto romántico de E. T. A. Hoffmann.....	25
1.3 Wagner ante la historiografía académica .....	28
1.3.1 La escuela de Berlín: Leopold von Ranke.....	29
1.3.2 La escuela prusiana: Gustav Droysen.....	41
Capítulo 2: Pasado histórico y pasado práctico: el discurso de Richard Wagner .....	59
2.1 Las fuentes del poema (filológicas y filosóficas) .....	60
2.1.1 Las fuentes filológicas: Jakob y Wilhelm Grimm, Fouqué, Simrock y von der Hagen.....	62
2.1.2 Las fuentes filosóficas .....	74
a) Hegel .....	74
b) Proudhon .....	86
c) Feuerbach.....	94
Capítulo 3: La estructura narrativa .....	111
3.1 Punto de vista .....	111
3.2 Trama .....	113
3.3 Personajes.....	115
3.3.1 Wotan.....	116
3.3.2 Alberich .....	121
3.3.3 Brünnhilde.....	125
3.3.4 Siegfried .....	130
3.4 Significado .....	135
Conclusiones .....	138
Bibliografía .....	142

Y precisamente porque la historia es para él todavía más elástica y variable que cualquier sueño, en un único acontecimiento puede introducir poéticamente lo típico de épocas enteras y alcanzar de este modo en la representación una verdad que el historiador no alcanza jamás.

Friedrich Nietzsche,

*Consideraciones intempestivas. Cuarto Volumen:  
Richard Wagner en Bayreuth*



## Introducción

En la presente investigación abordo las formas de representación del pasado en el pensamiento germano del siglo XIX. Me centro en la figura de Richard Wagner (Leipzig, 1813 – Venecia, 1883) y su obra *El anillo del nibelungo*, en la cual el poeta incluyó sus ideas respecto al arte, la sociedad, la política y la cultura de su horizonte histórico. El objetivo central de tal abordaje es considerar al libreto del drama como un discurso sobre el pasado germánico. Asimismo, se plantea que, a través de ese discurso, Wagner pretendió que el pueblo germano no sólo se identificara con su trama y los personajes, sino que, al hacerlo, lograra la unidad política y cultural anhelada.

Este trabajo proviene de mis inquietudes en torno a la filosofía de la historia, la historiografía y a la ópera. Descubrí *El anillo del nibelungo* de Richard Wagner en el año 2018, mientras cursaba el último año de la carrera. Yo buscaba una obra con la cual explorar mi propia disciplina desde una perspectiva distinta a la acostumbrada –una que considerara la posibilidad de representar la historicidad humana por medio de estrategias discursivas distintas a la de la historiografía académica–. La escogí porque llamaron mi atención las opiniones en torno al compositor, ya que se decantaban por el odio total o el fanatismo absoluto, muy pocas veces exploraban el abismo de características que hay en medio. En sus escritos, Wagner hablaba en contra de los discursos historiográficos predominantes y de las óperas sobre las grandes personalidades del pasado. Así, descubrí que la obra trataba sobre seres míticos y legendarios que simbolizan una consciencia histórica muy particular.

*El anillo del nibelungo* es un drama compuesto de cuatro piezas: *El oro del Rin*, *La valquiria*, *Siegfried* y *El ocaso de los dioses*.<sup>1</sup> Tiene una duración de aproximadamente quince horas y más de treinta personajes. Generalmente se presentan en cuatro noches separadas, de acuerdo a la producción y a la casa de ópera. Se estrenaron de manera íntegra en el Festival de Bayreuth, Baviera, en el verano de 1876. Richard Wagner escribió la música de esta tetralogía entre 1852 y 1874, sin embargo, completó el libreto entre 1848 y 1852. Escribió los dramas del final hacia el principio, es decir, primero el cuarto, luego el tercero, después el segundo y, finalmente, el primero. Aunque hubo modificaciones hasta poco antes del estreno –como los títulos y la escena final–, éstas no cambiaron el significado completo de la obra.

---

<sup>1</sup> A lo largo de este trabajo, voy a referirme a *El anillo del nibelungo* como “tetralogía” o “drama”.

La tetralogía está basada en los mitos y algunas de las leyendas del folclore germano que abundaban a mediados del siglo XIX.<sup>2</sup> Sus personajes son dioses y diosas, gigantes, nibelungos, ninfas, mortales y otras creaturas. Las escenas transcurren en diversas locaciones, como el bosque, el puente arcoíris al Valhalla, una roca rodeada de fuego, una cueva, etc. Comienza cuando Alberich, un nibelungo, roba el oro que se encuentra en las profundidades del río Rin para crear un anillo que lo hará el ser más poderoso de todos. Esto desencadena una serie de sucesos en torno al artefacto y a una maldición que traerá consigo la ruina de los dioses del Valhalla, dando lugar a una nueva era para los mortales.

Wagner escribió este libreto desde un horizonte convulso. Lo que ahora se concibe como Alemania, estaba dividida en Estados de fuerte presencia política en Europa central, como Sajonia, Baviera y Prusia, mientras que eran vecinos de potencias como Francia y el Imperio austriaco. En el período de vida del compositor sucedieron la guerra franco-prusiana y el proceso de unificación alemana. La brecha de escritura de la tetralogía, en específico, coincide con la Revolución alemana de 1848-49, el Parlamento de Fráncfort y los Levantamientos de Dresde, de los que Wagner fue partícipe junto con August Röckel y Mijaíl Bakunin.<sup>3</sup> Tras su fracaso, tuvo que partir al exilio en Suiza por poco más de una década, donde concluyó el texto de la tetralogía y, además, escribió la denominada “trilogía de Zúrich”: *Arte y Revolución*, *La obra de arte del futuro* y *Ópera y drama*,<sup>4</sup> los escritos teóricos que justificarían tanto *El anillo*, como su reformadora propuesta estética para los dramas posteriores.<sup>5</sup>

Al igual que Wagner, artistas, escritores, músicos, libretistas, historiadores, filósofos y filólogos de toda Europa explicaron los sucesos de su contexto desde sus respectivas disciplinas. Cada uno ofertó una manera distinta de subsanar las crisis de identidad preponderantes y de

---

<sup>2</sup> Era una temática muy común en la época. Véase Elizabeth Magee, *Richard Wagner and the Nibelungs*, New York, Oxford University Press, 1990, p. 230. Habrá un diálogo con esta obra a lo largo de todo este trabajo.

<sup>3</sup> Mucho se ha discutido su mayor o menor importancia en los acontecimientos, sin embargo, yo parto de que su mera participación tuvo una fuerte repercusión en la tetralogía. Véase Mark Berry, “Richard Wagner and the Politics of Music-Drama”, en *The Historical Journal*, vol. 47, no. 3, September 2004, pp. 663-683.

<sup>4</sup> Richard Wagner, “Art and Revolution”, en *Richard Wagner's Prose Works*, Trad. William Ashton Ellis, London, Kegan Paul, Trench Trübner & co., 1895, vol. I, pp. 21-68. Richard Wagner, *La obra de arte del futuro*, Trad. Joan B. Linares, Valencia, Universitat de València, 2000, 175 p. Richard Wagner, *Ópera y Drama*, Trad. Ángel Fernando Mayo Antoñanzas, Madrid, Akal, 304 p.

<sup>5</sup> Cabe destacar que no entraré en definiciones o una problematización acerca de la dimensión estética en el proyecto wagneriano. Para ello sería necesario adentrarse en discusiones mucho más complejas y extensas que las que propongo. Al mencionar “sistema estético” me referiré a los escritos teóricos y a su influjo dentro del libreto o poema exclusivamente.

afrontar los distintos conflictos territoriales, políticos, sociales, económicos y culturales. Wagner no tuvo éxito al imitar las formas artísticas extranjeras –específicamente la francesa– así que propuso el drama para erradicarlas y consolidar su posición como compositor. Así pues, plasmó en la tetralogía su interpretación de las obras de los intelectuales germanos contemporáneos a él.

Desde los primeros pasos de esta investigación, me fue evidente que la escritura de *El anillo del nibelungo* fue un proceso multifacético. Aquí se considerará al libreto de la tetralogía como uno de los múltiples discursos aparecidos en la Alemania decimonónica, cuya finalidad fue descifrar y resolver los problemas del momento, esto a partir de una representación particular del pasado germano. Yo analizaré, matizaré y situaré los recursos que Wagner usó para construir su obra confrontando los discursos sobre el pasado vigentes en Europa Central, en específico los de E. T. A. Hoffmann, Leopold von Ranke, Gustav Droysen, Jakob y Wilhelm Grimm, Friedrich de la Motte Fouqué, Karl Joseph Simrock, Friedrich Heinrich von der Hagen, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Pierre-Joseph Proudhon y Ludwig Feuerbach.

Trataré exclusivamente con el libreto de la tetralogía, al que Wagner llamaba *poema*, y lo estudiaré a partir de herramientas de la teoría y filosofía de la historia. En las clases de la licenciatura, fui testigo de las muy distintas formas de representar el pasado, tanto en los autores que leía como en los profesores y profesoras que nos ofrecían sus interpretaciones en debates y preguntas. Dos de esos autores fueron Frank Ankersmit y Hayden White, cuyas obras fueron una gran inspiración para llevar a cabo esta investigación. En específico destaco *Historical Representation*<sup>6</sup> y *The Practical Past*<sup>7</sup> respectivamente. Gracias a sus propuestas metodológicas creí posible trabajar una forma artística como la de *El anillo* desde la disciplina histórica.

La teoría de la representación histórica de Ankersmit servirá para deslindarme de las discusiones en torno a la similitud de la tetralogía con los cantares medievales, las ediciones traducidas del siglo XIX<sup>8</sup> o su validez a partir de “la realidad histórica”. En vez de eso, asumo al libreto como un texto con criterios que simbolizan un sentido histórico particular, un discurso que traduce la experiencia y labor artística de Wagner en algo que existe por sí mismo y que no hace

---

<sup>6</sup> Frank Ankersmit, *Historical Representation*, California, Stanford University Press, 2001, 336 p.

<sup>7</sup> Hayden White, *The Practical Past*, Illinois, Northwestern University Press, 2014, 117 p.

<sup>8</sup> Para esto ya hay grandes cantidades de bibliografía, de las cuales destaco: Deryck Cooke, *I Saw The World End. A Study of Wagner's Ring*, New York, Oxford University Press, 1979, 360 p. y Elizabeth Magee *Richard Wagner and the Nibelungs*, *op. cit.*

referencia a algo que sucedió específicamente. Asumiré que la representación histórica no implica la existencia del pasado, lo cual es útil para explicar las nociones de la historia de Wagner, que rechazó la historiografía académica por sentir que era irreal y pesada. La teoría del “pasado práctico” de White me ayudará a analizar la utilidad que Wagner le dio al pasado plasmado por la tetralogía para resolver los problemas presentes de su sociedad.

Tomaré la propuesta de Jörn Rüsen acerca de la historiografía comparativa intercultural para buscar los elementos del pensamiento histórico que operaban en el centro de Europa en el siglo XIX.<sup>9</sup> De acuerdo con el autor, la historiografía es útil para formar identidad histórica y es necesario plantear comparaciones con sus respectivos parámetros para abrir perspectivas y hacer visible la amplia variedad de circunstancias, prácticas culturales y procesos mentales vigentes en determinado contexto. *El anillo del nibelungo* contiene un sentido histórico que discute con el de otros intelectuales, lo que demuestra la naturaleza de la consciencia histórica de los territorios germanos durante su proceso de consolidación como Estado-nación.

Para analizar el libreto de la tetralogía es necesario deslindarse lo más posible de discusiones redundantes y establecer un vínculo sólido con otras formas de representar el pasado además de la historiografía académica. La ficción histórica, la filología y la propia filosofía no son contrarias a la escritura de la historia. Wagner asimiló algunos de los discursos históricos imperantes. De acuerdo con Wagner, el pueblo se reflejaría en el arte, gracias a lo cual sobrepasaría cualquier causa individualista que lo dividía e impedía su evolución. El drama impartiría sabiduría, unión y la más noble esencia de la nación, la cual está íntimamente conectada con su propia historia. Es imprescindible examinar el contexto de representaciones, así como la forma y los contenidos del libreto de *El anillo*, con sus respectivos principios teóricos, epistemológicos e ideológicos.

La versión del libreto que usaré para esta investigación es la definitiva, en una edición crítica de Stewart Spencer y Barry Millington, dos académicos especialistas en la obra de Wagner.<sup>10</sup> Contiene un apéndice con los diferentes finales, que serán discutidos en el apartado de las fuentes filosóficas. En cada página se incluyen las versiones en alemán e inglés. Las

---

<sup>9</sup> Jörn Rüsen, “Some Theoretical Approaches to Intercultural Comparative Historiography”, en *History and Theory*, vol. 35, no. 4, Theme Issue 35: Chinese Historiography in Corporative Perspective, December 1996, pp. 16-17.

<sup>10</sup> Richard Wagner, *Wagner's Ring of the Nibelung. A Companion*, Stewart Spencer y Barry Millington (eds.), New York, Thames and Hudson, 2000, 383 p.

instrucciones escénicas sólo aparecen en inglés. Para la traducción al español, recurrí a la de Ángel Fernando Mayo Antoñanzas,<sup>11</sup> a cuya traducción de *Ópera y drama* también hago referencia.<sup>12</sup> Las partes de la tetralogía citadas en el cuerpo del texto son las de Antoñanzas, mientras que las notas a pie incluyen la versión en alemán de la edición de Spencer y Millington. Intervendré la traducción en contadas ocasiones, para palabras específicas, las cuales aparecerán entre corchetes.

Para la lectura y el análisis de los escritos teóricos usaré las traducciones al inglés de William Ashton Ellis. Son muy antiguas, sin embargo, son las únicas de muchos de los textos teóricos. Están recopiladas en ocho volúmenes, titulados *Richard Wagner's Prose Works*.<sup>13</sup> Las únicas dos excepciones fueron *La obra de arte del futuro* y *Ópera y drama*, consultadas en traducción directa al español por la alta complejidad de sus propuestas.<sup>14</sup> Para la autobiografía de Wagner también usaré una traducción al inglés en dos volúmenes.<sup>15</sup> El epistolario que utilizaré es una recopilación, edición crítica y traducción al inglés de Spencer y Millington.<sup>16</sup> Todas las citas en español presentes en esta tesis, a excepción de las de *La obra de arte del futuro* y *Ópera y drama*, son traducciones del inglés, que a su vez están traducidas del alemán y son mías.

Wagner escribió tanto la música como el poema de la tetralogía. El libreto representa la base de cualquier ópera, ya que la parte musical se compone a partir de él. Wagner creó un sistema teórico que justifica el drama a partir de varias de las disciplinas predominantes, por lo que un análisis comparativo es muy relevante. El compositor creó sus teorías porque las formas como la ópera eran poco útiles para la resolución de los problemas nacionales, personales y económicos que atravesó durante buena parte de su vida.

Hay una inmensa cantidad de bibliografía especializada –tanto en Wagner, como en *El anillo*– que gira en torno a los mismos temas o repite afirmaciones sin mayor explicación.<sup>17</sup>

---

<sup>11</sup> Richard Wagner, *El anillo del nibelungo: un festival escénico para representar en tres jornadas y un prólogo*, Trad. Ángel Fernando Mayo Antoñanzas, Madrid, Turner, 2003, 472 p.

<sup>12</sup> Richard Wagner, *Ópera y Drama*, Trad. Ángel Fernando Mayo Antoñanzas, Madrid, Akal, 304 p.

<sup>13</sup> Richard Wagner, *Richard Wagner's Prose Works*, Trad. William Ashton Ellis, London, Kegan Paul, Trench Trübner & co., 1895-1899, VIII vols.

<sup>14</sup> Richard Wagner, *La obra de arte del futuro*, Trad. Joan B. Linares, Valencia, Universitat de València, 2000, 175 p.

<sup>15</sup> Richard Wagner, *My Life*, New York, Dodd, Mead and Company, 1911, 2 vols.

<sup>16</sup> Richard Wagner, *Selected letters of Richard Wagner*, Trad. Stewart Spencer y Barry Millington, Stewart Spencer y Barry Millington (eds.), New York, W. W. Norton & Company, 1988, 1030 p.

<sup>17</sup> Un ejemplo de las aseveraciones que se hacen sobre la tetralogía, es acerca de la temática mítica en contraposición a la de la historia. Wagner dejó de basar sus obras en temáticas históricas debido a que eran imperantes en el contexto artístico donde no triunfó durante sus primeros años de carrera. Por ello, se asumió por mucho tiempo que el músico

Friedrich Nietzsche,<sup>18</sup> Carl Dahlhaus, George Bernard Shaw, Thomas Mann y Theodor Adorno son los autores que comentaron la tetralogía a partir de sus distintos contextos e inauguraron la tradición de explicaciones que permeó durante casi todo el siglo XX.<sup>19</sup> Nietzsche mantuvo una estrecha relación con el músico, quien influyó personal y profesionalmente en su vida y obra. Shaw fue de los primeros autores en presentar *El anillo* en Inglaterra, un país profundamente wagneriano hasta la fecha. Mann y Adorno criticaron el ascenso del nacionalsocialismo a partir del diálogo con las ideas de Wagner.

Para discutir el proceso de escritura del poema de la tetralogía, sus fuentes y la interpretación de Wagner sobre los mitos y leyendas germanas, recurro a las obras de Deryck Cooke y Elizabeth Magee.<sup>20</sup> Sobre la influencia de la filosofía y de algunos rasgos históricos, usaré los estudios de Enrique Gavilán, Michael Ewans, Mark Berry, Sandra Corse y L. J. Rather.<sup>21</sup> Cualquier información necesaria sobre aspectos musicales provendrá de los escritos de la musicóloga Carolyn Abbate.<sup>22</sup> Hay una gran cantidad de autores que analizan *El anillo* con enfoque del psicoanálisis, que si bien no voy a retomar en esta investigación, me parece importante

---

no tenía relación o crítica alguna a la historiografía académica del siglo XIX y el foco se instaló principalmente en los filósofos que influyeron su actividad intelectual, como Ludwig Feuerbach, Arthur Schopenhauer y Friedrich Nietzsche. Como esta, hay otras tesis que discutiré en el presente trabajo.

<sup>18</sup> Muchas de las obras de Friedrich Nietzsche tienen la influencia de Wagner de manera directa o indirecta. Las que consulté para el presente trabajo fueron: Friedrich Nietzsche, *La ciencia jovial*, Madrid, Gredos, 2014, pp. 305-607. Y Friedrich Nietzsche, “Richard Wagner en Bayreuth (Consideraciones intempestivas. Cuarto volumen)”, en Joan B. Linares (ed.), *Escritos sobre Wagner*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003, pp. 83-182.

<sup>19</sup> Carl Dahlhaus, *Richard Wagner's Music Dramas*, Trad. de Mary Whittal, London, Cambridge University Press, 1979, 161 p. George Bernard Shaw, *The Perfect Wagnerite: A Commentary on the Nibelung's Ring by Bernard Shaw*, London, Constable & Co., 1913, 150 p. Thomas Mann, “Richard Wagner y El Anillo de los Nibelungos”, en *Richard Wagner y la música*, Trad. de Ana María de la Fuente, Barcelona, Penguin Random House, 2019, pp. 142-166. Theodor Adorno, *In search of Wagner*, Trad. de Rodney Livingstone, London & New York, Verso, 2005, 149 p.

<sup>20</sup> Deryck Cooke, *I Saw the World End: A Study of Wagner's Ring*, New York, Oxford University Press, 1979, 360 p. Y Elizabeth Magee *Richard Wagner and the Nibelungs*, op. cit.

<sup>21</sup> Enrique Gavilán Domínguez, *Escúchame con atención: Liturgia del relato en Wagner*, Valencia, Universitat de València, 2007, 284 p. y Enrique Gavilán Domínguez, *Entre la historia y el mito: el tiempo en Wagner*, Madrid, Akal, 2013, 274 p. Ewans es el único que menciona la posible influencia de Gustav Droysen en Wagner. Michael Ewans, *Wagner and Aeschylus: The Ring and the Oresteia*, New York, Cambridge University Press, 1982, 271 p. Mark Berry, *Treacherous Bonds and Laughing Fire: Politics and Religion in Wagner's Ring*, England, Ashgate, 2006, 287 p. y Mark Berry, “Richard Wagner and the Politics of Music-Drama”, en *The Historical Journal*, vol. 47, no. 3, September 2004, pp. 663-683. Sandra Corse, *Wagner and the New Consciousness*, New Jersey, Associated University Presses, 1990, 224 p. L. J. Rather, *The Dream of Self-Destruction: Wagner's Ring and the Modern World*, Baton Rouge and London, Louisiana State University Press, 1979, 215 p. y L. J. Rather, *Reading Wagner: A Study in the History of Ideas*, Baton Rouge & London, Louisiana State University Press, 1990, pp. 1-77.

<sup>22</sup> Carolyn Abbate, “Opera as Symphony, a Wagnerian Myth”, en Carolyn Abbate & Roger Parker (eds.), *Analyzing Opera: Verdi and Wagner*, Los Angeles, University of California Press, 1989, pp. 92-124. y Carolyn Abbate, *Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, New Jersey, Princeton University Press, 1991, 288 p.

mencionar: Robert Donington, Jean-Jacques Nattiez y Slavoj Žižek.<sup>23</sup> Por último, dos obras fundamentales y de reciente publicación, fueron las de Richard Bell y *The Cambridge Companion to Wagner's Der Ring des Nibelungen*.<sup>24</sup>

La lectura de los trabajos de todos estos autores y autoras, me permitió distinguir varios problemas. El primero es la repetición de afirmaciones que se tornaron monumentales y que no permitieron interpretaciones nuevas hasta finales de siglo XX. Segundo, que muchas de ellas presentan a Wagner y a la tetralogía como un tema en blancos y negros, es decir, que no presentan los matices necesarios para entender su complejidad. Tercero, que los autores y autoras crearon una inmensa red de investigación desde distintos enfoques y una labor multidisciplinaria, pero se deslindaron casi en su totalidad de la historia o la relegaron a una mera herramienta de contexto.

A mi juicio, Wagner propuso una forma específica de representar el pasado en el drama. Mis preguntas específicas al respecto son las siguientes: 1) ¿Qué contenían las obras historiográficas, filosóficas y filológicas del contexto germano a mediados del siglo XIX? 2) ¿Qué inspiró la lectura de los mitos en el proceso intelectual de Wagner? 3) ¿Qué fue lo que Wagner retomó, criticó y discutió con sus fuentes? y 4) De esas propuestas ¿cuáles son perceptibles en *El anillo del nibelungo*? El desarrollo de estas cuestiones presenta una estructura dividida en tres capítulos.

El primer capítulo contiene la confrontación de las ideas de Wagner con las de la ficción histórica, principalmente con las del escritor E. T. A. Hoffmann y su proyecto romántico de una obra de arte que incluyera a todas y que se hiciera por una sola persona. También incluye la crítica de Wagner a la historiografía académica de las escuelas de Berlín y la prusiana, a las que englobaré en dos historiadores: Leopold von Ranke y Gustav Droysen, respectivamente. En estas secciones discutiré un par de aspectos biográficos, las estructuras e ideas históricas, las fuentes y el estilo de

---

<sup>23</sup> Robert Donington, *Wagner's Ring and its Symbols: The Music and the Myth*, London, Faber and Faber, 1963, 342 p. Jean-Jacques Nattiez, *Wagner Androgyne: A Study in Interpretation*, New Jersey, Princeton University Press, 1993, 359 p. Slavoj Žižek, Prólogo: "Why is Wagner Worth Saving" a Theodor Adorno, *In search of Wagner*, Trad. de Rodney Livingstone, London & New York, Verso, 2005, pp. VIII-XXVII. y Slavoj Žižek, "Brünnhilde's Act", en *The Opera Quarterly*, vol 23, no 2-3, pp. 199-216.

<sup>24</sup> Richard Bell, *Theology of Wagner's Ring Cycle I*, U.S.A, Cascade Books, 2020, 323 p. y Richard Bell, *Theology of Wagner's Ring Cycle II*, U.S.A, Cascade Books, 2020, 344 p. Mark Berry & Nicholas Vazsonyi (eds.), *The Cambridge Companion to Wagner's Der Ring des Nibelungen*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020, 390 p.

los historiadores, seguido de las perspectivas de Wagner respecto a esos temas. Seguiré una forma intercalada, para que no se pierda de vista el poema de la tetralogía.

En el segundo capítulo trataré con las fuentes filológicas y filosóficas del libreto de *El anillo*, así como la utilidad que Wagner encontró en sus formas de representar el pasado. Los hermanos Jakob y Wilhelm Grimm serán los ejes para discutir toda la influencia de la filología. Fouqué, Simrock y von der Hagen aparecerán conforme a la discusión de elementos concretos. Sólo abordaré aspectos biográficos de los Grimm. En el apartado sobre la filosofía haré la división marcada de los tres autores conforme al orden cronológico de su influencia en la tetralogía, primero Hegel, luego Proudhon y finalmente Feuerbach. Debido a la magnitud de las propuestas de estos filósofos, abordaré únicamente lo que Wagner retomó.

En el tercero y último capítulo hay una lectura del libreto de *El anillo* a partir del autor, la trama, los personajes y el significado. Tomaré esas categorías del libro de *The Nature of Narrative*.<sup>25</sup> Comenzaré con el punto de vista de Wagner, el cual guía la tetralogía. Después, sigue la trama, cuyo análisis también apoyaré sobre la *Poética* de Aristóteles.<sup>26</sup> Examinaré a los que me parecen los cuatro personajes más importantes: Wotan, Alberich, Brünnhilde y Siegfried, debido a que cada uno de ellos simboliza aspectos vitales dentro de toda la obra del músico, ellos son el entendimiento, el instinto, la redención y el pueblo, respectivamente. Por último, discutiré el significado histórico general de la obra.

A finales del siglo XX y en lo que va del XXI, se construyeron estudios muy interesantes sobre Wagner y la tetralogía que plantean preguntas nuevas en vez de reforzar lo dicho anteriormente. Esta investigación se inserta en ese marco. Para mí será muy importante no obviar ningún fragmento de información respecto a la tetralogía, ya que es posible clarificar cómo ciertos pueblos, en este caso el germano, problematizaba y cuestionaba la escritura, alcances e intenciones de su historia. En el contexto intelectual de Wagner había una gran cantidad de representaciones sobre el pasado y *El anillo del nibelungo* fue parte de ellas. No pretendo exponer al compositor como un historiador ni a su obra como un producto de la historiografía académica, sino colocarlo

---

<sup>25</sup> Robert Scholes, James Phelan y Robert Kellogg, *The nature of narrative*, Oxford/New York, Oxford University Press, 2006, 388 p.

<sup>26</sup> Aristóteles, *Poética*, Madrid, Alianza Editorial, 2021, 111 p.



como una de tantas formas, con un sistema teórico propio y procedimientos distintos a los acostumbrados en el siglo XIX germano.

## Capítulo 1:

### Una representación entre representaciones: *El anillo del nibelungo* y el pasado germano

La ópera tuvo un desarrollo muy importante durante la primera mitad del siglo XIX en Europa.<sup>1</sup> Francia, Italia, Alemania y Rusia fueron el hogar de compositores afamados, como Jacques Offenbach, Giuseppe Verdi, Giacomo Meyerbeer y P. I. Tchaikovsky. Sin embargo, el epicentro de la escena operística era París, donde lo más solicitado era la *Grand Opera* francesa con Jacques Fromental Halévy y el propio Meyerbeer como principales representantes.<sup>2</sup> Las tramas de esta corriente sucedían en lugares exóticos, tiempos lejanos y se caracterizaban por una monumentalidad cada vez más abrumadora, es decir, mayor número de actos, danza, miembros en el coro, músicos en la orquesta y escenografías espectaculares.<sup>3</sup>

Richard Wagner buscó el éxito en París con sus primeras obras,<sup>4</sup> aunque con resultados muy poco satisfactorios o casi nulos. Se convirtió en uno de los reformadores de la ópera porque sus trabajos no encajaron en el dogma artístico, sobre todo el francés.<sup>5</sup> Planteó un complejo sistema teórico-artístico como fundamento y justificación de lo que sería su propio proyecto monumental: la *Gesamtkunstwerk* u “obra de arte total”, que uniría todas las artes en una. Dentro de este proyecto, interpretó su pasado de una forma particular y lo plasmó tanto en sus creaciones como en sus críticas a la sociedad, la política y el arte.

---

<sup>1</sup> Eric Hobsbawm, “14. Las Artes”, en *La era de la Revolución 1789-1848*, Trad. Felipe Ximénez de Sandoval, Barcelona, Crítica, 1997, pp. 257-280.

<sup>2</sup> La *Grand Opera* se entiende como una forma desarrollada en París a finales de la década de 1820. Contiene tramas basadas en la historia reciente de Europa; escenarios y producciones muy laboriosas, formas musicales con grandes ensambles corales, fragmentos de danza muy complejos, recitativos, arias, duetos, etc. Eran grandes espectáculos a los que se acudía a ver y a ser visto por la burguesía. Era controlada por hombres de negocios y con asistencia del gobierno, ya que ganaba mucho dinero. Karin Pendle, *Eugene Scribe and French Opera in the Nineteenth Century*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1979, p. 377. Citado por Herbert Lindenberger, *Opera: The Extravagant Art*, New York, Cornell University Press, 1986, p. 229.

<sup>3</sup> Daniel Snowman, *La ópera. Una historia social*, Trad. Ernesto Junquera, México, Fondo de Cultura Económica/Ediciones Siruela, 2017, pp. 153-157.

<sup>4</sup> Wagner intentó el éxito en la década de 1840 con *Rienzi: El último de los tribunos* y *El holandés errante*, seguido de *Tannhäuser* y *Lohengrin*, obras que tuvieron una mayor presencia.

<sup>5</sup> El otro gran reformador fue Giuseppe Verdi político italiano nacido el mismo año que Wagner e igualmente –o más– implicado en procesos políticos de su país. Es muy común que se hable de Wagner en paralelo a Verdi, como una de las bases para el estudio de la ópera en el siglo XIX.

## 1.1 Las formas de representación del pasado en el siglo XIX europeo

Para Wagner los temas históricos de la *Grand Opera* francesa no comunicaban lo que deseaba,<sup>6</sup> pues buscaba un entendimiento inmediato y por medio del sentimiento con el público.<sup>7</sup> Así fue que se desprendió de las nociones sistemáticas e “igual de secas que el polvo”<sup>8</sup> de las crónicas históricas, “reescribió la historia de la ópera para justificar su propia teoría y práctica”,<sup>9</sup> hizo una extensa crítica y reinterpretación de la tradición de héroes, mitos, músicos y poetas, y finalmente, se insertó como la unión y culminación de todo ese proceso.<sup>10</sup> Su intención era subordinar el estudio de la realidad histórica al drama, el cual englobaría al “ser humano auténtico, de carne y hueso, sólido y firme”<sup>11</sup>, y no tendría otra necesidad que reflejar “el resultado de la vida más bella y más humana”<sup>12</sup>.

El compositor no inventó una temática nueva, en cambio, propuso regresar al mito como una base dramática mucho más universal, entendible y sin el peso de la historia:

No era mi deseo reflejar distantes eventos históricos, que era lo que había provocado mi boceto [habla de su anterior idea de una ópera sobre Federico I Barbarroja] sino mostrar una amplia conexión de relaciones, de tal manera que su unidad pudiera comprenderse fácilmente, y con inmediato entendimiento. Para hacer entendibles tanto a mi héroe como las relaciones que trató de dominar con una gigantesca fuerza, y sólo para finalmente ser sometido por ellas, me vi obligado a adoptar el método del mito, incluso en el núcleo del material histórico, pues la vasta cantidad de

---

<sup>6</sup> Temas como las guerras de religión de Francia en el siglo XVI y los viajes de Vasco de Gama, son ejemplos de lo que se encuentra en las óperas de Meyerbeer, así como el concilio de Constanza con Halévy; sin embargo, hay un sinnúmero de personajes históricos representados, no sólo en la *Grand Ópera* francesa, sino también en el *bel canto*: los Tudor, los Borgia, Semirámide, Carlos V, Felipe II, Nabucodonosor, Juana de Arco, etc.

<sup>7</sup> Una de las explicaciones de Wagner respecto a esto se encuentra cuando dice: “The artist addresses himself to the Feeling, and not to the Understanding. If he be answered in terms of the Understanding, then it is as good as said that he has not been *understood*; and our Criticism is nothing else than the avowal of the misunderstanding of the artwork, which can only be really understood by the Feeling” en Richard Wagner, “A Communication to my Friends”, en *Richard Wagner’s Prose Works*, Trad. William Ashton Ellis, London, Kegan Paul, Trench Trübner & co., 1895, vol. I, Second Edition, p. 271.

<sup>8</sup> “our dry-as-dust chronicles”. Richard Wagner, “The Wibelungen. World-History as told in Saga”, en *Richard Wagner’s Prose Works*, Trad. William Ashton Ellis, London, Kegan Paul, Trench Trübner & co., 1898, vol. VII, p. 268.

<sup>9</sup> “Wagner in his voluminous writings rewrote the history of opera to justify his own theory and practice.”. Herbert Lindenberger, *Opera: The Extravagant Art*, *op. cit.*, p. 60.

<sup>10</sup> Pasando por Giovanni Pierluigi da Palestrina, Johann Sebastian Bach, Christoph Willibald Gluck, W. A. Mozart y Ludwig van Beethoven en la música; William Shakespeare, Friedrich Schiller y Johann Wolfgang von Goethe en la poesía y el drama hasta llegar a él mismo. Véase Richard Wagner, “Primera parte. La ópera y la esencia de la música” y “Segunda parte. El espectáculo teatral y la esencia de la poesía dramática”, en *Ópera y Drama*, *op. cit.*, pp. 75-186.

<sup>11</sup> Richard Wagner, *La obra de arte del futuro*, *op. cit.*, p. 96.

<sup>12</sup> La cita completa dice: “Thus, too, inspired by Dionysus, the tragic poet saw this glorious god: when to all the rich elements of spontaneous art, the harvest of the fairest and most human life, he joined the bond of speech, and concentrating them all into one focus, brought forth the highest conceivable form of art –the DRAMA.”. Richard Wagner, “Art and Revolution”, *op. cit.*, p. 33.

incidentes y asociaciones, donde ninguna conexión debía ser omitida si se quería hacer evidente el todo completo, no podía ser adaptada ni a la forma ni al espíritu del Drama. Si hubiera escogido acatar las imperativas exigencias de la historia, entonces mi drama se hubiera convertido en un insuperable conglomerado de hechos representados, apartando lo único y real que quería mostrar; así, hubiera tenido el mismo destino como artista que mi drama y su héroe: a saber, que hubiera sido destruido por el peso de las relaciones que yo dominaría felizmente, sin siquiera haber dado a entender mi propósito; al igual que Federico no pudo llevar a cabo su voluntad.<sup>13</sup>

El propósito de Wagner era mostrar el pasado a través del drama y para ello acudió al mito.<sup>14</sup> Este último, según el compositor, es una forma antigua estrechamente vinculada a la religión, al discurso y al arte.<sup>15</sup> Persistía en el tiempo, era universal y cualquier persona podría entenderlo sin la necesidad de un contexto histórico monumental. Tuvo una convivencia armónica con la historia alrededor de la época de Carlomagno,<sup>16</sup> sin embargo, ésta última acaparó las distintas representaciones artísticas y las llenó de suposiciones arbitrarias.<sup>17</sup> Es importante destacar que la forma mítica estaba cargada de una fuerte inspiración clásica, por lo que Wagner veía a la tragedia como su perfeccionamiento artístico, en tanto ofrecía aspectos comunes de la vida.<sup>18</sup>

El mito representa el más profundo y auténtico significado del pueblo, el cual de acuerdo con Wagner, es el antiguo pueblo Ur, de donde provienen los germanos.<sup>19</sup> La concepción histórica del compositor está estrictamente ligada a este origen Ur. En uno de sus escritos hizo referencia la cuna de los pueblos asiáticos, así como de aquellos que deambularon hasta Europa, que es el lugar ancestral donde nacieron todas las religiones, lenguas y reinados.<sup>20</sup> Rastreo los temas de sus dramas a un origen común de las naciones y de las ramas germanas, con el objetivo de presentar un pasado ideal que uniría tanto a Alemania como a las artes fragmentadas. El cristianismo, la

---

<sup>13</sup> Richard Wagner, “A Communication to my Friends”, *op. cit.*, pp. 359-360.

<sup>14</sup> Este factor podría asociarse a la influencia de filósofos como Johann Gottlieb Fichte o Friedrich Schelling. Wagner indica que leyó *Sistema del idealismo trascendental*, sin embargo, no especifica mucho al respecto y rápidamente pasa a la posible influencia de Hegel, que será discutida en el siguiente capítulo. Acerca del probable influjo de Fichte y Schelling en la tetralogía véase Richard Bell, Richard Bell, *Theology of Wagner's Ring Cycle I*, U.S.A, Cascade Books, 2020, pp. 177-190. El autor hace hincapié en la parte de la mitología y la historia.

<sup>15</sup> “These are the so-called prehistoric times, the times when Speech, and Myth, and Art were really born.” Richard Wagner, “A Communication to my Friends”, *op. cit.*, p. 289.

<sup>16</sup> Richard Wagner, *Die Wibelungen: Weltgeschichte aus der Sage*, Leipzig, Insel-Verlag, 1850, pp. 38-39.

<sup>17</sup> Richard Wagner, *La obra de arte del futuro*, *op. cit.*, p. 157.

<sup>18</sup> Richard Wagner, *Ópera y drama*, *op. cit.*, p. 146.

<sup>19</sup> “Unquestionably the *Saga of the Nibelungen* is the birthright of the Frankish stem. Research has shewn the basis of this saga, too, to be of religio-mythic nature: its deepest meaning was to the ur-conscience of the Frankish stem, the soul of its royal race, under whatsoever name the primal Asiatic highlands may first have seen that race arise. —”. Richard Wagner, “The Wibelungen. World-History as told in Saga”, *op. cit.*, pp. 262-263.

<sup>20</sup> Richard Wagner, “The Wibelungen: World History as told in Saga”, *op. cit.*, pp. 259-260.

historia, las leyes arbitrarias, la falta de sentimiento, etc. fueron las causas de la división del pueblo germano y del arte.

Para Wagner era más valioso y verdadero el entendimiento del pueblo, que una historia de señores y príncipes.<sup>21</sup> Esta comprensión estaba representada en las sagas, con su forma poética de representar el pasado.<sup>22</sup> Las formas de escribir historia solo habían contaminado estas configuraciones originales hasta no dejar rastro de aquella tribu Ur.<sup>23</sup> El pueblo es el único capaz de hacer una creación de esas características: auténtica y espontánea. Su nivel de objetividad corresponde con su desenvoltura. Él es el único hacedor de mitos, pues son las representaciones históricas más originales. Cuando Wagner tuvo que decidir entre usar a un personaje histórico o a uno mítico como base para su drama, pensó en Federico Barbarroja o Siegfried, respectivamente y se decantó por éste último:

Sin embargo, no podía dejar de ver la contradicción que esto implicaba, pues para mí la principal característica de Federico era que debía ser un héroe *histórico*. Si, por otra parte, deseaba incursionar en la construcción mítica, entonces, para su forma última y más elevada, pero bastante fuera del alcance del poeta moderno, debía remontarme al Mythos no adulterado, al que hasta ahora sólo el Pueblo había rendido culto, y que yo ya había encontrado en plena perfección en "Sifrido".<sup>24</sup>

## 1.2 Wagner ante la ficción histórica

En Europa existieron diversas formas de representar el pasado.<sup>25</sup> Algunas de ellas fueron la literatura, la ficción histórica, el arte y la ópera, las cuales tuvieron cada vez mayor circulación y accesibilidad ante un público cada vez más diverso.<sup>26</sup> En los territorios germanos se gestó un modelo de literatura para crear identidad nacional y cultural,<sup>27</sup> así como para legitimar y autorizar

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 267.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 269.

<sup>23</sup> Un ejemplo de esta pérdida es cuando dice: "Now the stem-saga of the Franks has de high pre-eminence that, in keeping with the stem's peculiarity, it developed more and more from this beginning to historic life, whereas a similar growth of the religious myth into a genealogic saga is nowhere to be found among the other German stems, in exact degree as these lagged behind in active influence on history, did their stem-sagas stop short at the religious myth (superlatively the case with the Scandinavians), or get lost in wholly undeveloped fragments at the first shock with historic nations more alive." Richard Wagner, "The Wibelungen. World-History as told in Saga", *op. cit.*, p. 274.

<sup>24</sup> Richard Wagner, "A Communication to my Friends", *op. cit.*, p. 360.

<sup>25</sup> Jörn Rüsen, "Some Theoretical Approaches to Intercultural Comparative Historiography", en *History and Theory*, vol. 35, no. 4, Theme Issue 35: Chinese Historiography in Corporative Perspective, December 1996, pp. 5-22.

<sup>26</sup> Eric Hobsbawm, *op. cit.*, pp. 257-258.

<sup>27</sup> Este tópico es recurrente en escritos de teoría literaria. Véase Madeleine Brook, "Die Weltgeschichte ist das Weltgericht!": August the Strong, the Eighteenth Century and the Nineteenth-Century German Historical Novel" en *German Life and Letters*, vol. 65, no. 2, april 2012, pp. 147-160. Linda Hutcheon, "Postcolonial Witnessing and Beyond", en *Neohelicon: Acta Comparationis Litterarum Universarum*, vol. 30, no. 1, pp. 13-30. Brent O. Peterson,

una producción literaria propia.<sup>28</sup> Este seguía un patrón teleológico ya que reemplazaba a las figuras arquetípicas del siglo XVIII –o antes–<sup>29</sup> con las grandes coyunturas que influyeron en el desarrollo de los Estados nación. Autores como J. W. Goethe, Friedrich Schiller, Aleksandr Pushkin y Alessandro Manzoni insertaron conscientemente su concepción del presente en lo histórico, incluyendo diversos problemas sociales y políticos.<sup>30</sup> Wagner era su consumidor y crítico, en consecuencia, están dentro de la formación y ejecución de su proyecto artístico.

Los autores de la ficción histórica entendieron que habían distintas nociones de realidad y diversas formas de representarla.<sup>31</sup> Esta corriente reforzó aspectos de la historiografía académica al incluir lo cotidiano en lo político y llevar ese aspecto a otras temáticas, como lo social. El público se identificó con personajes que no perdían su importancia histórica, así que las similitudes entre ellos eran clave para llenar los huecos que la historiografía dejaba.<sup>32</sup> El elemento ficcional agregó juicios a los personajes del pasado que no tenían que estar respaldados por una revisión académica,<sup>33</sup> mientras que disciplinas como la filología iban ampliando los límites del conocimiento histórico.<sup>34</sup>

La ficción histórica fue de los aspectos con mayor peso en la construcción de los primeros dramas wagnerianos, de la tetralogía y de la ópera alemana en general. Wagner rechazó el uso de lugares lejanos y exóticos, así como los ritmos y melodías de compositores extranjeros. Dio preferencia a temáticas y características del pasado germano,<sup>35</sup> al grado que sus propias obras se

---

“Historical Novels and the contents of German History”, en *Monatshefte*, vol. 87, no. 1, spring 1995, pp. 48-67. Ann Rigney, “Literature and the Longing for History”, en *Imperfect Stories. The Elusive Past and the Legacy of Romantic Historicism*, New York, Cornell University Press, 2001, pp. 121-142.

<sup>28</sup> Al respecto, Hutcheon dice “What I found in examining the intersection of literary history and identity politics was that, for a complex mixture of reasons, that teleological model of national literary history has proved a most attractive means of legitimizing and authorizing the literary production of other groups as well.” Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 14.

<sup>29</sup> Estas figuras representaban las buenas virtudes que debía seguir la sociedad. Madeleine Brook, *op. cit.*, p. 160.

<sup>30</sup> Véase Georg Lukacs, *The Historical Novel*, Trad. Hannah and Stanley Mitchell, London, Merlin Press, 1989, pp. 19-181.

<sup>31</sup> Véase Brent O. Peterson, *op. cit.*, p. 49 y Ann Rigney, *op. cit.*, p. 139.

<sup>32</sup> Véase Brent O’Peterson, *op. cit.*, p. 54. Lo único que critico de lo dicho por Peterson es que coloca a la ficción histórica entre lo popular y lo académico, yo creo que una distinción de formas no debe ser vertical, sino horizontal, siguiendo lo ya citado por Ankersmit.

<sup>33</sup> Madeleine Brook, *op. cit.*, p. 159.

<sup>34</sup> Brent O. Peterson, *op. cit.*, p. 64.

<sup>35</sup> Herbert Lindenberger, *op. cit.*, p. 258. Un ejemplo de esto es *El cazador furtivo*, ópera en tres actos con música compuesta por Carl Maria von Weber, al que Wagner admiraba mucho y al cual menciona en sus escritos teóricos. Richard Wagner, *Ópera y Drama*, *op. cit.*, p. 91.

volvieron símbolos nacionales durante la segunda mitad del siglo XIX.<sup>36</sup> El compositor remarcó una tradición operística que caracterizó tanto sus dramas como sus escritos teóricos.<sup>37</sup>

Wagner fue un ávido lector de, por ejemplo, la novela histórica de Walter Scott,<sup>38</sup> sin embargo, para finales de la década de 1840, su bagaje incluía autores como Johann Wolfgang von Goethe, E. T. A. Hoffmann,<sup>39</sup> Heinrich Heine, y los dramas históricos de William Shakespeare.<sup>40</sup> Ellos influyeron en su visión respecto al arte de la poesía.<sup>41</sup> Gracias a este influjo, criticó a la ópera y a los compositores de su época por el uso de temáticas alejadas de la realidad y relegar el papel del libreto a un segundo plano, dando así estricta prioridad a la música.<sup>42</sup> Al no darle importancia, rompían el principio dramático. Anteriormente, Christoph Willibald Gluck o W. A. Mozart abogaron por el gran valor de dicho rasgo.<sup>43</sup> Hacia finales del siglo XIX, el prestigio que Wagner logró con sus dramas cambió las características de la ópera. Específicamente en Alemania, su propuesta intervino en la construcción de “lo alemán”,<sup>44</sup> como en la ficción, la historiografía y otras formas de representación del pasado.<sup>45</sup>

En *La obra de arte del futuro*, Wagner abordó las tres capacidades artísticas fundamentales del ser humano: la danza, sonido y poesía. Se desarrollaron de forma individual después de la fragmentación de la obra de arte primordial y originaria: la lírica.<sup>46</sup> Todas estas divisiones, tal como la ópera, eran producto del arbitrio artístico y no de una necesidad natural.<sup>47</sup> El propósito del

---

<sup>36</sup> Además de Wagner, el paradigma de esto es Giuseppe Verdi, quien estuvo fuertemente involucrado en el proceso de unificación italiana y cuyo apellido se utilizaba como acrónimo de *Vittorio Emmanuele Re D'Italia*; una de sus piezas corales, el *Va', pensiero* de la ópera *Nabucco* fue considerado para ser el himno nacional de Italia. Eric Hobsbawm, *op. cit.*, p. 273.

<sup>37</sup> Este es el principal objetivo de su escrito *Opera y Drama*.

<sup>38</sup> En específico recalco la siguiente cita de Wagner: “I was thinking only recently that history is only enjoyable in the hands of an artist such as W[alter] Scott; otherwise it is the dreariest, most forbidding thing possible.” Cósima Wagner, *Cosima Wagner's Diaries*, Martin Gregor-Dellin y Dietrich Mack (eds.), Trad. Geoffrey Skelton, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1976, vol. 1 1869-1877, p. 752.

<sup>39</sup> Dentro de este trabajo, se abordará la influencia del proyecto romántico de Hoffmann en el de Wagner.

<sup>40</sup> Sobre la influencia de Shakespeare en Wagner, véase Margaret Inwood, *The influence of Shakespeare on Richard Wagner*, New York, Edwin Mellen Press, 1999, 213 p.

<sup>41</sup> Véase Richard Wagner, “Segunda parte. El espectáculo teatral y la esencia de la poesía dramática”, en *Ópera y Drama*, *op. cit.*, pp. 127-186.

<sup>42</sup> Herbert Lindenberger, *op. cit.*, p. 51.

<sup>43</sup> *Ibid.*, pp. 62-63.

<sup>44</sup> Un ejemplo de esto es su caracterización del idioma alemán como el de mejor sonoridad para el drama. Richard Wagner, “Tercera parte. La poesía y la música en el drama del porvenir”, en *Ópera y Drama*, *op. cit.*, pp. 187-261.

<sup>45</sup> Buena parte de la construcción identitaria alemana se dio gracias a la ficción y a la escritura de la historia de corte académico. Yo integraría al *drama*.

<sup>46</sup> Richard Wagner, *La obra de arte del futuro*, *op. cit.*, p. 55.

<sup>47</sup> Richard Wagner, *Ópera y Drama*, *op. cit.*, p. 70.

arte se volvía consciente en la poesía,<sup>48</sup> sin embargo, había degenerado en un afán estéril de investigación y sistematización pura, así lo expresa cuando dice:

¿Qué son todos los frutos de la aparentemente autónoma configuración del arte abstracto de la poesía en lo que respecta al lenguaje, al verso y a la expresión, frente a la siempre fresca belleza, a la diversidad y plenitud de la lírica popular, que sólo ahora la *investigación* se esfuerza en recuperar en su máximo esplendor de debajo de los escombros y las ruinas?<sup>49</sup>

La poesía tiene el deber de fundirse y desaparecer en la meta común, es decir, el drama.<sup>50</sup> Además, incluye una “capacidad de condensar los fenómenos manifestados desde fuera a los sentidos en una imagen interior de ellos” para, posteriormente “volver a comunicar hacia afuera esta imagen.”<sup>51</sup> En contraste, la ficción histórica presentaba imágenes demasiado específicas y poco naturales. El músico y poeta, es decir, el artista del futuro, sería el propio pueblo:

¿quién será el *artista del futuro*? ¿El poeta? ¿El actor? ¿El músico? ¿El artista plástico? – Digámoslo en una palabra: *el pueblo*. El *mismo pueblo*, al que hoy en día nosotros mismos le debemos la única obra de arte verdadera que habita en nuestro recuerdo y que no hemos imitado sino deformándolo, el pueblo, que es el único al que le debemos el arte en general.<sup>52</sup>

El pueblo es el único capaz de crear el drama, aquella fusión uniforme de las artes, donde el hombre y la naturaleza se vinculan por medio de la necesidad inmediata, orgánica y cálida.<sup>53</sup> Desafortunadamente, esta forma se veía como una rama de la literatura,<sup>54</sup> o como una serie de reglas mal comprendidas de la obra de Aristóteles:

El drama moderno tiene un doble origen: uno natural, propio de nuestra evolución histórica, la *novela*, y uno extraño, injertado en nuestra evolución por reflexión, el *drama* griego comprendido según las reglas, mal entendidas, de Aristóteles. El auténtico núcleo de nuestra poesía está en la novela; en el esfuerzo por hacer ese núcleo tan apetitoso como fuera posible, nuestros poetas han caído repetidamente en una imitación más lejana o más cercana del drama griego.<sup>55</sup>

---

<sup>48</sup> Richard Wagner, *La obra de arte del futuro*, op. cit., p. 93.

<sup>49</sup> *Ibid.*, pp. 102-103.

<sup>50</sup> Véase *Ibid.*, p. 149.

<sup>51</sup> Richard Wagner, *Ópera y Drama*, op. cit., p. 143.

<sup>52</sup> Richard Wagner, *La obra de arte del futuro*, op. cit., p. 164.

<sup>53</sup> Todos estos adjetivos se repiten a lo largo de los escritos teóricos de Wagner.

<sup>54</sup> “Mas esta gente no ve en el drama otra cosa que una *rama de la Literatura*, un género de la poesía como la novela o la poesía didáctica, con la única diferencia de que aquél, en lugar de ser meramente leído, debe llegar a ser aprendido de memoria, declamado y acompañado con gestos por distintas personas, e iluminado por las lámparas del teatro.” Richard Wagner, *Ópera y Drama*, op. cit., p. 128.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 130.



Wagner constituyó tres etapas y a tres respectivos representantes dentro del desarrollo de la novela para criticar e insertar su proyecto dramático. La primera es la de la novela medieval, con Shakespeare como agente;<sup>56</sup> la segunda es la novela burguesa, con Goethe como representante;<sup>57</sup> y, finalmente, la tercera etapa es aquella del “asunto dramático real del porvenir”:

En el drama, una individualidad robusta y desarrollada enteramente desde ella misma enriquece el medio; en la novela, el medio apaga, nutriéndola, el hambre canina de una individualidad vacía. Así, el drama nos revela el organismo de la humanidad, mientras que la individualidad se representa como esencia del género humano; pero la novela representa el mecanismo de la historia, según el cual el género humano se ha hecho la esencia de la individualidad. Y así, la creación artística es *orgánica* en el drama, y en la novela, *mecánica*; pues el drama nos da el *hombre*, mientras que la novela nos explica el *ciudadano*; aquél nos muestra la plenitud de la naturaleza humana, éste justifica por el Estado su indigencia: por consiguiente, el drama da forma por necesidad interior; la novela, por presión exterior.<sup>58</sup>

La novela y las formas ficticias fueron rechazadas por Wagner debido a que le eran insuficientes para lo que buscaba proponer en el drama. Dentro de su sistema estético, el compositor explicó cómo es que estas manifestaciones se fueron sucediendo una a la otra, con sus respectivas ventajas y desventajas, así como en correspondencia al espíritu popular de su momento. La literatura y la historia eran parte de ambiciones mecánicas que aislaban y negaban el conjunto de las artes por partir de cuestiones estériles. NT 152. Cualquier imitación del drama antiguo por medios modernos se alejaba de aquello a lo que se debía apelar: el sentimiento.

Los poemas que escribió Wagner tienen el propósito de mostrar el vínculo entre su arte y su vida, ya que su método de composición musical estaba condicionado por ellos.<sup>59</sup> Sólo el drama

---

<sup>56</sup> Respecto a esta etapa y personaje, dice: “Shakespeare, que reanimó la historia y la novela dentro de estos límites, hasta alcanzar una verdad tan característicamente convincente que pudo presentar por primera vez seres humanos de tan diversa y radical individualidad como ningún poeta había sido capaz de hacerlo antes que él [...] A la novela y a la floja consistencia de la historia les había quedado abierta en el drama shakespeariano, como ya dije, una puerta por la que podían salir y entrar a capricho: esta puerta era la representación de la escena dejada a la imaginación.” *Ibid.*, p. 133.

<sup>57</sup> Respecto a esta etapa y personaje, dice: “Por de pronto, Goethe eligió ahora para sus dramas asuntos novelescos burgueses. Lo característico de la *novela burguesa* consiste en que la acción subyacente en el fondo se separa completamente de un nexo más amplio de acciones y relaciones históricas, conserva sólo el sedimento social de estos acontecimientos históricos como medio condicionante y se desarrolla en el interior de este medio, que en el fondo es sólo el efecto reflejo –amortiguado hasta la falta de colorido– de aquellos acontecimientos históricos, más según estados anímicos impuestos categóricamente que según móviles interiores capacitados para la más acabada exteriorización configuradora.” *Ibid.*, p. 138.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>59</sup> Richard Wagner, “A Communication to my Friends”, *op. cit.*, p. 283.

sería capaz de mostrarnos al ser humano de carne y hueso en una vestimenta artística y auténtica.<sup>60</sup> Para lograr esto, había que alejarse de cualquier ámbito artificial y político.<sup>61</sup> El pueblo, que también es el poeta, solo podría encontrarse a sí en el mito, ya que éste pondría sobre el escenario lo humano y lo natural a través de una representación de algo sobrehumano y sobrenatural.<sup>62</sup>

### 1.2.1 El proyecto romántico de E. T. A. Hoffmann

Para ejemplificar varios puntos tratados anteriormente, voy a recurrir al escritor romántico E. T. A. Hoffmann, quien fue un teórico musical, músico, artista, etc. de origen prusiano. Wagner lo leyó desde que era muy joven,<sup>63</sup> asistió a diversas escenificaciones de sus obras e incluyó rasgos de sus escritos en sus dramas,<sup>64</sup> así como sus teorías románticas respecto al arte y a la música. Las heroínas de sus primeras óperas tienen rasgos de personajes de las historias de Hoffmann, tal como Senta de *El holandés errante*.<sup>65</sup> Los aspectos de misterio y de sueños proféticos/profecías también están presentes en las obras del compositor. En la tetralogía, Erda y las nornas poseen estos rasgos espeluznantes y proféticos.

Erda –madre de las nornas y de las valquirias– personifica a su vez un rasgo fundamental en la obra de Hoffmann: la naturaleza. Esta contiene lo bello, lo salvaje, lo misterioso y el miedo. En *El oro del Rin* aparece como una visión ante los dioses y predice su final después de que Alberich ha maldecido el anillo:

Erda

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>62</sup> “Todo el impulso configurador del pueblo se dirige en el mito, por lo tanto, a hacer perceptible la más amplia relación de los fenómenos más diversos en la forma más comprimida: esta figura, por de pronto formada sólo por la imaginación, fue alumbrada, cuanto más evidente debía ser, enteramente según la condición humana, a pesar de lo cual su contenido es en verdad sobrehumano y sobrenatural, esto es, aquellas fuerza y capacidad coincidentes o plenamente naturales en muchos hombres que, en cuanto comprendidas sólo *en el conjunto* de la actividad de fuerzas humanas y naturales en general, son ciertamente humanas y naturales, pero parecen sobrehumanas y sobrenaturales precisamente porque son atribuidas a la figura imaginaria *de un* individuo representado humanamente.” *Ibid.*, p. 145.

<sup>63</sup> Incluso intentó escribir una novela inspirándose en las historias de Hoffmann, Véase Richard Wagner, *My Life*, New York, Dodd, Mead and Company, 1911, vol. 1, pp. 81-82.

<sup>64</sup> Incluso para explicar situaciones de su vida en su autobiografía –la cual es muy posterior a la escritura de la tetralogía–, usaba metáforas de las obras de Hoffmann, por ejemplo, cuando dice: “and now came the time when I really lived and breathed in Hoffmann's artistic atmosphere of ghosts and spirits.” *Ibid.*, p. 38.

<sup>65</sup> La leyenda del *holandés*, la toma de Heinrich Heine, las modificaciones son inspiradas en las historias de Hoffmann, principalmente en el personaje de Senta. Linda Siegel, “Wagner and the Romanticism of E. T. A. Hoffmann”, en *The Musical Quarterly*, vol. 51, no. 4, October 1965, p. 598.

(*Extendiendo monitoriamente la mano hacia Wotan.*)

¡Cede, Wotan, cede!  
¡Escapa a la maldición del anillo!  
Sin remedio,  
a oscura ruina  
te consagrará su adquisición.<sup>66</sup>

En la teoría de Hoffmann, la música representa los sonidos de la naturaleza, pero Wagner la personificó a ella y a sus respectivos elementos. Incluso les dio una personalidad específica y propiedades mágicas. Erda es severa y espeluznante, pero sabia; Loge, el semidiós del fuego, es carismático, volátil, impredecible y engañoso, pero es sumamente astuto; y las ninfas del río Rin son sentimentales y juguetonas, pero también inocentes. Hay más ejemplos al respecto, como las locaciones, que también son parte del misticismo en torno a la naturaleza, a saber: el Rin, el Valhalla, la roca de fuego, el bosque, la cueva del dragón, etc.

Me parece conveniente citar algo de Loge, en tanto agrupa varias de las características mencionadas hasta este momento: la naturaleza y su personificación, las profecías y las propiedades místico-mágicas. A pesar de que sólo aparece físicamente en *El oro del Rin* –como *leitmotiv* en el resto de la tetralogía<sup>67</sup> hace referencia a lo que sucederá en el último de los dramas cuando dice:

Loge  
(*Permaneciendo en el proscenio y observando a los dioses.*)  
A su fin corren  
los que tan fuertes en el subsistir de imaginan...  
Casi me avergüenzo  
de obrar con ellos.  
Noto el atrayente placer  
de volver a mudarme  
en ondulante llama:  
devorar a los que  
en otro tiempo me domesticaron,  
en vez de perecer  
tontamente con los ciegos,  
¡y fueran los dioses más divinos!...

---

<sup>66</sup> Richard Wagner, *El anillo del nibelungo...*, *op. cit.*, pp. 82-83. “Erda (*stretching out her hand to Wotan in a gesture of remonstrance*) Weiche, Wotan, Weiche!/ Flich’ des Ringes Fluch!/ Rettungslos/ dunklem Verderben/ weicht dich sein Gewinn.” Richard Wagner, *Wagner’s Ring of the Nibelung...*, *op. cit.*, p. 112.

<sup>67</sup> Es decir, sólo aparece en su forma musical.

¡No me pareciera esto necio!  
He de considerarlo...:  
¡quién sabe lo que haré!  
(*Se dirige a cerrar el cortejo de los dioses en actitud indolente.*)<sup>68</sup>

El proyecto artístico de Hoffmann fracasó debido a que su música era demasiado novelada ya que trató de capturar cada movimiento y sonido de la naturaleza. Sin embargo, “ningún otro romántico alemán hizo un intento tan comprometido de traer a foco todos los aspectos de la cultura humana”<sup>69</sup> y Wagner, ya sea por admiración o inspiración, siguió el propósito a su manera y resolvió una de las críticas fundamentales que se le hicieron con su idea de la personificación. En el siglo XVIII, Gluck intentó unificar al libreto y a la música dentro de la ópera.<sup>70</sup> Es considerado precursor de las reformas wagnerianas.

Hoffmann fue uno de los referentes de la música romántica alemana y llevó esta corriente a la ópera.<sup>71</sup> Intentó unir literatura y música a través de sus experimentos, como el de la doctrina de la “sinestesia”, así como el de la unión de las artes. Es importante establecerlo como precedente de varias de las ideas que se plasmaron en la tetralogía. La propuesta sobre la unión de las artes tuvo consecuencias incluso a nivel educativo, con la introducción de lo que Friedrich Schlegel llamó *Bildung*. Se exploraron diversas facetas de la actividad humana en vez de limitarse a una de las artes. Los intelectuales de la época ya no dedicaban su labor a una sola forma de expresión.<sup>72</sup> De acuerdo con Hoffmann, la ópera romántica, en tanto unión de las artes, debía construirse por un solo individuo que comprendiera el libreto, la música, y demás elementos.

Wagner tomó concepciones y arquetipos de las obras de Hoffmann, lo que hace posible encontrar paralelos en sus obras y sus personalidades: ambos admiraban mucho a Ludwig van

---

<sup>68</sup> Richard Wagner, *El anillo del nibelungo...*, *op. cit.*, pp. 90-91. “Loge (*remaining at the front of the stage and looking back at the gods*) Ihrem Ende eilen sie zu,/ die so stark im Bestehen sich wännen./ Fast schäm’ ich mich/ mit ihnen zu schaffen;/ zur leckenden Lohe/ mich wieder zu wandeln/ spür’ ich lockende Lust./ Sie aufzuzehren./ die einst mich gezähmt./ statt mit den blinden/ blöd zu vergeh’n -/ und wären es göttlichste Götter -/ nicht dumm dünkte mich das!/ Bedenken will ich’s:/ wer weiß was ich thu’! (*He goes nonchalantly to join the gods.*)” Richard Wagner, *Wagner’s Ring of the Nibelung...*, *op. cit.*, p. 117.

<sup>69</sup> “No German Romantic was more in earnest in his attempt to bring all the different aspects of human culture to one focus.” Linda Siegel, *op. cit.*, p. 602.

<sup>70</sup> Herbert Lindenberger, *op. cit.*, p. 74.

<sup>71</sup> Linda Siegel, *op. cit.*, p. 601.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 604.

Beethoven,<sup>73</sup> eran animalistas<sup>74</sup> y despreciaban normas establecidas como el matrimonio.<sup>75</sup> Además, las críticas y observaciones de Hoffmann a menudo tenían forma fantástica y de historias muy imaginativas y Wagner retomó ese estilo para sus dramas y escritos teóricos.<sup>76</sup> En consecuencia, la tetralogía es una metáfora de la poesía como base del drama y de la consciencia de su lugar en la tradición artística.

### 1.3 Wagner ante la historiografía académica

Gran parte de los autores citados consideraron a la ficción histórica como el complemento de la historiografía académica. Durante los años de escritura de la tetralogía, los historiadores dictaban cómo es que se enfrentaba el pasado, algo que Wagner criticó con su obra y su preferencia del mito. Contrario a los métodos aislados que empleaba el historiador Wagner puso todo al servicio del drama y no éste al servicio de las formas de la historia. A lo largo de esta investigación, una de las preguntas más importantes es ¿Qué es lo que el mito le facilitaba a sus propuestas estéticas que la historiografía académica no, dentro de lo que se concibe como el siglo y el lugar de profesionalización de la disciplina historiográfica? En ese momento había un profundo cuestionamiento y reformulación de los métodos y la utilidad de la historia para la vida. Para

---

<sup>73</sup> Véase Richard Wagner, *A Pilgrimage to Beethoven*, Trad. Otto W. Weyer, Chicago, The Open Court Publishing Company, 1897, 40. Y Richard Wagner, “An End in Paris”, en *Richard Wagner’s Prose Works*, Trad. William Ashton Ellis, London, Kegan Paul, Trench Trübner & co., 1898, vol. VII, pp. 317-360.

<sup>74</sup> Al respecto, véase L. J. Rather, “Wagner on the Human use of Animal Being”, en *Reading Wagner: A Study in the History of Ideas*, Baton Rouge & London, Louisiana State University Press, 1990, pp. 78-113.

<sup>75</sup> Incluso en su autobiografía, que es muy posterior a la escritura de la tetralogía, Wagner usa metáforas muy del estilo de Hoffmann para contar aspectos de su vida, por ejemplo: “All I had ever read in Hoffmann’s tales of certain demoniacal intrigues, which until that moment had been obscure to me, now became really tangible facts, and I left Prague with an obviously unjust and exaggerated opinion of those things and those people, through whom I had suddenly been dragged into an unknown world of elementary passions.” Richard Wagner, *My life, op. cit.*, vol. 1, p. 80. Respecto a *El anillo* existe el famoso sueño de *La Spezia*, donde cuenta cómo fue que empezó a escribir la parte musical: “After a night spent in fever and sleeplessness, I forced myself to take a long tramp the next day through the hilly country, which was covered with pine woods. It all looked dreary and desolate, and I could not think what I should do there. Returning in the afternoon, I stretched myself, dead tired, on a hard couch, awaiting the long-desired hour of sleep. It did not come; but I fell into a kind of somnolent state, in which I suddenly felt as though I were sinking in swiftly flowing water. The rushing sound formed itself in my brain into a musical sound, the chord of E flat major, which continually reechoed in broken forms; these broken chords seemed to be melodic passages of increasing motion, yet the pure triad of E flat major never changed, but seemed by its continuance to impart infinite significance to the element in which I was sinking. I awoke in sudden terror from my doze, feeling as though the waves were rushing high above my head. I at once recognised that the orchestral overture to the Rheingold, which must long have lain latent within me, though it had been unable to find definite form, had at last been revealed to me. I then quickly realised my own nature; the stream of life was not to flow to me from without, but from within.” Richard Wagner, *My life*, New York, Dodd, Mead and Company, 1911, vol. 2, p. 603.

<sup>76</sup> Linda Siegel, *op. cit.*, p. 607.

responder a la pregunta y confrontarlo con las ideas de Wagner, voy a partir de dos ejemplos destacados: la escuela de Berlín, cuyo principal exponente fue Leopold von Ranke; y la escuela prusiana, con Gustav Droysen como el más relevante.

### 1.3.1 La escuela de Berlín: Leopold von Ranke

No se conoce sobre ninguna posible lectura de Ranke por parte de Wagner. Debido a las nociones de *objetividad* y de crítica de fuentes que se conocen popularmente del historiador alemán dentro de la disciplina histórica, pareciera que comparar las obras o los métodos de ambos personajes es fútil, sin embargo, ambos vivieron la misma época,<sup>77</sup> en locaciones relativamente cercanas y ambos leyeron a Barthold Georg Niebuhr.<sup>78</sup> A pesar de que sus puntos de vista difieran, las ideas reflejadas en la tetralogía tienen varios puntos de comparación interesantes con la obra del historiador conservador alemán.

Ranke tuvo puestos políticos destacados y manejó la *Revista Histórico-Política*, apadrinada por el gobierno prusiano. Fue consejero de Federico Guillermo IV de Prusia en 1848 y en 1854 miembro del consejo de Estado, además de contar con la admiración del rey y la amistad de Maximiliano II de Baviera.<sup>79</sup> Era defensor de las instituciones prusianas e hizo uso de la historia para descubrir las bases de su propia ideología política.

Wagner expresaba una gran decepción respecto a la postura de los monárquicos. Simpatizó con el Rey de Sajonia, pero cambió su postura por una abiertamente republicana y crítica durante su amistad con August Röckel y Mijaíl Bakunin. Conoció a Röckel, un estudioso de los movimientos sociales de Inglaterra y Francia, durante su estadía en el puesto de Maestro de Capilla de Federico II de Sajonia –una posición de Estado– y se volvieron amigos muy cercanos. Después de relacionarse, Wagner comenzó a adquirir libros de carácter político, así como a publicar escritos en el periódico que editaba: *Volksblätter*.<sup>80</sup> Igualmente forjó una fuerte amistad con Theodor Uhlig,

---

<sup>77</sup> Ranke vivió 90 años, de 1795 a 1886 y Wagner 70, de 1813 a 1883.

<sup>78</sup> Wagner menciona en una parte de su autobiografía haber leído a Gustav Droysen, Niebuhr y Edward Gibbon cuando le interesaba la historia de la antigüedad clásica, sin embargo, no especifica la obra. Richard Wagner, *My life*, *op. cit.*, vol. 1, p. 416.

<sup>79</sup> Juan Antonio Ortega y Medina, *Teoría y crítica de la historiografía científico-idealista alemana: Guillermo de Humboldt y Leopoldo Ranke*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Históricas, 1980, pp. 70-71.

<sup>80</sup> Mark Berry, “Richard Wagner and the Politics of Music-Drama”, *op. cit.* p. 681.

músico e hijo ilegítimo del Rey de Sajonia, hasta su prematura muerte en los primeros días de 1853.<sup>81</sup>

Como funcionario del Estado, Wagner propuso reformas artístico-políticas que fueron consideradas exageradas por el Intendente del teatro de Dresde, August von Lüttichau.<sup>82</sup> Las cartas a Lüttichau son muestra de las actitudes políticas de Wagner, aun con la precaución de sus justificaciones.<sup>83</sup> Posteriormente, dio un discurso donde declara a Sajonia un Estado libre y republicano, aunque con la medida de colocar al Rey como el primer ciudadano del pueblo libre.<sup>84</sup>

Por su parte, Ranke estaba en contra de la ley electoral prusiana de 1848, la cual garantizaba el sufragio universal, y era partidario de un equilibrio internacional entre las potencias europeas. Wagner defendió el derecho al voto garantizado para todos los ciudadanos y ciudadanas mayores de edad,<sup>85</sup> a favor de una humanidad libre y un universalismo no nacional, en contraposición a las nociones de cosmopolitismo francés.<sup>86</sup> Ambos pensaban la historia universal a la manera hegeliana. El historiador la usó para ligar los destinos de las naciones y, el músico, para remontarse hasta el origen común que justificara a los germanos como la rama que ha mantenido mayor pureza.<sup>87</sup>

Para Ranke, la historia se constituía por fuerzas en constante conflicto, que podían contemplarse individualmente. Estos fragmentos contenían dentro de sí el todo. Escribió obras muy extensas como *Historia de los pueblos latinos y germánicos de 1494 a 1514* (1824), *La historia de los papas* (1837), *Historia de Prusia durante los siglos XVII y XVIII* (1847-1848), *Historia de Inglaterra* (1859-1866), *Historia de Alemania en tiempos de la Reforma* (1839-1847),

---

<sup>81</sup> La amistad con Uhlig fue aún más cercana que la de Röckel, a pesar de su participación en los Levantamientos de 1849. Wagner era padrino de su hijo, llamado Siegfried. Véase Richard Wagner, “Carta 135 a Theodor Uhlig, 22 de enero de 1852” en *Selected letters of Richard Wagner, op. cit.*, p. 247.

<sup>82</sup> Richard Wagner, “Plan of Organisation of a German National Theatre for the Kingdom of Saxony”, en *Richard Wagner’s Prose Works*, Trad. William Ashton Ellis, London, Kegan Paul, Trench Trübner & co., 1898, vol. VII, pp. 317-360.

<sup>83</sup> Richard Wagner, “carta a August von Lüttichau del 18 de junio de 1848”, en *Richard Wagner’s Prose Works*, Trad. William Ashton Ellis, London, Kegan Paul, Trench Trübner & co., 1912, vol. IV, p. 145.

<sup>84</sup> El discurso a la *Vaterlandsverein* está traducido en sus obras completas como un apéndice: Richard Wagner, “Appendix to ‘German Art and German Policy.’”, en *Richard Wagner’s Prose Works*, Trad. William Ashton Ellis, London, Kegan Paul, Trench Trübner & co., 1912, vol. IV, pp. 136-145.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>86</sup> Mark Berry, “Richard Wagner and the Politics of Music-Drama”, *op. cit.*, p. 668.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 260.

entre otras, donde retrataba el Estado como la gran estructura estática, con principios inmutables y grandes personajes como las piezas que reflejarían lo general.

El Estado era algo vivo, una entidad concreta con un fuerte contenido espiritual cuya obligación era el balance de poderes con otros estados. Ranke creía en un pluralismo de tradiciones e intereses donde cada uno de estos sistemas tenía sus propias tendencias. La principal potencia del desarrollo histórico era una idea de Dios realizada en los hombres y sus políticas, motivada por fuerzas naturales y actualizada en función del *status quo*.<sup>88</sup> Cabe destacar que, en este sistema, el individuo no tenía un papel importante por sí mismo, sólo respecto a la utilidad y beneficio que representa para el Estado.<sup>89</sup> En la tetralogía, el Estado está personificado en Wotan. Las leyes están en su lanza y juramentos. Wagner pensaba a la institución como una estructura que despojaba de toda individualidad a las personas –así como la religión lo hizo– e imponía reglas obsoletas. Buscaba el balance de las artes en un solo drama, no el de las políticas europeas. La pintura, la escultura, la danza, la poesía y la música, compondrían esa unión sin ser más que la otra o cambiar sus rasgos y peculiaridades, éstos solo se intensificarían en el balance.

Ranke deseaba modificaciones para el Estado a partir de los valores que operaban en su contexto.<sup>90</sup> Esto equivale a las propuestas que Wagner hizo en torno al arte y hacia el drama. Ranke era más sutil que Wagner en sus escritos, pero sus ideas no eran del todo distintas. Mientras que el primero propuso una combinación de Estados y de una comunidad europea, el segundo planteó la combinación de artes e individuos en comunidad. Ambos veían el motor del desarrollo humano y pretendían el equilibrio a través de estas estructuras. La obra de arte del futuro terminaría con el lujo y la codicia estériles que no provenían de ninguna necesidad actual y verdadera.<sup>91</sup> Esta es la

---

<sup>88</sup> “Los Estados son muchos y diversos. El espíritu del Estado es en verdad de inspiración divina. Pero al mismo tiempo es acicateado mediante el impulso de los hombres. Representa una comunidad de más limitada naturaleza; pero sobre la cual se levanta esa más elevada comunidad liberada de condiciones.” Leopold von Ranke, “Diálogo político (1836)”, en Juan Antonio Ortega y Medina, *Teoría y crítica de la historiografía científico-idealista alemana: Guillermo de Humboldt y Leopoldo Ranke*, op. cit., p. 275.

<sup>89</sup> Georg Iggers, “The Theoretical Foundations of German Historicism II: Leopold von Ranke”, en *The German Conception of History. The National Tradition of Historical Thought from Herder to the Present*, United States of America, Wesleyan University Press, 1983, pp. 63-89.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>91</sup> “esta exigencia de lujo que es el lujo mismo – gobierna el mundo; él es el alma de esta industria que asesina al ser humano para utilizarlo como una máquina: el alma de nuestro Estado...” Richard Wagner, *La obra de arte del futuro*, op. cit., p. 37.



crítica al afán lucrativo del arte de su momento, que respondía al mero entretenimiento, a la ganancia y no al deseo del poeta:

concertaremos juntos la alianza de la sagrada necesidad, y el beso fraternal que la sellará será la *obra de arte común del futuro*. En ella nuestro gran benefactor y redentor, el representante de la necesidad en carne y hueso – el pueblo, ya no será una fracción separada y especial; pues en la obra de arte formaremos unidad – seremos portadores y sabios conocedores de la necesidad, sabedores de lo no consciente y volentes de lo no arbitrario, testigos de la naturaleza – *seres humanos felices*.<sup>92</sup>

La tetralogía es la metáfora de esta crítica. Wotan, por ejemplo, sacrificó un ojo a cambio de sabiduría, proveniente del manantial que corría a los pies del fresno del mundo, por mero capricho. Además, arrancó una de las ramas de dicho árbol para crear una lanza y grabar ahí con runas todos los juramentos que llevarán a la inminente caída de los dioses. Las reglas y extravagancias que el Estado y la religión impusieron arbitrariamente en el arte llevarán a la destrucción de la naturaleza. Así lo anuncian las nornas al principio de *El ocaso de los dioses*:

La primera norna

*(Mientras se descíñe una cuerda de oro y anuda uno de sus cabos a una rama del abeto.)*

Vaya así bien o mal,  
ato la cuerda y canto...  
Junto al fresno del mundo  
tejía yo antaño,  
pues, grande y fuerte,  
al tronco le verdecía  
un bosque de sagradas ramas.  
En la fresca sombra  
murmuraba un manantial:  
susurrando sabiduría,  
corría su caudal...,  
allí cantaba yo el sagrado pensamiento.  
Un osado dios  
vino a beber en el manantial;  
de sus ojos, uno  
pagó él como eterno tributo.  
Del fresno del mundo  
arrancó allí Wotan una rama;  
el asta de una lanza  
cortó al fuerte tronco.  
En el curso de largo tiempo  
la herida consumió el bosque;

---

<sup>92</sup> *Idem.*

amarillentas cayeron las hojas,  
 seco se debilitó el árbol;  
 triste secóse  
 la linfa del manantial...,  
 de confuso sentido  
 volvióse mi canto.  
 Pero si hoy no tejo más  
 junto al fresno del mundo,  
 el abeto ha de servirme  
 para fijar la cuerda...  
 Canta hermana,  
 a ti te la lanzo:  
 ¿sabes tú cómo será?<sup>93</sup>

Para Ranke, cada época era inmediata a Dios, por ende, cada una representaba un fin y tenía valor en sí misma.<sup>94</sup> A diferencia de Hegel, que veía algo de irracionalidad en cada una de las partes, lo que creaba unidad según Ranke, era Dios. El historiador tenía que explicar, a partir de la experiencia del pasado, los planes divinos y las fuerzas que estaban en juego para la educación de la raza humana.<sup>95</sup> El hombre solo veía fragmentos del proyecto. En *Ópera y Drama*, Wagner escribió sobre las artes que integrarían el drama, así como de sus representantes destacados. La primera crítica que les hace, es que trabajaron con una de las artes separadas. Sus demás equivocaciones fueron necesarias para aprender y la obra de arte del futuro. Cada una de las artes tenía importancia propia y era indispensable que renunciaran a intereses egoístas, como el deseo de predominar sobre las demás. Wagner llevó a la práctica los planteamientos anteriores en la

---

<sup>93</sup> Richard Wagner, *El anillo del nibelungo...*, op. cit., pp. 310-311. "First Norn (*unwinding a golden rope from around herself and attaching one end of it to a branch of the pine-tree.*) So gut und schlimm es geh',/ schling' ich das Seil, und singe. -/ An der Welt-Esche/ wob ich einst,/ da groß und stark/ dem Stamm entgrünte/ weihlicher Äste Wald;/ im kühlen Schatten/ rauscht' ein Quell;/ Weisheit raunend/ rann sein Gewell':/ da sang ich heil'gen Sinn. -/ Ein kühner Gott/ trat zum Trunk an den Quell;/ seiner Augen eines/ zahlt' er als ewigen Zoll:/ von der Welt-Esche/ brach da Wotan einen Ast;/ eines Speeres Schaft/ entschnitt der Starke dem Stamm. -/ In langer Zeiten Lauf/ zehrte die Wunde den Wald;/ falb fielen die Blätter,/ dürr darbte der Baum:/ traurig versiegt/ des Quelles Trank;/ trüben Sinnes/ ward mein Gesang./ Doch web' ich heut'/ an der Welt-Esche nicht mehr,/ muß mir die Tanne/ tugen zu fesseln das Seil: -/ singe, Schwester, -/ dir werf' ich's zu -/ weißt du wie das wird?" Richard Wagner, *Wagner's Ring of the Nibelung...*, op. cit., pp. 280-281.

<sup>94</sup> Un ejemplo al respecto, es cuando dice: "La divinidad –si es que me permito aventurar esta observación– como no conoce, por cierto, ningún tiempo anterior a ella, me la imagino abarcando con su mirada la totalidad histórica de la humanidad y considerándola en todas partes de igual valor. La idea de la educación del género humano tiene, cómo no, algo de cierta en sí misma; pero ante Dios aparecen todas las generaciones humanas dotadas con iguales derechos, y así es como el historiador debe también considerar la cuestión." Leopold von Ranke, "Primera Conferencia (25 de septiembre de 1854)", en Juan Antonio Ortega y Medina, *Teoría y crítica de la historiografía científico-idealista alemana: Guillermo de Humboldt y Leopoldo Ranke*, op. cit., p. 303.

<sup>95</sup> Jörn Rüsen, "Rhetoric and aesthetics of history: Leopold von Ranke", en *History and Theory*, vol. 29, no. 2, May 1990, p. 202

tetralogía, pues es la culminación de la aprehensión de los errores artísticos del pasado, en tanto que explicaba la experiencia anterior, las diversas fuerzas en juego, y que educaría a la raza humana. Dicho de otra manera, Wagner reemplazó a Dios con el ser humano artista.<sup>96</sup>

En el contexto de Wagner y Ranke imperaba la necesidad de un pasado común para afirmar su unidad y dar continuidad histórica. Uno de los ejemplos más importantes de esto es la serie de fuentes editadas de la historia de Alemania a la que llamaron *Monumenta Germaniae Historica*, que contó con la participación de académicos de diversas áreas, como Niebuhr, Goethe, Jakob Grimm, Wilhelm von Humboldt, así como de Ranke y su seminario. Muchos de los estudios realizados por estos intelectuales venían de inquietudes contemporáneas y Wagner leyó varios de ellos. Para la noción de “lo alemán” era indispensable diferenciarse de lo extranjero, especialmente de lo francés. Así como en la literatura y la ópera, la escritura de la historia y el arte alemán tenían que sostenerse por sí mismos, eliminando las ideas culturales de fuera.

Para Ranke, la objetividad se lograba de acuerdo con las instituciones y a través de un progreso regular. Estas organizaciones coexistían, en su diversidad, sin destruir las diferencias. Sólo así, lo particular contribuía a entender el gran y complejo contexto europeo. La tarea era crear un Estado genuinamente germano que correspondiera al espíritu de la nación.<sup>97</sup> Este era como una familia, pues dotaba de pertenencia sin quitar las características particulares. La libertad estaba muy asociada a la obediencia. Cada uno de sus miembros tenía tendencias dominantes que proveían estabilidad a la estructura de fuerzas y la tarea del historiador era rastrearlas. Los movimientos sociales le eran de poco interés por sí mismos a Ranke, en tanto habría que considerarlos como derivados del Estado, tal como el poder militar o burocrático.

Wagner estaba en contra de las reglas arbitrarias del Estado. Su propuesta de innovación era contraria a la de Ranke, con un sistema omnipresente que unificara las artes de manera revolucionaria. En su escrito “La Revolución” (1849) él escribe como si fuera dicha Revolución:

He aquí el saludo de la Revolución: yo soy la siempre rejuvenecedora, la siempre creadora de Vida; ¡donde no *estoy*, hay Muerte! ¡Yo soy el sueño, el bálsamo, la esperanza para el que sufre! Yo reduzco a nada lo que existe, y a donde sea que me dirijo, brota vida y frescura de la roca muerta.

---

<sup>96</sup> Esta idea será explicada a fondo en el capítulo siguiente, en la confrontación con las propuestas de Ludwig Feuerbach.

<sup>97</sup> Georg Iggers, *op. cit.*, p. 73

Vengo a ustedes, a romper las cadenas que los oprimen, a redimirlos de los brazos de la Muerte y verter juventud y Vida en sus venas. Lo que se mantiene, debe caer.<sup>98</sup>

Esta cita es similar a lo que dice el personaje de Erda en la tetralogía. Su profecía del fin de los dioses, los seres que personifican al Estado, es comparable a lo anterior cuando dice en *El oro del Rin*:

Erda.  
Cómo fue todo... yo sé;  
cómo es todo,  
cómo llegará a ser...  
lo veo también:  
[profeta prístina]  
del mundo eterno,  
Erda advierte a tu valor...  
Tres hijas,  
creadas en el origen,  
dio a luz mi seno;  
lo que yo veo  
te lo dicen de noche las Nornas.  
Pero extremo peligro  
me trae hoy a mí  
misma hasta ti.  
¡Oye! ¡Oye! ¡Oye!  
¡Todo lo que es..., acaba!  
Un día sombrío  
amanecerá para los dioses...:  
¡te lo aconsejo, evita el anillo!<sup>99</sup>

Ranke veía en el Estado alemán una correspondencia con el espíritu de la nación. Wagner tenía la intención de construir un drama germano que reflejara y educara al pueblo. En la tetralogía, los dioses del Valhalla son aquellos seres que crean leyes obsoletas y reinan desde una lejanía ajena a la situación real de la sociedad y sólo ven por sus propios intereses egoístas. Así fue como Wagner criticó tanto al Estado, como al afán de lucro de la ópera y la industria. Tanto Ranke como Wagner buscaban actualizar su situación político-artística y llevarla hacia algo lleno de vida y

---

<sup>98</sup> Richard Wagner, "The Revolution", en *Richard Wagner's Prose Works*, Trad. William Ashton Ellis, London, Kegan Paul, Trench Trübner & co., 1899, vol. VIII, p. 235

<sup>99</sup> Richard Wagner, *El anillo del nibelungo...*, *op. cit.*, p. 83. "Erda Wie alles war, weiß ich;/ wie alles wird,/ wie alles sein wird,/ seh' ich auch:/ der ew'gen Welt/ Ur-wala,/ Erda mahnt deinen Muth./ Drei der Töchter,/ ur-erschaff'ne,/ gebar mein Schoß:/ was ich sehe,/ sagen dir nächtl'ich die Nornen./ Doch höchste Gefahr/ führt mich heut'/ selbst zu dir her:/ höre! höre! höre!/ Alles was ist, endet./ Ein düst'rer Tag/ dämmert den Göttern:/ dir rath' ich, meide den Ring!" Richard Wagner, *Wagner's Ring of the Nibelung...*, *op. cit.*, p. 112.

eficiencia según el contexto, solo que por medios muy distintos: el primero mediante un proceso,<sup>100</sup> y el segundo a través de una Revolución que destruyera en su totalidad el orden anterior.

Ranke basó su noción de objetividad en el pasado. Wagner buscaba su utilidad para el futuro. Según el compositor era necesario poder vincularla al presente y las cuestiones que se derivaban de él, es decir, obtener respuestas acerca de lo que se debía hacer y qué decisiones debía tomar la comunidad.<sup>101</sup> Para Ranke, la construcción de la historia se basaba en fuentes estrictamente contemporáneas a los hechos que, a su vez, contenían lo dicho por autoridades y testimonios de los más cercanos al hecho. El historiador demostraba de dónde provenían estas instancias previas a la elaboración del saber histórico para no proyectar ninguna clase de extraña imagen sobre el pasado.<sup>102</sup> Se trataba de explicar relaciones causales con base en la imparcialidad y el contexto.<sup>103</sup> Así, la labor del historiador consiste en lo siguiente:

Nosotros no examinamos las opiniones; tenemos que ver con la existencia que tiene muy frecuentemente el más decisivo influjo en las controversias políticas y religiosas. Aquí nos elevamos a la contemplación del carácter esencial de los opuestos y contendientes elementos, y vemos cuán enmarañada y compleja es. No tenemos por qué juzgar en modo alguno sobre el error y la verdad. Únicamente observamos cómo una forma (*Gestalt*) se levanta junto a otra, una vida al lado de otra vida, una acción cabe a una reacción. Nuestra tarea consiste en penetrarlas hasta llegar al hontanar de su existencia e interpretarlas con absoluta objetividad.<sup>104</sup>

La parcialidad de Ranke está presente en sus escritos, aunque sea de manera casi imperceptible. Esto contribuyó a la idea de una menor formulación y, por ende, una mayor originalidad del conocimiento histórico. Es importante no entender su método como algo neutral, pues quita significado tanto a la historiografía,<sup>105</sup> como a cualquier otra propuesta de estudio del pasado. En cambio, fue un procedimiento de investigación, estudio, inmersión y aprehensión de los documentos.<sup>106</sup> Wagner rechazó abiertamente las formas tradicionales de escribir historia, sin

---

<sup>100</sup> Georg Iggers, *op. cit.*, p. 73.

<sup>101</sup> Wagner dice al respecto: "...in a word, that it strips off every vestige of the *monumental*. [...] Until we come to recognize, and on every hand to demonstrate in practice, that the very essence of the human species consists in the diversity of human Individuality, instead of placing the essence of the individuality in its conformity to the general characteristics of the species, and consequently sacrificing it to the latter, as Religion and State have hitherto done, neither shall we comprehend that the fully and wholly Present must once and for all supplant the half or wholly Absent, the monumental." Richard Wagner, "A Communication to my Friends", *op. cit.*, p. 276.

<sup>102</sup> Juan Antonio Ortega y Medina, *op. cit.*, p. 121.

<sup>103</sup> *Idem*.

<sup>104</sup> Leopold von Ranke, "Idea de la historia universal (Manuscrito de 1830)", en Juan Antonio Ortega y Medina, *Teoría y crítica de la historiografía científico-idealista alemana: Guillermo de Humboldt y Leopoldo Ranke*, *op. cit.*, p. 289.

<sup>105</sup> Jörn Rüsen, "Rhetoric and aesthetics of history: Leopold von Ranke", *op. cit.*, p. 202.

<sup>106</sup> Georg Iggers, *op. cit.*, p. 79.

embargo, es vital entender que no repudió todas y sus críticas esclarecen que propuso un método distinto para representar el pasado. Así es como el mito le permitió trazar un camino alternativo al que solían tomar los historiadores:

Por lo tanto, el Pueblo es completamente honesto en sus propias historias e invenciones, mientras que el historiador erudito, quien percibe la mera superficie pragmática de los eventos, sin tener en cuenta la expresión directa del vínculo de solidaridad de la gente, es pedantemente falso porque, en tanto que es incapaz de entender al sujeto de su trabajo con la mente y el corazón, y por ello es impulsado sin su conocimiento, hacia especulaciones subjetivas arbitrarias. Sólo el Pueblo entiende al Pueblo, porque cada hora y día, hace y consume en lo verdadero lo que su misma esencia puede y debe; mientras que el profesor erudito se golpea la cabeza en vano tratando de comprender lo que el Pueblo hace por sí solo.<sup>107</sup>

La noción de subjetividad de Wagner es esencial para comprender el porqué de sus críticas a las formas de escribir historia, ya que éstas no correspondían con los sentimientos, sino con documentos, objetos superficiales y sin vida. Lo que hacían los historiadores era adherirse ciegamente a las fuentes, sin poder sentir la verdadera esencia de los hechos. La explicación del pasado a partir de la "imparcialidad" era el problema:

En una búsqueda más cercana, encontramos cuán imposible es explicar estos nombres tan significativos por medio de documentos *históricos*. Y esto es natural: la Historia más elemental casi nunca nos ofrece, y siempre de manera incompleta, las fuentes para un juicio de los motivos más íntimos –por así decirlo, instintivos– de las luchas incesantes de los pueblos y las razas; lo cual debemos buscar en la Religión y la Saga, donde encontraremos claridad convincente.<sup>108</sup>

Para Wagner, los documentos de las élites y los sujetos políticos sólo abarcaban individuos o piezas incompletas, en tanto que no eran producto de la comunidad del pueblo.<sup>109</sup> El pueblo es quien tiene la facultad de profundizar en la verdadera naturaleza de las cosas y de los hombres. A través de los héroes, sus personalidades y hazañas se percibía su esencia. Wagner también criticó a las formas eruditas. Creía en una forma de reproducción exacta de los hechos por medio de otras fuentes y modos de interpretación. La tetralogía muestra los vínculos, de forma que los personajes y sus acciones hablen por sí mismos.

---

<sup>107</sup> Richard Wagner, "The Wibelungen. World-History as told in Saga", *op. cit.*, p. 267.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 266.

<sup>109</sup> Otro ejemplo importante es cuando dice: "If –to prove the truthfulness of the people's insight with reference to our present case– instead of a history of Lords and Princes we had a Folk-history...", *Ibid.*, p. 267.

El objeto del drama, en tanto arte público,<sup>110</sup> era reflejar, crear consciencia de la realidad propia y conectar a la comunidad con los eventos del pasado. La obra de Wagner ofreció una interpretación paralela a la de Ranke, y a sí mismo dentro de los personajes, desde Alberich y Wotan, hasta Brünnhilde y Siegfried. Para él, la forma de entender historia no era mediante un proceso mecánico y científico, sino con una interpretación mediante la sensibilidad del arte. La inmersión en los hechos era con la intervención de los sentidos y los sentimientos, ajenos al mero afán de erudición. Gracias al mito y su reinterpretación wagneriana es posible observar las particularidades por sí mismas sin la necesidad de responder a un todo general dotado de sentido exterior.

En el horizonte de Ranke y Wagner se dio un giro anti-retórico en la historiografía académica, debido a que los historiadores ya no buscaban presentar una imitación del pasado. Eran conscientes de que su mundo era distinto al que trataban de explicar,<sup>111</sup> por ello se le dio prioridad a una mayor imparcialidad en la escritura, que quitara responsabilidades éticas al discurso. Sin embargo, los escritos de Ranke son un ejemplo de cómo la retórica podía mediar con racionalidad en la escritura de la historia. Los intelectuales de la época distinguieron a historia y la filosofía como disciplinas separadas.<sup>112</sup> La propia escuela de Berlín se dividió en dos bandos: el de la filosofía, que tenía las enseñanzas de Hegel; y el de la historia, representado por juristas y temas de historia política.<sup>113</sup> Para Ranke, la filosofía de Hegel fallaba en aprehender la realidad concreta de los individuos por su reducción a conceptos o esquemas abstractos, por ende, no redujo su forma de escribir historia a estas formas estrictamente racionales.<sup>114</sup>

Ranke creó una forma de expresar la experiencia humana por medio de las hazañas, los personajes y las palabras que imperaban en sus escritos, lo cual permitió a la historiografía vivificar el pasado, así como explicar su conexión con el presente.<sup>115</sup> Dicho de otra manera: explicaba lo que estaba pasando en su momento y podía resolver cuestiones prácticas. Así, la historia podría englobar la reproductibilidad de vida del arte y la parte intelectual de la filosofía sin necesidad de

---

<sup>110</sup> “we need but honestly search the contents and the workings of our public art, especially that of the stage, in order to see the spirit of the times reflected therein as in a faithful mirror; for such a mirror public Art has ever been.” Richard Wagner, “Art and Revolution”, *op. cit.*, p. 43.

<sup>111</sup> Jörn Rüsen, “Rhetoric and aesthetics of history: Leopold von Ranke”, *op. cit.*, p. 190.

<sup>112</sup> Juan Antonio Ortega y Medina, *op. cit.*, p. 119.

<sup>113</sup> Georg Iggers, *op. cit.*, p. 78.

<sup>114</sup> Jörn Rüsen, “Rhetoric and aesthetics of history: Leopold von Ranke”, *op. cit.*, p. 197.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 200.

abstracciones desmedidas. El pasado cumplía un rol en la vida contemporánea al historiador, por lo que le sería de utilidad para tomar decisiones en el momento. Ranke logró esto al diluir la escritura de la historia dentro de tendencias generales e insertando la razón en la retórica. En suma, el giro anti-retórico se volvió otra forma retórica de escribir historia.

Según Wagner, la historia llegó a un punto muerto entre la ficción, el libre albedrío artístico y las crónicas cuyo principio era la exactitud. El arte tenía mayor importancia dentro de su sistema estético debido a que tenía la capacidad de mediar entre distintas formas de discurso, como el musical, el poético y el de otras variantes artísticas. Lo explica de la siguiente forma:

La *Historia* misma y sin adornos, y se esforzó en construir el drama directamente desde ésta. Aquí se mostró la fragilidad del asunto histórico y su incapacidad para la representación en forma dramática. [...] La historia es sólo, pues, la *Historia*, porque en ella se nos presentan con la verdad más incondicional las acciones de los seres humanos tal cual: ella no nos da los pensamientos íntimos de los hombres, sino que nos deja inferir de sus acciones estos pensamientos. Si ahora creemos haber reconocido correctamente estos pensamientos y queremos representarnos la historia como justificada por ellos, podemos hacerlo sólo escribiendo simplemente la historia –con calor artístico alcanzable al máximo– en la novela histórica, es decir, en una forma de arte en la que no estamos obligados por ninguna presión exterior a deformar el estado de cosas de la pura historia por un examen o una concentración voluntarios. En modo alguno podemos comprender adecuadamente los pensamientos –conocidos por sus acciones– de los personajes históricos, sino por la exacta representación de las mismas acciones por las que hemos conocido aquellos pensamientos.

Pero si, para explicarnos los móviles íntimos de las acciones, queremos cambiar o deformar de alguna manera las acciones resultantes de ellos, por amor a la finalidad de su representación, esto sólo puede necesariamente ocurrir de nuevo por medio de la deformación de los pensamientos y, por consiguiente, con la total negación de la historia misma. El poeta, que intentaba adaptar asuntos históricos para la escena dramática eludiendo la exactitud de la crónica y que con esta finalidad disponía del estado de cosas de la historia según su albedrío artístico-formal, no podía hacer la historia, pero tampoco el drama.<sup>116</sup>

Conviene subrayar que Wagner buscaba algo más allá del arte, la historia y la filosofía de manera individual. Para proponer su síntesis en el drama, usó la retórica constantemente, por ejemplo, dentro de su sistema estético, así como en los dramas que lo ejemplificarían. En *El anillo* están los famosos monólogos de Wotan, que son usados para resumir partes, contar eventos del pasado previo a la tetralogía o entre dramas y los pensamientos que provocaron:

---

<sup>116</sup> Richard Wagner, *Ópera y Drama*, op. cit., pp. 139-140.



Wotan

(En el mismo tono.)

Lo que a ninguno refiero con palabras,  
inexpresado  
permanezca entonces eternamente:  
sólo conmigo tomo consejo,  
si te hablo a ti.

(Con voz aún más apagada y lúgubre, mientras continúa mirando fijamente a Brünnhilde)

Cuando en mí expiró  
la alegría del amor joven,  
mi valor anheló poder:  
movido por la furia  
de irreflexivos deseos,  
gané para mí el mundo;  
ignorante engañoso,  
ejercité infidelidad,  
até mediante pactos  
lo que implicaba infortunio:  
astutamente me sedujo Loge,  
que después desapareció errante.  
Pero no quise  
apartarme del amor,  
en el poder anhelé placer.<sup>117</sup>

En este fragmento de *La valquiria*, Wotan habla con Brünnhilde, su hija, para contarle sus turbaciones respecto a lo acontecido antes y durante *El oro del Rin*. Habla de lo que no vimos y de lo que siguió a la profecía de Erda. Estas reminiscencias son constantes a lo largo de la tetralogía con diversos personajes y distintas perspectivas de lo que ocurrió. Es importante recalcar que éste recurso también pronostica lo que sucederá. Considero que el estilo retórico que se puede observar en los diálogos de Wotan, aporta un sentido de continuidad dramática a pesar de ser tan extensos y monumentales, característica que la escritura de la historia no podía cumplir.

---

<sup>117</sup> Richard Wagner, *El anillo del nibelungo...*, op. cit., pp. 133-134. "Wotan (*very quietly*) Was Keinem in Worten ich künde,/ unangesprochen/ bleib' es denn ewig:/ mit mir nur rath' ich,/ red' ich zu dir. - - -/ Als junger Liebe/ Lust mir verblich,/ verlangte nach Macht mein Muth:/ von jäher Wünsche/ Wüthen gejagt,/ gewann ich mir die Welt./ Unwissend trugvoll/ Untreue übt' ich,/ band durch Verträge/ was Unheil barg:/ listig verlockte mich Loge,/ der schweifend nun verschwand. -/ Von der Liebe doch/ mocht' ich nicht lassen;/ in der Macht verlangt' ich nach Minne" Richard Wagner, *Wagner's Ring of the Nibelung...*, op. cit., p. 149.

Mientras que para Ranke el pasado está en el presente, para Wagner el mito es parte del presente y será del futuro. En ella, el mito será aquél que pueda hacer todo lo que la historia, la ficción y el drama histórico no, a saber, hacer inteligible al hombre real del pasado en el futuro:

*El lenguaje de los sonidos* es comienzo y fin del lenguaje de las palabras, como *el sentimiento* es comienzo y fin del entendimiento, el *mito* es comienzo y fin de la historia, y la *lírica* es comienzo y fin de la poesía. [...] así como sólo en el mito justificado por la historia, que de la misma manera nació de él, se obtiene la imagen verdaderamente inteligible de la vida; así la lírica contiene también todos los gérmenes de la poesía verdadera, la cual al final puede expresar necesariamente sólo la justificación de la lírica, y la obra de esta justificación es justamente la suprema obra artística humana, el *drama perfecto*.<sup>118</sup>

El principal objetivo de Wagner en la tetralogía fue darle retórica y sensibilidad al entendimiento. Criticó las prácticas histórico-políticas paralelas al arte.<sup>119</sup> Es mucho más evidente en su parcialidad que Ranke, aunque también hay una crítica implícita y una retórica contra las formas de hacer historia y filosofía. En el drama están todas las cuestiones éticas que la disciplina histórica trataba de aligerar. Ambos autores criticaron los esquemas que reducían al individuo a conceptos poco prácticos. Las propuestas metodológicas que implementó Ranke en la historiografía académica, a pesar de corresponder con las necesidades de su presente, no serían suficientes para la obra de arte del futuro que Wagner buscaba. En dicha forma, había que ayudar al pueblo a tomar decisiones prácticas conforme al reflejo de su esencia.

### 1.3.2 La escuela prusiana: Gustav Droysen

A diferencia de lo sucedido con Ranke, Wagner sí cuenta el haber leído a Gustav Droysen y a Barthold Georg Niebuhr en su autobiografía.<sup>120</sup> Droysen fue uno de los más destacados partícipes de la escuela prusiana y uno de los historiadores que Wagner leyó antes de escribir *El anillo*. Tuvo

---

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>119</sup> Al respecto, Wagner dice: “Therefore was my interest in the world of politics always in so far of an artistic nature, as I looked beneath its formal expression into its purely human contents. Only when I could strip off from the phenomena their formal shell, fashioned from the traditions of Juristic Rights, and light upon their inward kernel of purely human essence, could they arouse my sympathy; for here I then saw the same impelling motive which drove myself, as artist-man, to wrest from the evil physical form of the Present a new physical mould which should correspond to the true essence of humanity – a mould which is only to be gained through destruction of the physical form of the Present, and therefore through Revolution.” Richard Wagner, “A Communication to my Friends”, *op. cit.*, p. 355.

<sup>120</sup> Pocas veces se habla acerca de la lectura de Droysen por parte de Wagner. En su autobiografía dice haber leído su traducción y edición de la Orestíada de Esquilo, así como *Alejandro Magno*. Richard Wagner, *My Life*, *op. cit.*, vol. 1, pp. 415-416.

una formación en filología clásica y de entre sus maestros destaca August Böckh, otro importante filólogo alemán. Tradujo la obra de Aristófanes y la de Esquilo, ésta última de importancia para Wagner.<sup>121</sup> Publicó *Alejandro Magno* a los 25 años, en 1833,<sup>122</sup> como primera parte de su proyecto *Historia del helenismo*, siendo este último un término de su creación.<sup>123</sup> Droysen y Wagner vivieron casi los mismos años<sup>124</sup> y fueron parte de círculos político-intelectuales mientras escribían sus obras, durante el surgimiento de las grandes escuelas históricas en el centro de Europa.

Droysen tuvo una activa participación política durante 1848 y 1849. Estuvo en el Parlamento de Fráncfort, en representación del gobierno provisional de Kiel para asegurar su reconocimiento. Creía que Alemania debía unirse en torno a Prusia y, aunque el primer intento de unificación alemana fracasó, siguió de cerca la realización paulatina de la misma. Estaba marcadamente en contra de la monarquía absoluta y la aristocracia de la vieja Europa, simpatizaba con la Revolución Francesa y elogiaba a los franceses. Tanto él como la escuela prusiana eran partidarios de la propuesta de la “pequeña Alemania”,<sup>125</sup> que buscaba la unión de territorios bajo el mando de un emperador de la casa de los Hohenzollern. Ranke era partidario de “la gran Alemania”, que la integraría a Austria y Alemania bajo un Emperador de la casa Habsburgo.<sup>126</sup>

Droysen abogaba por un Estado constitucional fuerte, con dirección hacia la unificación y políticas progresivas en materia social y económica. Quería un gobierno representativo en vez de la representación de Estados tradicionales.<sup>127</sup> Buscaba la libertad de prensa, al igual que Wagner, quien hizo uso de ella para sus críticas estético-políticas. Ambos creían que la opinión pública era fundamental para la construcción y legitimación de los intereses nacionales, contrariamente a la diplomacia exterior y a los grandes poderes.<sup>128</sup>

---

<sup>121</sup> Wagner menciona que los comentarios de Droysen en la traducción de la *Orestíada* moldearon mucho de su perspectiva de lo que era el drama, *Ibid.*, p. 415.

<sup>122</sup> Encontré que algunos autores mencionan que *Alejandro Magno* es un año posterior a las traducciones de Aristófanes y Esquilo, mientras que otros dicen que fue un año anterior, como fuese, Wagner menciona primero la edición de Esquilo, por eso la puse primero.

<sup>123</sup> Wenceslao Roces, “Presentación”, en Johann Gustav Droysen, *Alejandro Magno*, Trad. Wenceslao Roces, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. VIII.

<sup>124</sup> Droysen vivió de 1808 a 1884, Wagner de 1813 a 1883.

<sup>125</sup> Hagen Schulze, *Germany: A new History*, United States of America, Harvard University Press, 1998, p. 112.

<sup>126</sup> Véase George Peabody Gooch, *Historia e historiadores en el siglo XIX*, Trad. Ramón Iglesia, México, Fondo de Cultura Económica, 1942, pp. 141-147.

<sup>127</sup> Véase Georg Iggers, “The High Point of Historical Optimism: The ‘Prussian School’”, en *The German Conception of History. The National Tradition of Historical Thought from Herder to the Present*, United States of America, Wesleyan University Press, 1983, p. 93.

<sup>128</sup> *Ibid.*, pp. 106-107.

Los historiadores políticos de la época buscaban una forma de reconciliación entre la ética y el poder o entre el individuo y su lugar en sociedad, pues esto llevaría al hombre hacia la libertad y la felicidad.<sup>129</sup> Las leyes naturales que imperaron en el siglo XVIII, así el idealismo ya no eran de utilidad, porque no venían del pueblo. Al final de su vida, Droysen trabajó el proyecto de *La historia de la política prusiana* compuesta de catorce volúmenes publicados entre 1855 y 1886, que realizó consultando exclusivamente archivos prusianos con el objetivo de explicar su política desde el punto de vista de sus autores. Para él, el historiador debía producir un espíritu y un deber patriota para que el pueblo o la nación en cuestión tuviera una imagen de sí misma.<sup>130</sup> El propósito era educar y modelar ciudadanos conscientes de la misión histórica de su nación.

Droysen representó las ideas históricas y la síntesis de lo que sucedía en su contexto por medio de los grandes personajes.<sup>131</sup> No era un culto a la personalidad individual, sino un medio de elaboración del conocimiento histórico que podría aplicarse de manera pragmática para la resolución de los problemas del pueblo.<sup>132</sup> Buscaba unir la propia existencia con la de los ímpetus de la historia,<sup>133</sup> por ello es que estas personalidades eran el puente entre la libertad personal y ser miembro de una comunidad más grande.<sup>134</sup> A diferencia de los grandes conjuntos de relaciones que ofrecía Ranke, Droysen buscaba una dirección del movimiento histórico,<sup>135</sup> más allá de la recolección de datos exteriores.<sup>136</sup> La personalidad de Alejandro Magno, por ejemplo, sería la herramienta para provocar confianza y un sentido de guía entre todas las tendencias.<sup>137</sup>

El carácter macedónico no se había distinguido nunca por su adaptabilidad; la guerra y los fabulosos éxitos conseguidos en ella no habían hecho más que exacerbar el carácter duro y orgulloso de los hetairios. No todos comprendían como Efestión las intenciones y la política de Alejandro o sentían, como Crátero, la devoción y la abnegación necesarias para apoyar aquella política simplemente por lealtad hacia quien la mantenía; la mayoría de los jefes macedonios no acertaban a comprender y desaprobaban lo que el rey hacía o dejaba de hacer. Mientras que Alejandro no escatimaba esfuerzo para atraerse a los vencidos y hacerles olvidar que los macedonios eran sus vencedores, muchos de los que ostentaban mando bajo su égida, en su soberbia y en su egoísmo, consideraban

---

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>130</sup> James F. Mcglew, "J. G. Droysen and the Aeschylean Hero", en *Classical Philology*, vol. 79, no. 1, January 1984, p. 12.

<sup>131</sup> *Ibid.*, pp. 12-13.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>134</sup> Georg Iggers, "The High Point of Historical Optimism: The 'Prussian School'", *op. cit.*, p. 104.

<sup>135</sup> Francisco Vázquez García, "II. Saber histórico y ciencias auxiliares en el siglo XIX", en *Estudios de teoría y metodología del saber histórico: de la escuela histórica alemana al grupo de los "Annales"*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1989, p. 23.

<sup>136</sup> Georg Iggers, "The High Point of Historical Optimism: The 'Prussian School'", *op. cit.*, p. 105.

<sup>137</sup> *Idem.*

indispensable como base de todas las instituciones una actitud de completa sumisión por parte de los asiáticos y agregaban a la plenitud despótica de poderes de los antiguos sátrapas, como algo evidente por sí mismo, el cruel derecho a la fuerza del conquistador.<sup>138</sup>

La personalidad de Alejandro explica una pequeña parte de toda la estructura militar y política de Macedonia, así como de los pueblos conquistados. Ésta, junto con otras obras de Droysen, contiene una marcada filosofía de la historia de corte optimista, fijada en la idea de un eje conductor a través de un personaje sobresaliente.<sup>139</sup> El motivo que subyace es la representación de los territorios germanos antes de su unificación durante la segunda mitad del siglo XIX y la búsqueda de una guía ante su compleja situación política.

Wagner, tal como los profesores que asistieron al Parlamento de Fráncfort, tenía tendencias liberales muy marcadas, por ejemplo, contra la monarquía absoluta y a favor de la libertad de opinión pública. Muchas de sus ideas políticas coincidían con aquellas sobre el arte y él mismo lo recalcó de manera irónica cuando criticó las carencias y deficiencias de la ópera como forma artística:

No tengo la intención de realizar aquí la exposición de la esencia de la ópera en consonancia con nuestra evolución política [...] Pero la dirección nacional que fue introducida en el tratamiento de la melodía tiene, en sus significaciones y errores y, finalmente, en su descomposición y esterilidad, éstas cada vez más evidentes y manifiestas en el error, demasiada coincidencia con nuestra evolución política en los últimos cuarenta años como para que la relación pueda ser pasada por alto.<sup>140</sup>

Wagner formó parte del “Alzamiento de mayo” de 1849 en Dresde, una insurrección armada en la que también participaron Röckel y Bakunin. Fue vigía en la *Kreuzkirche* o “Torre de la Iglesia de la Cruz”, muy cerca del Ayuntamiento. En su autobiografía menciona:<sup>141</sup> “Así, pasé una de las noches más extraordinarias de mi vida, tomando turnos con Berthold –un profesor que acababa de conocer– para vigilar y dormir, cerca de la gran campana y su terrible chillido metálico, y con el acompañamiento del traqueteo de los disparos prusianos impactando contra los muros de

---

<sup>138</sup> Johann Gustav Droysen, *Alejandro Magno*, *op. cit.*, p. 255.

<sup>139</sup> McGlew dice que, para Droysen “a true account of world history must represent each historical idea as a part of a necessary and coherent process, which itself advances as the realization of the historical ideas of successive ages.” James McGlew, *op. cit.*, p. 12.

<sup>140</sup> Richard Wagner, *Opera y Drama*, *op. cit.*, p. 90.

<sup>141</sup> Es importante recalcar que su autobiografía, al ser muy posterior, está bajo el influjo de intereses políticos distintos. Fue una petición de Luis II de Baviera en 1865, véase Stewart Spencer y Barry Millington, “Introductory essay 1864-1872”, en Richard Wagner, *Selected letters of Richard Wagner*, *op. cit.*, p. 589.

la torre.”<sup>142</sup> Además, se cree que ordenó un gran número de granadas junto con Röckel y estuvo involucrado en la compra de rifles para la *Vaterlandsverein*,<sup>143</sup> al estallar la insurrección.<sup>144</sup>

Su correspondencia también esclarece un proceso paulatino que yo he dividido en tres etapas: la primera, el ansia por la revolución; la segunda, una profunda preocupación por lo que pudiera suceder con la anterior; y la tercera, la decepción por lo ocurrido, el arrepentimiento por su apresurada participación y el miedo por lo que le sucedería a él y a su familia a continuación:

La revolución de Dresde y todas sus consecuencias me han ensañado que no estoy hecho para ser un verdadero revolucionario: debido al infeliz resultado, me di cuenta que un verdadero y victorioso revolucionario debe actuar con una completa indiferencia respecto a los otros, – no debe pensar ni en su esposa e hija, ni en su corazón y su hogar – su única aspiración es: – aniquilación; y si nuestro noble *Heubner* hubiera decidido actuar de esta manera en Freiberg o Chemnitz, la revolución hubiera triunfado. Pero, no es la gente como nosotros quienes están destinados a llevar a cabo esta terrible tarea: sólo somos revolucionarios con el fin de *construir* sobre terreno nuevo; lo que nos atrae no es *destruir* cosas, sino *reconstruirlas*, y por eso es que no somos la gente que el destino necesita – ellos se alzarán desde los rangos más bajos de la sociedad; – nosotros y nuestros parecidos no tenemos nada en común con ellos. ¡Mira! *Por este medio corto mis vínculos con la Revolución...*<sup>145</sup>

Wagner pasó de desear una verdadera revolución artístico-política a la más profunda decepción, que vivió activamente durante los años siguientes en su exilio en Zúrich. En consecuencia, la clase política era el vivo retrato de todo lo que sentía al estar lejos de su hogar y su familia:

De los resultados de esto vi, por primera e inequívoca vez, -como nuestros políticos se situaron respecto al conocimiento del verdadero espíritu de la Revolución, y que la genuina Revolución nunca podría venir de Arriba, desde el punto del conocimiento erudito, sino desde Abajo, de la urgencia de la necesidad humana verdadera. La mentira y la hipocresía de las facciones políticas me llenaron de una repulsión que me regresó, al principio, a la más absoluta soledad.<sup>146</sup>

---

<sup>142</sup> “Thus I spent one of the most extraordinary nights of my life, taking turns with Berthold to keep watch and sleep, close beneath the great bell with its terrible groaning clang, and with the accompaniment of the continuous rattle of the Prussian shot as it beat against the tower walls.” Richard Wagner, *My Life*, *op. cit.*, vol. 1, p. 483.

<sup>143</sup> La asociación de la patria alemana para el apoyo a la prensa libre.

<sup>144</sup> Mark Berry dice que el asunto de las granadas sigue siendo incierto, pero, lo de los rifles es seguro. Mark Berry, “Richard Wagner and the Politics of Music-Drama”, *op. cit.*, p. 681.

<sup>145</sup> Richard Wagner, “Carta 86 a Minna Wagner, 14 de mayo de 1849”, en *Ibid.*, p. 146.

<sup>146</sup> “From the results of this step I now saw, for the first time unmistakably, -how our politicians were situated with regard to a knowledge of the true spirit of Revolution, and that genuine Revolution could never come from Above, from the standpoint of erudite intellect, but only from Below, from the urgency of true human need. The lying and hypocrisy of the political parties filled me with a disgust that drove me back, at first, into the most utter solitude.” Richard Wagner, “A Communication to my Friends”, *op. cit.*, p. 356.

Durante su exilio en Zúrich, Wagner escribió gran parte de sus ensayos o tratados estéticos,<sup>147</sup> así como los primeros esbozos de libretos que, a excepción de la que sería la tetralogía, quedaron inconclusos. Ellos son *Aquiles*, *Jesús de Nazareth* y *Wieland el herrero*,<sup>148</sup> precedidos por *Federico Barbarroja* y sucedidos por los tres poemas restantes de la tetralogía *Sigfrido*, *La valquiria* y *El oro del Rin*.<sup>149</sup> Los protagonistas de estos bocetos –incluido Siegfried– representan su paulatina transformación de ideas, desde la revolución hasta el deseo de reconstruir. El personaje de Siegfried contiene alusiones a la reconstrucción del orden, por ejemplo:

Siegfried  
(*Remacha con los últimos golpes los roblones de la empuñadura y coge ahora la espada.*)  
¡Nothung! ¡Nothung!  
¡Codiciable espada!  
Ahora estás de nuevo firme en la empuñadura.  
Si estabas partida en dos,  
te obligué a unirte;  
nunca más debe romperte un golpe.  
Al padre moribundo  
le saltó en astillas el acero;  
el hijo viviente  
lo hizo de nuevo:  
ahora le sonrío su claro brillo,  
su filo cortará para él con firmeza.  
(*Blandiendo la espada ante sí.*)  
¡Nothung! ¡Nothung!  
¡Codiciable espada!  
A la vida te desperté de nuevo.  
Muerta yacías  
allí en pedazos,  
ahora brillas desafiante y augusta.  
¡Muéstrales ahora  
a los ladrones tu brillo!  
¡Golpea al falso,  
abate al bribón!

---

<sup>147</sup> Cabe destacar que Wagner esperaba publicarlos y recibir la debida remuneración. Sobre *La obra de arte del futuro*, véase Richard Wagner, “Carta 114 a Theodor Uhlig, 27 de julio de 1850”, en *Selected letters of Richard Wagner*, *op. cit.*, pp. 211-213. Y sobre *Ópera y Drama*, véase Richard Wagner, “Carta 119 a Franz Liszt, 18 de febrero de 1851”, en *Ibid.*, p. 221. En la última, también menciona el plan de seguir escribiendo *Sigfrido* y darle continuidad con otros dos dramas.

<sup>148</sup> Véase Paul Bekker, “Revolutionary Drafts”, en Martin Geck, *Richard Wagner: A Life in Music*, Trad. Stewart Spencer, Chicago, University of Chicago Press, 2013, EPUB.

<sup>149</sup> De *Federico Barbarroja* y *Aquiles* sólo se conservan menciones y notas específicas; *Jesús de Nazareth* y *Wieland el herrero* están en sus escritos completos en prosa, con algunas partes descriptivas y otras ya con diálogos, es decir, en forma de poesía; estos últimos incluso están traducidos al inglés.

Mira, Mime, tú, herrero...:  
(Levanta la espada para asestarla.)  
¡así corta la espada de Siegfried!

(Golpea el yunque, que se parte en dos pedazos de arriba a abajo, de manera que ambos trozos caen a cada lado con gran estruendo. Mime, que en el colmo del entusiasmo se había subido a un taburete, se cae del susto al suelo y queda sentado. Siegfried blande jubilosamente la espada en alto.)<sup>150</sup>

Wagner rechazó a *Federico Barbarroja* y a sus demás figuras relevantes ya que reflejaban ese entramado histórico complejo que, según él, terminaría aplastando como un yunque su intención de presentar algo donde el pueblo se reflejara e identificara libremente. Su intención era crear una fuerza sobrehumana que contuviera en sí al auténtico ser humano:

Lo que vi, ya no era la Figura convencional de la historia, que reclama mayor interés en su vestimenta, que en su forma interna; sino el Hombre real y desnudo, de quien puedo ver cada uno de sus latidos palpitantes, cada movimiento de sus fuertes músculos, en movimiento libre y distendido: la clase de ser humano verdadero.

Para ese momento, ya también había buscado a este ser humano en la Historia. Ahí se me ofrecieron relaciones, y nada más que relaciones; el ser humano que sólo podía ver a partir de las relaciones que lo manejaban: y no las que él tenía el poder de ordenar. Para llegar hasta el fondo de estas 'relaciones', cuya fuerza cohesiva obligaba al más fuerte de los hombres a malgastar todos sus poderes en aspiraciones sin propósito ni límite, giré nuevamente hacia el terreno de la antigüedad griega, y aquí, otra vez, fui dirigido al Mito, donde estas relaciones fueron trazadas en líneas tan simples, plásticas y distintas a las que había reconocido, allí dentro estaba la forma humana misma. Desde este lado también, el mito me llevó hasta este Hombre mismo, como al creador involuntario de esas relaciones quien, en su perversión documental y monumental, tal como las excrescencias de la Historia, como ficciones tradicionales y derechos establecidos, han usurpado en dominio sobre el Hombre y han reducido al polvo su libertad.<sup>151</sup>

Wagner pensaba en volver a su comunidad y a su hogar de manera segura. Röckel y Bakunin fueron capturados y condenados a muerte tras los Levantamientos de Dresde,<sup>152</sup> y su

---

<sup>150</sup> Richard Wagner, *El anillo del nibelungo...*, *op. cit.*, pp. 239-240. "Siegfried/ Nothung! Nothung!/ Neidliches Schwert!/ Jetzt haftest du wieder im Heft./ War'st du entzwei,/ ich zwang dich zu ganz,/ kein Schlag soll nun dich mehr zerschlagen./ Dem sterbenden Vater/ zersprang der Stahl,/ der lebende Sohn/ schuf ihn neu:/ nun lacht ihm sein heller Schein,/ seine Schärfe schneidet ihm hart./ (*brandishing the sword in front of him*)/ Nothung! Nothung!/ Neidliches Schwert!/ Zum Leben weckt' ich dich wieder./ Todt lag'st du/ in Trümmern dort,/ jetzt leuchtest du trotzig und hehr./ Zeige den Schächern/ nun deinen Schein!/ Schlage den Falschen,/ fälle den Schelm! -/ Schau, Mime, du Schmied:/ (*he raises the sword to strike a blow.*)/ so schneidet Siegfried's Schwert!/ (*He strikes the anvil, which splits from top to bottom and falls apart with a loud crash. Mime, who has climbed on to a tool in his delight, falls to the ground in terror, landing in a sitting position. Jubilantly Siegfried holds the sword aloft. The curtain falls.*)" Richard Wagner, *Wagner's Ring of the Nibelung...*, *op. cit.*, pp. 227-228.

<sup>151</sup> Richard Wagner, "A Communication to my Friends", *op. cit.*, p. 358.

<sup>152</sup> Aunque después se les condenó a pasar el resto de su vida en prisión y después de algunos años, Röckel salió libre y Bakunin fue mandado a Siberia, de donde escapó. Ernest Newman, *The Life of Richard Wagner*, New York, Alfred A. Knopf Inc., 1946, vol. 2 1848-1860, pp. 98-99.



matrimonio con Minna atravesaba fuertes problemas.<sup>153</sup> Gracias a la complicada situación, rechazó el presente. El pasado al que refiere el mito, en cambio, obtuvo un papel activo y práctico para resolver sus problemas. Esta forma iría al encuentro con Wagner y justificaría tanto sus ambiciones como su optimismo por el futuro. Dicho de otra manera, el pasado lo encontraría a él, no viceversa:

Para llegar a la raíz del asunto, me sumergí en el elemento primordial del Hogar, que nos encuentra en las leyendas de un Pasado que nos atrae de una manera más amigable de lo que el Presente nos repele con su frialdad hostil. Buscamos darle una prueba física, por medio de imágenes del Pasado, a todos nuestros deseos e impulsos, los cuales nos transportan al Futuro, y por ende, ganar para ellos una forma que el Presente moderno no podrá producir.<sup>154</sup>

Siegfried, a diferencia de cualquier personaje histórico, posibilitó una forma distinta para reflejarse en su obra. Wagner le impregnó su propia personalidad y su deseo de regresar a Alemania para lograr su proyecto artístico sin la necesidad de responder ante relaciones pesadas, detalladas y específicas que no le serían de utilidad en su circunstancia de exiliado:<sup>155</sup>

Siegfried  
Irme al mundo,  
lejos del bosque:  
¡jamás regresaré!  
Cuán contento estoy,  
pues libre llegué a ser,  
¡nada me ata y obliga!  
Tú no eres mi padre,  
en la lejanía estoy en mi tierra,  
tu hogar no es mi casa,  
mi techo no es tu tejado:  
¡como el pez nada  
alegre en la corriente,  
como el pinzón  
vuela de aquí libre,  
así volaré,  
así huiré de aquí,  
como el viento por el bosque

---

<sup>153</sup> Véase Richard Wagner, “Carta 106 a Minna Wagner, 16 de abril de 1850” en *Selected letters of Richard Wagner*, *op. cit.*, pp. 191-199.

<sup>154</sup> Richard Wagner, “A Communication to my Friends”, *op. cit.*, p. 357.

<sup>155</sup> En sus escritos teóricos también es evidente: “...I held dear in the German Home for which I was yearning, I recalled the image of the impressions of my youth, and, to conjure up a clearer vision, I turned the pages of the book of History. I also took advantage of this opportunity to seek again for an operatic subject: but nowhere in the ample outlines of the old German Kaiser-world could I find one...” *Ibid.*, p. 313.

me iré lejos...,  
Mime, para jamás volver a verte!<sup>156</sup>

De manera similar al Alejandro Magno de Droysen, Siegfried sintetiza la época, la religión, leyes y política de los dioses. Transcurre todo el drama con fe en un propósito mayor, a saber, el de aprender a temer. En él, Wagner imprimió sus deseos y su esperanza optimista respecto al futuro y la resolución de sus problemas.<sup>157</sup> Siegfried es la luz que guía hacia el propósito de la tetralogía, tal como se lo expresa Brünnhilde a Sieglinde hacia el final de *La valquiria*:

Brünnhilde  
(Apremiante)  
¡Corre, pues, lejos,  
vuelta al Este!  
Con valiente obstinación  
soporta todas las fatigas...,  
hambre y sed,  
zarzas y piedras;  
¡ríe si la necesidad,  
si el sufrimiento te roe!...  
Pues sabe esto  
y defiéndelo siempre...:  
¡al más sublime héroe del mundo  
cobijas tú, oh mujer,  
en el seno protector!<sup>158</sup>

Droysen y Ranke implementaron proyectos de enseñanza de la historia como cátedras, seminarios y métodos de interpretación específicos. Droysen, en particular, buscaba un uso práctico para la historia y desarrolló su propia teoría en *Historica*,<sup>159</sup> donde combinó una serie de elementos históricos y filosóficos para presentar una de las más importantes reflexiones teóricas

---

<sup>156</sup> Richard Wagner, *El anillo del nibelungo...*, *op. cit.*, p. 211. “Siegfried/ Aus dem Wald fort/ in die Welt zieh’n:/ nimmer kehr’ ich zurück./ Wie ich froh bin,/ daß ich frei ward,/ nichts mich bindet und zwingt!/ Mein Vater bist du nicht,/ in der Ferne bin ich heim;/ dein Herd ist nicht mein Haus,/ meine Decke nicht dein Dach./ Wie der Fisch froh/ in der Fluth schwimmt,/ wie der Fink frei/ sich davon schwingt:/ flieg’ ich von hier,/ fluthe davon,/ wie der Wind über’n Wald/ we’ ich dahin -/ dich, Mime, nie wieder zu seh’n!” Richard Wagner, *Wagner’s Ring of the Nibelung...*, *op. cit.*, pp. 206-207.

<sup>157</sup> Hayden White, *The Practical Past*, Illinois, Northwestern University Press, 2014, p. 9.

<sup>158</sup> Richard Wagner, *El anillo del nibelungo...*, *op. cit.*, p. 173. “Brünnhilde/ Fort den eile/ nach Osten gewandt!/ Muthigen Trotzes/ ertrag’ alle Müh’n -/ Hunger und Durst,/ Dorn und Gestein;/ lache, ob Noth,/ ob Leiden dich nagt!/ Denn eines wiss’/ und wahr’ es immer:/ den hehrsten Helden der Welt/ heg’st du, o Weib,/ im schirmenden Schooß! -” Richard Wagner, *Wagner’s Ring of the Nibelung...*, *op. cit.*, p. 177.

<sup>159</sup> Gustav Droysen, *Histórica: lecciones sobre la enciclopedia y metodología de la historia*, trad. de Ernesto Garzón Valdés y Rafael Gutiérrez Girardot, Barcelona, Alfa, 1983, 390 p.

hasta ese momento.<sup>160</sup> Ambos tomaron elementos de interpretación preliminares<sup>161</sup> y usaron para implementar sus respectivas presuposiciones.

Para Droysen, el conocimiento preliminar de la filología o de disciplinas auxiliares como los estudios bíblicos, era indispensable para la crítica de fuentes del historiador.<sup>162</sup> La teoría de la historia era necesaria para desarrollar una consciencia propia de investigación.<sup>163</sup> La historiografía contaría con una función específica.<sup>164</sup> Al igual que con Ranke, el testimonio más veraz equivalía al más próximo al hecho,<sup>165</sup> sin embargo, con Droysen la evidencia tomaba significado en tanto hubieran distintos enfoques o preguntas y una jerarquía de interpretación determinada.<sup>166</sup>

Droysen consideró la distinción entre fenómenos naturales e históricos y la inaplicabilidad del uno sobre el otro. Mientras que los primeros trataban con elementos que se repetían y en torno a los cuales se podían establecer leyes generales, los segundos constaban de situaciones únicas y de un progreso que no se detenía.<sup>167</sup> En la disciplina histórica la verdad no era comprobable, pues la cognición estaba limitada y matizada por la pertenencia a determinados grupos, como el Estado, la familia, la religión, etc. Cualquier tipo de generalidad era de carácter estéril en tanto no hubieran estos matices en el conocimiento,<sup>168</sup> por lo tanto, la tarea del historiador era unir su perspectiva personal con aquella del conjunto al que se integraba<sup>169</sup> así como encontrar el desarrollo histórico, en tanto que era el único factor común de los sucesos humanos.<sup>170</sup> El autor estableció la relación del historiador con el mundo contemporáneo,<sup>171</sup> ya que el pasado se descifraba desde el presente.<sup>172</sup> Esto permitiría, además del rechazo a una postura trascendental, una toma de consciencia y la

---

<sup>160</sup> Horst Walter Blanke, "Theory of History in Historical Lectures: The German Tradition of Historik, 1750-1900", en *History and Theory*, vol. 23, no. 3, October 1984, p. 331.

<sup>161</sup> El origen de la hermenéutica se establece en torno a la Reforma y a la teología. Por ejemplo, Ranke tomó elementos de interpretación de los monjes benedictinos, Juan Antonio Ortega y Medina, *op. cit.*, p. 50. Aunque también existen las reflexiones de los clásicos y la *ars histórica*. Horst Walter Blanke, *op. cit.*, p. 334.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 342.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 350.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 331.

<sup>165</sup> Francisco Vázquez García, "II. Saber histórico y ciencias auxiliares en el siglo xix", *op. cit.*, p. 32.

<sup>166</sup> James McGlew, *op. cit.*, p. 9.

<sup>167</sup> Georg Iggers, "The High Point of Historical Optimism: The 'Prussian School'", *op. cit.*, p. 110.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>169</sup> James McGlew, *op. cit.*, p. 11.

<sup>170</sup> Georg Iggers, "The High Point of Historical Optimism: The 'Prussian School'", *op. cit.*, p. 107.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>172</sup> James McGlew, *op. cit.*, p. 10.

elaboración de memoria.<sup>173</sup> Aunado a los grandes individuos el conocimiento científico de la historia comenzaba con los rastros del pasado que un individuo experimenta en su día a día.<sup>174</sup>

Droysen resolvió la brecha entre la escritura de la historia y la dimensión práctica de la razón histórica, con la definición de los límites entre arte e historia. Para él había una profunda correlación entre ambas, pero el historiador tenía que separarse del carácter subjetivo del artista para unir su perspectiva con aquella del grupo al que pertenece.<sup>175</sup> Las opiniones e intervenciones de Droysen en el arte fueron de suma importancia, sobre todo en la música. Fue tutor y gran amigo de Félix Mendelssohn, uno de los músicos más destacados e influyentes del siglo XIX.<sup>176</sup> Durante la década de 1820 mantuvieron un estrecho contacto, frecuentaban los mismos círculos intelectuales, así como las mismas discusiones en torno al arte y la historia. Incluso después de separarse, sostuvieron una correspondencia hasta la muerte del músico en 1847.<sup>177</sup> Sus ideas musicales y sobre la escritura de la historia estuvieron profundamente influidas por las opiniones del otro y ambos estuvieron involucrados en proyectos mutuos.

Un ejemplo de la influencia de la perspectiva histórica de Droysen sobre la música –y viceversa– se encuentra en la recuperación de obras musicales de compositores anteriores. Las obras estrenadas anteriormente, incluso las de los más famosos músicos, no se presentaban regularmente como se hace en la actualidad. En realidad no se volvían a interpretar y muy pocas veces se estudiaban o publicaban.<sup>178</sup> Mendelssohn estuvo involucrado en la reinterpretación de *La pasión según San Mateo* de Johann Sebastian Bach –estrenada en 1727 y rescatada en 1829–, pero, también compuso la música incidental para *Antígona* (1841),<sup>179</sup> uno de los intentos de aproximación a la tragedia griega original. Fue encargada por Federico Guillermo IV de Prusia a

---

<sup>173</sup> Francisco Vázquez García, “II. Saber histórico y ciencias auxiliares en el siglo xix”, *op. cit.*, p.25.

<sup>174</sup> James Mcglew, *op. cit.*, p. 9.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>176</sup> Arnaldo Momigliano, *Ensayos de historiografía antigua y moderna*, Trad. Stella Mastrangelo, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 263.

<sup>177</sup> Cecilia Applegate, “Mendelssohn and Droysen. Historicism in Practice and Theory”, en *Rethinking Mendelssohn*, Benedict Taylor (ed.), New York, Oxford University Press, 2020, EPUB.

<sup>178</sup> “Mendelssohn was the most public advocate for the study, performance, and modern publication of the music of the past in all of Europe” *Ibid.*, EPUB.

<sup>179</sup> Estrenada en el Palacio de Sanssouci el 28 de octubre de 1841

un grupo de intelectuales que incluyó al propio Mendelssohn, quien recién había sido nombrado compositor de la corte prusiana.<sup>180</sup>

Droysen motivó la recuperación de estas obras al introducir a Mendelssohn a la noción del helenismo y su atención al mundo antiguo. Incluso publicó algunos de sus esfuerzos para crear una estructura que sostuviera el retorno a Bach. A continuación, se encuentra un fragmento de un poema de su autoría:

El joven escucha atentamente  
a los tonos ambientales, que suenan a lo lejos  
desde la oscuridad de los bosques de los muertos,  
desde el silencio del reino de los muertos,  
desde la agonía muda de los que no tienen cuerpo,  
surge uno:  
'Los de arriba han olvidado,  
qué grandeza ha muerto.  
incluso los que son más grandes que aquellos  
ya no recuerdan,  
han olvidado  
que ellos mismos morirán y se unirán a los muertos  
y a los jueces de los muertos.  
nosotros los jueces solo juzgamos  
lo que los humanos vivos crean'<sup>181</sup>

Droysen propuso a Mendelssohn como el líder de la realización cultural de Prusia y Alemania, ya que las artes tenían con un claro propósito ético, e incluso religioso.<sup>182</sup> Creía también en una coexistencia, como en un matrimonio, en una fusión donde no se perdieran ni se sucedieran

---

<sup>180</sup> Véase Michael P. Steinberg, "The Incidental Politics to Mendelssohn's *Antigone*", en *Mendelssohn and his World*, ed. by R. Larry Todd, New Jersey, Princeton University Press, 1991, pp. 137-156.

<sup>181</sup> "Sinnend lauschet der Jüngling / Dem leuchtenden Töne, / Der aus dem Dunkel del Todtenhaines, / Der aus dem Schweigen des Todtenreiches, / Der aus dem stummen Wehen der Körperlosen / Einzig auftaucht. / 'Die droben haben vergessen, / Was Grosses gestorben ist, / Dass es weiche dem Grösseren. / Die droben haben vergessen, / Dass sie selber sterben zu den Todten / Und den Richtern der Todten. / Wir Richter richten / Und was lebend der Mensch geschaffet'". Applegate incluye su traducción al inglés, de donde es esta traducción al español. La autora comenta algo muy interesante del poema: "its poet dreams of visiting 'Persephone's underworld' and finding everything transformed from its previous bleak state, Ixion no longer bound to the fiery wheel, Tantalus drinking, and Sisyphus on the mountaintop, his massive boulder a monument to the completion of his labours. Everywhere the air sounds with the songs of the 'all-compelling, luminous Orpheus', and in all groves and fields of the underworld, the dead are singing. A bold young man appears on the River Styx, calling to Charon to take him to the underworld so he can greet the great ones who are there—'for I do not fear death'. Listening to them sing, he declares, 'we above have forgotten the great among the dead . . . just as we have forgotten that we too will die and be forgotten'. Filled with 'blazing exaltation', he returns to the 'astounded world', his 'soul filled with the songs he heard in the realm of the dead, the everlasting dead'. Cecilia Applegate, *op. cit.*, EPUB.

<sup>182</sup> *Ibid.*, EPUB.

sin sentido alguno. La más importante sería la música, pues era la única capaz de mostrar lo que había en la mente de los personajes de la tragedia.<sup>183</sup> Así mismo, criticó cualquier demostración artística que dejara de lado el hecho histórico con el pretexto de ser comprensible para todos, inventándose un nuevo mito particular.<sup>184</sup> Además, Droysen buscó en el pasado clásico el equivalente del potencial político que atestiguaba.<sup>185</sup> Creó el término “helenismo” para aglutinar y posibilitar la comprensión las características de los territorios germanos y así evitar detalles particulares que no homogeneizaban la diversidad del todo.

Después de los Levantamientos de Dresde, Wagner se dedicó por completo a su proyecto estético-artístico.<sup>186</sup> Su interés por muchos de los autores mencionados provino principalmente de un interés autodidacta, lo cual explicaría la variedad de perspectivas, disciplinas y reglas que permearon en la tetralogía, los escritos paralelos y en su idea del arte en general.<sup>187</sup> Mientras que Droysen y Ranke hacían sus respectivos aportes al sistema universitario y a los programas de historia, Wagner veía a Leipzig como el centro de la educación científica, a través de su Universidad, por ello pensaba que lo mejor sería establecer un centro de educación artística en Dresde, que uniera sus instituciones de teatro, música y artes plásticas en una sola.<sup>188</sup> El patrocinio quedaría a cargo del Estado por cuestión económica y para que formas extranjeras no intervinieran.<sup>189</sup>

---

<sup>183</sup> „Tragödie nicht fürder der Musik entbehren kann, als welche allein zu zeigen vermag, was in dem tiefverschlossenen Gemüthe der tragischen Person vorgehe, und so das giebt, was die höchste Kunst des Schauspielers in stummem Spiel, in Miene und Bewegung oft nicht einmal andeuten kann und darf.“ Gustav Droysen, „Von der Oper, en *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung*, A. B. Marx (ed.), Berlin, Im Verlage der Schlesingerschen Buch und Musikhandlung, 1828, p. 20.

<sup>184</sup> „Wer aber tauschte um reiche Vorstellung, um klare Gedanken gern die trübe, unbestimmte Empfindung? Das hiesse ein bestimmtes, sprechendes Madonnenbild von der Tafel wischen, um dafür ägyptische Hieroglyphen zu setzen, nur dem Eingeweihten lesbar, oder ein historisches Faktum vergessen, um sich einen Mythos zu erfinden, der geduldig ist gegen jede Deutung.“ *Ibid.*, p. 18.

<sup>185</sup> Wenceslao Roces, “Introducción”, en Gustav Droysen, *Alejandro Magno*, *op. cit.*, p. VIII.

<sup>186</sup> Wagner dice en el prefacio de 1850 al Plan de organización de un Teatro Nacional Alemán para el reino de Sajonia que “That I henceforth sought a broader base for my ideas, and preferred to league myself with Chaos, rather than with the Established [...] I always strove to bend the accident of local circumstances to its practical illustration.” Richard Wagner, “Plan of Organisation of a German National Theatre for the Kingdom of Saxony”, *op. cit.*, p. 322.

<sup>187</sup> Menciona haber entrado a distintas clases de filosofía en la Universidad de Leipzig. Richard Wagner, *My Life*, vol. 1, pp. 521-522.

<sup>188</sup> “Leipzig is the centre of scientific education for the country through its University; Dresden the focus of artistic education through the union of the Conservatorium with the national Institute for Drama and Music on the one hand, on the other through its Academy of the Plastic Arts.” Richard Wagner, “Plan of Organisation of a German National Theatre for the Kingdom of Saxony”, *op. cit.*, p. 355.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 324.

Wagner asociaba la hermenéutica y la erudición crítica al entendimiento, algo totalmente alejado del sentimiento: “el placer sólo puede obtenerse por medio del Sentimiento, no a través de la Investigación anticuaria”.<sup>190</sup> Paradójicamente, declaró que sabía un poco de los idiomas de los mitos y que había leído a estudiosos del tema, como Jakob Grimm –de quien Droysen retomó algunos aspectos sobre hermenéutica–<sup>191</sup> y Franz Mone:

En mis esfuerzos por dominar los mitos de Alemania de una forma más meticulosa de lo que me había sido posible en mi anterior lectura del *Cantar de los nibelungos* y *El libro de los héroes*, los comentarios particularmente sugestivos de Mone sobre la *Heldensage* me agradaron mucho, aunque los académicos más estrictos consideraron este trabajo sospechoso debido a la audacia de algunas de sus afirmaciones. Por ellas es que fui atraído irresistiblemente a las sagas *nórdicas*; e intenté, tanto como me fue posible sin un conocimiento fluido de los idiomas escandinavos, familiarizarme con las *Edda*, así como con su versión en prosa, cuya mayor parte estaba en la *Heldensage*.<sup>192</sup>

Wagner consultó ediciones comentadas, incluyendo las ediciones de los dramas griegos de Esquilo de Droysen. Estas fuentes abundaron desde el siglo XVIII y a lo largo del siglo XIX en el centro de Europa. Se tradujeron al alemán moderno, se instituyó su lectura en algunas escuelas y se crearon clases en las universidades dedicadas a los nuevos descubrimientos respecto a estos textos.<sup>193</sup> Algunos de los personajes de la tetralogía incluso “demuestran el poder unificador de la erudición contemporánea a la perfección”<sup>194</sup>. De modo que, no es ninguna casualidad que Wagner creara dramas a partir de leyendas medievales como *Tannhäuser* o *Lohengrin*, de la mitología nórdica para *El anillo* o *Wieland el herrero*, de estudios bíblicos para *Jesus de Nazareth*, o de filología clásica para *Aquiles*. En resumen, tomó temáticas que eran muy populares en las disciplinas imperantes de su momento.

Otra discusión retomada por Wagner, fue la de la diferencia entre los acontecimientos humanos y los naturales. Dedicó un ensayo al respecto, titulado “Arte y Clima”<sup>195</sup>, donde cuenta cómo el hombre declaró su independencia de la naturaleza desde la antigüedad, hacia la Edad

---

<sup>190</sup> Richard Wagner, “A Communication to my Friends”, *op. cit.*, p. 276.

<sup>191</sup> Francisco Vázquez García, “II. Saber histórico y ciencias auxiliares en el siglo xix”, *op. cit.*, p. 70.

<sup>192</sup> Richard Wagner, *My life*, *op. cit.*, vol. 1, p. 416. Las cursivas son mías.

<sup>193</sup> Elizabeth Magee, Richard Wagner and the Nibelungs, *op. cit.*, pp. 3-4.

<sup>194</sup> La cita completa refiere a Alberich: “Wagner’s Alberich, in addition to being a psychologically convincing portrait, is something of a virtuoso performance, for he draws on dwarfs from a host of literary sources and demonstrates the unifying power of contemporary scholarship to perfection.” *Ibid.*, p. 80.

<sup>195</sup> Véase, Richard Wagner, “Art and Climate”, en *Richard Wagner’s Prose Works*, Trad. William Ashton Ellis, London, Kegan Paul, Trench Trübner & co., 1895, vol. I, pp. 249-265.

Media, esta dualidad se convirtió en un conflicto constante, y para el siglo XIX ya dominaba la conciencia religiosa y política. Esto desembocó en la crítica del músico a las formas de escribir historia. Esta disciplina era la evidencia de la separación entre lo humano y cualquier necesidad natural. El arte, en cambio, era aquello que contenía a ambos elementos en conjunto, sin embargo, en su contexto, sólo se dedicaba a imitar modelos antiguos.<sup>196</sup>

Wagner hizo uso de las ideas de Droysen para evidenciar la separación que le representaba cualquier forma de escritura de la historia, por ejemplo, al hacer múltiples alusiones al término *helenismo*, pero con divisiones específicas, como *cultura helénica*, *arte helénico*, *historia helénica*, *evolución helénica*, *autoconsciencia helénica*, etc. A partir de ellas, sustentó su crítica a la disciplina histórica por desarrollar individualidades y separar al hombre de la naturaleza desde la antigüedad clásica. Estas variantes funcionaron como divisiones arbitrarias parecidas a las que hacía el Estado del siglo XIX, por tratarse de nociones que no provenían de necesidades auténticas, es decir, aquellas que contemplaban soluciones a los problemas contemporáneos estrictamente a partir del pasado.<sup>197</sup>

Es importante aclarar que Wagner refirió directamente a Droysen en una sola ocasión en su autobiografía, sin embargo, sí criticó a Mendelssohn y a su visión artístico-histórica en varias ocasiones.<sup>198</sup> De la misma manera, calificó negativamente a *Antígona*, como un proyecto que partió de necesidades falsas y artificiales:

Un poeta ingenioso, que como artista creador jamás había hallado la capacidad de dominar cualquier clase de asunto para hacer de él un drama verdadero, pudo mover a un príncipe absoluto a dar a su intendente teatral la orden de representarle una tragedia griega auténtica con fidelidad a la Antigüedad, para lo cual un compositor famoso tenía que escribir la música necesaria. Este drama sofócleo se evidenció, frente a nuestra vida, como una grosera y convencional mentira artística: como una mentira que producía una necesidad artificial, para paliar la falsedad de nuestro entero

---

<sup>196</sup> “A survey of our modern art thus teaches us that we absolutely do *not* stand under the influence of climatic *Nature*, but of a *History* at entire variance with that Nature.” *Ibid.*, p. 258.

<sup>197</sup> “so that the work of forming and developing these diverse individualities must be ascribed far more to History than to Nature.” *Ibid.*, p. 254.

<sup>198</sup> “I hear that Mendelssohn is rumored to have been commissioned to write an opera for Paris: if Mendelssohn is mad enough to accept the commission, he is much to be pitied; my own view is that he is not even capable of achieving a popular success with an opera in Germany; he is too much of an intellectual and totally lacking in any great passion”, Richard Wagner, “Carta 44 a Robert Schumann del 5 de febrero de 1842” en *Selected letters of Richard Wagner, op. cit.*, pp. 89-90.



arte; como una mentira que buscaba hacer negar, con cualquier pre-texto artificial, la verdadera necesidad de nuestro tiempo.<sup>199</sup>

Para Wagner, las nociones de Mendelssohn no eran artísticas, pues sus proyectos se aferraban a nociones abstractas del pasado,<sup>200</sup> y respondían ante príncipes y leyes como las del Estado y la Iglesia. Mientras que Droysen trataba de recordar las hazañas de los muertos para darles uso en el presente, el compositor de la tetralogía mencionó que “nuestro sentido artístico actual, con su eterna adhesión a las restricciones de lo viejo y muerto, no pueden concebir un ápice de nada”<sup>201</sup>. En cambio, Siegfried venía de los viejos días de los valientes héroes, no de una civilización cargada de religión y obsesionada con la recopilación de datos.<sup>202</sup>

Wagner sí creía que las propuestas artísticas y estéticas podían salvar la situación, pues le traerían al pueblo el reflejo por el cual alcanzarían su más noble esencia.<sup>203</sup> Además, no quería que la música tuviera un papel predominante sobre las demás artes, sino una unión estrecha.<sup>204</sup> En contraste a cómo Droysen pensaba la ópera, Wagner propuso una fusión sin la pérdida de sus respectivos elementos y al drama como el propósito mayor, en tanto que podría enseñarnos los sentimientos de los hombres en todas las épocas. El caso paralelo al personaje histórico *droyseniano* es el propio Siegfried, quien actúa ante la decepción, la traición, el exilio y las circunstancias históricas del momento. Él es el individuo optimista que, al tratar de aprender a temer, representa a su comunidad.

Tanto Wagner como Droysen buscaban la extracción de principios abstractos de sus respectivas disciplinas. Las obras de ambos contienen críticas a un conocimiento general e insuficiente con sus particulares matices. Ambos tomaron la disciplina del otro para reforzar sus principios metodológicos, sólo que Droysen lo hizo incluyendo la música y Wagner lo hizo

---

<sup>199</sup> Richard Wagner, *Ópera y Drama*, *op. cit.*, p. 143. Refiere al filólogo Johann Jakob Christian Donner y a Félix Mendelssohn. El *príncipe absoluto* era Federico Guillermo IV de Prusia. Véase *Ibid.*, p. 269.

<sup>200</sup> “till we convince ourselves that the fulfilment of our soul’s best wish hangs not upon the old erroneous supposition that men’s needs must be what our wilful notions, abstracted from the Past, dictate that should be; but on the certain knowledge, that they require alone to be what by their very nature they *can be*, and *therefore shall and will be*. Not *Angels*; but precisely *Men!*” Richard Wagner, “Art and Climate”, *op. cit.*, p. 265.

<sup>201</sup> “our art-sense of to-day, with its eternal clinging to the fetters of the old and dead, can conceive no jot or tittle.” *Ibid.*, p. 265.

<sup>202</sup> La llama “clergy-ridden *pandect civilisation*”. *Ibid.*, p. 259.

<sup>203</sup> “With the Greeks the perfect work of art, the Drama, was the abstract and epitome of all that was expressible in the Grecian nature. It was the nation itself –in intimate connection with its own history– that stood mirrored in its artwork, that communed with itself and, within the span of a few hours, feasted its eyes with its own noblest essence.” Richard Wagner, “Art and Revolution”, *op. cit.*, p. 52.

<sup>204</sup> Richard Wagner, *Ópera y drama*, *op. cit.*, p. 84.

rechazando las formas imperantes de escribir sobre la historia. El propósito de ambos era llegar a un público amplio. Droysen tenía claro que el éxito del historiador residía en su habilidad de persuadir a los otros, por ello había una dimensión práctica en la razón histórica.<sup>205</sup> Buscaba representar lo universal y lo específico en una viva caracterización didáctica y narrativa, para tener un efecto en las creencias políticas de los lectores, tomar consciencia de otras representaciones del pasado y así crear una que correspondiera con el contexto.<sup>206</sup> Al igual que el poeta antiguo,<sup>207</sup> el historiador crearía un drama, para que el pasado ayudara a moldear y a configurar el presente.<sup>208</sup>

Varios años después, durante 1856, después de que Wagner leyó a Arthur Schopenhauer escribió a Röckel lo siguiente:

Mi experiencia más sorprendente respecto a esto, llegó, finalmente, a través de mi poema del nibelungo; tomó forma en un momento en el que, confiando en mis concepciones, había construido un mundo helenístico optimista para mí, el cual consideraba totalmente factible si tan solo la gente hubiera querido que existiera, mientras que buscaba ingeniosamente eludir el problema de por qué no deseaban que existiera. Recuerdo ahora el haber escogido el carácter de mi Siegfried con este objetivo particular en mente, con la intención de proponer la idea de una vida libre de dolor; más aún, creí poder expresar esta idea de manera más clara presentando todo el mito de los nibelungos, y mostrando cómo de la primera injusticia nace todo un mundo de injusticia, un mundo que se destruye para enseñarnos a reconocer la injusticia, erradicarla y establecer en su lugar un mundo justo.<sup>209</sup>

El conocimiento histórico le proporcionó a Wagner una salida del presente en vez de ayudarlo a comprenderlo.<sup>210</sup> Los miembros de la escuela histórica alemana establecían los hechos conforme a sus ideas éticas, concentrados en encontrar legitimidad y relación con otros personajes o instituciones. Dentro de esta corriente, era necesario tener conocimiento de la antigüedad clásica para entender el potencial de Prusia para unificar Alemania.<sup>211</sup> En cambio, el *drama* wagneriano no dependía de ninguna clase de conocimiento previamente establecido para que el espectador lo entendiera; el mito no dependía del intelecto, sino de la universalidad del sentimiento:

Una acción que sólo puede ser explicada por relaciones históricas, inactuales según su origen, y justificada desde el punto de vista del Estado o comprendida por la consideración de dogmas

---

<sup>205</sup> James McGlew, *op. cit.*, p. 11.

<sup>206</sup> Francisco Vázquez García, "II. Saber histórico y ciencias auxiliares en el siglo xix", *op. cit.*, p. 70.

<sup>207</sup> James McGlew, *op. cit.*, p. 13.

<sup>208</sup> Francisco Vázquez García, "II. Saber histórico y ciencias auxiliares en el siglo xix", *op. cit.*, p. 71.

<sup>209</sup> Richard Wagner, "Carta 193 a August Röckel del 23 de Agosto de 1856" en *Selected letters of Richard Wagner*, *op. cit.*, p. 357.

<sup>210</sup> Hayden White, *op. cit.*, p. 13.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 50.

religiosos no comunes interiormente sino inculcados desde fuera, es –como ya vimos– representable sólo al entendimiento, no al sentimiento: esto podía alcanzarse de la manera más satisfactoria por medio de la narración y la descripción, por medio de la llamada a la fuerza imaginativa del entendimiento, pero no por medio de la presentación directa al sentimiento y a sus órganos perceptivos precisos, los sentidos, porque una tal acción era realmente inabarcable para estos sentidos y, en ella, una masa de relaciones tenía que caer fuera de toda posibilidad de traerla a la concepción sensible y tenía que quedar abandonada, para la comprensión, sólo al órgano combinativo del pensamiento. De aquí que, en un drama histórico-político, al poeta le interesara dar su propósito –como tal– finalmente en toda su desnudez: el entero drama permanecería incomprensible y sin efecto, si este propósito no surgiera de manera bien visible, en la forma de una moral humana, de una descomunal mezcla de motivos pragmáticos, empleados para la mera descripción. En el transcurso de una tal pieza, uno se preguntaría espontáneamente: «¿Qué quiere decir así el poeta?». <sup>212</sup>

El plan de Droysen estaba profundamente arraigado al Estado y a la religión, <sup>213</sup> elementos a los que Wagner se opuso a partir de su acercamiento a la filología y a la filosofía, disciplinas que usó paralelamente a la historiografía. Cabe destacar que no fueron procesos sucesivos, sino que eran lo que encontraba en su contexto intelectual y en los círculos sociales que frecuentaba, es decir, estuvieron presentes de manera simultánea. La historiografía reclamaba legitimidad y vigencia a partir de su rechazo a discursos que ficcionalizaran o mitificaran el conocimiento, en cambio, Wagner pensaba en las representaciones históricas imperantes como vestuarios cuyo propósito era engañar respecto a su vacío interior. <sup>214</sup> A continuación, buscó en el futuro la resolución a su situación, pero no el porvenir que la historia trataba de regular mediante leyes promulgadas en el presente, <sup>215</sup> sino a través de la más pura necesidad humana y artística. El músico no se deshizo de las formas de escribir historia, sino que tenía una noción propia y con *El anillo* propuso otra manera de aproximarse a ella.

---

<sup>212</sup> Richard Wagner, *Ópera y Drama*, *op. cit.*, p. 172.

<sup>213</sup> George Peabody Gooch, *op. cit.*, pp. 141-142.

<sup>214</sup> Wagner dice al respecto: “El reflejo que debía caer desde este aparato sobre los personajes principales, reanimándolos, sólo podía producir, en consecuencia, algún efecto fecundo si también la máscara del medio recibía desde fuera una capa de pintura que engañara sobre su vacío interior. Esta capa de pintura se obtuvo con el vestuario histórico, que tenía que hacer el colorido nacional aún más gráfico.” Richard Wagner, *Ópera y Drama*, *op. cit.*, p. 97.

<sup>215</sup> “Nada ha sido más perjudicial para la felicidad de los seres humanos que la loca pasión por regular la vida del futuro mediante leyes promulgadas en el presente: esta nefasta preocupación por el futuro, que en verdad sólo es propia del turbio egoísmo absoluto, no busca nunca en el fondo más que meramente conservar aquello que ahora poseemos, esto es, asegurárnoslo para toda la vida...” Richard Wagner, *La obra de arte del futuro*, *op. cit.*, p. 165.

## Capítulo 2: Pasado histórico y pasado práctico: el discurso de Richard Wagner

Después del Alzamiento de mayo en Dresde en 1849, Wagner se fue exiliado a vivir en Zúrich, Suiza durante doce años. Al principio, probó suerte con sus escritos teóricos, pero al no proporcionarle un ingreso fijo,<sup>1</sup> volvió su atención a la escritura de los dramas.<sup>2</sup> En consecuencia, terminó de escribir el poema de *El anillo del nibelungo* en los últimos meses de 1852 e imprimió, de manera privada, una primera versión completa a principios de 1853.<sup>3</sup> Fueron años complicados en materia personal. Estuvo lejos de casa, de su familia y amistades. Theodor Uhlig, una de sus amistades más cercanas, falleció repentinamente.<sup>4</sup> Se distanció de su primera esposa, Minna Wagner. Tuvo problemas de salud<sup>5</sup> e intentó fugarse con Jessie Laussot.<sup>6</sup> Lo anterior lo dejó con una muy mala reputación, aunada a su dependiente posición económica de amigos y mecenas.<sup>7</sup> Franz Liszt logró llevar a cabo el estreno de *Lohengrin* en Weimar en 1850, sin embargo, esto no obtuvo el éxito que esperaba.<sup>8</sup>

Los problemas no simplificaron la construcción de la tetralogía. Hacia el final de “Comunicación a mis amigos”, Wagner menciona: “Propongo producir mi mito en tres dramas completos precedidos por un extenso Preludio. [...] En un Festival especialmente designado, propongo, en algún momento en el futuro, producir estos tres Dramas con su Preludio, *en el curso de tres días y una víspera.*”<sup>9</sup>. Así, a pesar de que renunció a las formas de hacer historia de corte académico, no desistió de acudir a otras dos disciplinas fundamentales para la construcción de *El anillo*, a saber, la filología y la filosofía. Es por ello que, durante el presente capítulo, me dispongo

---

<sup>1</sup> Wagner tenía la esperanza de que se le pagara bien por los escritos teóricos, pero no tuvieron el éxito que esperaba. Véase Richard Wagner, “Carta 99 a Theodor Uhlig, 27 de diciembre de 1849” en *Selected letters of Richard Wagner*, *op. cit.*, pp. 182-184.

<sup>2</sup> Véase Richard Wagner, “Carta 142 a Franz Liszt, 29 de mayo de 1852” en *ibid.*, p. 260.

<sup>3</sup> Elizabeth Magee, *Richard Wagner and the Nibelungs*, *op. cit.*, p. 212.

<sup>4</sup> Las cartas a Uhlig, son un registro importantísimo sobre la creación de la tetralogía y la conexión con su situación personal.

<sup>5</sup> Richard Wagner, “Carta 158 a Franz Liszt del 11 de febrero de 1853” en *Selected letters of Richard Wagner*, *op. cit.*, p. 280.

<sup>6</sup> Richard Wagner, “Carta 110 a Julie Ritter del 26/27 de junio de 1850” en *ibid.*, pp. 200-207.

<sup>7</sup> Véase Richard Wagner, “Carta 96 a Ferdinand Heine del 19 de noviembre de 1849” en *ibid.*, pp. 177-180.

<sup>8</sup> Véase Richard Wagner, “Carta 115 a Franz Liszt del 8 de septiembre de 1850” en *ibid.*, pp. 213-216.

<sup>9</sup> “I propose to produce my myth in three complete dramas preceded by a lengthy Prelude. [...] At a specially-appointed Festival, I propose, some future time, to produce those three Dramas with their Prelude, in the course of three days and a fore-evening.” Richard Wagner, “A communication to my Friends”, *op. cit.*, p. 391.

a confrontar las ideas presentes en la tetralogía con las de los escritores de las fuentes filológicas y filosóficas del poema, desde Jakob Grimm hasta Ludwig Feuerbach.

Para Wagner, el pasado histórico era fútil.<sup>10</sup> Los planteamientos de los historiadores eran antinaturales, falsos y actuaban como la reminiscencia artificial de las originales formas míticas, pues se resistían a dar un uso práctico para el día a día. El conocimiento de la antigüedad no le ayudó a reflejar al hombre real de carne y hueso, ya que sólo heredaba más problemáticas de las que resolvía. Dentro de las traducciones y ediciones de la poesía antigua, además de los planteamientos de algunos filósofos lidió con su complicada situación y ambicionó la resolución de su situación a futuro.<sup>11</sup> Wagner criticaba a los académicos el hecho de que escribían para un público de intelectuales similares a ellos y para las altas esferas de la política.<sup>12</sup> En el drama se debía reflejar el sentimiento, no el intelecto y sus reglas disciplinarias. En la tetralogía se encuentra escrito un pasado que busca resolver los problemas políticos de la región, pero también los impedimentos personales y artísticos del propio compositor. Esto se concretó gracias al uso de metáforas tanto en el contenido como en la forma del drama. La escritura del poema y de la música de *El anillo* se hizo a partir del rechazo a ciertas disciplinas, al mismo tiempo que se retomaban elementos de otras.

## 2.1 Las fuentes del poema (filológicas y filosóficas)

La formación intelectual de Wagner fue mayoritariamente autodidacta. A lo largo de la primera mitad del siglo XIX hubo autores, traductores, editores y obras que, al gozar de cierta popularidad, trascendieron las esferas académicas hacia los círculos en los que se movía el compositor, y hasta formar una especie de sentido común o cultura histórica. Las críticas y discusiones con las mismas se encuentran dentro de la tetralogía. Gracias a la filología, por ejemplo, renovó su interés en el pasado y reforzó sus nociones en torno a las temáticas y los personajes “reales” que la historia y

---

<sup>10</sup> Hayden White, *The Practical Past*, *op. cit.*, p. xiii.

<sup>11</sup> Hayden White explica que el pasado práctico tiene que ver con un tratamiento literario del pasado, pero también con uno poético y dramático. *Ibid*, p. xiv. También comenta que en los momentos en los que se requiere de decisiones, la única parte del pasado es a lo que Reinhart Koselleck llamó “espacio de experiencia”, donde se encuentran recuerdos, ideas sueños y valores del pasado a los que acudimos cuando se requiere una solución práctica. *Ibid.*, p. 10.

<sup>12</sup> “aquellos profesores e investigadores de la literatura trabajaban en el palacio del príncipe en la construcción de un *Homero literario*, cómodamente entregados a su propia improductividad pero asombrados de su perspicacia, mediante la que eran capaces de comprender lo que se había perdido y había dejado de existir...” Richard Wagner, *La obra de arte del futuro*, *op. cit.*, p. 94.

sus métodos rígidos no permitían. Admitió varias veces su profunda admiración y entusiasmo por algunas de las fuentes que se estaban editando y traduciendo desde principios del siglo XIX,<sup>13</sup> y cómo fue que le ayudaron a separarse de su complicado presente:

Pero hay *algo más* que me convenció de expandir este plan: la imposibilidad que sentía de poder incluso interpretar “El joven Siegfried” en Weimar –o en cualquier otro lado– de manera adecuada. No me importa sufrir –y, de hecho, ya no puedo sufrir– los tormentos de las medidas parciales.– Con esta nueva concepción mía, me estoy alejando de nuestro teatro actual y sus audiencias: estoy rompiendo de manera decisiva y para siempre con el presente formal.<sup>14</sup>

A su vez, en la filosofía, Wagner encontró planteamientos extremadamente interesantes, que a pesar de que le eran ajenos o difíciles de comprender, se plasmaron en la base de la tetralogía, con su respectiva interpretación. Durante la escritura del poema descubrió la obra de Ludwig Feuerbach, en la que encontró ideas muy claras, comprensibles, así como una forma humana y auténtica en correspondencia con sus planteamientos en torno al arte. Ambas disciplinas le dieron una plataforma sobre la cual justificar la totalidad de su proyecto artístico y la complejidad que acompañaría a *El anillo*.

Si bien las fuentes filológicas son un tema ampliamente tratado,<sup>15</sup> me parece importante destacar algunas características específicas de algunos autores para abordar con la obra desde un punto de vista histórico. Se tratará con sus influencias principales: los hermanos Jacob (1785-1863) y Wilhelm (1786-1859) Grimm a la vez que las de Friedrich de la Motte Fouqué (1777-1843), Karl Joseph Simrock (1802-1876) y Friedrich Heinrich von der Hagen (1780-1856). Es difícil indagar en cómo Wagner leía y utilizaba las obras. Ciertos trabajos ya mencionados han hecho labores titánicas de rastreo, sin embargo, parten de las mismas alusiones a filólogos y eruditos de las fuentes medievales encontradas tanto en su autobiografía como en su epistolario.<sup>16</sup> Si estos se juntan con el contenido de su biblioteca y de su aparición en los registros de préstamos de la

---

<sup>13</sup> Véase Richard Wagner, “Carta 129 a Theodor Uhlig del 12 de noviembre de 1851”, en *Selected letters of Richard Wagner*, op. cit., pp. 232-234.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>15</sup> Para mí los mejores, que de hecho se complementan en información son: Deryck Cooke, *I Saw the World End: A Study of Wagner's Ring*, op. cit. y Elizabeth Magee, *Richard Wagner and the Nibelungs*, op. cit. Aunque el estudio de Cooke está incompleto, es muy detallado y útil si se busca la fuente y la forma en que Wagner modificó los mitos germanos. El de Magee complementa al anterior con su información sobre las ediciones y traducciones imperantes en el siglo XIX, así como los registros de las bibliotecas y posibles lecturas de Wagner al respecto.

<sup>16</sup> La lista de diez fuentes que Wagner reconoció para *El anillo* está en una carta a Franz Müller. Richard Wagner, “Carta del 9 de enero de 1856”, citada en Richard Bell, *Theology of Wagner's Ring Cycle I*, op. cit., p. 46. También se encuentra citada en Elizabeth Magee, op. cit., pp. 18-19.

Biblioteca Real de Dresde –actualmente la Biblioteca Estatal y Universitaria de Sajonia de Dresde–, es posible inferir aspectos básicos de su labor de selección e interpretación de fuentes para la escritura de la tetralogía. A continuación, me dispongo a confrontar algunos de esos elementos con representantes determinados de la filología alemana.

Antes de continuar, es importante resaltar la cuestión de la biblioteca personal de Wagner: tras el alzamiento de mayo de Dresde, tuvo que huir al exilio en Suiza si no quería correr la misma suerte que Röckel y Bakunin. Fue un movimiento apresurado y desafortunado. Entre otros impedimentos, tuvo que dejar su colección de libros, la cual pasó a ser posesión de Heinrich Brockhaus, hermano de su cuñado, el afamado editor Friedrich Brockhaus, debido a una deuda económica. Así lo cuenta en su autobiografía:

Sin embargo, lo que más hizo que mi casa luciera hogareña y atractiva, fue la presencia de una biblioteca, que adquirí de acuerdo con un plan sistemático, en correspondencia con una línea de estudio específica. Debido al fracaso de mi carrera en Dresde, esta biblioteca pasó curiosamente a manos de Herr Heinrich Brockhaus, a quien le debía mil quinientos marcos en aquel momento, por lo cual, la tomó como garantía de la deuda.<sup>17</sup>

Wagner creyó que su colección de libros estaba perdida de manera definitiva y no volvió a ver sus –aproximadamente– cuatrocientos ejemplares. Así se mantuvo su estatus, hasta que, en diciembre de 1943, tras el bombardeo de los aliados a Leipzig, se descubrió almacenada debajo de la editorial Brockhaus.<sup>18</sup> Actualmente, toda la colección de libros que obtuvo durante su vida se encuentra en Wahnfried, sede del Museo Richard Wagner, que fue su casa en Bayreuth, Alemania. Por ello, dicho repertorio se divide comúnmente en dos partes, la primera es llamada *la biblioteca de Dresde* y la segunda, *la biblioteca de Bayreuth*. Durante el resto de este trabajo, se hará alusión exclusivamente a la primera.

### **2.1.1 Las fuentes filológicas: Jakob y Wilhelm Grimm, Fouqué, Simrock y von der Hagen**

Los hermanos Grimm son comúnmente conocidos por los cuentos que recopilaron y trabajaron a lo largo de sus investigaciones, sin embargo, tienen un papel muy importante en la construcción

---

<sup>17</sup> Richard Wagner, *My Life*, *op. cit.*, pp. 315-316.

<sup>18</sup> L. J. Rather, *Reading Wagner: A Study in the History of Ideas*, *op. cit.*, p. 5. Curt von Westernhagen realizó el catálogo de la biblioteca de Dresde y lo publicó bajo el nombre de *Richard Wagners Dresdener Bibliothek 1842-1849*, lamentablemente, no pude tener acceso a la obra. Todas las menciones a ese catálogo son gracias al propio Rather y a Elizabeth Magee. Véase Elizabeth Magee, “Appendix B”, en *op. cit.*, pp. 213-215.

de la tetralogía debido a sus traducciones y ediciones de mitología, poemas, cantares y leyendas épicas medievales, así como de sus obras en torno al lenguaje y la gramática alemana. Wagner refirió a la *Deutsche Mythologie*<sup>19</sup> de Jakob Grimm en su autobiografía como una obra rica en contenido para aquél que buscara algo definido y distinto.<sup>20</sup> Para entender mejor el uso de estos trabajos en *El anillo*, es necesario resaltar sus características generales.

Los hermanos Jakob y Wilhelm Grimm nacieron a finales del siglo XVIII, en Hesse. Ambos estudiaron derecho en la Universidad de Marburgo, donde fueron alumnos de Friedrich Karl von Savigny, fundador de la Escuela histórica del derecho.<sup>21</sup> Éste último fue quien influyó de manera definitiva en la carrera y las futuras obras de los hermanos, ya que “creía que el espíritu del derecho sólo puede entenderse rastreando su origen al desarrollo de las costumbres y el idioma del pueblo que los compartía, e investigando el contexto histórico cambiante en el cual se desarrollaron.”<sup>22</sup> Tuvieron una participación política activa, ya fuera en torno a asuntos locales o nacionales y entraron en debates desde su disciplina, como Wagner.<sup>23</sup> Fueron parte de *los siete de Göttingen*, un grupo de académicos que protestó contra las medidas absolutistas del rey Ernesto Augusto de Hannover, por lo que fueron despedidos de sus cargos en la Universidad a finales de 1837. En 1840 se les ofreció un puesto en la Universidad de Berlín, de parte de Federico Guillermo IV de Prusia, gracias a la influencia de amigos y colegas como Savigny, quien era profesor ahí,<sup>24</sup> al igual que Ranke.

Los Grimm hicieron aportes significantes a estudios de diversas disciplinas, como el folclor, la historia, la etnología, la jurisprudencia, la lexicografía y la crítica literaria.<sup>25</sup> Siguieron los acontecimientos políticos importantes de los años posteriores, pues al igual que Droysen, Jakob fue parte del Parlamento de Fráncfort en 1848, del cual se retiró tras el fracaso de los movimientos revolucionarios. Jakob compartía con Wagner dos aspectos muy importantes, primero, una marcada tendencia democrática, pues “entendía que el fundamento de todo quehacer político residía en el conjunto del pueblo, en que todos y cada uno fueran libres e iguales ante la ley y la

---

<sup>19</sup> Esta obra está traducida al inglés como *Teutonic Mythology*. Según mi investigación, no ha sido traducida al español.

<sup>20</sup> Richard Wagner, *My Life*, *op. cit.*, p. 314.

<sup>21</sup> Jack Zipes, *The Brothers Grimm*, New York, Palgrave Macmillan, 2002, p. 7.

<sup>22</sup> *Idem.*

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>25</sup> *Idem.*



justicia”<sup>26</sup>; y segundo, el deseo de unificación alemana que le hizo ver “la inoperancia de las comisiones, la superficialidad y el individualismo de los planteamientos, los debates internos, la falta, en fin de un proyecto coherente capaz de poner de manifiesto la prioridad de los intereses nacionales respecto de los meramente territoriales”<sup>27</sup>, motivo por el cual dimitió del Parlamento en octubre de 1848. De igual manera, veía las revueltas como algo necesario, y por el resto de su vida, Jakob expresó su crítica ante los eventos que sucedían, por ejemplo, cuando dijo:

Frecuentemente el triste destino de nuestra patria viene a mi mente y hace sentir mi corazón pesado y mi vida amarga. Es imposible pensar en la salvación sin darse cuenta de que requerirá grandes peligros y revueltas. [...] Sólo el poder despiadado puede ayudar. Cuanto más viejo me he hecho, más democráticas se han vuelto mis inclinaciones. Si fuera a la Asamblea Nacional una vez más, estaría mucho más inclinado por Uhland y Schröder, porque no puede haber salvación si forzamos a la constitución a seguir las condiciones existentes.<sup>28</sup>

Los revolucionarios buscaban un solo Estado soberano que uniera los diferentes principados, y los Grimm eran conscientes tanto de ello como del descontento social debido a las malas cosechas, hambrunas, desempleo y opresión política.<sup>29</sup> Ambos hermanos “consideraban su trabajo como parte de un esfuerzo social para fomentar un sentido de justicia entre el pueblo alemán y para crear orgullo respecto a la tradición popular.”<sup>30</sup>, lo cual concuerda con el deseo de Wagner de reflejarle al pueblo en el drama, que la injusticia sólo produce actos de la misma naturaleza. Al igual que los Grimm, Wagner fue destituido de cargos importantes por sus creencias políticas y sufrió adversidades económicas a lo largo de toda su vida. Su perspectiva respecto a los eventos de 1848 y 1849 se impregnó en el poema de la tetralogía gracias al pasado alemán de las traducciones y ediciones contemporáneas al compositor.

Desde pequeño, Wagner tuvo contacto con estas obras, gracias a su tío, Adolf Wagner, un filólogo, editor y traductor, además de una de las principales influencias intelectuales del músico en su juventud.<sup>31</sup> Adolf También era amigo de personalidades como Ludwig Tieck (1773-1853) y Friedrich de la Motte Fouqué, ambos escritores del romanticismo alemán. Wagner no dejó registro

---

<sup>26</sup> Ma. Teresa Zurdo “Introducción”, en Hermanos Grimm, *Cuentos*, Trad. Maria Teresa Zurdo, Madrid, Cátedra, 1986, p. 23.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>28</sup> Gabriele Seitz, *Die Brüder Grimm Leben, Werk, Zeit*, München, Winkler, 1984, p. 154. Citado en Jack Zipes, *op. cit.*, p. 23.

<sup>29</sup> Jack Zipes, *op. cit.*, p. 22.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>31</sup> Elizabeth Magee, *op. cit.*, p. 48.

de haber leído a Fouqué, sin embargo, se asocian muchos aspectos de la tetralogía a su obra *Sigurd der Schlagentöter* (1808), tal como la desobediencia de Brünnhilde a Wotan en *La valquiria*,<sup>32</sup> la reunión y algunas de las características de las nornas al principio de *El ocaso de los dioses*,<sup>33</sup> y la poción para olvidar de Siegfried en el mismo drama.<sup>34</sup>

Fouqué fue seguidor de Johann Gottlieb Fichte y la primera persona en promover la literatura islandesa en el centro de Europa, lo que fue del agrado de intelectuales como el propio Fichte y E. T. A. Hoffmann.<sup>35</sup> Su *Sigurd* es una dramatización del cantar de los nibelungos, que es posible que haya dejado una fuerte marca en *El anillo*,<sup>36</sup> debido a que representó un ejemplo de cómo tratar y construir a partir las fuentes medievales. Wagner lo expresa como una reelaboración artística en una carta a Uhlig:

No fue sólo esta área la que me convenció de adoptar mi nuevo proyecto, sino, sobre todo, el pathos abrumador del material que así podré presentar en el escenario y que me ofrece una riqueza de ideas para una reelaboración artística que sería un pecado para mí no utilizar. Imagina los contenidos de la narración de Brünnhilde – en la escena final de “El joven Siegfried” [*El ocaso de los dioses*] – el destino de Siegmund y Siegelind, la lucha de Wodan con sus propias inclinaciones y con la costumbre (Fricka); la gloriosa desobediencia de la valquiria, la ira trágica con la que Wodan castiga esa desobediencia: imagina esto como lo tengo pensado, con la enorme riqueza de momentos como estos, unidos dentro de un drama coherente, y lo que será creado es una tragedia de la más demoledora efectividad...<sup>37</sup>

Así como la mediación de Adolf Wagner con la literatura medieval en la infancia y juventud de Wagner, Savigny fue el puente entre los hermanos Grimm y los círculos intelectuales, donde se discutían, por ejemplo, las ideas de Johann Gottfried Herder, quien buscaba “un redescubrimiento de la *Volkspoesie*, la literatura natural y genuina del pueblo.”<sup>38</sup> A través del método histórico de Savigny, los Grimm se dedicaron a recolectar las canciones, proverbios, leyendas y documentos del pueblo para escribir la historia de la poesía alemana, y así demostrar cómo la *Kunstpoesie*<sup>39</sup> evolucionó a partir de las fuentes del folclor tradicional, forzando

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>35</sup> Fichte entendía que lo escandinavo era germano. Richard Bell, *op. cit.*, p. 58.

<sup>36</sup> Esta me parece una de las conclusiones más importantes de la obra de Elizabeth Magee, *op. cit.*, p. 207.

<sup>37</sup> Richard Wagner, “Carta 129 a Theodor Uhlig del 12 de noviembre de 1851”, en *Selected letters of Richard Wagner*, *op. cit.*, p. 233.

<sup>38</sup> Jack Zipes, *op. cit.*, p. 8.

<sup>39</sup> Tomo la definición de Zipes, que la presenta como “cultivated literature”, de los Grimm. *Ibid.*, p. 11.

gradualmente a la *Naturpoesie*<sup>40</sup> a retroceder durante el Renacimiento y a refugiarse entre el pueblo en una tradición oral.<sup>41</sup>

De acuerdo con los Grimm las formas “naturales” corrían el riesgo de negarse y olvidarse en este desarrollo, así que se dieron a la tarea, en tanto historiadores literarios,<sup>42</sup> de preservar estas fuentes de la literatura alemana moderna, para revelar la deuda o conexión que tenían con la tradición oral.<sup>43</sup> Todo este procedimiento tenía la intención de mostrar una naturaleza lingüística encontrada en el pasado. La literatura moderna era artificial porque no expresaba la esencia genuina de la cultura del pueblo, por lo tanto, no uniría ni la experiencia de la gente, ni al pueblo mismo.<sup>44</sup> Sus estudios distinguirían las formas germanas de aquellas de otras regiones:

En particular, ellos creían que un entendimiento filológico de la antigua literatura germana, permitiría a los alemanes comprender las conexiones entre las costumbres, leyes y creencias del pueblo y sus orígenes. Además, al comparar los motivos y los temas de los cuentos y leyendas germanos de aquellos de otros países, esperaban aprender más sobre las cualidades distintivas de la cultura alemana.<sup>45</sup>

Los Grimm creían en la unificación alemana a través de costumbres y leyes de su propia creación.<sup>46</sup> No fueron los fundadores del folclor como disciplina en Alemania, ni los primeros en recolectar los cuentos de hadas.<sup>47</sup> No obstante, su propósito de encontrar estas verdades generales en el pasado, ya fueran lingüísticas, literarias o históricas apelaba a la unión del pueblo y al entendimiento histórico con una finalidad clara en su presente: la de resolver el problema político, social y cultural de la unificación alemana.

Wagner no tenía un propósito muy distinto al tratar de unir las artes en el drama. Lo interesante, es que prefirió expresamente los mitos y la literatura medieval intervenida por Fouqué, los hermanos Grimm, Franz Mone (1796-1871) y Karl Joseph Simrock a las obras de Niebuhr o Droysen. En su autobiografía califica las obras de estos dos historiadores como una suerte de

---

<sup>40</sup> Igualmente, tomo la definición de Zipe, que la presenta como “natural literature such as tales and legends”, también de los Grimm. *Idem*.

<sup>41</sup> *Idem*.

<sup>42</sup> Zipes se refiere a “literary historians”, *Idem*.

<sup>43</sup> *Idem*.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>46</sup> *Ibid.*, pp. 16-17.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 25.

“historia literaria”, para después explicar que fue Jakob Grimm, quien pudo reavivar su interés en el estudio de la antigüedad germana:

...recurrí una vez más a mi viejo y fiel guía, Jakob Grimm, para el estudio de la antigüedad alemana. En mis esfuerzos por dominar los mitos de Alemania más a fondo de lo que me había sido posible en mi anterior lectura del *Nibelung* y del *Heldenbuch*, los comentarios particularmente sugerentes de Mone en la *Heldensage*, me encantaron, aunque académicos más estrictos desconfían de este trabajo debido a la audacia de algunas de sus afirmaciones. [...] Visto a la luz de los comentarios de Mone, la *Wolsungasaga* tuvo una influencia decisiva en mi forma de manejar este material. Mis ideas respecto al significado interno de estas leyendas del viejo mundo, que habían ido creciendo durante mucho tiempo, ganaron fuerza gradualmente y se moldearon con las formas plásticas que inspiraron mis obras posteriores.<sup>48</sup>

Fue esa audacia y singularidad en las ediciones, lo que atrajo a Wagner y lo que debía atraer al público en general hacia las leyendas y los mitos, no a la historia de corte académico. Por ejemplo, el peso que tiene Simrock en la tetralogía, es gracias a sus traducciones al alemán moderno de la literatura medieval. De hecho, Elizabeth Magee, le atribuye una lectura total de las *Edda* de este autor al músico, aun cuando no está documentada.<sup>49</sup> Simrock también publicó varios tomos recopilatorios de sagas heroicas bajo el nombre de *Heldenbuch* (6 vols., 1843-1849) que se encontraban en la biblioteca de Dresde,<sup>50</sup> y el *Volksbuch* (13 vols., 1845-67). Además de sus traducciones, intervino muchos de los fragmentos que compiló al insertar piezas de mitología nórdica, sagas y cuentos de hadas para recrear las partes faltantes.<sup>51</sup> Cabe destacar que también había publicado *Wieland der Schmied* en 1835, el cual influyó en la escritura de una de las obras que Wagner dejó inconclusas: *Wieland el herrero* (1850).<sup>52</sup>

Elizabeth Magee le da gran importancia a las *Edda* de Simrock, ya que además de coincidir con los años de escritura de *El anillo*, despertó nuevamente el interés de Wagner por los temas del drama, para así terminarlo de escribir.<sup>53</sup> Una de las razones para la renovada atracción es que Simrock hizo una amalgama de elementos provenientes de distintas tradiciones medievales y

---

<sup>48</sup> Richard Wagner, *My Life*, *op. cit.*, p. 416.

<sup>49</sup> Elizabeth Magee, “Appendix C” en *op. cit.*, pp. 216-217. Al respecto, la autora también escribe: “Simrock’s *Edda* is the last work where the evidence is so overwhelmingly in favour that it merits inclusion on our list with no reservations”, *Ibid.*, p. 52.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>51</sup> *Idem.*

<sup>52</sup> Respecto al *Wieland* de Wagner, cabe destacar que está presente en los mismos años de la escritura de la tetralogía, pues además de ser de 1850, la última parte de *La obra de arte del futuro* habla precisamente de la leyenda de Wieland. Richard Wagner, *La obra de arte del futuro*, *op. cit.*, pp. 169-171.

<sup>53</sup> Elizabeth Magee, *op. cit.*, p. 52.

estableció conexiones que se siguen fortaleciendo hasta hoy en día. El ejemplo más relevante de esto podría ser la unión de las identidades de Wotan, Odín y el *Wanderer*,<sup>54</sup> sin embargo, existen otros como la tensión entre gigantes y nibelungos<sup>55</sup> y aspectos de la personalidad de Siegfried.<sup>56</sup> Simrock consideraba al *Cantar de los nibelungos* como el tesoro más grande del pueblo alemán<sup>57</sup> y Wagner, a su vez, denominaba a Simrock como “el gran investigador e innovador del mundo de la leyenda, a quien yo estimaba tan altamente”<sup>58</sup>.

Wagner procedió de manera similar a los Grimm, pues colocó a la música, es decir, su propia área de conocimiento, como el origen de las formas artísticas contemporáneas a partir de las fuentes. Esto lo demuestra cuando dice: “poco más o menos en la época de los Hohenstaufen se reunieron los fragmentos de los desaparecidos cantares de los nibelungos. [...] Estas representaciones épico-líricas constituyen el inconfundible miembro intermedio que une a la más antigua lírica propiamente dicha con la tragedia.”<sup>59</sup> Por ello, retomó las características de la lírica antigua como justificación para sus dramas y para la crítica de las formas “obsoletas” como la ópera o la disciplina histórica.

Wagner quitó de sus dramas a los personajes históricos para darle espacio a las formas de la filología. Dejó constancia de ello cuando habló de cambiar a Federico I por Siegfried:

Aunque la espléndida personalidad de Siegfried me había atraído durante mucho tiempo, cautivó por primera vez mis pensamientos cuando llegué a verlo en su forma humana más pura, liberado de cualquier envoltura posterior. También, por primera vez reconocí la posibilidad de convertirlo en el héroe de un drama; una posibilidad que no se me había ocurrido por sólo conocerlo a través del *Nibelungenlied* medieval. Al mismo tiempo que él, Federico I se me acercó por el estudio de nuestra Historia: se me apareció tal como se le había aparecido al pueblo alemán tal como al pueblo que enmarcó las sagas, como un renacimiento histórico del Siegfried pagano antiguo. Cuando la ola de conmoción política irrumpió recientemente sobre nosotros, y se proclamó al principio en Alemania, como un anhelo de unidad nacional, no podía dejar de parecerme que Federico I estaría más cerca del pueblo, y sería más fácil de comprender que el Siegfried totalmente humano.<sup>60</sup>

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, pp. 124 y 162.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>57</sup> *Ibid.*, pp. 8-9.

<sup>58</sup> “Simrock, the great investigator and innovator in the world of legend, whom I esteemed so highly”. Richard Wagner, *My Life, op. cit.*, p. 364.

<sup>59</sup> Richard Wagner, *La obra de arte del futuro, op. cit.*, p. 94.

<sup>60</sup> Richard Wagner, “A Communication to my Friends”, *op. cit.*, pp. 358-359.

Wagner cambió sus intereses políticos y su perspectiva de la Revolución, y con ellas, los personajes de sus dramas. Vió a Siegfried como alguien de forma netamente humana, que en adelante le ayudaría a reflejar el propósito de la tetralogía. El estudio de la literatura alemana, así como las ediciones y traducciones presentes en su momento, dotaron de las fuentes llenas de vida que la historia y sus métodos ya no representaban. Los hermanos Grimm tuvieron un papel fundamental en la institucionalización de los estudios que tanta inspiración artística le dieron a Wagner.<sup>61</sup> Su método no era simplemente recolectar las historias, sino también ejercer sobre ellas una suerte de “contaminación”, que sacrificaba la “pureza” del cuento a cambio de traerlo a la vida nuevamente.<sup>62</sup> Crearon un tipo ideal de cuento de hadas, que era cercano a la tradición e incorporaba cambios estilísticos y formales que facilitarían los cuentos a un público cada vez mayor.<sup>63</sup> Los Grimm, como Ranke, tenían una noción de precisión histórica. Según Zipes:

Ambos insistieron en la “precisión”, es decir, en la aproximación de lo que ellos consideraban la “verdad” histórica del relato, aunque eran plenamente conscientes de que no podía lograrse. Paradójicamente trataron de recuperar las verdades cambiando y sintetizando las diferentes versiones que recogieron a lo largo del tiempo. En ese sentido, su representación veraz de una narración estaba estrechamente relacionada con una idealización de lo que ellos sinceramente creían que eran los mensajes originales de los cuentos.<sup>64</sup>

Lo anterior está estrechamente ligado con la idealización del pasado y del que creían que era el auténtico mensaje de los cuentos.<sup>65</sup> Para atraer el interés de la gente nuevamente a las costumbres, tradiciones, leyes y normas,<sup>66</sup> cualquier descubrimiento debía encausarse a la construcción de una Alemania unificada, con elementos en común y distinguibles de las de otras regiones. Un ejemplo de esto, es la forma en la que hablan del pueblo Ur:

Si uno estudia las notas a los cuentos que los Grimm compilaron, es evidente que querían enfatizar la relación de cada cuento con un *Urvolk* ideal (pueblo originario) y *Ursprache* (lenguaje originario), reconociendo su universalidad y sus vínculos internacionales y, al mismo tiempo, centrándose en la tradición alemana con el objetivo de descubrir algo nuevo sobre los orígenes de las costumbres y leyes alemanas.<sup>67</sup>

---

<sup>61</sup> Jack Zipes, *op. cit.*, pp. 19-21.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>63</sup> *Idem.*

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>65</sup> *Idem.*

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 69.

Mientras que los Grimm se enfocaron en presentar la unidad histórica por medio de la lingüística, Wagner la propuso en el ámbito artístico, junto un sistema lingüístico para la escritura de su libreto. En una carta a Adolf Stahr, declara lo siguiente:

Sé lo que quiere decir cuando habla de melodía monótona y no rítmica: la solución a la cuestión subyacente aquí es la que creo haber dado, teóricamente, en la tercera parte de mi libro «Opera y drama», que está a punto de publicarse. La razón no radica en la música, sino -puesto que la música sólo puede llegar a ser el lenguaje desarrollado hasta su máximo potencial- en el propio lenguaje, en el verso. En la actualidad sólo tenemos versos inadecuadamente formados, no la cosa real.<sup>68</sup>

Es importante tomar en cuenta la gran influencia de la filología en la tetralogía. Para Wagner, el verso era parte esencial de la sonoridad de la música y, como bien lo dice, hacia el final de *Ópera y drama* explica detalladamente las razones para escoger adecuadamente las palabras que serán la base del drama.<sup>69</sup> Una de las grandes críticas que hizo a la ópera de su momento era el lugar inadecuado del texto respecto al de la música, al darle importancia casi exclusiva a la última.<sup>70</sup> La resolución que propuso Wagner fue emplear una forma poética llamada *Stabreim*, similar a la que se encuentra en las *Edda*, así como en obras del propio Fouqué o Goethe.<sup>71</sup> Fue el primero que la empleó en un libreto. De acuerdo a Richard Bell, había varias obras en la biblioteca de Dresde que tenían esa forma y contenían una discusión sobre el estilo.<sup>72</sup> Es importante mencionar que lo adaptó a su visión del drama.<sup>73</sup>

---

<sup>68</sup> Esta carta es la respuesta a una crítica de Lohengrin. Richard Wagner, “Carta 122 a Adolf Stahr del 31 de mayo de 1851” en *Selected letters of Richard Wagner, op. cit.*, p. 225.

<sup>69</sup> Véase Richard Wagner, “La poesía y la música en el drama del porvenir”, en *Ópera y drama, op. cit.*, pp. 187-262.

<sup>70</sup> Véase Richard Wagner, “La ópera y la esencia de la música”, en *Ópera y Drama, op. cit.*, pp. 75-126.

<sup>71</sup> Richard Bell, *op. cit.*, p. 91.

<sup>72</sup> Bell cita cuatro: “The first is Etmuller’s edition of *Vauluspá* (1830), which in addition to giving the “Nordic” text (1-21), German translation (22-36), notes on various themes in the poem (36-108), including theological themes, and an Icelandic—German dictionary (109-68), includes a fairly lengthy introduction (III-LV), part of which is devoted to questions of “Anreim” (alliteration) and the forms of Eddic poetry (XIX-XXII), including works beyond *Völuspá*. The second work is von der Hagen’s *Lieder*, which, although it has been suggested by some that Wagner did not use this since the poems are in Icelandic (which he could not read), does include a discussion of “Alliterazion” and poetic forms of Eddic poetry. The third is Rüh’s *Edda*, which although providing a translation of the *Prose Edda* (161-266) also has a section on Nordic Poetry (61-120), where alliteration is discussed (62-63) and “Fornyrdalag” (86-90). In addition to these works he possessed, the 1829 translation of eight of the mythological Eddic poems by the Swedish minister Studach (which Wagner borrowed from the Dresden Royal Library) employs *Stabreim*.” Richard Bell, *op. cit.*, p. 91.

<sup>73</sup> Rather dice al respecto que Wagner “hizo un uso muy libre” de la *Stabreim*. L. J. Rather, *Reading Wagner: A Study in the History of Ideas, op. cit.*, p. 49. Y Richard Bell cita el trabajo de principios del siglo XX de John Schuler “A few analogies can be found even in the Edda. But when everything is said, when analogies and comparisons of such works which Wagner used are pointed out, the result remains, that in its actual outcome his alliteration is a work of his own.” John Schuler, “The Language of Richard Wagner’s Ring des Nibelungen”, Tesis de Doctorado, Columbia University, 1909, p. 50.

Wagner también consultó las ediciones de Friedrich Heinrich von der Hagen, el primer filólogo de carrera quien, al igual que los Grimm, estudió derecho.<sup>74</sup> Durante los primeros años del siglo XIX se descubrieron nuevos manuscritos del *Cantar de los nibelungos* y von der Hagen fue el responsable de publicar varias de las ediciones que proliferaron.<sup>75</sup> Por ejemplo, sus traducciones de las *Edda* salieron un año antes que las de los hermanos Grimm, en 1814.<sup>76</sup> Estos trabajos estaban en alemán moderno para que el público no especializado tuviera un mejor acceso. Magee cuenta que incluso algunas ediciones fueron ilustradas o dirigidas a un público específico, como los combatientes que se encontraban en el frente de batalla.<sup>77</sup> Así mismo, a este autor se le atribuye la idea de *la saga de los nibelungos* como el mito común de toda la raza humana.<sup>78</sup> Dentro de la biblioteca de Dresde, se encontraba su versión en nórdico antiguo de las *Edda* y *El libro de los héroes* y se sabe de un posible préstamo de la biblioteca de Dresde del *Cantar de los nibelungos* en 1844 y de *La saga volsunga* de 1848 a 1849 a Wagner.<sup>79</sup> Es probable que estas obras inspiraran elementos de la tetralogía como la fusión de nombres como Alberich,<sup>80</sup> Wotan como el primer personaje de la dinastía welsunga,<sup>81</sup> así como la inclusión de Loge.<sup>82</sup> Von der Hagen sólo es mencionado por Wagner en la carta a Franz Müller.<sup>83</sup>

Las obras de los hermanos Grimm me parecen las de mayor influencia sobre la tetralogía. Jakob creía que muchas de las fuentes medievales habían sido contaminadas por elementos de la cultura romance o de fuentes francesas como las obras de Chrétien de Troyes,<sup>84</sup> lo cual corresponde con la aversión de Wagner por la intervención romana, cristiana y francesa en la herencia germana original.<sup>85</sup> La labor reconstructiva de los Grimm incluso influyó en otros autores mencionados,

---

<sup>74</sup> Richard Bell, *op. cit.*, p. 63

<sup>75</sup> Elizabeth Magee, *op. cit.*, p. 3.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>79</sup> *Ibid.*, pp. 213-214.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>83</sup> *Ibid.*, pp. 18-19.

<sup>84</sup> Richard Bell, *op. cit.*, p. 61.

<sup>85</sup> Un ejemplo de esto es cuando Wagner dice: “The Romanic nations ruled by Karl (Carlomagno) had long since lost their royal races through the Romans; the Slavonic nations, little valued in themselves and destined for a more or less thorough Germanising, had never won for their ruling races, now also falling to decay, a recognition equal to the German’s. Rome alone retained historic claim to rule, and that to rule the world; that world-dominion had been exerted by the Caesars in the name of a people, not of an ur-royal race, but nevertheless in form of Monarchy.” Richard Wagner, “The Wibelungen: World History as told in Saga”, *op. cit.*, pp. 277-278. La cuestión de rechazo a la religión será abordada más adelante, con las ideas de Ludwig Feuerbach.



como Simrock.<sup>86</sup> En su edición de las *Edda* presentaron una simplificación en prosa que facilitaba la comprensión del complejo estilo poético.<sup>87</sup> Es probable que la tetralogía tomara como ejemplo este tratamiento de las fuentes para construir una representación propia de los mitos germanos. Wagner tenía en su biblioteca los estudios más complejos de los Grimm, como la *Gramática alemana* de Jakob.<sup>88</sup> Los *Cuentos* también estaban incluidos en la colección,<sup>89</sup> junto con las *Edda*, la *Mitología* y la *Saga de los héroes*. De igual manera, se encuentran en un posible registro sus préstamos de la Biblioteca Real de Dresde: la *Gramática* en 1847, las *Antigüedades jurídicas alemanas* y los *Cuentos* de 1848 a 1849.<sup>90</sup>

La escritura de la tetralogía comenzó al mismo tiempo que Wagner leía a los hermanos Grimm.<sup>91</sup> Ciertos aspectos de *El anillo*, como los juramentos de Wotan, la noción de procesos legales, historias de Siegfried,<sup>92</sup> el dualismo entre nibelungos y dioses,<sup>93</sup> características de las valquirias,<sup>94</sup> y un largo etcétera.<sup>95</sup> Cabe destacar que Wagner creó asociaciones entre elementos de la mitología que los Grimm no hicieron.<sup>96</sup>

Wagner mencionó a los Grimm en su autobiografía varias veces. Además de las ya mencionadas, hace referencia a Jakob al hablar del interés por el estudio de las lenguas;<sup>97</sup> al criticar la forma de la *Mitología*;<sup>98</sup> y finalmente, al referir a la riqueza de contenido tan definida:

Este libro fue la mitología alemana de J. Grimm. Todos los que conocen la obra pueden entender cómo la inusual riqueza de sus contenidos, reunidos de todas partes, y destinados casi exclusivamente al estudiante; reaccionarían en mí, pues mi mente estaba en todas partes buscando algo definido y distinto. Formado a partir de los escasos fragmentos de un mundo destruido, del cual apenas quedaban monumentos reconocibles e intactos, encontré aquí un edificio heterogéneo,

---

<sup>86</sup> Véase el ejemplo de la conexión del despertar de Brünnhilde con el cuento de *La bella durmiente*. Elizabeth Magee, *op. cit.*, p. 119.

<sup>87</sup> *Ibid.*, pp. 29-30.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>89</sup> Bajo el título en alemán de *Kinder- und Hausmärchen*. *Ibid.*, p. 7.

<sup>90</sup> *Ibid.*, pp. 213-214.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>94</sup> *Ibid.*, pp. 167-170.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>97</sup> "Not until much later did this study really begin to interest me again, and that was only when I learnt to understand its physiological and philosophical side, as it was revealed to our modern Gennanists by the pioneer work of Jakob Grimm." Richard Wagner, *My Life*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>98</sup> "I imagined I was ill, and lay for whole days in bed, where I read Grimm's German legends, or tried to master the disagreeable mythology." *Ibid.*, p. 315.

que a primera vista parecía una roca escarpada revestida de zarzas rezagadas. Nada estaba terminado, sólo aquí y allá se podía trazar el más mínimo parecido a una línea arquitectónica, por lo que a menudo me sentía tentado a renunciar a la ingrata tarea de tratar de construir a partir de tales materiales. Y, sin embargo, estaba enganchado por una magia maravillosa. La leyenda más sencilla me habló de su más antiguo hogar, y pronto toda mi imaginación se llenó de imágenes; de formas perdidas desde hacía mucho tiempo y por las que había buscado tan ansiosamente, se plasmaron cada vez más claramente en realidades que volvieron a vivir. Pronto se levantó ante mi mente todo un mundo de figuras que se revelaban tan extrañamente plásticas y primitivas que, al verlas claramente ante mí y escuchar sus voces en mi corazón, no podía explicar la familiaridad y la seguridad casi palpables de su conducta. El efecto que produjeron en el estado interno de mi alma, sólo puedo describirlo como un completo renacimiento. Así como sentimos una tierna alegría por la primera sonrisa brillante de reconocimiento de un niño, así ahora mis propios ojos parpadearon de éxtasis al ver un mundo revelado, como por milagro, y en el cual hasta ahora me había movido ciegamente como el bebé en el vientre de su madre.<sup>99</sup>

Por esta cita podemos ver que las características del “más antiguo hogar” comparten espacio con el comentario de la lectura de Jakob Grimm. Wagner hizo uso de lo que leyó en las obras de los Grimm para cimentar su propio proyecto artístico y les sumó sus respectivos intereses políticos. Solamente con una Alemania unificada y democrática podría volver a casa libre de persecución. Creó una justificación en forma de linaje artístico germano que la historiografía no le proveyó. Los Grimm y Wagner compartían intereses políticos, los primeros los usaron para cimentar su ética religiosa, política, de trabajo, y con ello ser reconocidos en el medio académico, además de la supervivencia económica de su familia; el segundo, para fundamentar el proyecto político-artístico con el cual triunfaría en el contexto profesional del que a menudo fue rechazado.

Entre todos los autores mencionados anteriormente, había aspectos que se retomaban y se repetían, como detalles específicos, formas, diálogos, patrones, términos y nombres. Si bien no es posible apuntar de dónde los sacó Wagner exactamente, lo que sí es seguro decir es que para él no eran datos inútiles de herencia histórica, sino herramientas de reinterpretación constante que impulsaban su imaginación artística hacia un drama con el que resolvería su difícil situación personal y profesional. Sin embargo, las ideas que impulsaron los mitos, las sagas, los cantares y las leyendas del pasado eran la mitad del camino. A continuación, me dispongo a explicar los elementos filosóficos principales presentes en *El anillo del nibelungo*, así como su reinterpretación wagneriana.

---

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 314.

### 2.1.2 Las fuentes filosóficas

El caso de las fuentes filosóficas de Wagner es un poco más complejo que el caso de las filológicas. Para empezar, es común ligar la vida y obra del músico con la influencia de Friedrich Nietzsche o Arthur Schopenhauer, sin embargo, su influjo no figura hasta la composición musical de los dos últimos dramas de la tetralogía, entre 1869 y 1876,<sup>100</sup> por lo cual no son parte de este trabajo.<sup>101</sup> En cambio, las bases y el desarrollo del poema retoman aspectos muy puntuales, pertenecientes a las obras de tres filósofos, a saber, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Pierre Joseph Proudhon y Ludwig Feuerbach. Presentar un panorama general de las ideas de estos filósofos, así como de su obra intelectual, para pasar a lo retomado por Wagner, sería una labor titánica e imposible dentro de las cuestiones de este trabajo. Se han escrito libros enteros tan solo para explicar la influencia de ellos en los dramas, específicamente de Hegel o Feuerbach.<sup>102</sup> Por ello, mi intención es únicamente la de destacar aquellos puntos concretos que permiten comprender la filosofía presente en *El anillo*, la cual es una discusión completa por sí misma.

#### a) Hegel

Hacia finales de 1848, Wagner concluyó la primera versión de *La muerte de Sigfrido*, que posteriormente sería titulada *El ocaso de los dioses*. Pocas cosas cambiaron entre ambas, siendo una de ellas el final, específicamente la parte de la inmoción de Brünnhilde. Wagner cambió el monólogo de la valquiria debido a las obras que lo influían, por ello es que se habla de un final “de Feuerbach” y uno “de Schopenhauer”. Sin embargo, entre noviembre y diciembre de 1848 escribió dos finales similares que están profundamente influidos por su lectura de Hegel.<sup>103</sup> Hasta

---

<sup>100</sup> Wagner conoció a Nietzsche en 1868. Su período de mayor cercanía fue durante los primeros años de la década de 1870.

<sup>101</sup> Gracias a la influencia de Schopenhauer, Wagner se apartó de los planteamientos de Proudhon, Feuerbach, Hegel y modificó aspectos muy importantes de su sistema de pensamiento. Al momento de la escritura de su autobiografía (1865) rechazaba totalmente lo dicho por Hegel, por lo que sólo lo mencionó un par de veces. Esto provocó que no se tomara en cuenta la influencia de Hegel sobre la obra de Wagner hasta finales del siglo XX.

<sup>102</sup> Uno de los libros más importantes sobre Wagner es el de Bryan Magee, *Wagner y la filosofía*, *op. cit.*; y uno específico para la influencia de Hegel es el de Sandra Corse, *Wagner and the New Consciousness*, New Jersey, Associated University Presses, 1990, 224 p.

<sup>103</sup> George Windell y Richard Bell concuerdan que los cambios en el final pueden ser debido a influencias filológicas como la Edda prosaica o el *Völuspá*. Richard Bell, *op. cit.*, p. 230. George Windell, “Hegel, Feuerbach, and Wagner's Ring”, en *Central European History*, vol. 9, no. 1, marzo de 1976, pp. 27-57.

1848 es muy poco probable que Wagner haya leído las obras de Feuerbach<sup>104</sup> y la lectura de *El mundo como voluntad y representación* (1818) de Schopenhauer no la hizo sino hasta 1854, tras concluir el poema de la tetralogía.<sup>105</sup> No obstante, su conocimiento y lectura de Hegel fue previa a la de estos dos filósofos. En su autobiografía lo menciona por primera vez, cuando habla de Christian Hermann Weisse, un profesor y amigo de su tío Adolf Wagner:<sup>106</sup> “Cuando lo conocí en la casa de mi tío Adolf, Weiss acababa de traducir la metafísica de Aristóteles, y, si no me equivoco, se la dedicó en un espíritu polémico a Hegel.”<sup>107</sup> También alude a él, al hablar de Bakunin y de sus ideas,<sup>108</sup> así como de las de Jakob Sulzer, otro de sus amigos.<sup>109</sup>

Wagner pasó una temporada estudiando de manera autodidacta en Leipzig, donde tuvo contacto con la obra de Friedrich Schelling<sup>110</sup> debido a la “influencia mística” de la novena sinfonía de Beethoven y las posibles incursiones de la filosofía en la música.<sup>111</sup> Fue así que llegó a la lectura de Hegel:

Durante la última parte de mi estancia en Dresde había regresado a esos antiguos estudios, cuyo anhelo revivió repentinamente en mí, y a ellos añadí una mayor profundidad de los estudios históricos que siempre me habían fascinado. Como introducción a la filosofía elegí la *Filosofía de la Historia* de Hegel. Mucho de esto me impresionó, y ahora parecía como si finalmente tuviera que descifrar lo más santo a lo largo de este camino. Cuanto más incomprensibles parecían muchas de sus conclusiones especulativas, más sentía los deseos de explorar la cuestión del ‘Absoluto’ y todo lo conectado con él hasta lo más recóndito. Debido a que yo admiraba tanto la poderosa mente de Hegel, me parecía que él era la piedra angular de todo pensamiento filosófico.<sup>112</sup>

---

<sup>104</sup> George Windell hace mucho hincapié en tener cuidado con la lectura de Feuerbach para la tetralogía. George Windell, *op. cit.*, 36.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>106</sup> La autobiografía tiene mal el apellido como “Weiss”. De acuerdo con Bell, fue estudiante de Hegel, así como escritor de obras en torno a la filosofía con una profunda influencia hegeliana, así como traductor de otras obras de Aristoteles. Richard Bell, *op. cit.*, 191.

<sup>107</sup> Richard Wagner, *My Life*, *op. cit.*, p. 66.

<sup>108</sup> Al respecto dice: “In Berlin he had flung himself into the study of philosophy with all the zest of a barbarian newly awakened to civilisation. Hegel's philosophy was the one which was the rage at that moment, and he soon became such an expert in it, that he had been able to hurl that master's most famous disciples from the saddle of their own philosophy, in a thesis couched in terms of the strictest Hegelian dialectic.” *Ibid.*, p. 467.

<sup>109</sup> Sulzer era un político suizo, y por lo que menciona Wagner, alguien profundamente hegeliano. Volveré a esta parte específica de la autobiografía al hablar de Feuerbach. *Ibid.*, p. 522.

<sup>110</sup> “My first efforts at satisfying this longing had failed. None of the Leipzig professors had succeeded in fascinating me with their lectures on fundamental philosophy and logic. I had procured Schelling's work, *Transcendental Idealism*, recommended to me by Gustav Schlesinger, a friend of Laube's, but it was in vain that I racked my brains to try and make something out of the first pages, and I always returned to my Ninth Symphony.” *Ibid.*, pp. 520-521.

<sup>111</sup> “I had always had an inclination to fathom the depths of philosophy, just as I had been led by the mystic influence of Beethoven's Ninth Symphony to search the deepest recesses of music.” *Ibid.*, p. 520.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 521.

Entre 1846 y 1847 Wagner trató de leer la *Fenomenología del espíritu* (1807) de Hegel con gran entusiasmo, según lo contó Friedrich Pecht, en su autobiografía:

Un día, cuando lo visité [a Wagner], lo encontré ardiendo de pasión por la Fenomenología de Hegel, que estaba estudiando, y que, me dijo con su extravagancia típica, era el mejor libro jamás impreso. Para demostrarlo, me leyó un pasaje que le había impresionado particularmente. Como no lo entendí del todo, le pedí que lo leyera de nuevo, después de lo cual ninguno de nosotros podía entenderlo. Lo leyó una tercera y una cuarta vez, hasta que al final ambos nos miramos y nos echamos a reír. Y ese fue el final de la fenomenología.<sup>113</sup>

Además de sus intentos para leer la *Fenomenología*,<sup>114</sup> el único libro de filosofía moderna en la biblioteca de Dresde era la *Filosofía de la historia*, que leyó a principios de 1847, más o menos al mismo tiempo que la propia *Fenomenología*.<sup>115</sup> La revolución de 1848 interrumpió sus estudios de filosofía,<sup>116</sup> no obstante, la influencia de Hegel continuó de manera indirecta, por medio de los historiadores,<sup>117</sup> académicos e intelectuales que lo retomaron y sostuvieron una relación directa con Wagner.<sup>118</sup> El influjo de Hegel en la tetralogía se reconoció mucho tiempo después que el de Schopenhauer, debido a que este último intervino todo lo que Wagner escribió respecto a la filosofía hegeliana.<sup>119</sup> Ni siquiera con Feuerbach tomó una postura tan crítica. Nietzsche resume muy bien la forma en la que el músico fue agregando –o superponiendo– lecturas a sus obras, de la siguiente manera:

Más hablemos ahora del schopenhaueriano vivo más famoso: Richard Wagner. A él le sucedió lo mismo que sucedió antes a muchos otros artistas: se equivocó en lo referente al sentido de los personajes que creó, desconociendo la filosofía implícita en su arte más propio. Hasta que llegó al ecuador de su vida, Richard Wagner se dejó engañar por Hegel; más tarde, de nuevo hizo lo mismo, cuando, al leer la doctrina de Schopenhauer, partió de sus propios esquemas y se aplicó a sí mismo fórmulas como “voluntad” “genio” y “compasión”. Pese a todo, seguirá siendo verdad que nada es

---

<sup>113</sup> Friedrich Pecht, *Aus meiner Zeit*, Munich, Kunst und Wissenschaft, 1894, vol. 1, p. 294. Citado en Richard Bell, “nota 146”, *op. cit.*, p. 192.

<sup>114</sup> Bell hace referencia a que la *Filosofía de la historia* habría sido mucho más fácil de entender que la *Fenomenología*. *Idem.* Windell va más allá, al decir que estas obras contenían introducciones que serían más sencillas de entender para el autodidacta Wagner, ya que contenían explicaciones de conceptos hegelianos, así como de su dialéctica. George Windell, *op. cit.*, p. 41.

<sup>115</sup> Richard Bell, *op. cit.*, p. 192. George Windell también lo menciona, *op. cit.*, p. 38.

<sup>116</sup> El propio Wagner lo dice: “The revolution intervened; the practical tendencies of a social reconstruction distracted my attention...” *My Life*, *op. cit.*, p. 521.

<sup>117</sup> Respecto a Ranke, véase: Georg Iggers, *op. cit.*, p. 77-80; respecto a Droysen, véase: Georg Iggers, *op. cit.*, pp. 104-105.

<sup>118</sup> Bell muestra un esquema de influencias filosóficas directas e indirectas bastante útil, que incluye unas mucho más distantes y menos consideradas como Kant y a Marx. Richard Bell, *op. cit.*, p. 174.

<sup>119</sup> Windell dice que las referencias existen incluso desde finales de 1885, pero nunca se les dio demasiada atención. George Windell, *op. cit.*, p. 40.

directamente más contrario al espíritu de Schopenhauer que el elemento genuinamente wagneriano de los héroes wagnerianos: y por esto no entiendo sino la inocencia del egoísmo superior, la fe en la gran pasión como el bien en sí, es una palabra, el elemento sigfridiano en el rostro de sus héroes. [...] Por muy buenas razones que tuviera Wagner para ir en busca de otros filósofos diferentes de Schopenhauer, el encantamiento al que fue sometido bajo este filósofo no sólo le volvió ciego ante otros filósofos, sino ante la misma ciencia; él quiere presentar todo su arte cada vez más como una parte añadida y complementaria de la filosofía schopenhaueriana, renunciando así expresamente cada vez más al superior orgullo de ser parte añadida y complementaria del conocimiento y de la ciencia humanos.<sup>120</sup>

Wagner interpretó lo sucedido durante la revolución de 1848, a través de elementos de la filosofía hegeliana. Esto se puede observar en los escritos paralelos a la tetralogía, principalmente en “The Wibelungen. Wolrd-History as told in Saga”<sup>121</sup> y en el brindis por el tricentenario de la Real Capilla de Dresde,<sup>122</sup> pronunciado en septiembre del mismo año. El interés de Wagner en Hegel tuvo su apogeo durante los primeros meses de la revolución de 1848 y,<sup>123</sup> por el desarrollo de sus lecturas, se diluyó hasta que en 1851 hay críticas muy fuertes a elementos de su filosofía de la historia. El término *Weltgeschichte*, el vocabulario y la estructura son de clara influencia hegeliana, particularmente de la *Filosofía de la historia*.<sup>124</sup> Entre 1820 y 1840 el pensamiento dialéctico atrajo a toda una generación,<sup>125</sup> y estaba presente en ciencias, literatura, prensa, además de otras manifestaciones.<sup>126</sup> Varias de estas ideas destacan en *El ocaso de los dioses*.<sup>127</sup>

---

<sup>120</sup> Friedrich Nietzsche, *La ciencia jovial*, Madrid, Gredos, 2014, pp. 414-415.

<sup>121</sup> Richard Wagner, “The Wibelungen. World-History as told in Saga”, *op. cit.* En alemán se titula *Die Wibelungen. Weltgeschichte aus der Saga*.

<sup>122</sup> Richard Wagner, “Toast on the Tercentenary of the Royal Kapelle at Dresden” en *Richard Wagner’s Prose Works*, Trad. William Ashton Ellis, London, Kegan Paul, Trench Trübner & co., 1898, vol. VII, pp. 313-318.

<sup>123</sup> George Windell, *op. cit.*, p. 43.

<sup>124</sup> *Idem*.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>126</sup> Sandra Corse, *op. cit.*, p. 17.

<sup>127</sup> Es importante destacar que, en este trabajo, solo deseo recalcar aspectos muy específicos. Si se desea un análisis más extenso, Richard Bell, por ejemplo, dedica una parte de su obra en dos volúmenes a la influencia del idealismo alemán en la tetralogía con el objetivo de detallar la teología presente en ella. Al hablar de la influencia de Hegel, dice lo siguiente: “themes that Wagner has adopted and adapted: organic worldview, spirit and love, idea, history, and providence, which will then run into questions of religion and in particular the death of God.” Richard Bell, *op. cit.*, p. 191. Mucho más breve, pero que también admite que de Hegel derivan muchos aspectos del pensamiento de Wagner es Bryan Magee, *op. cit.*, pp. 56-60.

Un primer elemento a considerar es la tipología bíblica<sup>128</sup> como patrón de generación de significado en el discurso histórico de Hegel,<sup>129</sup> el cual, a mi parecer, contribuyó al pensamiento y obra de Wagner. Rodrigo Díaz propone la repetición diacrónica o tipológica como uno de tres niveles de producción de significado. Este es una forma de discurso y de pensamiento que conduce la teoría de la historia presente en el pensamiento bíblico y a la forma en que Hegel articuló el proceso histórico.<sup>130</sup> Conforme a esto, *El anillo* tiene una forma de producir significado a partir de lo que sucede en los últimos dramas y concuerda porque fue escrito del final hacia el principio. Así, lo sucedido en *El ocaso de los dioses* conforma la raíz de la tetralogía no sólo porque fue el primer poema escrito, sino que permitió el modelo de repetición con características propias de la dialéctica y de un sentido teleológico.<sup>131</sup>

En el prólogo a *El ocaso* las Nornas tejen la cuerda dorada del destino. Ellas son estas figuras que Wagner probablemente sacó del *Edda menor* y que, de acuerdo a la *Mitología* de Jakob Grimm, son responsables del pasado, del presente y del futuro.<sup>132</sup> La mayor, el pasado, cuenta lo que pasó con Wotan y el fresno del mundo, a manera de pecado original; continúa la segunda, el presente, quien canta sobre lo que sucede después de que Siegfried rompió la lanza de juramentos del principal de los dioses, y la tercera, el futuro, presagia el ocaso de los dioses inmortales:

La Tercera Norna  
(Recibiendola cuerda y lanzando uno de los cabos detrás de sí.)

Álzase la fortaleza,  
construida por gigantes:  
con la sagrada stirpe  
de los dioses y héroes  
allí está sentado Wotan en la sala,  
Alta pila  
de cortados leños  
se eleva en montón

---

<sup>128</sup> Sandra Corse destina un libro entero a la discusión de la influencia de Hegel en la tetralogía, sin embargo, lo voy a retomar en pocas ocasiones, debido a que sólo cita dos de sus obras, a saber, *Lecciones sobre la historia de la filosofía* y *La fenomenología del espíritu*, dejando de lado *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*. Además de retomar muchos estudios sobre su filosofía y no su obra *per se*. Por ello gran parte de lo que mencione respecto a Hegel deriva de Rodrigo Díaz Maldonado, “Dotando de significado al acontecer” y “La construcción tipológica de la filosofía de la historia de Hegel”, en *El historicismo idealista: Hegel y Collingwood*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Históricas, 2010, pp. 17-88.

<sup>129</sup> Rodrigo Díaz Maldonado, *op. cit.*, p. 14.

<sup>130</sup> *Ibid.*, pp. 39-48.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>132</sup> Richard Wagner, *Wagner's Ring of the Nibelung...*, *op. cit.*, p. 374.

alrededor de la sala:  
¡esto fue otrora el fresno del mundo!...  
Si arde la madera  
sagradamente abrasadora y clara,  
si el fuego incendia,  
devorándola, la resplandeciente sala,  
el fin de los dioses eternos  
amanecerá allí eternamente...<sup>133</sup>

A lo largo de la tetralogía, Wagner anuncia lo que sucederá. Erda, diosa de la naturaleza, y Loge, semidiós del fuego, son algunos de los que indican el futuro. *El oro del Rin*, *La valquiria* y *Siegfried* se crearon a manera de un pasado significativo que explicaría y reforzaría el propósito de Wagner, así como su final inalterable. La cuerda que las Nornas tejen mientras cantan, se debilita y se rompe, dando fin a su sabiduría ancestral. Esto sucede sin saber en concreto cuándo es que pasará:

La Segunda Norna

(*Ciñe deprisa y con dificultad la cuerda a la dentada piedra del aposento.*)

El filo de la piedra  
corta en la cuerda;  
no se estira más  
la urdimbre de hilos;  
enmarañado está el tejido:  
de la necesidad y la codicia  
se eleva ante mí el anillo del nibelungo;  
una maldición vengativa  
roe los hilos de mi malla.

(*lanzando la cuerda a la tercera Norna.*)

¿Sabes tú qué será de ello?

La Tercera Norna

(*Cogiendo rápidamente la cuerda lanzada.*)

Demasiado floja la cuerda...,  
no me alcanza.  
¡Si debo doblar

---

<sup>133</sup> Richard Wagner, *El anillo del nibelungo...*, *op. cit.*, p. “Third Norn (catching the rope and throwing the end behind her) Est ragt die Burg,/ von Riesen gebaut:/ mit der Götter und Helden/ heiliger Sippe/ sitzt dort Wotan im Saal./ Gehau’ner Scheite/ hohe Schicht/ ragt zu Hauf’/ rings um die Halle:/ die Welt-Esche war dieß einst!/ Brennt das Holz/ heiling brünstig und hell,/ sengt die Gluth/ sehrend den glänzenden Saal:/ der ewigen Götter Ende/ dämmert ewig da auf.–” Richard Wagner, *Wagner’s Ring of the Nibelung...*, *op. cit.*, p. 282.



el extremo hacia el Norte,  
sea estirada más tirante!...

(*Estira fuertemente la cuerda; ésta se rompe.*)

¡Se ha roto!...<sup>134</sup>

La dialéctica está presente en diversos aspectos. Mientras que con Hegel “La dialéctica de la conciencia natural empezó con un enfrentamiento doloroso. [...] la pérdida de la unidad originaria (aunque inconsciente) del ser y el mundo.”<sup>135</sup>, con Wagner la tetralogía comienza con la injusticia originaria de Wotan. Su transgresión a la naturaleza por el deseo de poder es este primer enfrentamiento doloroso entre el sujeto y el objeto. *El anillo* consiste en los intentos de Wotan por reconciliar la infracción logrando así la parusía del absoluto y evitar su final.<sup>136</sup>

*El ocaso de los dioses* está repleto de ejemplos de la dialéctica, pongamos por caso la que conforman Alberich y Wotan.<sup>137</sup> Mientras que el primero es aquel que arroja la maldición sobre el anillo y cualquiera que lo posea, el segundo tiene un hambre de poder igualmente destructiva, sólo que él la ejerce engañosamente mediante pactos formulados para su subsistencia. Ambos se encuentran en mutua necesidad del otro para el desarrollo del drama.<sup>138</sup> De acuerdo con Wagner: “El espíritu que añora la naturaleza y que por eso mismo está insatisfecho en el moderno presente encuentra, no sólo en la totalidad de la naturaleza sino también en la naturaleza *humana* que históricamente se halla representada ante él, las imágenes mediante cuya contemplación es capaz de reconciliarse con la vida en general.”<sup>139</sup> por lo tanto, la tetralogía, al menos en un principio, era esa serie de imágenes que representaba el desarrollo orgánico hacia la reconciliación.

---

<sup>134</sup> Richard Wagner, *El anillo del nibelungo...*, *op. cit.*, p. “Second Norn (winding the rope with effortful haste round the jagged rock outside the chamber) Des Steines Schärfe/ schnitt in das Seil;/ nicht fest spannt mehr/ der Fäden Gespinnst:/ verwirrt ist das Geweb’./ Aus Noth und Neid/ ragt mir des Nibelungen Ring:–/ ein rächender Fluch/ nagt meiner Fäden Geflecht:/ (throwing the rope to the Third Norn) weißt du was daraus wird? Third Norn (hastily seizing the rope that has been thrown to her) Zu locker das Seil!/ Mir langt es nicht:/ soll ich nach Norden/ neigen das Ende./ straffer sei es gestreckt! (She pulls hard on the rope, which breaks.) Es riß!” Richard Wagner, *Wagner’s Ring of the Nibelung...*, *op. cit.*, pp. 283-284.

<sup>135</sup> Rodrigo Díaz Maldonado, *op. cit.*, p. 64.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>137</sup> Esto también es mencionado por Windell: “The description of Wotan as Licht-Alberich is crucial. It shows that Wagner intended each to be seen as Hegelian antithesis, inseparably linked, common victims of their lust for power. Each, by forcibly appropriating the Rhinegold, had sacrificed his freedom and became enslaved to it.” George Windell, *op. cit.*, p. 54.

<sup>138</sup> Rodrigo Díaz Maldonado, *op. cit.*, p. 64.

<sup>139</sup> Richard Wagner, *La obra de arte del futuro*, *op. cit.*, p. 48.

Hay un marcado lenguaje hegeliano tanto en los escritos en prosa de la época como en la propia tetralogía.<sup>140</sup> Considero que lo más característico son las metáforas vegetales y la idea de un desarrollo orgánico.<sup>141</sup> Wagner, tal como Hegel y otros filósofos previos, contemplaron la historia y su multiplicidad de acciones humanas carentes de sentido y le asignó un significado que permitiera “entrelazar lo disperso”<sup>142</sup>. Anteriormente mencioné que Wagner retomó principios románticos como el de un lenguaje y un pueblo primitivo, con la intención de dirigirlos hacia una unificación de carácter político y artístico. Estas nociones son profundamente orgánicas ya que, tanto el pueblo Ur como las sagas producidas por él, integraban el germen de una planta que evolucionaría históricamente y legitimaría el derecho de la variante germana a las aspiraciones que tenía en mente:

Para repasar la vieja saga de los Nibelungos, vemos que brota como un germen espiritual de una de las primeras miradas a la naturaleza de parte de una raza más antigua; vemos que este germen se convierte en una planta poderosa en un suelo cada vez más material, especialmente en la evolución histórica de la saga, de modo que en Carlomagno parece empujar sus enredadas ramas en lo profundo de la tierra; hasta que, finalmente, durante el mandato gibelino de Federico I vemos esta planta desplegar su flor más hermosa a la luz: con él la flor se desvaneció; en su nieto Federico II, la mente suprema de todos los emperadores, el maravilloso perfume de la flor agonizante se extendió como un encantador hechizo de hadas por todo el mundo del Oeste y del Este; hasta que con el nieto del último emperador, el joven Conrado, el tallo marchito sin hojas fue arrancado de la tierra, con todas sus raíces y fibras, y convertido en polvo.<sup>143</sup>

La cita anterior deja en evidencia la concepción wagneriana del desarrollo orgánico del pueblo y de la historia germana. Además de las metáforas vegetales, en la cita anterior observa que, para el verano de 1848,<sup>144</sup> su principal figura de interés todavía no era Siegfried, Jesús de

---

<sup>140</sup> George Windell, *op. cit.*, p. 50.

<sup>141</sup> Rodrigo Díaz Maldonado, *op. cit.*, p. 63. En esta referencia, se incluye una cita al prólogo de la *Fenomenología del espíritu* que me parece importante destacar: “La diversidad de los sistemas filosóficos no la concibe tanto como el desarrollo progresivo de la verdad, cuanto que ve en ella sólo la contradicción. El capullo desaparece con la floración, y podría decirse que queda así refutado por ella, del mismo modo que el fruto declara la flor como una existencia falsa de la planta, y brota como su verdad en lugar de aquélla. Estas formas no sólo se diferencian entre sí, sino que, en tanto que incompatibles, se van desplazando unas a otras. A la vez, sin embargo, su naturaleza fluida hace de ellas momentos de una unidad orgánica, en la que no sólo no entran en disputa, sino que la una es tan necesaria como la otra, y únicamente esta misma necesidad es lo que llega a constituir la vida del todo.” G. W. F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, Trad. Antonio Gómez Ramos, Madrid, Abada Editores, 2010, p. 54.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>143</sup> Richard Wagner, “The Wibelungen. World-History as told in Saga”, *op. cit.*, pp. 294-295.

<sup>144</sup> The Wibelungen está fechado en verano del 48. Véase William Ashton Ellis, “General Chronological Table of the Contents of the Eight Volumes”, en *Richard Wagner’s Prose Works*, Trad. William Ashton Ellis, London, Kegan Paul, Trench Trübner & co., 1899, vol. VIII, p. 433.

Nazareth o Wieland el herrero, sino Federico Barbarroja.<sup>145</sup> Como he mencionado, esto correspondía con su preferencia por las grandes figuras históricas, sin embargo, esto también se debía a las de Hegel. Si Wotan y Alberich conforman los aspectos no contradictorios necesarios para el desarrollo de la tetralogía, aún se requería de un personaje que hiciera la síntesis y llevara a cabo tanto las acciones particulares de su voluntad, como los fines universales.

El protagonista original del drama era Siegfried, quien tiene un paralelo con la figura de Jesucristo,<sup>146</sup> presente en la tipología de Hegel como el centro de la historia que corrió un proceso recto en el Antiguo Testamento, dio la vuelta y trazó uno inverso en el Nuevo Testamento.<sup>147</sup> No obstante, mientras Wagner escribía la tetralogía, Brünnhilde adquirió estas características de manera mucho más profunda y persistente desde los primeros dramas. De acuerdo con la filosofía de Hegel, los individuos históricos o héroes son el instrumento de la realización de lo universal – lo racional–, a manos de lo particular –la voluntad subjetiva–.<sup>148</sup> Los hombres contribuyen sin ser conscientes a la causa del espíritu,<sup>149</sup> porque sobre ellos actúa el poder y el “ardid de la razón”.<sup>150</sup> Estos personajes le dan existencia a sus necesidades, impulsos, pasiones e inclinaciones,<sup>151</sup> mientras que actualizan “en el mundo el plan del espíritu”.<sup>152</sup>

Los individuos realizan las obligaciones de su pueblo,<sup>153</sup> son el instrumento para la actualización del espíritu.<sup>154</sup> Los héroes son los agentes de cambio que “llegan en el momento justo y hacen lo necesario.”<sup>155</sup>, pues traen el inicio de la ruina del mundo que los rodea, al mismo tiempo que son creadores.<sup>156</sup> Traen con su muerte noble, bella y precisa, la señal de que los tiempos se han cumplido.<sup>157</sup> Dentro de la tetralogía, Siegfried cumple con estos requisitos, sin embargo no

---

<sup>145</sup> George Windell, *op. cit.*, p. 44.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>147</sup> Rodrigo Díaz dice lo siguiente respecto al lugar de Jesucristo en la tipología bíblica de Hegel: “Así, la historia alcanza su centro, pero no ha terminado, pues es necesario el proceso inverso, el que va de Cristo a su Iglesia y, posteriormente, a toda la humanidad. Dentro de este esquema, todo viene de Dios y va hacia Dios, siendo Jesús Cristo el mediador.”, *op. cit.*, p. 73.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>150</sup> Karl Lowith, *El sentido de la historia. Implicaciones teológicas de la filosofía de la historia*, traducción de Justo Fernández Buján, Madrid, Aguilar, 1956, p. 84. Citado en Rodrigo Díaz Maldonado, *op. cit.*, p. 54.

<sup>151</sup> Rodrigo Díaz Maldonado, *op. cit.*, p. 82. También lo menciona George Windell, *op. cit.*, p. 42.

<sup>152</sup> Rodrigo Díaz Maldonado, *op. cit.*, p. 82.

<sup>153</sup> *Idem.*

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>155</sup> *Idem.*

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>157</sup> *Idem.*

cumple con la parte creadora, pues no tiene una muerte precisa, y aún más importante, no se vuelve capaz de cumplir con el fin superior: aquel del autoconocimiento para así crear lo propicio para el siguiente pueblo histórico.<sup>158</sup> Siegfried jamás se vuelve apto para el auto-sacrificio y la responsabilidad, ya que nunca llega a comprender el significado de su vida, misión o muerte.<sup>159</sup>

Wotan también es capaz de comprender que el desarrollo ha llegado a su fin. Él mismo intentó adquirir puro conocimiento al dar una parte física de sí mismo a cambio de sabiduría y al obtenerla. Trató de evitar su final seduciendo a Erda, creando a las valquirias y a los welsungos, padres de Siegfried. Alberich, guiado por la acción particular de su lujuria, creó a Hagen, quien ideó el plan para terminar con la vida de Siegfried. La muerte de éste último es guiada por engaños para preservar a los dioses o recobrar el poder. Por ende, la figura principal y el héroe hegeliano no es él sino Brünnhilde, quien en una de las primeras versiones del final dice:

Brünnhilde

¡Sólo impere Uno,  
Padre del Universo, magnífico tú!  
¡Alégrate del más libre de los héroes!  
¡A Siegfried llevo contigo:  
ofrécele amoroso saludo,  
a él, garante del eterno poder!<sup>160</sup>

En la cita anterior, Wotan y los dioses no morían, sino que se daba paso a la siguiente etapa histórica. Esto se mantiene en la siguiente versión, la cual cambió a:

Brünnhilde

---

<sup>158</sup> *Idem.*

<sup>159</sup> George Windell, *op. cit.*, p. 46.

<sup>160</sup> Richard Wagner, *El anillo del nibelungo...*, *op. cit.*, p. 438. “Brünnhilde. Du übermuthiger Held,/ wie hieltest du mich gebannt!/ All’ meiner Weisheit muß’ ich entrathen,/ denn all’ mein Wissen verrieth ich dir:/ was du mir nahmst, nütztest du nicht, –/ deinem muthigen Trotz vertrauest du nur!/ Nun du, gefriedet, frei es mir gabst,/ kehrt mir mein Wissen wieder,/ erkenn’ ich des Ringes Runen./ Der Nornen Rath vernehm’ ich nun auch,/ darf ihren Spruch jetzt deuten:/ des kühnsten Mannes mächtigste That,/ mein Wissen taugt sie zu weih’n. –/ Ihr Nibelungen, vernehmt mein Wort!/ eure Knechtschaft künd’ ich auf:/ der den Ring geschmiedet, euch Rührige band, –/ nicht soll er ihn wieder empfab’n, –/ doch frei sei er, wie ihr!/ Denn dieses Gold gebe ich euch,/ weise Schwestern der Wassertiefe!/ Das Feuer, das mich verbrennt,/ rein’ge den Ring vom Fluch:/ ihr löset ihn auf und lauter bewahrt/ das strahlende Gold des Rhein’s,/ das zum Unheil euch geraubt! –/ [Nur Einer herrsche:/ Allvater! Herrlicher du!/ Freue dich des freiesten Helden!/ Siegfried führ’ ich dir zu:/ biet’ ihm minnlichen Gruß,/ dem Bürgen ewiger Macht!] (The funeral pyre has already been set alight; Brünnhilde’s horse is brought in: she seizes it by the reins, kisses it and whispers softly in its ear: ) Freue dich, Grane: bald sind wir frei! (At her bidding the vassals bear Siegfried’s body in a solemn procession to the pile of wood: Brünnhilde follows initially on foot, leading the horse by the reins; behind the body she then mounts the funeral pyre with it.)” Richard Wagner, *Wagner’s Ring of the Nibelung...*, *op. cit.*, pp. 360-361.

¡Bienhechora expiación  
vi yo para los augustos dioses,  
sagradamente eternos  
y unidos!  
¡Alegraos del más libre de los héroes!  
¡Su novia le lleva  
el fraterno saludo divino!

Impotente se despide  
aquella que ahora la culpa anuncia.  
El más alegre héroe nació de vuestra culpa,  
expiada por sus libres hazañas:  
os ha sido evitada la temerosa lucha  
por vuestro declinante poder.  
¡Marchitaos en la dicha  
ante las hazañas del hombre,  
ante el héroe que engendrasteis!  
¡De vuestro desasosegado temor  
os anuncio la feliz redención de la muerte!<sup>161</sup>

Brünnhilde es la única capaz de expiar la maldición de Alberich del mundo.<sup>162</sup> Ella es la que contenía todo el potencial revolucionario que Wagner presenció y proclamó en 1848 para terminar con una época anterior,<sup>163</sup> así como la capacidad de sacrificio que llevaría hacia la libertad. Tal como dice Windell: “Su actuar, motivado por la pasión, es en cambio, totalmente racional, dado el estado de su conocimiento. Sus consecuencias, una vez más, son inimaginables.”<sup>164</sup> *El anillo*, por lo menos en su plan original, era una metáfora del proceso histórico de acuerdo a la filosofía de la historia de Hegel,<sup>165</sup> ya que en el primer drama escrito se abordan elementos de influencia marcadamente hegeliana tanto en contenido como en forma.

---

<sup>161</sup> Richard Wagner, *El anillo del nibelungo...*, *op. cit.*, p. 439. De la cita anterior, cambiaron los versos entre corchetes a: “Selige Sühnung/ ersah ich den hehren/ heilig ewigen/ einigen Göttern!/ Freuet euch/ des freiesten Helden!/ Göttlichem Brudergruß/ führt seine Braut ihn zu!/ Machtlos scheidet/ die Schuld nun meidet./ Eurer Schuld entsproß der froheste Held/ dessen freie That sie getilgt:/ erspart ist euch der bange Kampf/ um eure endende Macht:/ Erbleichet in Wonne vor des Menschen That, vor dem Helden, den ach ihr gezeugt!/ Aus eurer bangen Furcht/ verkünd’ ich euch selige Todeserlösung!” Richard Wagner, *Wagner’s Ring of the Nibelung...*, *op. cit.*, pp. 361-362.

<sup>162</sup> George Windell, *op. cit.*, p. 46.

<sup>163</sup> Windell, e incluso Corse, adjudican a la postura de Wagner hacia Brünnhilde, una especie de actitud predecesora de teorías feministas. George Windell, *op. cit.*, p. 47. Yo creo que no tiene nada que ver con ello; en cambio, está relacionada con su visión de la parte musical como elemento femenino, lo cual explica él mismo en *Ópera y drama*. Trataré este punto más adelante, al hablar de la influencia de la filosofía de Feuerbach.

<sup>164</sup> “Her action, motivated by passion, is, however, wholly rational, given the state of her knowledge. Its consequences, once again, are altogether unimagined.” George Windell, *op. cit.*, p. 50.

<sup>165</sup> Windell concluye algo similar, lo dice así: “Through its sheer length, the grandeur of its conception, the intricacy of its plot, the Ring became an analog for a world-historical process.” *Ibid.*, p. 48.

Mediante la progresiva toma de conciencia de sí misma, es que Brünnhilde forma parte del “ardid de la razón”. El espíritu, de acuerdo con Hegel, va adquiriendo formas concretas y, sin dejar de ser él mismo en cada una de sus fases, busca llegar a la perfección.<sup>166</sup> Es por ello que la aspiración de cada pueblo es la realización de su respectiva fase, aunque no sea posible gozar el fruto de todo lo anterior.<sup>167</sup>

Las metáforas vegetales son la justificación de las distintas fases que progresan y se subliman. Wagner hizo uso de ellas para cimentar su proyecto e identificarlo como artístico, natural, fértil, fecundo, cálido y comprensible; en contraste con la ciencia estéril, asexual, reprimida, monumental e incomprensible.<sup>168</sup> Para Hegel, cada una de estas épocas, no constituyen “un desarrollo enteramente original, sino más bien una variación sobre el mismo tema. Asimismo, cada una contiene en sí a todas las anteriores y a todas las futuras, pues la Idea es una sola, eterna e inmutable.”<sup>169</sup>, por lo tanto, las primeras contienen el germen de las posteriores, así como para Wagner existía este gran lenguaje, arte y pueblo primigenio.

Considero que algunas de las obras de Wagner, son el paralelo a obras específicas de Hegel: primero, *Ópera y drama* es la teoría del desarrollo de la música y la poesía hasta su síntesis en el proyecto wagneriano,<sup>170</sup> lo cual corresponde con la *Fenomenología del espíritu* (1807).<sup>171</sup> Segundo, *La obra de arte del futuro* es el pronóstico del arte total al que contribuyó Wagner con el drama, mientras que el filósofo tiene el equivalente a esto en la *Filosofía del derecho* (1821).<sup>172</sup> Tercero, *El anillo* es el anuncio del desarrollo histórico mediante la realización de las distintas épocas que lo componen, que es a lo que alude Hegel en las *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal* (1830).<sup>173</sup> Wagner construyó la tetralogía a manera de un reflejo que proporcionara el autoconocimiento del espectador. Dicho de otra manera: buscó el absoluto a través de su propia obra. De esta manera sería él mismo el héroe que trasciende las cadenas

---

<sup>166</sup> Rodrigo Díaz Maldonado, *op. cit.*, pp. 53-54.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>168</sup> Todos estos conceptos son de Wagner, los propone a lo largo de sus escritos teóricos, sobre todo en *La obra de arte del futuro*, *op. cit.*

<sup>169</sup> Rodrigo Díaz Maldonado, *op. cit.*, p. 78.

<sup>170</sup> Sandra Corse, *op. cit.*, p. 23.

<sup>171</sup> Véase G. W. F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, *op. cit.*

<sup>172</sup> Véase G. W. F. Hegel, *Rasgos fundamentales de la filosofía del derecho*, Trad. Eduardo Vásquez, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, 395 p.

<sup>173</sup> Esta obra de Hegel es “la exposición de la serie de fases de las cuales el espíritu alcanza su verdad, la consciencia de sí mismo” G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, trad. José Gaos, Madrid, Revista de Occidente, 1974, p. 76. Citado en Rodrigo Díaz Maldonado, *op. cit.*, p. 79.

históricas que tanto criticó en la ópera contemporánea y en personajes como Federico Barbarroja.<sup>174</sup>

Wagner propuso una parusía artística por medio de la dialéctica, con la cual las artes no serían diferenciadas ni separadas. Las formas de hacer música y poesía del pasado son la metáfora de la sucesión de épocas hegeliana, ya que las reconoció como necesarias para el futuro. Lo mismo sucedió con *El anillo*, donde agregó dos dramas y un prólogo para sustentarlo como la síntesis de un gran proceso orgánico y dialéctico. Wagner logró así reflejar una necesidad histórica particular, simultánea a muchas otras, con la ayuda de la filosofía hegeliana. Es importante aclarar que Hegel se mantuvo presente en las bases de la tetralogía. En 1856, en plena influencia de la obra de Schopenhauer, dijo a Röckel:

Pues bien, apenas me di cuenta de que, al elaborar este plan, básicamente incluso en su propio diseño, estaba siguiendo inconscientemente una intuición muy diferente, y mucho más profunda, y que, en lugar de una sola fase de la evolución del mundo, lo que había vislumbrado era la esencia del mundo mismo en todas sus fases concebibles, y de ese modo reconocí su frivolidad, con el resultado, por supuesto -puesto que me mantuve fiel a mis intuiciones más que a mis concepciones-, lo que surgió fue algo totalmente diferente de lo que yo había pensado en un principio.<sup>175</sup>

## **b) Proudhon**

Wagner dice en su autobiografía que se encontraba leyendo *¿Qué es la propiedad?* en la segunda semana de junio de 1849. Al salir de Dresde tras los Levantamientos, fue a París por consejo de su amigo Franz Liszt, pero había una epidemia de cólea, así que acudió con la familia de un conocido, Belloni, a *La Ferte-sous-Jouarre*, lejos del peligro. Afirma que fue ahí que trató de ocupar su mente con las obras de Proudhon, específicamente la ya mencionada, así como *La historia de los girondinos* de Alphonse de Lamartine.<sup>176</sup> Las demás veces que se menciona al filósofo en su autobiografía, es más bien en referencia a sus ideas, por ejemplo, al hablar de Röckel:

---

<sup>174</sup> Richard Wagner, "A Communication to my Friends", *op. cit.*, p. 358.

<sup>175</sup> Richard Wagner, "Carta 193 a August Röckel del 23 de agosto de 1856", en *Selected letters of Richard Wagner*, *op. cit.*, p. 358.

<sup>176</sup> "Here I waited further developments. During the period when all news from Germany ceased I tried to occupy myself as far as possible with reading. After going through Proudhon's writings, and in particular his *De la propriété*, in such a manner as to glean comfort for my situation in curiously divers ways, I entertained myself for a considerable time with Lamartine's *Histoire des Girondins*, a most alluring and attractive work." Richard Wagner, *My Life*, *op. cit.*, p. 509.

Construyó un orden moral totalmente nuevo, fundado en las enseñanzas de Proudhon y de otros socialistas sobre la aniquilación del poder del capital, mediante el trabajo productivo inmediato, prescindiendo del intermediario. Poco a poco me convirtió, con argumentos muy seductores, a sus propios puntos de vista, hasta a tal grado que comencé a reconstruir sobre ellos mis esperanzas de realización de mi ideal artístico.<sup>177</sup>

Gracias a Röckel había obras de carácter político y social en la biblioteca de Wagner.<sup>178</sup> También es responsable de algunas de las ideas políticas del compositor, debido a las discusiones que mantuvieron entre ellos y con Bakunin, quien era conocido de Proudhon e incluso de Marx.<sup>179</sup> Respecto al filósofo ruso dice:

Esta aniquilación de toda civilización fue el objetivo en el que se fijó su corazón. Mientras tanto, le divertía utilizar todos los medios de agitación política a su alcance para el avance de este objetivo, y al hacerlo, encontraba una irónica alegría. En su retiro recibió a personas pertenecientes a todos los matices del pensamiento revolucionario. Las más cercanas eran las de nacionalidad eslava, porque pensaba que serían las armas más convenientes y eficaces para arrancar de raíz el despotismo ruso. A pesar de su república y de su socialismo *a la* Proudhon, no pensaba nada de los franceses y, en cuanto a los alemanes, nunca me los mencionó. Él no consideraba seriamente la democracia, el republicanismo, y cualquier otra cosa similar.<sup>180</sup>

Las últimas dos líneas están influidas por su convicción posterior y su relación con Luis II de Baviera, por ello escribió sobre los años revolucionarios con mucha cautela, sin embargo, la obra de Proudhon fue un refugio intelectual tras los eventos de Dresde; además de la inspiración de algunos planteamientos presentes en la tetralogía, por ejemplo, la cuestión de la propiedad como uno de los grandes problemas que atraviesan los personajes. Cabe recalcar que mucho de lo que abordó a través de las ideas de este filósofo, se complementa con las de Feuerbach sobre el amor. Entretanto, los siguientes elementos son un puente entre la lectura del propio Feuerbach y la de Hegel.

A lo largo de *¿Qué es la propiedad?*,<sup>181</sup> Proudhon explicó por qué es que la propiedad consiste en un robo y una injusticia, en tanto que es una disposición de bienes que son sociales.<sup>182</sup>

---

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 452.

<sup>178</sup> L. J. Rather menciona que, en la biblioteca de Dresde, no hay libros ni de economía, de reforma social, psicología, ciencias naturales o religión. L. J. Rather, *op. cit.*, p. 5.

<sup>179</sup> Ninguna de las obras leídas para esta investigación pudo demostrar una conexión entre las ideas de Wagner y las obras de Marx más que muy indirectamente, es decir, con la mediación de Hegel, Feuerbach o Bakunin. L. J. Rather menciona que, en la biblioteca de Dresde, ni siquiera se encuentra *El manifiesto del Partido Comunista* y cuán sospechoso es que ni sus obras ni las de Carl Gustav Carus figuren dentro de la colección. *Ibid.*, pp. 5 y 13.

<sup>180</sup> Richard Wagner, *My Life*, *op. cit.*, p. 468.

<sup>181</sup> Bryan Magee, *op. cit.*, p. 56.

<sup>182</sup> Pierre Joseph Proudhon, *¿Qué es la propiedad? Investigaciones sobre el principio del derecho y del gobierno*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2009, p. 104.



Escribió sobre el origen y la forma en que se conciben las categorías, como el tiempo y el espacio las cuales derivan de lo más básico y son verdades que ya se encuentran en el alma.<sup>183</sup> Otra de estas categorías es Dios, quien es un hecho primitivo y necesario.<sup>184</sup> El problema radica en que se enjuician conforme a reglas secundarias y no respecto a las leyes de nuestra razón.<sup>185</sup> Proudhon estaba en contra de prejuicios, debido a que retrasaban obstinadamente los progresos de la ciencia.<sup>186</sup> Criticó la necesidad de encontrar la causa de las cosas, lo que llevó a principios cada vez más generales y a debates cada vez más inútiles.<sup>187</sup> El autor evidenció la lucha entre lo antiguo y lo nuevo, así como el rechazo a cambiar las leyes establecidas, causantes del mal, en vez del bien al que estaban dirigidas.<sup>188</sup>

Wagner retomó la estructura de la obra de Proudhon en sus escritos teóricos, sobre todo en *La obra de arte del futuro* y en *Ópera y drama*, donde explica cómo se llegó a conceptos en torno a las artes y la ópera. Esta estructura se presenta también en la tetralogía, pues el compositor escribió los tres primeros dramas a manera de un inmenso contexto, que culminaría en *El ocaso de los dioses*, cuyo propósito era mostrar la cadena de injusticias que llevaría al final del mundo, enseñar a reconocerlas y construir un mundo justo.<sup>189</sup>

La noción de justicia de Wagner consistía en darle uso a los hechos y no a las leyes formuladas conforme a métodos obsoletos, por ejemplo, en la ópera, la cual tenía como único propósito la riqueza de aquellos quienes la mantenían. Al respecto, dijo: “¡Esto es el arte, tal como satura todo el mundo civilizado! Su esencia verdadera es la industria; su propósito ético, la ganancia de oro; su objetivo estético, el entretenimiento de aquellos de quienes depende su tiempo.”<sup>190</sup> Estas formas “artísticas”, de acuerdo a Wagner, eran injustas debido a que cumplían la voluntad arbitraria de una sola persona, sin fundamento alguno en la necesidad:

---

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>188</sup> Proudhon dice “¡tanto repugna a la humanidad alterar las costumbres de los antepasados, cambiar las leyes establecidas por los fundadores de las ciudades y conformadas por el transcurso de los siglos!” *Ibid.*, p. 70.

<sup>189</sup> “...by showing how a whole world of injustice arises from the first injustice, a world which is destroyed in order to teach us to recognize injustice, root it out and establish a just world in its place.” Richard Wagner, “Carta 193 a August Röckel del 23 de Agosto de 1856” en *Selected letters of Richard Wagner, op. cit.*, p. 357

<sup>190</sup> Richard Wagner, *Art and Revolution, op. cit.*, p. 42.

Allí donde no hay necesidad alguna, no hay tampoco verdadera exigencia; donde no hay verdadera exigencia alguna, no hay ninguna actividad necesaria; donde no hay ninguna actividad necesaria, hay arbitrariedad; donde impera la arbitrariedad, allí florecen todos los vicios y los crímenes contra la naturaleza. Pues la exigencia imaginaria y falsa sólo puede buscar satisfacerse reprimiendo, negando e impidiendo la satisfacción de las exigencias verdaderas.<sup>191</sup>

Proudhon no criticó a Dios, sino a la apropiación de ese principio básico como un patrimonio o una cosa. Denunció la corrupción de costumbres por los odios religiosos, las guerras sagradas y por siempre intentar soluciones que quedaron incompletas, es decir, el hacer de ello una norma obligatoria, que fuera propiedad tanto del hombre como del Estado. La religión en sí no era el origen de los problemas, sino la perversión de su principio fundamental, volviéndolo así un prejuicio. La noción de pecado o injusticia original tampoco es un mal por sí mismo, sino la arbitrariedad en la que lo convirtieron, cuyas normas se reducen a nada, al probabilismo puro y a discusiones de carácter inútil.

De acuerdo con Proudhon, en la Revolución Francesa hubo lucha, mas no progreso, ya que la verdadera Revolución sería un cambio radical a raíz de una profunda observación propia de los hechos, y no algo proveniente del espíritu de contradicción, así escribe sobre ella: “Nacido de la cólera del odio, no podía ser efecto de una ciencia fundada en la observación y en el estudio, y las nuevas bases no fueron deducidas de un profundo conocimiento de las leyes de la Naturaleza y de la sociedad”.<sup>192</sup> Una de las razones para que no funcionara es que el pueblo imitó a los reyes y al antiguo régimen.<sup>193</sup> La soberanía, es decir, el poder de hacer las leyes venía de unas pocas voluntades y así continuó hacia la desigualdad de fortunas.<sup>194</sup> El pueblo consagró la propiedad por lo que cayó de nuevo en el privilegio y la servidumbre, perpetrando así el despotismo en forma de soberanía de la voluntad del hombre, la desigualdad de fortunas y de posición social, y la propiedad.<sup>195</sup>

Con la propiedad, no puede haber también igualdad política.<sup>196</sup> La libertad debería ser la condición primera del hombre, así como derecho absoluto, en compañía de la igualdad y la seguridad personal.<sup>197</sup> El gobierno y el Estado implementaron impuestos que son un pillaje para

---

<sup>191</sup> Richard Wagner, *La obra de arte del futuro*, op. cit., p. 36.

<sup>192</sup> *Idem*.

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>194</sup> *Ibid.*, pp. 83-85.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 86-87.

<sup>196</sup> *Ibid.*, 88.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 104.

una sociedad desarrollada para la venganza y la represión.<sup>198</sup> La guerra y los sacrificios que exige la patria, se hicieron por la propiedad. Es importante destacar que ejemplificó lo negativo con los romanos y Caifás, quien habitaba los dos extremos de la degradación social: la perspectiva del populacho y la de la tiranía.<sup>199</sup> Al igual que a Wagner, tampoco le gustaban las formas de la filosofía:

Pero quizá la filosofía vea las cosas desde muy alto, sin percibir por ello su lado práctico. Quizá desde la elevada altura de la especulación, los hombres parezcan muy pequeños para que el metafísico tenga presentes las diferencias que los separan; quizá, en fin, la igualdad de condiciones sea uno de sus aforismos, verdaderos en su sublime generalidad, pero que sería ridículo y aún peligroso aplicar rigurosamente en el uso corriente de la vida y de las transacciones sociales.<sup>200</sup>

Lo poco pragmático de las ciencias sociales, iba en contra de cualquier modo de organización instintivo, por lo que pronto se convertirían en moldes sin principios<sup>201</sup> y artículos de fe.<sup>202</sup> Así es que “el derecho perpetuo y absoluto a conservar un patrimonio, derecho que les parecía equitativo, porque entonces era común, supone el derecho de enajenar, de vender, de donar, de adquirir y de perder, y que, por consecuencia, tal derecho conduce nada menos que a la destrucción de la misma igualdad en cuyo honor los establecieron.”<sup>203</sup> Finalmente, era necesario un método de formulación que tomara en cuenta las condiciones variables y que entendiera que la justicia se basa en la reflexión, la necesidad y el deber.<sup>204</sup>

Si con Proudhon los prejuicios retrasaban el avance de la ciencia, con Wagner retrasaban el del arte. Se ignoraron y tergiversaron los principios de la sociedad al hacer leyes “para conservar la posesión, pero no la esencia de la naturaleza humana en su libertad.”<sup>205</sup> El arte estaba estrechamente ligado con la sociedad, así que podría reflejarle la injusticia original al pueblo con el objeto de crear conciencia de sus acciones.<sup>206</sup> En el drama hay un nuevo llamado a la creación

---

<sup>198</sup> *Ibid.*, pp. 94-100.

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>200</sup> *Ibid.*, pp. 123-124.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>204</sup> *Ibid.*, pp. 350-351.

<sup>205</sup> Richard Wagner, “Jesus of Nazareth”, en *Richard Wagner's Prose Works*, Trad. William Ashton Ellis, London, Kegan Paul, Trench Trübner & co., 1899, vol. VIII, p. 301.

<sup>206</sup> Una cita que lo resume todo, es cuando menciona en su autobiografía algo respecto a unos artículos que publicó: “In these articles I meant to propound my ideas (in my revolutionary way) on the subject of modern art in its relation to society.” Richard Wagner, *My Life*, op. cit., p. 516.

de un método flexible que fuera justo y accesible para todos, sin importar el estrato social.<sup>207</sup> En este caso, la obra de arte es el instrumento para llegar a la consciencia: “Y así como la disolución de la ciencia es el reconocimiento de la vida inmediata condicionándose a sí misma, es decir, pura y simplemente el reconocimiento de la vida real, así también tal reconocimiento logra su más sincera e inmediata expresión en el arte, o mejor dicho, en la *obra de arte*.”<sup>208</sup> En la tetralogía, todo cuanto se hereda contiene maldiciones y advertencias que contribuirán así a la caída de los dioses. Incluso en *Jesús de Nazareth*, Wagner incluye como ejemplos a los romanos<sup>209</sup> y a un Caifás<sup>210</sup> que son idénticos a los de Proudhon. De igual manera, son similares a personajes de la tetralogía como los dioses y Alberich, respectivamente.

La propiedad está presente en toda la tetralogía, desde el Valhalla, el glorioso edificio de los dioses, hasta el anillo mismo. Un ejemplo, se encuentra en *El oro del Rin*, cuando los gigantes Fasolt y Fafner han construido dicho recinto a cambio del pago prometido: la diosa Freia. El problema radica en que Wotan no puede dar dicho pago, porque la diosa produce el fruto que mantiene siempre jóvenes a los dioses. El dios cumple la función del Estado, que, en vez de una repartición equitativa, crea las promesas de pago y las leyes que lo llevarán a su perdición, por ello es que Fasolt le recuerda:

Fasolt

---

<sup>207</sup> Con permitir gente de todos los estratos me refiero a que Wagner no quería cobrar las entradas a sus *dramas*: “The judge of their performance, will be the free public. Yet, to make this public fully free and independent when face to face with Art, one further step must be taken along this road: the public must have *unbought* admission to the theatrical representations. [...] it must be the duty of the State, or rather of the particular Community, to form a common purse from which to recompense the artists for their performance as a whole, and not in parts.” Richard Wagner “Art and Revolution”, *op. cit.*, p. 64.

<sup>208</sup> Richard Wagner, *La obra de arte del futuro*, *op. cit.*, p. 33.

<sup>209</sup> Respecto a los romanos, Wagner dice: “Should he abide by his descent from David in the meaning of the Folk? If he succeeded, what else would he be than fellow to those rulers of the world who propped themselves upon the rich and heartless.—And yet, as scion of the oldest race, he might claim supreme dominion of the world, might end the execrable Roman rule of violence: should he succeed, would Man be helped if, merely with a different (perhaps a juster) title, force were exchanged for force?”. Richard Wagner, “Jesus of Nazareth”, *op. cit.*, p. 297-298. Corresponde con su interpretación de Proudhon respecto al gobierno violento de Roma, mientras que incluye su noción de justicia.

<sup>210</sup> Respecto a Caifás, Wagner dice: “*Caiaphas* reproves them: What have they in common with the mob? Do they lack for anything? Have not their laws been left inviolate by the Romans? Have they not the people in the hollow of their hands, through these laws? So long as the Temple and the Law shall stand, *they themselves* are masters of this people, and the tribute to Caesar they may well put up with, since it is levied on the populace and does not weigh on them. To what purpose, then, a change that could offer us no whit of profit?”. *Ibid.*, p. 290. Corresponde con su interpretación de Proudhon en tanto que Caifás está coludido con la tiranía romana mientras que exige el sacrificio de los judíos para obtener ganancias del gobierno romano.

Tú, voluble  
 hijo de la luz,  
 escucha y guárdate;  
 ¡mantén fidelidad a los pactos!  
 Lo que eres,  
 lo eres sólo por pactos;  
 convenido está,  
 bien pensado tu poder:  
 eres más sabio  
 que ingeniosos somos nosotros,  
 tú nos ataste,  
 a los libres, a la paz;  
 ¡maldigo todo tu saber,  
 huya lejos tu paz,  
 si no sabes, franco,  
 honrado y libre,  
 guardar la fidelidad a los pactos!  
 Un gigante necio  
 te aconseja esto:  
 ¡tú, sabio, sábelo por él!<sup>211</sup>

El tesoro de Alberich es el nuevo pago, así que Wotan baja con Loge a reclamarlo –o robarlo– mediante engaños y falsos elogios. La desigualdad política y de condiciones es clara, pues tienen que descender desde un palacio resplandeciente en las alturas, hasta la caverna subterránea en la que habitan y laboran los nibelungos sin descanso. Después de apresar a Alberich, Wotan le pide el botín a cambio de dejarlo en libertad:

Wotan

Cautivo estás,  
 encadenado a mí firmemente,  
 como ya imaginabas  
 en tu poder el mundo,  
 todo lo que vive y respira;  
 atado yaces ante mí...  
 ¡No puedes negarlo, miedoso!

---

<sup>211</sup> Richard Wagner, *El anillo del nibelungo...*, *op. cit.*, pp. 29-30. “Fasolt. Lichtson du,/ leicht gefügter,/ hör’ und hüte dich:/ Veträgen halte Treu’!/ Was du bist,/ bist du nur durch Verträge:/ bedungen ist,/ wohl bedacht deine Macht./ Bist weiser du/ als witzig wir sind,/ bandest uns Freie/ zum Frieden du:/ all’ deinem Wissen fluch’ ich,/ fliehe weit deinen Frieden,/ weißt du nicht offen,/ ehrlich und frei,/ Verträgen zu wahren die Treu’! –/ Ein dummer Riese/ räth dir das:/ du Weiser, wiss’ es von ihm!” Richard Wagner, *Wagner’s Ring of the Nibelung...*, *op. cit.*, pp. 74-75.

Para liberarte,  
se requiere ahora el rescate.<sup>212</sup>

Wotan tiene que entregar el botín rápido, ya que Fasolt y Fafner tienen a Freia secuestrada como garantía de pago. Fafner quiso imitar a los dioses y a su supuesta riqueza, tal como Alberich o Hagen posteriormente. Los gigantes pelean por la división del tesoro hasta que Fafner asesina a su hermano por el anillo todopoderoso:

Fafner  
(Blandiendo su estaca.)

¡Tenlo firme, que no se caiga!  
(Derriba por tierra a Fasolt de un golpe; después, arrebata rápidamente el anillo al moribundo.)  
¡Haz guiños ahora a la mirada de Freia!  
¡No tocarás [el anillo]!<sup>213</sup>

Todas estas normas se reducen a nada, por ello es que Siegfried rompe la lanza grabada de juramentos de Wotan hacia el final del tercer drama de la tetralogía. Proudhon dice: “No previeron esos patriarcas de nuestra jurisprudencia que si el derecho de sucesión no era el modo natural de conservar la igualdad de las primitivas porciones, bien pronto las familias serían víctimas de las más injustas exclusiones, y la sociedad, herida de muerte por uno de sus más sagrados principios, se destruiría a sí misma entre la opulencia y la miseria.”<sup>214</sup>. Wagner, presenta a Wotan como el Estado injusto y el “cándido legislador”<sup>215</sup> cuyas leyes serán la leña de su destrucción.

La propiedad aparece en la tetralogía para mostrar lo que hacen las normas abstractas: integran a la sociedad y a los individuos en espirales que no son más que las voluntades de unos pocos. Acabarán con todo y todos por el afán de preservarla y asegurársela para toda la vida. La igualdad ante la ley vendría con la abolición de la propiedad, con la destrucción del Valhalla y la devolución del anillo a su justo propietario: la naturaleza. Wotan crea a Siegmund, a Brünnhilde y

---

<sup>212</sup> Richard Wagner, *El anillo del nibelungo...*, op. cit., p. “Wotan. Gefangen bist du,/ fest mir gefesselt,/ wie du die Welt,/ was lebt und webt,/ in deiner Gewalt schon wähtest./ In Banden liegst du vor mir,/ du Banger kannst es nicht läugnen:/ zu ledigen dich/ bedarf’s nun der Lösung.” Richard Wagner, *Wagner’s Ring of the Nibelung...*, op. cit., p. 101.

<sup>213</sup> Richard Wagner, *El anillo del nibelungo...*, op. cit., p. 86. “Fafner. (preparing to strike him with his staff) Halt’ ihn fest, daß er nicht fall’! (He fells Fasolt with a single blow, then wrenches the ring from his dying brother.) Nun blinz’le nach Freia’s Blick:/ an den Reif rühr’st du nicht mehr! (He puts the ring in the sack, then calmly finishes packing away the rest of the hoard. All the gods look in horror: solemn silence.)” Richard Wagner, *Wagner’s Ring of the Nibelung...*, op. cit., p. 114.

<sup>214</sup> Pierre Joseph Proudhon, op. cit., p. 136.

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 135.

a Siegfried para evadir la ley y evitar su final. Su deseo de sabiduría y propiedad deben verse a partir del objetivo final de la tetralogía para adquirir sentido, a saber, la redención por amor.

### c) Feuerbach

Wagner estaba en una profunda crisis durante sus primeros años en el exilio. Las cartas de ese período muestran de problemas de salud, económicos, de los nervios, la imposibilidad de sus proyectos artísticos y un intenso enojo. Incluso menciona el anhelo por una revolución, pero ahora, una de carácter más personal, humana y artística que terminaría con todo de una manera definitiva, contundente y agresiva, es decir, una que lo liberara de la situación en la que estaba.<sup>216</sup> Sus comentarios de ese momento respecto al arte, implican que no tenía una obra nueva para presentar, las anteriores estaban zanjadas y un proyecto imposible de producir: la tetralogía.

Durante esta situación, comenzó a familiarizarse con la obra de Ludwig Feuerbach. Si bien no hay una fecha exacta para su lectura, sí menciona haberse interesado en *Pensamientos sobre muerte e inmortalidad* (1830),<sup>217</sup> *La esencia del cristianismo* (1841)<sup>218</sup> y, aunque no la menciona directamente, *Principios de la filosofía del futuro* (1843) es el libro que lo inspiró para escribir *La obra de arte del futuro*:<sup>219</sup>

Atormentado por las preocupaciones de una terrible lucha por la existencia, escribí la totalidad de *La obra de arte del futuro* en la fría atmósfera de una pequeña habitación sin sol en una planta baja

---

<sup>216</sup> “I long passionately for the revolution, and the only thing that gives me the will to live is the hope of surviving long enough to see it and to take part in it. – That Paris must be the starting-point is natural enough! – In the meantime we do what we do in order to blind ourselves to the non-lives that we lead. Art alone, as always, helps us in our self-deception. –” Richard Wagner, “Carta 123 a Ernst Benedikt Kietz del 2 de julio de 1851” en *Selected letters of Richard Wagner, op. cit.*, pp. 226-227.

<sup>217</sup> “The revolution intervened; the practical tendencies of a social reconstruction distracted my attention, and as I have already stated, it was a German Catholic priest and political agitator (formerly a divinity student named Menzdorff, who used to wear a Calabrian hat) who drew my attention to ' the only real philosopher of modern times, Ludwig Feuerbach. My new Zurich friend, the piano teacher, Wilhelm Baumgartner, made me a present of Feuerbach's book on Tod und Unsterblichkeit ('Death and Immortality'). The well-known and stirring lyrical style of the author greatly fascinated me as a layman. The intricate questions which he propounds in this book as if they were being discussed for the first time by him, and which he treats in a charmingly exhaustive manner, had often occupied my mind since the very first days of my acquaintance with Lehrs in Paris, just as they occupy the mind of every imaginative and serious man.” Richard Wagner, *My Life, op. cit.*, p. 521.

<sup>218</sup> “It was more difficult to sustain any interest in *Das Wesen des Christenthums* (' The Essence of Christianity ') by the same author, for it was impossible whilst reading this work not to become conscious, however involuntarily, of the prolix and unskilful manner in which he dilates on the simple and fundamental idea, namely, religion explained from a purely subjective and psychological point of view.” *Ibid.*, p. 522.

<sup>219</sup> También menciona *La esencia de la religión*, pero dice que se publicó en un período en el cual ya no quiso volver a sus obras y que el título lo asustó de tal manera que le cerró el libro en las narices a su amigo, el poeta Georg Herwegh, cuando se disponía a abrirlo para mostrárselo. *Ibid.*, pp. 522-523.

durante los meses de noviembre y diciembre de ese año [1849]. Minna no se opuso a esta ocupación cuando le conté del éxito de mi primer folleto [*Arte y revolución*], y la esperanza que tenía de recibir una remuneración aún mejor por este trabajo más extenso. Por un tiempo disfruté de una paz relativa, aunque en mi corazón había comenzado a reinar un espíritu de inquietud, gracias a mi conocimiento cada vez mayor de las obras de Feuerbach.<sup>220</sup>

Las obras de Feuerbach no están en la biblioteca de Dresde, por lo tanto se asume que Wagner no estaba familiarizado con su obra antes de los Levantamientos de 1849.<sup>221</sup> Su lectura tampoco desplazó de manera tajante la influencia de Hegel y otros intelectuales, sino que apareció en la tetralogía de manera gradual, hasta que en *La valquiria* y *El oro del Rin*, escritos entre 1851 y 1852 alcanzó su máximo apogeo.<sup>222</sup> Wagner criticó la filosofía de Hegel a través de la filosofía de Schopenhauer, sin embargo, esto comenzó desde su familiarización con las obras de Feuerbach.

Para Wagner fue mucho más simple comprender los escritos de Feuerbach que los de otros filósofos o historiadores. Al entenderlo, encontró la seguridad intelectual que no obtuvo hasta ese momento, por motivo de su formación principalmente autodidacta. Incluso recomendó su lectura a amigos y conocidos. En una carta a Karl Ritter, dice: “En ningún lugar he encontrado tan claro y conscientemente el sano proceso natural como en Feuerbach, y confieso que estoy muy en deuda con él: probablemente lo mismo te sucederá a ti también.”<sup>223</sup>

Feuerbach propuso controversias que influyeron mucho en el desarrollo de la filosofía clásica alemana.<sup>224</sup> Al leerlo, Wagner encontró la forma de articular muchas de sus ideas artísticas.<sup>225</sup> Los planteamientos del filósofo no están en el planteamiento original de *El ocaso de los dioses*, el primer drama escrito de la tetralogía, debido a su influencia gradual. Una vez que Wagner leyó a Feuerbach, el único cambio que hizo en *El ocaso*, fue el final, es decir, la inmolación de Brünnhilde.<sup>226</sup> A esto se le conoce, precisamente, como *El final de Feuerbach*:

---

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 520.

<sup>221</sup> George Windell, *op. cit.*, p. 34.

<sup>222</sup> Respecto a la influencia de Feuerbach en la tetralogía, Windell propone que casi no está presente en el planteamiento original, sin embargo, gran parte del texto y la música fueron escritos durante la época de mayor interés en Feuerbach. George Windell, *op. cit.*, p. 34.

<sup>223</sup> “Nowhere have I found the natural healthy process so clearly and so consciously expressed as by Feuerbach, and I confess that I am greatly indebted to him: the same thing will presumably happen to you, too.” Richard Wagner, “Carta 97 a Karl Ritter del 19 de noviembre de 1849” en *Selected letters of Richard Wagner*, *op. cit.*, p. 181.

<sup>224</sup> Todd Gooch, “Bruno Reincarnate. The Early Feuerbach on God, Love and Death”, en *Journal for the History of Modern Theology/Zeitschrift für Neuere Theologiegeschichte*, vol. 20, no. 1, octubre de 2013, p. 23.

<sup>225</sup> Windell, así como otros autores, concuerdan con esta parte e incluso la desarrollan más. George Windell, *op. cit.*, p. 31.

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 32.



## Brünnhilde

¡Vosotros, perenne estirpe  
de floreciente vida,  
advertid bien  
lo que ahora os anuncio!  
Si visteis consumidos por abrasador fuego  
a Siegfried y a Brünnhilde;  
si visteis a las hijas del Rin  
arrastrar el anillo a las profundidades,  
mirad entonces hacia el Norte  
a través de la noche:  
¡si brilla allí, en el cielo,  
un sagrado resplandor,  
sabed pues todos...  
que percibís el fin del [Valhalla]!...

Si pasó como un soplo  
la estirpe de los dioses,  
si vuelvo a dejar  
al mundo sin señor,  
al mundo nuestro ahora  
el tesoro de mi más sagrado saber...  
Ni bienes, ni oro,  
ni la pompa divina:  
ni casa, ni patio,  
ni altivo esplendor;  
ni la engañosa atadura  
de turbios pactos,  
ni dura ley  
de hipócritas costumbres:  
dichoso en la alegría y el dolor,  
dejad... existir sólo el amor...<sup>227</sup>

A diferencia del final escrito bajo la influencia de Hegel, en este se hace hincapié en que el dominio de los dioses termina, el Valhalla es destruido y el destino de la raza humana recae en

---

<sup>227</sup> Richard Wagner, *El anillo del nibelungo...*, *op. cit.*, p. 440. “Brünnhilde. Ihr, blühenden Lebens/ bleibend Geschlecht:/ was ich nun euch melde,/ market es wohl! –/ Sah’t ihr vom zündenden Brand/ Siegfried und Brünnhild’ verzehrt;/ sah’t ihr des Rheines Töchter/ zur Tiefe entführen den Ring:/ nach Norden dann/ blickt durch die Nacht:/ erglänzt dort am Himmel/ ein heiliges Glühen,/ so wisset all’ –/ daß ihr Walhall’s Ende gewahrt! –/ Verging wie Hauch/ der Götter Geschlecht,/ lass’ ohne Walter/ die Welt ich zurück/ meines heiligsten Wissens Hort/ weis’ ich der Welt nun zu. –/ Nicht Gut, nicht Gold,/ noch göttliche Pracht;/ nicht Haus, nicht Hof,/ noch herrischer Prunk;/ nicht trüber Verträge/ trügender Bund,/ nicht heuchelnder Sitte/ hartes Gesetz:/ selig in Lust und Leid/ läß – die Liebe nur sein. –” Richard Wagner, *Wagner’s Ring of the Nibelung...*, *op. cit.*, pp. 362-363.

los propios humanos. Gracias a Feuerbach, el principio de la tetralogía es la renuncia al amor,<sup>228</sup> ya que Alberich crea el anillo tras ejercerla. Por decirlo de otro modo, *El anillo* con un elemento de la propuesta de la filosofía de Feuerbach. Las tres propuestas filosóficas discutidas en este trabajo coexisten de manera gradual pero distintiva dentro del drama, y aún más si se toma en cuenta la influencia de Hegel en el propio Feuerbach.<sup>229</sup>

Feuerbach criticó las “apolilladas y envejecidas formas del presente”<sup>230</sup> que no alcanzaban a captar el “mundo real” y la “vida preñada de contenido”<sup>231</sup>, algo con lo que Wagner relacionó sus propias ideas fácilmente. De acuerdo con esta filosofía, lo real equivale a lo que perciben los sentidos,<sup>232</sup> por lo que el mundo material es la realidad primaria.<sup>233</sup> La principal razón por la que el autor de la tetralogía estaba en desacuerdo con cualquier tipo de mediación es porque retomó la idea de que la filosofía –y la ciencia– moderna eran abstractas, así que no eran objeto directo de los sentidos, de la intuición y del sentimiento.<sup>234</sup>

Según Feuerbach, la filosofía del futuro “reconoce la verdad de la sensibilidad con *alegría*, con *conciencia*: ella es la filosofía *sinceramente sensible*.”<sup>235</sup> A partir de esto, Wagner afirmó que “sólo está vivo y es verdadero aquello que es sensual y cumple las condiciones de la sensualidad. La ciencia, en su soberbia, comete el más grave de los errores al renegar de la sensualidad y menospreciarla: en cambio, su máxima victoria es el hundimiento de esa soberbia, logrado por la ciencia misma como culminación del reconocimiento de la sensualidad.”<sup>236</sup> Fue así que Wagner justificó su crítica a los intelectuales, académicos y detractores de su obra. Con la sensualidad como el elemento base, el drama ofrecía el reflejo de quienes lo presenciaban. Así, el pueblo respondería espontáneamente, por medio de lo aprendido, no mediante una lectura estéril y desprovista de calidez.

---

<sup>228</sup> George Windell, *op. cit.*, p. 35.

<sup>229</sup> Feuerbach fue parte de los hegelianos de izquierda junto con Friedrich Strauss y Bruno Bauer. Hacia 1848 era más importante que Marx. *Ibid.*, p. 29.

<sup>230</sup> Ludwig Feuerbach, *Pensamientos sobre muerte e inmortalidad*, trad. Jose Luis García Rúa, Madrid, Alianza Editorial, 1993, p. 55.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>232</sup> George Windell, *op. cit.*, p. 35.

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>234</sup> Ludwig Feuerbach, *Principios de la filosofía del futuro*, trad. Eduardo Subirats Rüggeberg, Barcelona, Editorial Labor S. A., 1976, p. 91.

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>236</sup> Richard Wagner, *La obra de arte del futuro*, *op. cit.*, pp. 32-33.

El nuevo filósofo “piensa en *consonancia y armonía* con los sentidos”<sup>237</sup>, lo cual dotaba al drama de una explicación, y por ende, de un saber inmediato. El “darse a entender”<sup>238</sup> al que tanto refirió Wagner, era su intento por lograr la simpatía del pueblo y de los críticos de manera sensible hacia su labor artística, y así salir de su difícil situación. Al principio de “Comunicación a mis amigos”, es muy claro al respecto:

Pero, desde la naturaleza de todo objetivo artístico, esta comprensión no puede estar rodeada por el puro intelecto sin ayuda, sino sólo por el Sentimiento; y más aún, por ese sentimiento más o menos cultivado artísticamente, que sólo puede ser propiedad de aquellos que se encuentran en una situación más o menos parecida a la del artista, que se han desarrollado en condiciones de vida similares a la suya, y que en lo más íntimo de su ser simpatizan con él porque están dispuestos, en determinadas circunstancias, a adoptar ese objetivo como propio, y son capaces de tomar una parte íntima y pesada en la lucha por su realización.<sup>239</sup>

De acuerdo con Feuerbach, sólo a través de los sentidos entenderíamos el arte y su presentación de la verdad.<sup>240</sup> Este principio de sensibilidad aplica tanto a lo exterior como a lo interior. Si el genio se compone del saber inmediato y sensible, entonces es a través de la comunicación mutua que surgen las ideas y se accede a los conceptos.<sup>241</sup> Así fue que Wagner, propuso la obra de arte, como el acto vital inmediato donde se da la plena reconciliación de la ciencia con la vida.<sup>242</sup> Un ejemplo de lo anterior, se encuentra en la crítica a las artes por separado: “Todas estas artes tan sólo insinúan; pero una representación real les sería posible sólo por la manifestación a la universalidad de la sensibilidad artística del ser humano, por la comunicación a su entero organismo sensorial, pues la verdadera obra de arte se crea precisamente sólo por el progreso desde la imaginación a la realidad, esto es: a la sensualidad.”<sup>243</sup> Así mismo, menciona que si el ser humano exterior desea manifestarse como un consumado artista, es su deber expresar de la manera más precisa a su ser interior.<sup>244</sup>

---

<sup>237</sup> Ludwig Feuerbach, *Principios de la filosofía del futuro*, op. cit., p. 90.

<sup>238</sup> Wagner lo explica así: “I must explain, once and for all, that whenever in the course of this Communication I speak of “understanding me” or “not understanding me,” it is not as though I fancied myself a shade too lofty, too deep-meaning, or too high-soaring ; but I simply demand of whosoever may desire to understand me, that he will look upon me no otherwise than as I am, and in my communications upon Art will only regard as essential precisely what, in accordance with my general aim and as far as lay within my powers of exposition, has been put forth in them by myself.” Richard Wagner, “A Communication to my Friends”, op. cit., p. 269.

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 272.

<sup>240</sup> Ludwig Feuerbach, *Principios de la filosofía del futuro*, op. cit., pp. 92-94.

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>242</sup> Richard Wagner, *La obra de arte del futuro*, op. cit., p. 34.

<sup>243</sup> Richard Wagner, *Ópera y drama*, op. cit., p. 127.

<sup>244</sup> Richard Wagner, *La obra de arte del futuro*, op. cit., p. 51.

De Feuerbach provienen las nociones de objetividad y subjetividad que Wagner explicaba en sus escritos teóricos y llevaba a cabo en sus obras. Ambos creían que el pensamiento rectificado mediante lo sensible es objetivo,<sup>245</sup> de lo contrario no es real ni auténticamente humano.<sup>246</sup> Al insertar lo sensual en su labor artística, Wagner cortó con la historiografía académica e incluso con filosofías que leyó previamente. Así se lo contó a Röckel:

Nuestra comprensión más segura de la realidad es a través del sentimiento, y el verdadero sentimiento se percibe exclusivamente a través de los sentidos. Hay que añadir que lo que entendemos aquí por "sentidos" no es lo que filósofos y teólogos quieren decir cuando hablan con total desprecio de los sentidos *animales*, sino de los sentidos *humanos*, que, como es bien sabido, son capaces de medir los astros e imaginar sus rumbos.<sup>247</sup>

Para Wagner, "lo que realmente sucedió" se atenía a la inmediatez sensible del fenómeno, lo cual no pudo encontrar en otras representaciones del pasado germano. Feuerbach, con su propuesta de la filosofía del futuro, estaba en contra de un mediador de la realidad y de una conciliación de opuestos. Estaba a favor del hombre como la única medida de la razón, no el espíritu absoluto ni la razón por sí sola,<sup>248</sup> –por ello es que sólo lo humano es verdadero–. La objetividad se da cuando alguien más reconoce tus pensamientos fuera de ti,<sup>249</sup> mientras que la subjetividad es la invención de elementos abstractos que no se entienden sensiblemente.

En *La obra de arte del futuro*, Wagner habla en contra de esto último: "La ciencia abarca la arbitrariedad de todas las visiones humanas, mientras que junto a ella la vida misma en su totalidad sigue un desarrollo necesario y no arbitrario. [...] La esencia de la ciencia es, por tanto, finita, mientras que la de la vida es infinita, de la misma manera que el error es finito, mientras que la verdad es infinita"<sup>250</sup>. Feuerbach escribe: "No quieras ser filósofo *a diferencia de ser hombre*; no seas otra cosa que un *hombre pensante*; [...] piensa como *ser vivo y real*, como aquel que, como Tú, está a la merced de las vivificadoras y refrescantes olas del mar del universo"<sup>251</sup> y

---

<sup>245</sup> Ludwig Feuerbach, *Principios de la filosofía del futuro*, *op. cit.*, p. 101.

<sup>246</sup> La intuición también debe tener la participación de lo sensible, Feuerbach dice: "la intuición *sensible*, es decir, *verídica, objetiva*, de lo sensible, esto es, de lo real". *Ibid.*, p. 97.

<sup>247</sup> Richard Wagner, "Carta 171 a August Röckel del 25/26 de enero de 1854", en *Selected letters of Richard Wagner*, *op. cit.*, p. 302.

<sup>248</sup> "La nueva filosofía tiene como *principio epistemológico*, como *sujeto*, no el *Yo*, no el *espíritu absoluto*, esto es, abstracto, en una palabra, *no la razón por sí sola sino el ser real y total del hombre. La realidad, el sujeto de la razón sólo es el hombre.*" Ludwig Feuerbach, *Principios de la filosofía del futuro*, *op. cit.*, p. 104.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>250</sup> Richard Wagner, *La obra de arte del futuro*, *op. cit.*, p. 32.

<sup>251</sup> Ludwig Feuerbach, *Principios de la filosofía del futuro*, *op. cit.*, p. 105.

Wagner lo trasladó a sí mismo al denominarse un ser humano que es artista.<sup>252</sup> Mientras que para el filósofo la nueva filosofía era la disolución de la teología en la antropología,<sup>253</sup> para el músico, la obra de arte del futuro, la mejor lograda y que contenía la inmediatez total, sería la tragedia.<sup>254</sup>

El hombre es un ser universal, ilimitado y libre, y estas cualidades no residen únicamente en la razón.<sup>255</sup> Lo que se disuelve en el entendimiento también debe hacerlo en la vida, la sangre y el corazón del hombre.<sup>256</sup> Entonces, el propósito de esa nueva filosofía sería la comunidad: la unión del hombre con el hombre, que traerá libertad e infinitud.<sup>257</sup> De aquí proviene la noción de “comunismo” de Wagner, ya que sólo en grupo surgen las ideas y se accede a los conceptos. Así es como se identifica al pueblo –y en específico al germano– como el artista del futuro. Una cita que resume todo lo dicho hasta este punto es:

A aquellas viejas raíces originales, como a las raíces de las plantas y árboles mientras sean aún capaces de mantenerse en el suelo verdadero, ha de serles inherente una fuerza engendradora siempre nueva, siempre que ellas aún no hayan sido arrancadas del suelo del pueblo mismo. Mas, debajo de la helada capa de nieve de su civilización, en la espontaneidad de su expresión lingüística natural, el pueblo conserva las raíces por las que está unido al suelo de la naturaleza, y todo hombre que desde la barahúnda de nuestro lenguaje de los asuntos públicos se vuelve a una concepción amorosa de la naturaleza, se vuelve a la comprensión espontánea de estas raíces, y así descubre al sentimiento estas raíces por medio de un empleo inconsciente *de las cualidades afines* de las mismas. Pero el poeta es sólo el *sabedor del inconsciente*, el relator intencionado de lo instintivo; el sentimiento que él quiere comunicar a la simpatía le enseña la expresión de la que él ha de servir: pero su entendimiento le muestra la necesidad de esta expresión.<sup>258</sup>

Esto pasa al drama de la siguiente manera:

El poeta de este drama no quiere avanzar desde el sentimiento a la justificación del mismo, sino dar el sentimiento justificado por el entendimiento: esta justificación tiene lugar ante nuestro sentimiento mismo, y se determina por el querer de los personajes en el tener que instintivamente necesario, es decir, en el poder; el momento de la realización de este querer por medio del tener que instintivo en el poder es la efusión lírica en su máxima fuerza desembocando en la acción.<sup>259</sup>

---

<sup>252</sup> Richard Wagner, *La obra de arte del futuro*, op. cit., p. 172.

<sup>253</sup> Ludwig Feuerbach, *Principios de la filosofía del futuro*, op. cit., p. 106.

<sup>254</sup> Richard Wagner, *La obra de arte del futuro*, op. cit., p. 123.

<sup>255</sup> Ludwig Feuerbach, *Principios de la filosofía del futuro*, op. cit., p. 107.

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>257</sup> *Ibid.*, pp. 110-111.

<sup>258</sup> Richard Wagner, *Ópera y drama*, op. cit., p. 202.

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 223.

Ya no tendrían prioridad individuos destacables como reyes, políticos y artistas de figuraciones anteriores, tal como otras representaciones del pasado imperantes en su horizonte, sino que todos tendrían el mismo acceso a la obra de arte del futuro.<sup>260</sup> Al ver el drama, el pueblo sería capaz de reconocerse y evitar los errores que los guiaron hacia la fragmentación, la excesiva justificación de las ciencias y a la aplicación del entendimiento en todo lo que no se podía resolver.

El objetivo de Wagner de poner el mito como base del drama también está implicado en estas nociones. Si Feuerbach elevó la naturaleza humana al nivel divino, la obra del músico tenía un propósito similar.<sup>261</sup> El primer vínculo unificador de los seres humanos radica en la religión y en dicho mito,<sup>262</sup> esto debido a que, al verse reflejados de manera inmediata y sensible, podrían reconocerse en Dios y ser conscientes de su suprema vocación divina.<sup>263</sup> Para Feuerbach, la nueva filosofía estaba fundada en la verdad de la totalidad del hombre, no en la divinidad por sí misma.<sup>264</sup> En ese sentido, Wagner hizo del drama un manifiesto que liberaba a la humanidad de la carga que presentaba la superstición.<sup>265</sup> En la teoría de Wagner, la religión y la historia, se volvieron elementos esclavizadores que persiguieron la dominación y la esclavitud de los pueblos.<sup>266</sup> El arte, en cambio, sería aquello donde el ser humano real y corporal se mostraría en su desnudez, lo cual fue, en un principio, el núcleo de la religión. De esta manera, el elemento religioso no sería más que un ropaje que se desprende mediante el drama.<sup>267</sup>

Dentro del pensar individual, se perdía la percepción de la totalidad y del agente colectivo,<sup>268</sup> así como de la diversidad y las formas nuevas que se apartaban de la “excesivísima soberbia de la ciencia”<sup>269</sup>. La Historia sobre individuos era un ejemplo de esto, ya que sus opiniones y acciones no estaban dispuestas como agente colectivo,<sup>270</sup> es decir, no consideraban a todo el grupo. Wagner denominó al pueblo como la suma de todos los individuos que conformaban

---

<sup>260</sup> Por ello es que el teatro que Wagner pidió a Luis de Baviera, el *Festspielhaus de Bayreuth*, para el Festival que se llevaría a cabo cada año para representar sus obras, no tiene palcos. Todas las personas ven el drama desde localidades de las mismas características.

<sup>261</sup> George Windell, *op. cit.*, p. 34.

<sup>262</sup> Richard Wagner, *La obra de arte del futuro*, *op. cit.*, p. 123.

<sup>263</sup> Richard Wagner, “Jesus of Nazareth”, *op. cit.*, p. 298.

<sup>264</sup> Ludwig Feuerbach, *Principios de la filosofía del futuro*, *op. cit.*, p. 104.

<sup>265</sup> George Windell, *op. cit.*, p. 36.

<sup>266</sup> Richard Wagner, “The Wibelungen: World History as told in Saga”, *op. cit.*, 279.

<sup>267</sup> Richard Wagner, *La obra de arte del futuro*, *op. cit.*, p. 125.

<sup>268</sup> Todd Gooch, *op. cit.*, p. 28.

<sup>269</sup> Richard Wagner, *La obra de arte del futuro*, *op. cit.*, p. 34.

<sup>270</sup> Todd Gooch, *op. cit.*, p. 28.

la comunidad, ya que solo ella actúa por necesidad y de manera verdadera.<sup>271</sup> En *Ópera y drama* lo explica así:

Pero, mientras tanto, tendremos también Estados y Religiones, hasta que sólo tengamos una Religión y ningún Estado. Más si esta religión ha de ser necesariamente una común a todos, no puede ser otra cosa que la naturaleza real del hombre justificada por la conciencia, y todo hombre debe ser capaz de sentirla inconscientemente y ponerla en marcha espontáneamente. [...] Nosotros no somos en absoluto capaces de hacernos una idea, ni siquiera de manera indicativa, de la inagotable diversidad de las relaciones de las individualidades vivas entre sí, de la infinita riqueza de formas siempre nuevas y, en su cambio, siempre correspondientes exactamente a la peculiaridad de estas relaciones llenas de vida, pues hasta ahora podemos percibir todas las relaciones humanas sólo en la figura de legitimaciones, transmitidas históricamente y según su predeterminación por la norma estatal establecida. Pero podemos adivinar la incalculable riqueza de las relaciones individuales vivas si las comprendemos como puramente humanas, como siempre enteramente actuales, es decir, si pensamos ampliamente alejados de ellas todo lo extrahumano o inactual que se ha instalado entre estas relaciones como propiedad y derecho histórico, ha roto el lazo del amor entre ellas, las ha «desindividualizado», uniformado por castas y estabilizado estatalmente.<sup>272</sup>

Además de la crítica a las figuras históricas, aparece la noción de “amor” que Wagner toma de Feuerbach y la cual es vital dentro de toda su obra, no sólo en la tetralogía. Este tema ya estaba en *El holandés errante* o *Tannhäuser*, sin embargo, en *El anillo* adquiere un peso mucho mayor, como parte de una dialéctica compuesta por dicho elemento y el poder ilimitado.<sup>273</sup> De acuerdo con la filosofía de Feuerbach, el amor es la manera en la que se contrarresta la absurda noción de lo individual y lo específico. Es pura actividad, cual fuego, que rompe con lo particular y el empecinamiento egoísta.<sup>274</sup> Es el sentimiento absoluto, es decir, todos los sentimientos como unidad simultánea e inseparable, pero diferenciado e independiente, por delante de todos los demás: “en él lo Uno es Todo y lo Todo es Uno”.<sup>275</sup> El más elevado sentimiento que se puede tener es entregarse, en el amor, a otro.<sup>276</sup>

La entrega por amor es explicada así: “Dejando de ser un sí mismo, ser es el objeto y el contenido de tu sentimiento, cuando amas, y te sientes a ti mismo, al sentir al otro ser y experimentarlo en ti; y en el amor no están, como en otros casos, separados el sentimiento y el saber del Ser, sino que tú eres Uno con aquel de quien tú tienes sentimiento y conciencia, eso eres

---

<sup>271</sup> Richard Wagner, *La obra de arte del futuro*, op. cit., p. 35.

<sup>272</sup> Richard Wagner, *Ópera y drama*, op. cit., pp. 168-169.

<sup>273</sup> George Windell, *Ibid.*, p. 36.

<sup>274</sup> Ludwig Feuerbach, *Pensamientos sobre muerte e inmortalidad*, op. cit., p. 78.

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>276</sup> Ludwig Feuerbach, *Pensamientos sobre muerte e inmortalidad*, op. cit., p. 87.

en realidad tú mismo.”<sup>277</sup> Esta variada multiplicidad es una persona y un ser esencial en unión.<sup>278</sup> Es el sentido de la infinitud.<sup>279</sup> Fuera del amor no hay más que vanidad y abismo total,<sup>280</sup> pues en él desaparecen las particularidades y adquiere sentido la vida y la existencia.<sup>281</sup> Es fuente de la felicidad y las desgracias, “en él mismo están contenidas todas las contrapuestas determinaciones de fundamento y esencia, que hacen al bien bien y al dolor dolor”<sup>282</sup>. Así mismo, no responde a las diferenciaciones de los intelectuales, sino que unifica en la diferencia.<sup>283</sup> Todas las acciones derivan de él y en todas ellas se puede reconocer y distinguir.<sup>284</sup> Es la autoconciencia más originaria de todas.<sup>285</sup> La entrega por amor, según Feuerbach, consiste en lo siguiente:

Cuanto más profundo el objeto de tu amor, más amplitud. Cuanto más entregues de ti mismo, tanto más grande y verdadero es tu amor, pues amar no se puede sin renunciar a uno mismo; en efecto, cuando amo me vivo en otra cosa, me pongo a mí, a mi esencia, no en mí mismo, sino en el objeto que amo; enlace mi ser con el de otro, soy sólo con el otro, con lo otro, para lo otro.<sup>286</sup>

El amor se rompe con estados de perturbación que se dejan consumir por él o que desean devorarlo: la avaricia, los honores, las leyes, etc. son estas enfermedades destructivas que lindan con la locura.<sup>287</sup> La razón no es el criterio del ser, de la verdad o de la realidad, tal como la pasión desenfrenada no es producto del amor. Lo que no es amado no es.<sup>288</sup> Feuerbach, al igual que Wagner, lanzó una fuerte crítica a los intelectuales de su época y los definió así: “¿Cómo hay que llamar a aquellos que hacen para sí mismos un objeto de aquello que no es nada, y, al convertir a la nada en su objeto, y al darle de esta manera significación y realidad, aniquilan el algo, lo realmente real, o lo pierden de vista? Ellos se llaman a sí mismos religiosos, racionalistas, incluso filósofos. ¡Deja a los muertos con los muertos!”<sup>289</sup>. Esta cita contrasta con el poema de Droysen del capítulo anterior, creado para la vuelta a obras musicales del pasado.

---

<sup>277</sup> *Idem.*

<sup>278</sup> “No hay amor donde sólo hay ser esencial, pero tampoco lo hay donde sólo hay persona: el amor es la unidad de la personalidad del ser personal y de la esencialidad del ser esencial” *Ibid.*, p. 89.

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 228.

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>282</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>287</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>288</sup> Ludwig Feuerbach, *Principios de la filosofía del futuro*, *op. cit.*, p. 89.

<sup>289</sup> Ludwig Feuerbach, *Pensamientos sobre muerte e inmortalidad*, *op. cit.*, p. 239.



Tanto la obra en prosa como los dramas de Wagner están repletos de esta noción de amor. Específicamente de la redención mediante el mismo. Para empezar, este elemento es aquél que se manifiesta fuera de la ley, de hecho, en contra de ella; en tanto que es más poderoso, por ser la ley primigenia de la vida.<sup>290</sup> Gracias a él existe el drama, pues “sólo los fuertes conocen el Amor; sólo el Amor puede comprender la Belleza; sólo la Belleza puede crear el Arte.”<sup>291</sup> Mientras que el humano logra satisfacer sus exigencias dándose a sí mismo a otros seres humanos en general,<sup>292</sup> amar, para Wagner, quiere decir: “reconocer al otro al tiempo que nos conocemos a nosotros mismos; conocimiento por amor es libertad, libertad de las capacidades humanas – *capacidad total*. En consecuencia, sólo es *libre* el arte que corresponde a esta total capacidad del ser humano...”<sup>293</sup>.

La unión de las artes se logra por medio del principio del amor, pues cada una de ellas contribuye a la obra al entregarse completamente a sí, sin dejar de ser ella misma. Acceden a su máximo potencial al ser totalmente ellas en su máxima plenitud.<sup>294</sup> A cambio, surge algo infinitamente superior: el drama,<sup>295</sup> que pasa de la piedra, la inmovilidad y lo monumental de la separación, hacia el ser humano real, el movimiento y al presente.<sup>296</sup> Wagner escribió sobre la música y la poesía en *Ópera y drama*. La primera es de carácter femenino, mientras que la segunda es de naturaleza masculina, dicho de otro modo, la música es una mujer y la poesía es un hombre. El poeta es aquél profeta que expone la voz del pueblo unido y la música es aquella que alumbraba por medio del entendimiento del amor.<sup>297</sup> La unión sensible del poeta y la música es de carácter muy particular. Equivale a otras dos: 1) a la fusión de las artes dentro del drama en la obra de arte

---

<sup>290</sup> “free Love could only manifest itself outside the law, and thus against it. But Love is mightier than the Law, for it is the Ur-law of life...” Richard Wagner, “Jesus of Nazareth”, *op. cit.*, p. 321. Autores como Westernhagen creen que la influencia de Feuerbach llegó de manera más fuerte después de la escritura de este boceto, yo creo que está repleto de la influencia del filósofo. George Windell, *op. cit.*, p. 34. Véase específicamente la nota 28.

<sup>291</sup> La cita continúa de la siguiente manera “The love of weaklings for each other can only manifest as the goad of lust; the love of the weak for the strong is abasement and fear; the love of the strong for the weak is pity and forbearance; but the love of the strong for the strong is *Love*, for it is the free surrender to one who cannot compel us. Under every fold of heaven’s canopy, in every race, shall men by real freedom grow up to equal strength; by strength to truest love; and by true love to beauty. But Art is Beauty energised.” Richard Wagner, “Art and Revolution”, *op. cit.*, pp. 57-58.

<sup>292</sup> Richard Wagner, *La obra de arte del futuro*, *op. cit.*, p. 56.

<sup>293</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>294</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>295</sup> Estos adjetivos son de Wagner. *Ibid.*, p. 112.

<sup>296</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>297</sup> Richard Wagner, *Ópera y drama*, *op. cit.*, p. 186.

del futuro y 2) a la unificación alemana. En otras palabras, sería una triple unión: personal, artística y nacional. En resumen:

Así como la melodía popular viva es inseparable del poema popular vivo, y separada de éste está muerta orgánicamente, así el organismo de la música es capaz de dar a luz a la melodía verdadera y viva sólo si está fecundado por el pensamiento del poeta. La música es la alumbradora, el poeta es el progenitor; y la música había llegado, en consecuencia, a la cima del desvarío cuando no quería sólo alumbrar sino también *engendrar*.<sup>298</sup>

Estas teorías están representadas dentro de los propios acontecimientos y los personajes de *El anillo*. Las ideas de Feuerbach encajaron idóneamente con las de Wagner, razón por la cual, hacia *La valquiria* y *El oro del Rin* se incluyeron los ejemplos de los principios masculino y femenino: Siegfried y Brünnhilde. Ambos son partícipes de un amor por el cual contribuyeron a una unión mucho más fructífera que su existencia individual, así lo dice la valquiria al principio de *El ocaso*:

Brünnhilde

A nuevas hazañas,  
[amado] héroe,  
¿cómo te amara yo  
si no te dejara ir?  
Una sola preocupación  
me hace demorarme,  
que muy poco  
te dio a ganar mi valía.  
Lo que me enseñaron dioses,  
te lo di:  
el rico tesoro  
de las sagradas runas;  
pero el virginal tronco  
de mis fuerzas  
me tomó el héroe  
ante el que ahora me inclino.  
Privada del saber,  
pero llena de deseo:  
¡rica en amor,  
pero libre de fuerza,  
no desprecies  
a la pobre

---

<sup>298</sup> Richard Wagner, *Ópera y drama*, op. cit., p. 123.

que sólo puede enviarte,  
no darte más!<sup>299</sup>

Dentro de esta cita, ella dio todo cuanto es y cuanto sabía a la unión con Siegfried. Él, a cambio, le da a resguardar el anillo que ganó al asesinar a Fafner convertido en dragón. Ambos son parte de la metáfora de composición del drama dentro de la propia tetralogía. Esto refuta las propuestas que colocan a Wagner como antecedente de temas de género, como las de Corse y Windell: Brünnhilde no es la heroína del drama por ser mujer, sino por ser la metáfora de la música. Entender esto es crucial para no malinterpretar la obra del músico.

De acuerdo con Feuerbach, el amor es un fuego devorador<sup>300</sup> que purifica y destruye el fetichismo del oro y la idolatría.<sup>301</sup> En la tetralogía, Alberich pasa de ser presa de la lujuria a caer en el deseo por el oro que luego transforma en anillo al renunciar al amor. Wotan se inmiscuye en la maldición del nibelungo por robarle dicha posesión y ofrecerla como pago por otra adquisición material: el Valhalla. Fafner asesina a su hermano y renuncia al amor que tiene por Freia por el artefacto maldecido. Hagen dedica su vida y sus esfuerzos a recuperarlo, ya que fue creado no desde el amor, sino desde el deseo de venganza de su padre. Brünnhilde y Siegfried pierden de vista el amor que tienen el uno por el otro y se aferran al dominio del anillo. Todo esto conforma la espiral de acontecimientos que redime la valquiria al final del drama con su inmolación. El fuego es amor y el amor es redención.

Hay un ejemplo que evidencia aún más la filosofía de Feuerbach. Al final de *La valquiria*, Wotan castiga a Brünnhilde por desobedecer una orden que formuló debido a los juramentos que hizo a Fricka. La valquiria debe favorecer a Hunding y no a Siegmund en un duelo, a pesar del amor por el segundo, su hijo. El castigo es quitarle su divinidad y dejarla dormida en una roca rodeada de fuego, donde sólo el héroe más valiente podrá despertarla del sueño y hacerla su esposa. El principal de los dioses ha perdido a su hijo y, en seguida, debe separarse de su hija preferida y

---

<sup>299</sup> Richard Wagner, *El anillo del nibelungo...*, *op. cit.*, p. 316. "Brünnhilde. Zu neuen Thaten,/ theurer Helde,/ wie lieb' ich dich –/ ließ'ich dich nicht?/ Ein einzig Sorgen/ läßt mich säumen:/ daß dir zu wenig/ mein Werth gewann!/ Was Götter mich wiesen,/ gab ich dir:/ heiliger Runen/ reichen Hort:/ doch meiner Stärke/ magdlichen Stamm/ nahm mir der Held,/ dem ich nun mich neige./ Des Wissens bar –/ doch des Wunsches voll;/ an Liebe reich –/ doch ledig der Kraft:/ mög'st du die Arme/ nicht verachten,/ die dir nur gönnen –/ nicht geben mehr kann!" Richard Wagner, *Wagner's Ring of the Nibelung...*, *op. cit.*, pp. 284-285.

<sup>300</sup> Ludwig Feuerbach, *Pensamientos sobre muerte e inmortalidad*, *op. cit.*, p. 98. A lo largo de esta obra lo dice en varias ocasiones y usa el fuego recurrentemente para hablar del amor.

<sup>301</sup> Estos elementos son mencionados en la obra de Feuerbach. *Ibid.*, p. 90.

la más amada de todas las valquirias. El fuego del que la rodea es el símbolo de todo el amor que siente por ella:

Wotan

(muy apasionado)

Si he de evitarte,  
y no puede saludarte más,  
amoroso, mi saludo;  
si ahora nunca más debes  
cabalgar a mi lado,  
ni presentarme el hidromiel en la comida;  
si he de perderte,  
a ti, a la que amo,  
riente gozo de mis ojos...:  
¡debe arder ahora para ti  
un fuego nupcial  
como jamás ardió para una novia!  
Ardiente llama  
rodee la roca;  
con devorador horror  
ahuyente al pusilánime:  
¡el cobarde huya  
de la roca de Brünnhilde!  
¡Pues sólo uno pretenda a la novia,  
el más libre que yo, el dios!<sup>302</sup>

Un poco más adelante, al final del mismo drama, Wotan lanza como última profecía:

Wotan

¡Quien de mi lanza  
la punta tema,  
no atravesie el fuego jamás!<sup>303</sup>

Esta última parte refiere incluso a lo discutido con Proudhon, ya que solamente aquél que no conozca el miedo, es decir, el peso de las leyes y los juramentos que lo han obligado a obrar en

---

<sup>302</sup> Richard Wagner, *El anillo del nibelungo...*, *op. cit.*, pp. 190-191. "Muß ich dich meiden,/ und darf nicht mining/  
mein Gruß dich mehr grüßen;/ sollst du nun nicht mehr/ neben mir reiten,/ noch Meth beim Mahl mir reichen;/ muß  
ich verlieren/ dich, die ich liebte,/ du lachende Lust meines Auges: –/ ein bräutliches Feuer/ soll dir nun brennen,/ wie  
nie einer Braut es gebrannt!/ Flammende Gluth/ imglühe den Fels;/ mit zehrenden Schrecken/ scheuch' es den Zagen;/  
der Feige fliehe/ Brünnhilde's Fels: –/ denn Einer nur freie die Braut,/ der freier als ich, der Gott!" Richard Wagner,  
*Wagner's Ring of the Nibelung...*, *op. cit.*, p. 190.

<sup>303</sup> Richard Wagner, *El anillo del nibelungo...*, *op. cit.*, p. "Wotan. Wer meines Speeres/ Spitze fürchtet,/ durchschreite  
das Feuer nie!" Richard Wagner, *Wagner's Ring of the Nibelung...*, *op. cit.*, p. 191.

contra de lo que él ama; podrá traspasar el fuego, símbolo del amor mismo. Wotan ha tenido que deshacerse de los personajes que más ama debido a las promesas que hizo por ambición de poder. Es por ello que, a partir de ese punto, sólo aparece como el nómada –o *Wanderer*–, un personaje que vaga por el mundo, para posteriormente, sentarse a esperar su final. Aquí también se encuentra la crítica de Wagner al matrimonio, que tomó de Proudhon y de Feuerbach, pues consiste en una unión por ley y no por amor. En algún punto de la historia, el matrimonio se volvió objeto de posesión y pertenencia por sí mismo, mas no entrega por amor.<sup>304</sup> En la tetralogía, Wotan le da la espalda a Siegmund y castiga a Brünnhilde por el honor de su esposa, Fricka, la cual le reclama de una manera muy amarga:

Fricka

Supe la desdicha de Hunding,  
él me llamó, pidiendo venganza;  
guardiana del matrimonio,  
le escuché,  
prometí castigar  
severamente el acto  
de la insolentemente criminal pareja,  
que ofendió con osadía al esposo.<sup>305</sup>

Lo que le preocupa a la diosa son los vínculos y los acuerdos que se establecieron, no el amor. Fricka personifica la unión por leyes y honores que tampoco funcionaba para el proceso de unificación alemán. Cualquiera que desobedeciera, como la propia Brünnhilde, sería castigado y relegado de su posición junto a los dioses, tal como le sucedió a Wagner con los Levantamientos de 1849.

Según la filosofía de Feuerbach, la muerte es aquél proceso por el que se trabaja a lo largo de la vida, donde se elimina la frontera entre uno mismo y el otro. La vida dura en tanto el muro

---

<sup>304</sup> Una crítica importante al matrimonio está en *Jesús de Nazareth*: “As a first law. Marriage was entrenched by transferring the law of Love to it: but the law, the essence of Love, is everlasting: a pair that mutually inclines without compulsion, can do this solely from pure love; and this love, so long as nothing crosses it, can naturally admit no surcease, for it is the full and mutual completion and contentment of the man and woman, which wins in fruitfulness, and in the love devolving on the children, its perpetual motion and renewal. To this complete relationship became attached the concept of Possession: the man belonged to the woman, the woman to the man, the children to the parents, the parents to the children, love gave duration to this state of Belonging, and continuous Belonging stiffened to the concept of Possession, —” Richard Wagner, “Jesus of Nazareth”, *op. cit.*, p.301.

<sup>305</sup> Richard Wagner, *El anillo del nibelungo...*, *op. cit.*, p. “Fricka. Ich vernehm Hunding’s Noth,/ um Rache rief er mich an:/ der Ehe Hüterin/ hörte ihn,/ verhiess streng/ zu strafen die That/ des frech frevelnden Paar’s,/ das kühn den Getten gekränkt. —” Richard Wagner, *Wagner’s Ring of the Nibelung...*, *op. cit.*, p. 141.

exista. Esto culmina en la entrega total de uno, es decir, la muerte.<sup>306</sup> Ella es el “último sacrificio expiatorio, la salvaguarda postrera del amor”<sup>307</sup> y “la acción de la más alta libertad”<sup>308</sup>, pues en ella nos reconocemos como uno. Viene de lo más íntimo y del más puro sentimiento de separación interna, del cual se forma “el último, el más extremo y elevado acto de amor”<sup>309</sup>. Wagner llevó la cuestión de la muerte a la práctica en la tetralogía por medio de Brünnhilde, tal como lo hizo con Senta en *El holandés errante* y como lo haría con Isolda en *Tristán e Isolda*. Estas heroínas mueren de –y en el– amor. La inmolación que cierra la tetralogía es la proclamación de libertad y conciencia de la valquiria. En el final definitivo, ella dice:

Brünnhilde

*(Se ha puesto el anillo y se vuelve ahora hacia el tinglado de leña, sobre el que yace, extendido, el cadáver de Siegfried. Le arrebató a un hombre una gran antorcha, la agita, y señala hacia el foro.)*

¡Volad al lar, cuervos!  
¡Susurradle a vuestro señor  
lo que oísteis aquí junto al Rin!  
¡Pasad por  
la roca de Brünnhilde!  
¡Al que aún arde allí,  
indicadle el [Valhalla] a Loge!  
Pues amanece ahora  
el fin de los dioses.  
¡Así arrojo la antorcha  
en la magnífica fortaleza del [Valhalla]!

*(Arroja la antorcha en la pila de madera, la cual se inflama rápidamente. Dos cuervos han echado a volar desde una roca junto a la orilla y desaparecen hacia el foro. Brünnhilde descubre a su corcel, que traen en este momento dos hombres.)*

¡Grane, corcel mío!  
¡Séme bienvenido!

*(Ha saltado a su encuentro, la coge y lo desembrida deprisa; después se inclina familiarmente hacia él.)*<sup>310</sup>

---

<sup>306</sup> Ludwig Feuerbach, *Pensamientos sobre muerte e inmortalidad*, op. cit., p. 202.

<sup>307</sup> *Ibid.*, p. 206.

<sup>308</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>309</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>310</sup> Richard Wagner, *El anillo del nibelungo...*, op. cit., pp. 415-416. “Brünnhilde. (*She has placed the ring on her finger and now turns to the pile of logs on which Siegfried’s body lies outstretched. She seizes a great firebrand from one of the vassals, brandishes it aloft and points to the back of the stage.*) Fliegt heim, ihr Raben!/ Raunt es eurem Herren,/ was hier am Rhein ihr gehört!/ An Brünnhilde’s Felsen/ fährt vorbei:/ der dort noch lodert,/ weiset Loge nach Walhall!/ Denn der Götter Ende/ dämmert nun auf:/ so – werf’ ich den Brand/ in Walhall’s pragende Burg. (*She hurls the firebrand on to the pile of wood, which quickly ignites. Two ravens have flown up from the rock on the riverbank and disappear into the background. She catches sight of her horse, which two men have just led in.*) Grane, mein Roß,/

En ese momento máximo de consciencia, Brünnhilde se autoaniquila y entrega por completo a Siegfried, expía el pecado original de Wotan y redime al mundo de la maldición de Alberich; tal como la música y la poesía lo hacen en la obra de arte total. Así lo anuncia Wagner cuando escribe:

La gran obra de arte integral (*grosse Gesamtkunstwerk*), que ha de abarcar todos los géneros del arte utilizando en cierto modo como medio a cada uno e incluso aniquilándolos en aras de la consecución de la finalidad global *de todos ellos*, a saber, de la presentación incondicionada e inmediata de la plena naturaleza humana –a esta gran obra de arte integral él no la reconoce como la posible acción arbitraria de un individuo, sino como la imaginable obra necesariamente colectiva de los seres humanos del futuro.<sup>311</sup>

Wagner culminó su crítica al sistema artístico de su tiempo, encontró su aporte personal al arte y la posible salida a los problemas personales que lo aquejaron en los primeros años de exilio. El final de los dioses es la metáfora del fin de las formas operísticas obsoletas, carentes de amor y repletas de leyes sin sentido. Con las filosofías discutidas justificó el propósito de captar “la vida cálida y real tal cual es”<sup>312</sup>. El miedo a morir es lo que llevó a los hombres de Estado a preservar la comunidad tal cual estaba: fraccionada y dividida. Cada vez se formularon más códigos que no renovaron ni unificaron, sino que crearon más ramificaciones alejadas de la intención auténtica y del antiguo pueblo Ur. Al aniquilarse, Brünnhilde prescinde de sus necesidades individuales y expía la maldición del mundo. Esta era la situación del pueblo germano, solo al dejar de lado sus particularidades, podrían unirse en uno solo, verdadero, sensual y determinado por sí mismo.

---

sei mir gegrüßt! (*She has leapt towards it. Taking it, she quickly removes its bridle and leans towards it, confidingly.*)”  
Richard Wagner, *Wagner's Ring of the Nibelung...*, *op. cit.*, p. 350.

<sup>311</sup> Richard Wagner, *La obra de arte del futuro*, *op. cit.*, p. 47.

<sup>312</sup> “None has seized true warm Life as it is.” Richard Wagner, “On German Opera”, en *Richard Wagner's Prose Works*, Trad. William Ashton Ellis, London, Kegan Paul, Trench Trübner & co., 1899, vol. VIII, p. 58.

### Capítulo 3: La estructura narrativa

Entiendo el estilo narrativo de la tetralogía como una forma de organizar conocimiento conforme a lo que Wagner vivía en su realidad día con día, ello incluye sus críticas al arte, a la ópera, así como las justificaciones de sus ideas y proyectos respecto a su sociedad, política, cultura, etc. Parto de que es un entramado de declaraciones que en su conjunto tienen un principio, un intermedio y un final y que éste a su vez, conforma una interpretación narrativa de la historia del pueblo germano. La creación de una serie de escritos teóricos paralelos a esta obra en particular no fue para separarse del pasado, sino para insertarse en él como culminación de un largo proceso de aprendizaje que reflejaría la mejor forma de crear un futuro próspero para ese pueblo en particular.<sup>1</sup>

La tetralogía no tiene una estructura estrictamente narrativa, pues contiene variaciones específicas que deben matizarse. Tampoco es un libreto de ópera de acuerdo al horizonte de Wagner. Yo propongo un análisis de elementos narrativos considerando las características particulares del poema. Apoyaré mi interpretación en tres aspectos principales: 1) el punto de vista, 2) la trama, 3) los personajes y 4) el significado.<sup>2</sup> Comenzaré con la presencia de Wagner, es decir, el punto de vista, seguido de la trama como el elemento más importante y el cual contiene las acciones.<sup>3</sup> Luego, los personajes junto con sus caracteres y diálogos. Finalmente, el significado servirá como una síntesis de lo que representaban los elementos de la tetralogía y así vincularla con el mensaje que daba al pueblo germano.

#### 3.1 Punto de vista

Comienzo con Wagner porque está presente en todo el poema. Él es la figura omnisciente y omnipresente que nos cuenta todo a través de ciertos personajes. Así mismo, es omnipotente gracias a las instrucciones escénicas del poema. Su punto de vista interviene las emociones y acciones de los personajes individualmente, en conjunto, así como sus emociones internas. Incluye

---

<sup>1</sup> Estas nociones respecto a lo narrativo provienen de Frank Ankersmit, “Seis tesis sobre la filosofía narrativista de la historia”, en *Historia y Tropología: Ascenso y caída de la metáfora*, op. cit., pp. 71-90.

<sup>2</sup> Estos elementos son los discutidos por Robert Scholes, James Phelan y Robert Kellogg en *The nature of narrative*, Oxford/New York, Oxford University Press, 2006, 388 p. Cabe destacar que ellos los proponen en otro orden, además de que he complementado su propuesta de la trama con aquella de Aristóteles en la *Poética*.

<sup>3</sup> Aristóteles, *Poética*, Madrid, Alianza Editorial, 2021, pp. 48-51.



también: a quién se dirige una línea en específico, decisiones, acciones del intérprete, la escenografía, las descripciones de los paisajes, la atmósfera, la naturaleza –especialmente detallada–, instrucciones del telón, así como su lugar respecto al de la orquesta, instrucciones para cantantes y miembros del coro, aspectos actorales, elementos del vestuario, de efectos especiales,<sup>4</sup> etc.

Es muy importante remarcar que el libreto es un trabajo que se llevará a escena, fuera de las páginas en las que está inscrito y de la imaginación de la persona que lo lee. En este caso, tenía el propósito de ser visto por un gran número de personas, pues estaba dirigido a quienes hicieran una peregrinación al Festival de Bayreuth, realizado una vez al año, para así mostrarles el desarrollo del pasado germano y el final abierto a partir del cual construir su futuro. El libretista describe la parte visual en armonía con la música. Wagner escribió ambos aspectos de la tetralogía de manera consciente. En el poema, se observa que el núcleo dramático –y en general todo el poder del compositor– surge desde la parte escrita, brota hacia la música y demás aspectos.<sup>5</sup>

Wagner conocía muy bien las técnicas teatrales y escénicas de su época.<sup>6</sup> Esto es evidente en *El anillo* porque hay múltiples escenarios que parecerían imposibles de llevar a cabo en una sola producción: el río Rin, el Valhalla, la morada de los nibelungos, un puente arcoíris, un bosque y una roca rodeada de fuego son algunos de los lugares que exigen un soporte visual. Además, se mantuvo al tanto de las innovaciones que habían, para incorporarlas a sus proyectos,<sup>7</sup> A esto se suman algunos recursos de la ópera, a pesar de su crítica a dicha forma.<sup>8</sup>

Los escenarios de la tetralogía pertenecen a la mitología germana a la que Wagner refirió como la más noble y apegada al antiguo hogar Ur. Combinó lo que encontró en los mitos, su idea de la antigüedad clásica, las fuentes historiográficas, filológicas, filosóficas, musicales y las óperas

---

<sup>4</sup> Menciono “efectos especiales” a conciencia, pues muchas veces se cataloga a Wagner como un antecedente cinematográfico. Véase Jeongwon Joe and Sander L. Gilman (eds.), *Wagner & Cinema*, Indianapolis, Indiana University Press, 2010, 487 p.

<sup>5</sup> Esta parte del control que ejerció Wagner sobre su obra está explicada en Patrick Smith, *op. cit.*, p. 259. También explica a la música como una especie de capa dramática, no para presentarla como algo menos importante que el libreto, pero sí para reforzar la importancia de éste último.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 266.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 267. Cabe recordar acerca de sus puestos de trabajo al momento, sus amistades, como Eduard Devrient, quien era dramaturgo y a su primera esposa, Minna, que era actriz de teatro.

<sup>8</sup> *Idem.*

para formar su última culminación:<sup>9</sup> La obra de arte del futuro.<sup>10</sup> No era –ni es– fácil distinguir los elementos que combinó para crear esta obra, aun así, eso mismo es lo que caracteriza la familiaridad que buscaba para el pueblo. Quizá alguien comprendería la tetralogía gracias a una lectura de Hegel, Feuerbach o a los cuentos folclóricos que se transmitieron de generación en generación. Incluso hoy es posible identificar personajes, gracias a las referencias a los mismos en la cultura popular.

La autoridad de Wagner proviene de aspectos externos e internos. Por los primeros refiero a escritos teóricos, discursos, críticas, artículos, etc., en cuanto a los segundos, hago alusión a su participación activa en todos los aspectos del drama y a su interpretación de obras que preponderaban en el momento. La tetralogía no depende de los conocimientos que tenga el espectador, la información necesaria, se obtiene a lo largo de los cuatro episodios que la componen. Saber cualquiera de los mitos en alguna otra de sus interpretaciones o la historia del pueblo germano antes de ver el drama es innecesario. Lo importante es sentir y entender de manera auténtica lo que sucede en el escenario, así como la utilidad que tenga para el futuro.

El argumento de la tetralogía se encuentra constantemente ante el espectador, debido a que Wagner proporciona toda la información necesaria para comprenderla. Recapitula reiteradamente eventos pasados,<sup>11</sup> ya sea que estuvieran en los primeros dramas o sean incluso anteriores a ellos. Por lo general, las óperas ofrecían este recuento de hechos al principio, como un recurso para familiarizar al público, en cambio, Wagner integró esta técnica al inicio del segundo acto, es decir, una vez que hay familiaridad con los personajes y lo sucedido por sí mismos. Este recurso permite que lo que ya se sabe tome cada vez más fuerza y provoque curiosidad en el espectador.<sup>12</sup>

### 3.2 Trama

Entiendo la trama como una secuencia dinámica de elementos con un orden significativo.<sup>13</sup> Se refiere a la acción, que presenta elementos de manera dinámica e independiente con referencias

---

<sup>9</sup> Smith explica esto como rescates que Wagner hizo de las incipientes formas germanas de la ópera. *Ibid.*, pp. 256-257.

<sup>10</sup> Wagner combinó el estilo de la *Grand Opera* francesa, a pesar de sus críticas al mismo, con el misticismo de la ópera alemana. *Ibid.*, p. 262.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 262.

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 270-271.

<sup>13</sup> Robert Scholes, James Phelan y Robert Kellogg en *The nature of narrative, op. cit.*, p. 207.

mínimas a los personajes.<sup>14</sup> Los diálogos están revestidos por ella<sup>15</sup> y dan fuerza al objetivo de Wagner dentro de su obra: proveer la mejor opción para la construcción del futuro. A lo largo de las siguientes páginas se hará alusión a la tetralogía de manera general, para poder apreciar su movimiento y la cronología de los eventos. El tema de la obra es un anillo poderoso y la maldición que recae sobre todo aquél que lo obtiene. Esto desencadena eventos con los dioses, nibelungos, gigantes, welsungos y gibichungos, con sus respectivos intentos por controlarlo, y con él, al mundo. Se divide en cuatro partes que abordan desde el robo del oro con que se hace la prenda y su posterior creación, hasta su retorno al río Rin, su lugar de origen.

*El oro del Rin* –el prólogo de la tetralogía– se presenta en un solo acto que a su vez está compuesto por cuatro escenas. En la primera se observa el robo injusto del oro del Rin por parte de Alberich, un nibelungo que intentaba cazar a alguna de las tres ninfas del río y, al ver sus planes frustrados, opta por hurtar aquello que custodiaban en venganza por su rechazo. Después aparecen los dioses y Wotan, el principal de ellos, quien mandó a construir el Valhalla, una fortaleza en lo alto de las montañas, que servirá de su morada. Sin embargo, Fasolt y Fafner –los constructores– pidieron a cambio del recinto, a la diosa Freia, quien elabora el fruto mantiene jóvenes a los dioses, así que al llevársela morirán. Wotan acude al semidiós del fuego, Loge, y ambos emprenden la búsqueda del anillo para hacer un trueque: la diosa por la prenda y el resto del oro que fue hurtado. Con engaños se lo quitan a Alberich, quien maldice el artefacto y a cualquiera que lo posea hasta que regrese a él. Fasolt y Fafner se disponen a llevar el botín, hasta que Fafner asesina a Fasolt para quedarse con todo. Los dioses simplemente entran al Valhalla y concluye el primer drama.

*La valquiria* cuenta como Siegmund y Sieglinde –un par de gemelos– se reúnen y huyen de Hunding, marido de Sieglinde. Fricka –esposa de Wotan y diosa del matrimonio– reclama a su marido sobre su deber, las leyes que ella misma defiende y lo orilla a desamparar a los hermanos, quienes son sus propios hijos. Wotan creó a los welsungos para seguir su búsqueda de poder y evitar su propia caída, así como a las valquirias, quienes llenan el Valhalla de los héroes muertos en batalla para defenderse de Alberich si recupera el anillo. La hija preferida de Wotan es Brünnhilde, a quien encomienda que termine con la vida de Siegmund para honrar los votos y las promesas a Fricka. Al momento de enfrentarlo y ofrecerle una vida en el Valhalla, el joven rechaza

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>15</sup> Aristóteles, *op. cit.*, p. 49.

la oferta por temor a dejar a Sieglinde sola. Brünnhilde se apiada de él y decide protegerlo en la batalla contra Hunding, así que el propio Wotan completa la tarea. El joven héroe muere y Brünnhilde será castigada por su desobediencia a las leyes. Wotan le quita su divinidad y la condena a esperar dormida, en una roca rodeada de fuego, a que el más grande héroe de todos la despierte y la haga su esposa. Sieglinde escapa gracias a las instrucciones de Brünnhilde y al anuncio de que está embarazada de Siegfried, el más grande de los héroes.

En *Siegfried*, el tercer drama, transcurre la juventud del héroe. Su madre murió al darlo a luz. La persona que lo crió es un nibelungo de nombre Mime, el hermano de Alberich. Su plan es que el chico asesine a Fafner, quien custodia el botín y el anillo, convertido en un gran dragón. Mime lo quiere para vengarse de su hermano y obtener él mismo el poder. Siegfried cumple la misión y un pajarillo le advierte sobre la malicia de Mime, así que también asesina al nibelungo. El joven obtuvo la capacidad de entender a los animales al probar la sangre del dragón. El ave también le cuenta acerca de la valquiria que duerme en la roca rodeada de fuego. El joven toma el *tarnhelm* –artefacto para convertirse en cualquier creatura– y el anillo y va en búsqueda de Brünnhilde. Al llegar a la roca, se encuentra con Wotan con quien sostiene un enfrentamiento. Siegfried rompe su lanza y con ella todos los juramentos que lo ataban a las reglas que él mismo impuso para evitar su caída. Al final del drama, Brünnhilde es despertada por Siegfried con un beso, como en los cuentos de hadas.

El cuarto y último drama de la tetralogía comienza con Siegfried y Brünnhilde como pareja. El joven se marcha a emprender nuevas aventuras. La valquiria le enseñó todo lo que sabía y lo protegió con distintos hechizos, así que parte hacia el río Rin. Se encuentra con Gunther, Gutrune y Hagen. Éste último es medio hermano de los primeros dos. Es hijo de Alberich, quien lo creó con el propósito de recuperar el anillo. Hagen idea una serie de planes que llevarán a la muerte de Siegfried a sangre fría. Al ver el cadáver del joven, Brünnhilde reclama el anillo y se lo entrega a las ninfas del Rin. El drama concluye con su inmolación y la expiación de la maldición de Alberich, lo que a su vez trae consigo el fin de los dioses del Valhalla.

### **3.3 Personajes**

Antes de continuar, es necesario detenerse en los cinco personajes principales de la tetralogía. Wotan, Brünnhilde, Alberich y Siegfried, me parecen los más importantes de los casi cuarenta que

intervienen en el drama, Los seleccioné conforme a su injerencia en el rumbo del drama. Soy consciente de que dejé de lado muchos personajes significativos como Erda, Fafner, Hagen, Mime, Loge o Fricka, sin embargo, sus acciones derivan de lo que hacen otros como Wotan o Alberich y son una manifestación alterna de lo que ellos realizan.<sup>16</sup> Además, les concedí mayor importancia a los personajes que se mencionan o aparecen en *El ocaso de los dioses* y que aparecen en al menos dos de las partes que componen *El anillo*.

Muchos de los personajes aparecen a menudo en la cultura popular. En el horizonte de Wagner, como se ha visto, estaban en estudios de carácter preponderante y desde diversas disciplinas. De acuerdo con Wagner, un personaje histórico se aplastaba por las relaciones que requería la disciplina historiográfica, en cambio uno mítico, al provenir de las decisiones del pueblo, apelaría fácilmente al sentimiento, en tanto que era algo vivido todos los días por los espectadores del drama. La concepción de la naturaleza, en tanto es común a todos, es comprendida por cualquiera. El espectador del drama se identifica mejor con personajes que responden de manera humana. Al ver sus errores sobre el escenario, el pueblo sabría qué hacer correctamente y qué no:

En esta representación religiosa, tomada de la concepción de la naturaleza, tuvieron su fuente inicial siempre nutriente, en la serena evolución del mito privativo, las más variadas manifestaciones de la leyenda, infinitamente ramificada: si las configuraciones de la leyenda en las diversas estirpes y castas querían enriquecerse siempre de nuevo con sucesos reales, la configuración poética de lo vivido de nuevo ocurrió, siempre inconscientemente, sólo de la manera que una vez le fuera propia a la concepción poética, y ésta enraizaba pro-fundamente en la misma concepción religiosa de la naturaleza que había producido antaño el mito primitivo.<sup>17</sup>

### 3.3.1 Wotan

A mi parecer, Wotan es el personaje más distinguible de *El anillo*. Si no se entienden sus motivos, acciones y personalidad, es poco probable que se comprenda la tetralogía en absoluto. En un principio, el poema de la tetralogía era sobre Siegfried y los sucesos alrededor de su muerte, sin embargo, desde la primera versión, está sujeto a lo compuesto por Wotan y Alberich en su dualidad de perspectivas. Wotan fue quien cometió la injusticia original al secar el fresno del

---

<sup>16</sup> Con esto me refiero a que son recursos equivalentes, por ejemplo, Siegfried es el recurso de Wotan para evitar la caída de los dioses, así como Hagen es el de Alberich para recuperar el anillo y vengarse.

<sup>17</sup> Richard Wagner, *Ópera y drama*, op. cit., p. 148.

mundo por su deseo de sabiduría. De ahí se desprende todo lo demás, incluso la maldición del nibelungo. Es un personaje que, al principio, tiene naturaleza divina, con un plano autoritario y casi sobrehumano, sin embargo, pierde el poder conforme avanza hacia *El ocaso*. En realidad, nunca tuvo poder más que para articular las leyes que lo llevarían a su fin.

Destaco tres facetas de Wotan: 1) la del joven dios que se regía por el amor pero incurrió en la ambición de sabiduría y poder,<sup>18</sup> 2) aquella donde Erda le advierte sobre su inminente caída y crea a los welsungos para su propia preservación, y 3) en la que vaga por el mundo con la esperanza en Siegfried. Ubico estas dimensiones conforme a los distintos planes que Wotan traza y desarrolla. Es el personaje más complejo, pues contiene una cantidad de contrastes muy vasta, lo cual se observa en sus diálogos, su relación con otros personajes –como Alberich<sup>19</sup> y a escenas o situaciones específicas.

Después de la advertencia de Erda, Wotan la sigue. Gracias a ella obtiene conocimiento y nueve hijas, las valquirias. Ambos tienen el propósito de frenar la profecía. También crea al linaje welsungo, Sieglinde y Siegmund, con el propósito de recuperar el anillo de manera indirecta, sin su intervención, es decir, sin la necesidad de romper los juramentos. Cuando Siegfried está en la misión de conocer el miedo y matar a Fafner, Wotan llega a la tercera faceta, la del errante –o *Wanderer*–. Dentro de ella, aún intenta que Siegfried redima lo sucedido. En el tercer drama, mantiene una conversación con Mime, en la que recapitulan sobre las distintas razas presentes en la tetralogía hasta ese momento. El nibelungo le pregunta sobre tres: los gigantes, los nibelungos o elfos oscuros y los dioses o elfos de luz. Wotan le pregunta sobre los welsungos, sobre Nothung –la espada de Siegmund que se rompió en su último combate– y acerca de la persona que la forjará nuevamente. Durante este pasaje resalta el siguiente diálogo:

Mime  
(Animándose.)

---

<sup>18</sup> La siguiente cita, resume muy bien esta faceta: Wotan (*Con voz aún más apagada y lúgubre, mientras continúa mirando fijamente a Brünnhilde*) Cuando en mí expiró/ la alegría del amor joven,/ mi valor anheló poder:/ movido por la furia/ de irreflexivos deseos,/ gané para mí el mundo;/ ignorante engañoso,/ ejercité infidelidad,/ até mediante pactos/ lo que implicaba infortunio. Richard Wagner, *El anillo del nibelungo...*, *op. cit.*, pp. 133-134. “Wotan. Als junger Liebe/ Lust mir verblich,/ verlangte nach Macht mein Muth:/ von jäher Wünsche/ Wüthen gejagt,/ gewann ich mir die Welt./ Unwissend trugvoll/ Untreue übt’ ich,/ band durch Verträge/ was Unheil barg” Richard Wagner, *Wagner’s Ring of the Nibelung...*, *op. cit.*, p. 149.

<sup>19</sup> Hay múltiples referencias, desde los escritos de los Grimm, a que, si Alberich es un elfo oscuro, Wotan es un elfo de luz. Véase Elizabeth Magee, *op. cit.*, p. 137.

Poco he oído  
de linajes de héroes;  
pero me desembarazaré de la pregunta.  
Los welsungos son  
la estirpe [favorecida]  
que Wotan engendró  
y amó tiernamente,  
aunque también le mostró su disfavor.  
Siegmund y Sieglinde  
descendieron de Wälse,  
una salvaje y desesperada  
pareja de mellizos:  
ellos mismos engendraron a Siegfried,  
el más fuerte de los welsungos.  
  
¿Conservaré, [Wanderer],  
por primera vez mi cabeza?<sup>20</sup>

Wagner escribió un ensayo sobre los welsungos,<sup>21</sup> donde refiere a ellos como el pueblo germano. Son la oposición a otras ramas, como la franca, personificada en los gibichungos: Gunther, Guttrune y Hagen. El linaje se esforzó por remediar sus errores aun cuando Wotan los dejó desamparados. Son los más queridos y los más desfavorecidos, se las arreglaron por sí mismos siempre. Son los que poseen mayor fuerza y los merecedores de llamarse herederos del antiguo pueblo Ur. Son nobles, heroicos, valientes, inocentes, impetuosos e ingenuos.<sup>22</sup> Al ser los descendientes de Wotan, Wagner justifica el derecho de la vertiente germana como la heredera genuina y, por lo tanto, la única con la legitimidad para crear la obra de arte del futuro. Esto es una propuesta de interpretación del pasado.

---

<sup>20</sup> Richard Wagner, *El anillo del nibelungo...*, *op. cit.*, pp. 219-220. "Mime. (*gaining courage*) Wenig hört' ich/ von Heldensippen:/ der Frage doch mach' ich mich frei./ Die Wälsungen sind/ das Wunschgeschlecht,/ das Wotan zeugte/ und zärtlich liebte./ zeigt' er auch Ungunst ihm./ Siegmund un Sieglind'/ stammten von Wälse,/ ein wild-verzweifertes/ Zwillingspaar:/ Siegfried zeugten sei selbst,/ den stärksten Wälsungensproß./ Behalt' ich, Wand' rer,/ zum ersten mein Haupt?" Richard Wagner, *Wagner's Ring of the Nibelung...*, *op. cit.*, p. 213.

<sup>21</sup> Richard Wagner, "The Wibelungen: World History as told in Saga", *op. cit.*

<sup>22</sup> Respecto a estas características dentro de la melodía, junto con la obra de Weber mencionada arriba, Wagner menciona: "Si Weber, en la busca de la melodía, retornó al pueblo y encontró en el pueblo alemán la feliz cualidad de la pasión ingenua sin particularidades nacionales restrictivas, había orientado así a los compositores de ópera en general hacia una fuente que, allí donde quisieran penetrar sus ojos, contemplaban como manantial no improductivo." Estas son características que atribuye, dentro del libreto, a los welsungos. Richard Wagner, *Ópera y drama*, *op. cit.*, p. 92.

A lo largo de la tetralogía, Wotan insiste en actuar directa o indirectamente, busca conocimiento sobre el futuro, impone leyes y manipula situaciones a su conveniencia. Así, Erda le apunta hacia el final de *Siegfried*:

Erda

Quien enseñó la rebeldía,  
¿la rebeldía castiga?  
Quien incitó al acto,  
¿por el acto se irrita?  
Quien defiende la justicia,  
quien guarda los juramentos,  
¿niega el derecho,  
domina mediante perjurio?...<sup>23</sup>

Poco después de este diálogo, Siegfried se aproxima hacia él, sin saber quién es ni sobre sus normas del pasado. En seguida, tienen una confrontación, tras la cual el joven destroza la lanza con todos los juramentos hechos por Wotan:

*(De un solo golpe le quiebra al [Wanderer] la lanza en dos pedazos: un relámpago parte de aquí hacia las alturas rocosas, donde desde ahora el antes mate resplandor comienza a llamear con un fuego cada vez más luminoso. Fuerte trueno, que enseguida desvanece, acompaña al golpe. Los pedazos de la lanza ruedan a los pies del [Wanderer]. Éste los recoge con tranquilidad.)*<sup>24</sup>

En esa última etapa se observa que todo lo que ha hecho y todo cuanto ha tramado es lo que lo lleva a su propio fin. El fin de los dioses es la única manera en la que obtendrá lo que desea. Tiene una función arquetípica, en tanto representa lo que no se debe hacer y al mismo tiempo tiene una estructura muy particular e impactante:<sup>25</sup> no es ni enteramente malvado ni enteramente bueno. Su clímax como personaje llega cuando se enfrenta a Siegfried y él mismo reconoce que la única forma de obtener su tranquilidad, es mediante el fin:

[Wanderer]

---

<sup>23</sup> Richard Wagner, *El anillo del nibelungo...*, op. cit., p. 280. “Erda. Der den Trotz lehrte/ straft den Trotz?!/ Der die That entzündet/ zürnt um die That?!/ Der die Rechte wahrht,/ der die Eide hütet,/ wehret dem Recht,/ herrscht durch Meineid? –/” Richard Wagner, *Wagner’s Ring of the Nibelung...*, op. cit., pp. 256-257.

<sup>24</sup> Richard Wagner, *El anillo del nibelungo...*, op. cit., p. 290. “(With one blow, he strikes the Wanderer’s spear in two: a flash of lightning bursts forth from it towards the summit, where the glow, previously somewhat faint, now begins to blaze with ever-increasing fury. The blow is accompanied by a loud clap of thunder, which quickly dies away. The fragments of the spear fall at the Wanderer’s feet. He calmly gathers them up.)” Richard Wagner, *Wagner’s Ring of the Nibelung...*, op. cit., p. 264.

<sup>25</sup> Smith menciona que los personajes de Wagner tienen un carácter universal, con capas de sutileza. Patrick Smith, op. cit., pp. 274-275.



No me aflige la angustia  
por el fin de los dioses  
desde que mi deseo lo quiere.  
Lo que una vez decidí desesperadamente,  
en el salvaje dolor de la disyuntiva,  
feliz y alegre ahora  
lo llevaré a cabo libremente<sup>26</sup>

Wotan no expresa sus sentimientos libremente. Esto solo sucede con Brünnhilde, la única capaz de entenderlos por completo porque es la que realiza sus deseos. A menudo está absorto en sus pensamientos o reaccionando en calma ante lo que sucede. Es sombrío y decidido en apariencia, pero dudoso e impetuoso en sus acciones. El espectador obtiene muchísima información sobre él, por ello su desarrollo es el más aparente de todos los personajes. A veces, éste sigue cuando no lo vemos, a través de lo que recapitulan otras figuras. Tiene un claro propósito ético, a manera de ejemplo de lo que pasaría si alguien siguiera la pauta del poder, las leyes y el conocimiento a donde quiera que fuera. Su motivación principal es únicamente detener su propio fin. Su monólogo en *La valquiria* es un medio para simpatizar con él, siempre y cuando sea por medio del sentimiento y la comprensión, tal como lo formulado por Feuerbach.

Wotan es la metáfora de los errores que han cometido el Estado, las ciencias y la poesía. Estos lo desvincularon del quehacer auténtico de la naturaleza y llevaron al hombre a desconocerse a sí mismo y a su propósito. Al igual que la poesía, proclamó su lugar superior en el arte al incluir a personajes históricos en sus respectivas tramas y así justificar sus acciones en el presente. A lo largo de *El anillo* viaja de un ímpetu grosero, disfrazado de una fría calma, al sentimiento de amargura y tristeza que queda tras *La valquiria*, y de ahí, a la resignación y postración de cualquier motivo que no fuera el final mismo. En esa última etapa se encuentra como el Estado del horizonte de Wagner, ya que vivía en la apatía y la falta total de interés.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Richard Wagner, *El anillo del nibelungo...*, op. cit., pp. 281-282. "Wanderer. Um der Götter Ende/ grämt mich die Angst nicht,/ seit mein Wunsch es – will!/ Was in des Zwiespalt's wildem Schmerze/ verzweifelnd einst ich beschloß,/ froh und freudig/ führe frei ich nun aus" Richard Wagner, *Wagner's Ring of the Nibelung...*, op. cit., pp. 257-258.

<sup>27</sup> Aquí, Wagner incluye a la burguesía y cómo implanta sus demandas apáticas en el viejo Estado. *Ibid.*, p. 155.

### 3.3.2 Alberich

El nibelungo aparece en tres de las cuatro partes que conforman la tetralogía. Es un personaje muy complejo, aunque con características típicas. Muestra giros repentinos y muy profundos en sus apariciones. Contrario a Wotan, muestra un ímpetu casi impúdico en todo lo que hace, pero esta característica es el disfraz de una capacidad de análisis inesperada y de actuar contundente. Mientras que Wotan trama todo tipo de artimañas para evadir sus propias reglas, Alberich no sigue ninguna norma y aun así no es capaz de satisfacer su cometido, ni siquiera por medio de su hijo, Hagen. Las facetas de Wotan son capas o niveles horizontales. Las dos de Alberich con verticales y paralelas. La primera corresponde al puro instinto, la otra es una capacidad de razonar fría y calculadora. Un ejemplo de la primera es cuando persigue a las ninfas del Rin en la primera escena de *El oro del Rin*:

Alberich

¡Cómo, en los miembros,  
ardiente fuego  
me abrasa y quema!  
¡Rabia y amor,  
salvajes y poderosos,  
excitan mi ánimo!...

¡Aunque reís y mentís, ansiosamente os deseo,  
y una ha de rendírseme!

*(Emprende la persecución haciendo un esfuerzo desesperado: con terrible agilidad trepa de peñasco en peñasco, salta del uno al otro, trata de alcanzar primero a esta, después a aquella muchacha, que siempre lo esquivan con alegres gritos. Tropezada, rueda hasta el fondo y vuelve a trepar veloz hacia lo alto, para reemprender la caza. Las ondinas descienden un poco, y casi las alcanza; pero vuelve a tropezar, y otra vez repite el intento... Alberich se detiene por fin sin aliento, echando espumarajos de rabia, y levanta el puño, extendido hacia las muchachas.)*

¡Si atrapara a una este puño!

*(Permanece así mudo de rabia, mirando hacia arriba, y en esta posición seguirá, fascinado de repente por el acontecer escénico. A través de la corriente, viniendo de arriba abajo, se ha abierto paso a una claridad cada vez más intensa, que poco a poco enciende en un punto alto del peñasco central un deslumbrador fulgor de oro; una mágica luz áurea rompe desde aquí a través de las aguas.)<sup>28</sup>*

---

<sup>28</sup> Richard Wagner, *El anillo del nibelungo...*, op. cit., pp. 15-16. "Alberich. Wie in den Gliedern/ brünstige Gluth/ mir brennt und glüth!/ Wuth und Minne,/ wild und mächtig/ wühlt mir den Muth auf! –/ Wie ihr auch lacht und lügt,/ lüstern lechz' ich nach euch,/ und eine muß mir erliegen! (With a desperate effort he sets off in pursuit of them, clambering from ledge to ledge with appalling agility, leaping from one ledge to another and attempting to catch now one, now another of the girls, who repeatedly elude him to the sounds of shrieking laughter. He stumbles, plunges

En la cita anterior se observa la desesperación de Alberich con lástima. No es una criatura hábil ni puede atrapar a las escurridizas ninfas del Rin. Durante la escena brinca, se agota, estornuda en múltiples ocasiones y provoca risa. Este exceso es lo que caracteriza las historias en las que se fueron transformando los antiguos mitos. Wagner lo explica en *Ópera y drama* de la siguiente manera:

Mas el asunto primitivo de la acción del mito pagano ya se había enriquecido, hasta alcanzar la variedad más extravagante, mediante la mezcla de todos los asuntos legendarios nacionales, desgajados de sus raíces de modo parecido a los germánicos. Todos los pueblos que lo profesaron fueron arrancados del suelo de su modo de ver natural por el cristianismo, y los poemas nacidos de éste fueron transformados en fantasmagorías para uso de la imaginación desenfadada. En las cruzadas, Occidente y Oriente habían intercambiado esta substancia con el contacto masivo y habían extendido su diversidad hasta la monstruosidad. Si el pueblo comprendía antes en el mito sólo lo patrio, buscó ahora, donde para él estaba perdida la inteligencia de lo patrio, sustitución por medio de algo extraño siempre nuevo. Con hambre canina devoró todo lo extranjero e inusual: su fantasía ávida de alimento agotó todas las posibilidades de la imaginación humana, para derrocharla en aventuras inauditamente disparatadas. Finalmente, la concepción cristiana no pudo guiar ya este impulso, aunque en el fondo lo había generado ella misma, pues en el origen no fue para él otra cosa que el afán por escapar de la realidad incomprendida, para satisfacerse en un mundo imaginario.<sup>29</sup>

El afán por lograr la inmediata fantasía en vez de la comprensión sensible es lo que llevó a la falsedad en el Estado, las ciencias y el arte. Alberich, de acuerdo con lo anterior, es como la música, que trató de eclipsar a la poesía y demás artes. Mantiene el goce y los caprichos de cantantes y compositores, en vez de entregarse a las demás y formar un solo drama. Es el personaje que mejor representa la división y perversidad de los motivos originales de los mitos, las leyes y de la historia del pueblo germano. Cuando sus intereses particulares no se satisfacen, su personalidad impredecible aparece de sorpresa. Así es como renuncia al amor, a la unión, la autoaniquilación y maldice el anillo que le quitaron Wotan y Loge mediante la monumentalidad de sus propósitos:

---

*headlong back to the river bed, then clambers back up to the top to renew the chase. They move a little closer to him. He almost reaches them when he falls back down again and begins all over again. He finally stops, foaming with rage and out of breath, and shakes his clenched fist up at the girls.)* Fing' eine diese Faust!... *(He remains where he is, speechless with rage, his gaze directed upwards where it is suddenly attracted and held by the following spectacle. An increasingly bright glow penetrates the floodwaters from above, flaring up as it strikes a point high up on the central rock and gradually becoming a blinding and brightly beaming gleam of gold; a magical golden light streams through the water from this point.)*" Richard Wagner, *Wagner's Ring of the Nibelung...*, *op. cit.*, p. 65.

<sup>29</sup> Richard Wagner, *Ópera y Drama*, *op. cit.*, p. 150.

Alberich

*(Poniéndose de pie.)*

¿Soy ahora libre?

*(Riendo con fiereza.)*

¿Verdaderamente libre?

¡Salúdeos así, entonces,  
el primer saludo de mi libertad!...  
¡Como mediante maldición lo logré,  
maldito sea este anillo!

¡Si su oro me dio  
poder sin medida,  
ahora manifieste su magia  
muerte a quien lo lleve!

¡Nadie feliz debe  
alegrarse con él,  
a ningún afortunado ría  
su luminoso fulgor!

¡A quien lo posea  
devórale la inquietud,  
y a quien no lo tenga  
corróale la envidia!

¡Cada uno codicie  
su propiedad,  
pero nadie la disfrute  
con provecho!

¡Guárdelo su señor sin usura,  
pero tráigale él al exterminador!

A merced de la muerte,  
ate el miedo al cobarde;  
mientras viva,  
muera sediento el señor del anillo  
como del anillo esclavo...:

¡hasta que yo tenga  
de nuevo al robado en mi mano!...

Así bendice,  
en extrema necesidad,  
el nibelungo a su anillo...:

¡reténlo ahora,

*(Riendo.)*

guárdalo bien!

*(Furioso.)*

¡No escaparás a mi maldición!

(*Desaparece rápidamente en la cima. Se aclara poco a poco el denso vapor neblinoso del proscenio.*)<sup>30</sup>

Con estas repentinas muestras del carácter de Alberich apreciamos mejor su astucia, tal como a Wotan con su monólogo de *La valquiria*. Se entiende mejor a ambos personajes a partir del paralelismo con el otro, pues son parte de la misma denuncia que hace Wagner: uno es la total falta de sentimiento y ansia de dominación a través del entendimiento y el otro es la debilidad del instinto, así como la total incompreensión. Ambos renuncian al amor en favor del poder, aunque con maniobras distintas. Alberich tiene un hijo, producto de la violación a la reina de los gibichungos y madre de Gunther y Guttrune. El único objetivo de esto es la continuación de su misión y recuperar el anillo. Hagen no nació por medio del amor o de la entrega de su padre a otra persona. De esa naturaleza son las creaciones artísticas para Wagner, producto de algo que no es auténtico y sólo para preservar objetivos fútiles. En *El ocaso de los dioses*, se le aparece a Hagen en un sueño y le dice:

Alberich

¡Yo... y tú!

Nosotros heredaremos el mundo...,

si no me engaño

en tu fidelidad,

si compartes mi pesadumbre e ira.

La lanza de Wotan

partió el welsungo

que mató en combate

a Fafner, el reptil,

y obtuvo infantilmente la sortija;

ha ganado

cada poder:

[Valhalla] y Nibelheim

se inclinan ante él.

---

<sup>30</sup> Richard Wagner, *El anillo del nibelungo...*, op. cit., pp. 73-74. "Alberich. (*raising himself*) Bin ich nun frei? (*Laughing wildly*) Wirklich frei? –/ So grüß euch denn/ meiner Freiheit erster Gruß! –/ Wie durch Fluch er mir gerieth./ verflucht sei dieser Ring!/ Gab sein Gold/ mir – Macht ohne Maaß./ nun zeug' sein Zauber/ Tod dem – der ihn trägt!/ Kein Froher soll/ seiner sich freu'n;/ keinem Glücklichen lache/ sein lichter Glanz;/ wer ihn besitzt./ den sehre die Sorge./ und wer ihn nicht hat./ den nage der Neid!/ Jeder giere/ nach seinem Gut./ doch keiner genieße/ mit Nutzen sein';/ ohne Wucher hüt' ihn sein Herr./ doch den Würger zieh' er ihm zu!/ Dem Tode verfallen./ fess'le den Feigen die Furcht;/ si lang' er lebt./ sterb' er lechzend dahin./ des Ringes Herr/ als des Ringes Knecht:/ bis in meiner Hand/ den geraubten wieder ich halte! –/ So – segnet/ in höchster Noth/ der Nibelung seinen Ring. –/ Behalt' ihn nun, (*laughing*) hüte ihn wohl: (*grimly*) meinem Fluch fliehst du nicht! (*He disappears quickly into the crevice. The thick mists in the foreground slowly clear.*)" Richard Wagner, *Wagner's Ring of the Nibelung...*, op. cit., pp. 105-106.

(Siempre misterioso.)

En el héroe sin miedo  
se paraliza incluso mi maldición;  
puesto que no conoce  
el valor del anillo,  
para nada utiliza  
el codiciable poder.  
Riente, en amoroso fuego,  
arde viviendo entretanto.  
¡Perderle  
nos conviene ahora únicamente!...  
¿Duermes, Hagen, hijo mío?<sup>31</sup>

Esa última pregunta es similar a la que hacen las nornas en el prólogo de *El ocaso*. Alberich no sabe lo que sucederá. Su fin llegará junto con el de Hagen y los dioses. El sueño de Hagen es un recurso de Wagner –similar al monólogo de Wotan– para dramatizar los sentimientos y presentar los motivos del personaje.<sup>32</sup> Con esta escena se completa el carácter de Alberich. Gunther y Gutrune, no están vinculados con el nibelungo, sin embargo, cometen errores de su misma naturaleza y de la del propio Wotan. El primero busca seguir las pautas del honor y las leyes, mientras que la segunda intenta atraer a Siegfried a pesar de que éste ya ha tomado como esposa a Brünnhilde. Ambos siguen las artimañas de Hagen sin saber que acabará con ellos también. En este caso, ellos son otra rama que aspira al tesoro que el héroe welsungo tiene por derecho, la de los francos.

### 3.3.3 Brünnhilde

A mi parecer, Brünnhilde tiene tres facetas, aquella que responde ante la propiedad y las reglas, la que reacciona en venganza por instinto y la que actúa por amor y fuerza. Aparece en tres de las cuatro partes del drama y su participación es muy importante. Es un personaje compasivo y

---

<sup>31</sup> Richard Wagner, *El anillo del nibelungo...*, *op. cit.*, pp. 352-353. “Alberich. Ich - und du:/ wir erben die Welt,/ trüg’ ich mich nicht/ in deiner Treu’,/ theil’st du meinen Gram und Grimm. –/ Wotan’s Speer/ zerspaltete der Wälsung,/ der Fafner, den Wurm,/ im Kampfe gefällt,/ und kindisch den Reif sich errang:/ jede Gewalt/ hat er gewonnen;/ Walhallund Nibelheim/ neigen sich ihm; (with a continuing air of secrecy) an dem furchtlosen Helden/ erlahmt selbst mein Fluch:/ denn nicht kennt er/ des Ringes Werth,/ zu nichts nützt er/ die niedliche Macht;/ lachend in liebender Brunst/ brennt er lebend dahin./ Ihn zu verderben/ taugt uns nun einzig.../ Schläf’st du, Hagen, mein Sohn?” Richard Wagner, *Wagner’s Ring of the Nibelung...*, *op. cit.*, pp. 310-311.

<sup>32</sup> Robert Scholes, James Phelan y Robert Kellogg explican al sueño y al monólogo como herramientas para la caracterización del personaje. Robert Scholes, James Phelan y Robert Kellogg, *op. cit.*, pp. 175-178.

comprensivo. Ella es la única en toda la tetralogía capaz de aprehender la situación por medio del sentimiento y no del entendimiento que Wotan remarca sobre ella:

Wotan  
(*Amargo.*)

Devotamente combate por Fricka;  
¡guárdale el matrimonio y el juramento!

(*Secamente.*)

Lo que ella eligió,  
eso elijo yo también:  
¿para qué me sirviera la propia voluntad?  
No puedo querer un hombre libre...:  
¡lucha, pues,  
por los esclavos de Fricka!<sup>33</sup>

Brünnhilde desobedece a Wotan y afronta el castigo por desafiar sus leyes del matrimonio, desde el amor y la profunda comprensión que tenía por sus sentimientos. Wotan la deja en una roca rodeada de fuego mágico, que sólo podrá cruzar el más valiente de los héroes, aquel que no le tema a las leyes y juramentos sobre los cuales existe el mundo de los dioses. Hasta aquí la primera faceta. La segunda comienza después de que Siegfried la despierta. Al principio de *El ocaso*, Siegfried le cede el anillo que ganó al matar a Fafner. Cuando el joven se va con los gibichungos, la valquiria Waltraute visita a Brünnhilde y le explica lo que su padre hizo desde que la dejó en la roca y que Siegfried rompió la lanza de los juramentos en pedazos. Además, intenta en vano persuadirla para que regrese el anillo a las ninfas y el mundo sea liberado de la maldición. Desafortunadamente, Brünnhilde se niega a entregarlo, tal como Alberich lo haría:

Brünnhilde

¡Ah! ¿Sabes qué es él para mí?  
¡Cómo puedes comprenderlo,  
virgen insensible!...  
Más que las delicias del [Valhalla],  
más que la gloria de los eternos  
es para mí el anillo:  
una mirada a su claro oro,

---

<sup>33</sup> Richard Wagner, *El anillo del nibelungo...*, *op. cit.*, p. 140. “Brünnhilde. (*alarmed*) O sag’, künde! / Was soll nun dein Kind? Wotan. (*embittered*) Fromm streite für Fricka, / hüte ihr Eh’ und Eid’! / *dryly*) Was sie erkor, / das kiese auch ich: / was frommte mir eig’ner Wille? / Einen Freien kann ich nicht wollen – / für Fricka’s Knechte / kämpfe nun du!” Richard Wagner, *Wagner’s Ring of the Nibelung...*, *op. cit.*, p. 154.

un rayo desde el augusto brillo  
me es más valioso  
que la eterna felicidad  
de todos los dioses.  
Pues, desde él, dichoso  
me ilumina el amor de Siegfried...,  
¡el amor de Siegfried!...  
¡Oh, si pudiera expresársete la delicia!...  
Me la guarda la sortija...  
¡Ve al sagrado  
Consejo de los dioses!  
Susúrrales  
de mi anillo:  
¡nunca me apartará yo del amor,  
jamás me quitarían el amor de ellos,  
aun cuando se precipitara en ruinas  
la radiante magnificencia del [Valhalla]!<sup>34</sup>

El error de Brünnhilde, es tomar al amor como si fuera el artefacto en sí, reemplazándolo por el anillo. En seguida, Siegfried entra a la roca, hechizado por Hagen y haciéndose pasar por Gunther, para llevarla a éste último como su esposa. Enojada y traicionada, organiza un plan con el hijo del nibelungo para vengarse y acabar con Siegfried. Así, le revela que la única parte de su cuerpo que dejó desprotegida de su magia, y donde debe atacar, es su espalda. Tanto Gunther como Brünnhilde piden la caída de Siegfried de la siguiente manera:

Gunther y Brünnhilde  
(*Simultáneamente con Hagen.*)

La fidelidad al juramento  
ha traicionado él:  
¡con su sangre  
expíe la culpa!  
¡Omnisciente,  
vengativo dios!  
¡Sapiente guardián de los juramentos!  
¡Wotan!

---

<sup>34</sup> Richard Wagner, *El anillo del nibelungo...*, op. cit., p. 345-346. “Brünnhilde. Ha! weißt du, was er mir ist?/ Wie kannst du’s fassen,/ fühllose Maid! –/ Mehr als Walhall’s Wonne,/ mehr als der Ewigen Ruhm –/ ist mir der Ring:/ ein Blick auf sein helles Gold,/ ein Blitz aus dem hehren Glanz –/ gilt mir werther/ als aller Götter/ ewig währendes Glück!/ Denn selig aus ihm/ leuchtet mir Siegfried’s Liebe:/ Siegfried’s Liebe/ – o ließ’ sich die Wonne dir sagen! –/ sie – wahr mir der Reif./ Geh’hin zu der Götter/ heiligem Rath;/ von meinem Ringe/ raune ihnen zu:/ die Liebe ließe ich nie,/ mir nähmen nie sie die Liebe –/ stürzt’ auch in Trümmern/ Walhall’s strahlende Pracht!” Richard Wagner, *Wagner’s Ring of the Nibelung...*, op. cit., p. 305.



¡Vuélvete aquí!  
¡Indica a la terrible  
tropa sagrada  
escuchar hacia aquí  
el juramento de venganza!<sup>35</sup>

Esta es la tercera y última faceta de Brünnhilde. La que responde ante los juramentos y el honor, tal como Wotan. Ella es la síntesis de los dos personajes discutidos anteriormente y de las dos posturas que Wagner criticó como extremos desprovistos de amor y sentido para el arte y el pueblo. *El anillo* concluye con su inmoción, en tanto se deja consumir por el más poderoso amor, el único capaz de redimir al mundo:

Brünnhilde

¿Sabes tú también, amigo mío,  
adónde te conduzco?  
En el fuego, resplandeciente,  
yace allí tu señor,  
Siegfried, mi feliz héroe.  
¿Al ser amigo  
relincharás alegre?  
¿Te atraen hacia él  
las rientes llamas?  
Siente también mi pecho,  
cómo de inflama:  
¡claro fuego  
me abarca el corazón...,  
para estrecharle,  
para ser su esposa  
abrazada por él  
en el más poderoso amor!...  
¡Heiajaho! ¡Grane!  
¡Saluda a tu señor!  
¡Siegfried! ¡Siegfried! ¡Mira!

(*Ha subido al corcel y lo levanta ahora para el salto.*)

¡Dichosa te saluda tu mujer!<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Richard Wagner, *El anillo del nibelungo...*, *op. cit.*, p. 387. “Gunther and Brünnhilde. So soll es sein!/ Siegfried falle:/ sühn’ er die Schmach,/ die er mir schuf!/ Des Eides Treue/ hat er getrogen:/ mit seinem Blut/ düß’ er die Schuld!/ Allrauner!/ Rächender Gott!/ Schwurwissender/ Eideshort!/ Wotan!/ Wende dich her!/ Weise die schrecklich/ heilige Schaar,/ hieher zu horchen/ dem Racheschwur!” Richard Wagner, *Wagner’s Ring of the Nibelung...*, *op. cit.*, p. 330.

<sup>36</sup> Richard Wagner, *El anillo del nibelungo...*, *op. cit.*, p. 416. “Brünnhilde. Weißt du auch, mein Freund,/ wohin ich führe?/ Im Feuer leuchtend/ liegt dort dein Herr,/ Siegfried, mein seliger Held./ Dem Freunde zu folgen,/ wieherst du

Brünnhilde es arquetípica dentro de la tetralogía, es decir, se rige por medio de facetas que ya vimos en Alberich y Wotan, sin embargo, es también típica, en tanto que ella es la única capaz de la redención final. El momento de la inmólación es donde ella alcanza el máximo punto de sus emociones, donde puede reconocer las leyes y la traición que conllevan, así como la venganza y la salvación por medio del fuego. Ella expresa sus emociones ante Wotan después de su desobediencia y, en los momentos previos a la inmólación, se da cuenta de la importancia de lo que pasará. A pesar de que deriva de los planes de su padre, es el último personaje totalmente genuino, en tanto que culmina distinto a Wotan y Alberich. Ella es la síntesis entre la luz –las leyes y el conocimiento de Wotan– y la oscuridad –la revolución y el puro deseo instintivo y débil de Alberich–.

Brünnhilde es el ejemplo de lo que el pueblo debe ser y hacer: ni vincularse al presente mediante leyes formuladas en el pasado, ni la reacción exagerada o excesiva que lleva a levantamientos sin sentido. A través de ella se entiende que es necesario adquirir sabiduría para terminar con el orden establecido, sin recurrir a la venganza o a la debilidad y, así, entregar lo que no tiene relación con el amor. Es el único personaje que logra su verdadero cometido, aun cuando no lo planeó. No anticipa ni guarda arrepentimiento y sus acciones no son de carácter impulsivo. Su desarrollo sucede ante la vista del espectador. Su única motivación, anticipada o no, es el amor. No necesita monólogos o sueños para aclarar sus intenciones. No tiene giros inesperados en sus acciones o en su mentalidad.

Su empatía permite una afinidad especial hacia ella. A raíz de la síntesis y de la redención que Brünnhilde trae consigo, el pueblo sabría cómo actuar correctamente ante el futuro abierto de la tetralogía. El final implica un gran signo de interrogación. Representa las acciones –y errores– del pasado para dejar en manos del espectador la escritura del final. Si los germanos construirán el futuro, depende de ellos no temer a la muerte, no caer en los profundos vicios de la sociedad y cambiar el arte de su horizonte.

---

freudig?/ Locket dich zu ihm/ die lachende Lohe? –/ Fühl' meine Brust auch,/ wie sie entbrennt,/ helles Feuer/ das Herz mir erfaßt:/ ihn zu um schlingen,/ umschlossen von ihm,/ in mächtigster Minne/ vermählt ihm zu sein! –/ Heiajaho! Grane!/ Grüß' deinen Herren!/ Siegfried Siegfried! Sieh'! (*She has leapt on to the horse and raises it to jump.*) Selig grüßt dich dein Weib!" Richard Wagner, *Wagner's Ring of the Nibelung...*, op. cit., pp. 350-351.

### 3.3.4 Siegfried

El último personaje a discutir en este trabajo era originalmente el protagonista de la tetralogía. El resto de los dramas surgieron a manera de explicación de su muerte, sin embargo, conforme se agregaron antecedentes, Siegfried perdió relevancia, mientras que otros la ganaron. Su primera aparición es con Mime, hermano de Alberich, quien lo crió tras la muerte de Sieglinde. Le pide información acerca de su madre y su padre. Mime intenta que Siegfried conozca el miedo como artimaña para despertar su curiosidad, llevarlo hasta la cueva de Fafner y que se maten entre sí. Su plan alterno, si es que sobrevive al dragón, es dormirlo y quedarse tanto con el anillo como con el tesoro. Mientras tanto, Siegfried arma nuevamente a Nothung, la espada de Siegmund que quedó en pedazos tras su muerte. Al llegar al bosque donde se encuentra el dragón, Siegfried juega con un ave, tratando de imitar su canto, pero en vez de lograrlo, despierta a Fafner y ambos luchan. El joven encaja a Nothung en el corazón del dragón y éste, antes de morir, le explica quién es y que está en peligro. En cambio, el joven contesta:

Siegfried

Ningún muerto sirve para dar nuevas.

¡Así, guíeme, pues,  
mi viviente espada!

*(Fafner ha rodado al morir. Ahora Siegfried le arranca del pecho la espada; al hacerlo, se le moja de sangre la mano; la retira agitándola vivamente.)*

¡Como fuego quema la sangre!...

*(Se lleva instintivamente los dedos a la boca, para chupar la sangre que hay en ellos. Al mirar pensativamente delante de sí, su atención es atraída cada vez más por el canto de los pájaros del bosque.)*

¡Pero casi me parece  
que los pajarillos me hablaran!

¿Me sirvió para esto  
el beber de la sangre?

La rara avecilla, aquí,  
¡silencio!, ¿qué me canta?<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Richard Wagner, *El anillo del nibelungo...*, op. cit., p. 260. "Siegfried. Zur Kunde taugt kein Todter. –/ So leite mich den/ mein lebendes Schwert!/ (Fafner, in dying, has rolled over on one side. Siegfried now draws his sword from his breast; as he does so, his hand comes into contact with the dragon's blood: he snatches his hand away.) Wie Feuer brennt das Blut! (Involuntarily, he raises his fingers to his mouth in order to suck the blood from them. As he gazes thoughtfully in front of him, his attention is caught increasingly by the song of the forest birds.) Ist mir doch fast –/

Siegfried se vuelve capaz de entender a los animales después de probar la sangre de Fafner por accidente. El pajarillo con quien jugaba le aconseja que tome el anillo y el *tarnhelm*. Asimismo, es capaz de escuchar los pensamientos de Mime, quien revela sin saberlo su plan para acabar con él. Siegfried termina con él de un solo golpe. El ave le aconseja nuevamente, esta vez, para que vaya a la roca de fuego, despierte a Brünnhilde y la tome como esposa. Siegfried, que ansía compañía y aprender lo que es el miedo se encamina hacia ella. A la entrada del lugar, encuentra a Wotan y al saber que fue él el culpable de la muerte de su padre, destroza su lanza. Cuando nota que quien está dormida en la roca es una mujer, el joven siente por primera vez lo que es el miedo. Brünnhilde despierta con un beso de Siegfried, tal como en los cuentos de los hermanos Grimm, y ambos expresan su amor durante la última escena del drama. Se entregan a sí mismos, como las artes y expresan la unión de la música y el texto. Mientras que la valquiria pide que no la limite ni la destruya, Siegfried aprende a temer aún en medio de la felicidad:

Siegfried  
[(*Con alegre terror.*)]

¡Ah!  
Cómo se encienden los remolinos de la sangre,  
cómo de consumen los rayos de las miradas,  
cómo los brazos ardientemente se estrechan...,  
vuelve a mí  
mi osado valor;  
y el miedo, ¡ay!  
que jamás aprendí,  
el miedo que tú  
apenas me enseñaste...:  
¡el miedo, me parece,  
yo, tonto, lo olvidé ahora totalmente!

(*Durante las últimas palabras ha soltado espontáneamente a Brünnhilde.*)<sup>38</sup>

---

als asprächen die Vög'lein zu mir:/ nützte mir das/ des Blutes Genuß? –/ Das selt'ne Vög'lein hier –/ horch! Was singt es mir?" Richard Wagner, *Wagner's Ring of the Nibelung...*, op. cit., pp. 242-243.

<sup>38</sup> Richard Wagner, *El anillo del nibelungo...*, op. cit., pp. 304-305. "Siegfried. (*in joyful terror*) Ha! –/ Wie des Blutes Ströme sich zünden;/ wie der Blicke Strahlen sich zehren;/ wie die Arme brünstig sich pressen –/ kehrt mir zurück/ mein kühner Muth,/ und das Fürchten, ach!/ das ich nie gelernt –/ das Fürchten, das du/ mich kaum gelehrt:/ das Fürchten – mich dünkt –/ ich Dummer vergaß es nun ganz! (*At these last words he has involuntarily released Brünnhilde.*)" Richard Wagner, *Wagner's Ring of the Nibelung...*, op. cit., p. 275.

En el prólogo de *El ocaso de los dioses* aparecen ambos despidiéndose para que Siegfried parta a nuevas aventuras. Recapitulan lo sucedido anteriormente y las circunstancias que los llevaron a encontrarse. Brünnhilde le recuerda los votos que tomaron:

Brünnhilde

Piensa en los juramentos  
que nos unen;  
piensa en la fidelidad  
que portamos;  
piensa en el amor  
para el que vivimos;  
Brünnhilde te arderá entonces  
eternamente sagrada en el pecho.

(*Abraza a Siegfried.*)<sup>39</sup>

Siegfried emprende el viaje por el río Rin hacia los gibichungos: Gunther, Guttrune y Hagen. Ellos son los mortales en la tetralogía, equivalentes a las razas que también provienen del antiguo hogar Ur, pero no son parte del pueblo germano, como los francos.<sup>40</sup> Ellos anhelan el tesoro y la herencia para ellos, por eso obran planes por medio de juramentos y leyes que no les corresponden, tal como Wotan. Son inteligentes y astutos, pero no expresan sentimientos más que cuando se rompe el honor o las reglas. Cuando Siegfried se presenta ante ellos, Hagen sabe todo, ya que Alberich lo creó e instruyó con ese propósito. Él le enseña sobre la utilidad del *tarnhelm* y le cuestiona sobre el anillo. Después, Hagen prepara una poción para olvidar, que Guttrune le entrega a Siegfried y se enamora de ella, olvidándose de Brünnhilde. Siegfried hace un pacto con Gunther, a través del cual ganará a la valquiria para que sea esposa del gibichungo y ambos sean hermanos. Así, establecen un juramento que rompe con el pacto mantenido con Brünnhilde.

Bajo el efecto de la poción y el uso del *tarnhelm* para parecerse a Gunther, Siegfried le quita el anillo a Brünnhilde y la lleva hasta donde están los gibichungos. Ella reconoce la traición gracias al anillo y exige que le sea devuelto. Al obtener la negativa, explica que la traicionaron y que el honor de Gunther está roto porque Siegfried entró a la roca de fuego por ella. Siegfried clama inocencia, aún sin recordar debido a la poción de Hagen, por lo que se condena a si mismo

---

<sup>39</sup> Richard Wagner, *El anillo del nibelungo...*, *op. cit.*, p. 317. “Brünnhilde. Gedenk’ der Eide,/ die uns einen;/ gedenk’ der Treue,/ die wir tragen;/ gedenk’ der Liebe,/ der wir leben;/ Brünnhilde brennt dann ewig/ heilig dir in der Brust! – (*She embraces Siegfried.*)” Richard Wagner, *Wagner’s Ring of the Nibelung...*, *op. cit.*, pp. 285-286.

<sup>40</sup> Richard Wagner, “The Wibelungen. World-History as told in Saga”, *op. cit.*

sin saberlo, al pronunciar un nuevo juramento con Brünnhilde. Hagen lo sabe ya que esto es parte de su trampa para acabar con el joven. Tras una cacería, Gunther, Hagen y algunos vasallos se reúnen a escuchar las aventuras de Siegfried. Éste cuenta lo sucedido en el drama anterior y cómo llegó hasta Brünnhilde en la roca de fuego. Hagen le ofrece una bebida para recordar. Así, Siegfried confiesa su traición. Hagen lo apuñala por la espalda con la lanza donde hizo el juramento. En su último diálogo, recuerda a la valquiria de esta manera:

Siegfried

*(Sostenido sentado por dos hombres, abre los ojos, radiantes.)*

¡Brünnhilde!

¡Novia sagrada!

¡Despierta! ¡Abre tus ojos!

¿Quién te encerró

de nuevo en el sueño?

¿Quién te ató tan temerosamente al reposo?

El despertador vino...:

con un beso te despierta...;

y de nuevo... a la novia

le rompe las ataduras...:

allí le ríe el gozo de Brünnhilde...

¡Ay, estos ojos...

ahora eternamente abiertos!

¡Ay, el delicioso hálito

de esta respiración!

¡Dulce expirar...,

dichoso anochecer!

¡Brünnhilde... me ofrece... saludo!...

*(Se desploma y muere. Inmóvil pesar de los circunstancias. Ha caído la noche. A una muda indicación de Gunther, los hombres alzan el cadáver de Siegfried y, durante lo que sigue, lo llevan fuera lentamente en solemne cortejo por las rocosas alturas. La luna asoma a través de las nubes e ilumina cada vez con mayor claridad el cortejo fúnebre, que alcanza las alturas montañosas. Desde el Rin se ha levantado una niebla que llena poco a poco todo el escenario -por lo que el cortejo fúnebre se torna ya invisible- hacia el proscenio, de manera que éste permanece totalmente cubierto durante el interludio. La niebla vuelve a dispersarse hasta que finalmente la sala de los gibichungos se va haciendo cada vez más reconocible, como en el primer acto.)<sup>41</sup>*

---

<sup>41</sup> Richard Wagner, *El anillo del nibelungo...*, op. cit., p. 407. "Siegfried. (supported in a sitting position by two men, opens his eyes radiantly) Brünnhilde -/ heilige Braut -/ wach' auf! öff'ne dein Auge! -/ Wer verschloß dich/ wieder in Schlaf?/ Wer band dich in Schlummer so bang? - -/ Der Wecker kam;/ er küßt dich wach,/ und aber der Braut/ bricht er die Bande: -/ da lacht ihm Brünnhilde's Lust! -/ Ach, dieses Auge,/ ewig nun offen! -/ Ach, dieses Athems/ wonniges Wehen! -/ Süßes Vergehen -/ seiligen Grauen - :/ Brünnhild' bietet mir - Gruß! - (Siegfried sinks back and dies. Motionless grieved on the part of those around him. Night has fallen. At Gunther's silent command, the vassals

Siegfried depende de otros personajes como Wotan o Alberich. No hay mayores cambios en su personalidad, más que al tomar la poción de Hagen, la cual no es producto de un desarrollo interior, sino de un actuar ajeno a él. Sus acciones corresponden enteramente con su naturaleza, sin que haya ningún tipo de cambio abrupto. Gracias a él se entienden los matices complejos de la historia y de las características multifacéticas de otros personajes. Ofrece una sola faceta. Él es la representación del poeta, es decir, del pueblo germano mismo. Es el legítimo dueño del tesoro que ganó al matar a Fafner. Es la esencia de lo popular, genuino y auténtico. Fallece porque olvidó y traicionó el amor por Brünnhilde –la música– a causa de las artimañas de agentes externos, ajenos a su propio linaje y a la rama germana. Respecto a este elemento, Wagner menciona:

Lo *popular* ha sido desde siempre la fuente fecunda de todo arte, en tanto que –libre de toda reflexión– pudo elevarse hasta la obra artística en su crecimiento natural ascendente. En la sociedad, como en el arte, nos hemos nutrido sólo del pueblo sin que lo supiéramos. A gran distancia del pueblo tuvimos el fruto del que vivíamos por maná, que a nosotros, privilegiados elegidos de Dios, de la riqueza y del genio, nos caía del aire en la boca por pura voluntad celestial. Pero cuando hubimos derrochado el maná, buscamos hambrientos alrededor los árboles frutales de la tierra y robamos ahora sus frutos como ladrones por la gracia de Dios, con conciencia arrogante y depredadora, despreocupados de si los habíamos plantado o cultivado; sí, incluso talamos los árboles hasta las raíces, para ver si, por medio de una preparación artificial, podíamos hacer también a éstas apetitosas o al menos comestibles. Así arrancamos el entero y bello bosque natural del pueblo, de manera que ahora estamos aquí con él como mendigos des-nudos e indigentes.<sup>42</sup>

Siegfried es ese agente libre de toda reflexión, porque no conoce el miedo. Se nutrió de las tradiciones características del pueblo. Buscó más riqueza de la que ya tenía por lo que cayó en la arrogancia y el exceso. Él también refleja, tal como Alberich y Wotan, la caída en la avaricia y el crimen de arrancar las ramas del auténtico ramaje Ur. Su lugar en la tetralogía es una lección: no hay que renunciar al amor por causa de formas externas, tanto en el arte, como en las formas de escribir historia. En conclusión, Wotan y Alberich son la tesis y antítesis respectivamente, Brünnhilde es la síntesis, en tanto es la única que vive ambas facetas. Siegfried es quien clarifica

---

*lift up Siegfried's body and, during the following, carry it away slowly in solemn procession over the cliff top. The moon breaks through the clouds and casts an increasingly bright light on the funeral procession which has no reached the top of the cliff. Mists have risen from the Rhine and gradually fill the whole of the stage, on which the funeral procession has already become invisible, so that it remains completely hidden throughout the musical interlude. From this point onwards the mists begin to divide again, until finally the Hall of the Gibichungs can be made out once more, as in the opening act.)"* Richard Wagner, *Wagner's Ring of the Nibelung...*, op. cit., pp. 343-344.

<sup>42</sup> Richard Wagner, *Ópera y drama*, op. cit., p. 150.

los contrastes, el principal instrumento de ejecución para la caída de los dioses, así como una de las lecciones para el futuro más importantes de toda la obra.

### 3.4 Significado

Como ya mencioné, la tetralogía no se dirige a un lector, sino más bien a un espectador que pueda verse a sí mismo dentro del drama. En su calidad de artista, Wagner pensó su creación para apelar a los sentimientos humanos en general, en cambio, en su faceta de compositor, se dirigió al pueblo germano, que trataba de descubrir una esencia artística y dramática propia. El músico dejó un final abierto para aprender de los errores del pasado. Uno de los desaciertos fue el exceso de historia y vivir a partir de las leyes creadas por los muertos.<sup>43</sup> Por ello, ofreció una temática mítica y una obra colosal que funcionarían como referencia en cualquier momento y ante todo tipo de situaciones. En otras palabras, creó la obra que necesitaba su circunstancia. El pueblo se reconocería a sí mismo en la figura del héroe si éste representaba sus propias acciones.<sup>44</sup> Por ello:

Según su significado, el arte no es otra cosa que la satisfacción del deseo de reconocerse a sí mismo en la representación de un objeto admirado o amado, de reencontrarse en los fenómenos del mundo exterior, dominados por medio de su representación. El artista se dice en el objeto representado por él: «Así eres tú, así sientes y piensas tú, y así producirías si tú, libre de la arbitrariedad constrictiva de las impresiones de la vida exterior, pudieras producir según la elección de tu deseo». Así, el pueblo se representa en el mito a *Dios*, a los *héroes* y finalmente a los *hombres*.<sup>45</sup>

Wagner creó la tetralogía como un espejo, que reflejaría el paso del pueblo germano por su historia nacional, así como un final abierto repleto de sentimiento para su escritura e inserción en el futuro universal.<sup>46</sup> Wotan, Fricka, Froh, Donner y Freia, tal como el Estado, la Historia y la civilización, crean leyes a partir de su miedo a morir y a cambiar cualquier forma establecida que les de seguridad. De esta manera, “el veneno que la corrompía [a la comunidad] era... *el hábito*. El apego a lo habitual, a la tranquilidad incondicional, la inducía a cegar la fuente de la que hubiera

---

<sup>43</sup> Como ya he mencionado, esto iba en contra, sobre todo, de las propuestas de Mendelssohn y Droysen. Una cita importante al respecto es: “Annulled be the fancy that gives Death power over Life, the Past o'er the Future. The law of the dead is their own law; it shares their lot, and dies with them; it shall not govern Life. *Life is law unto itself*. And since the Law is for the living, not the dead, and *ye* are living, with none conceivable above you, *ye yourselves are the law, your own free will the sole and highest law, and I will destroy all dominion of Death over Life*.” Richard Wagner, “The Revolution”, *op. cit.*, p. 236.

<sup>44</sup> “En este héroe, como imagen apretada de su propio ser, el pueblo se reconoce a sí mismo, y sus hechos los celebra en la epopeya; pero en el drama los representa él mismo.” Richard Wagner, *Ópera y drama*, *op. cit.*, p. 95.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>46</sup> Véase Richard Wagner, *La obra de arte del futuro*, *op. cit.*, p. 48.



podido mantenerse eternamente fresca y sana; y esta fuente era el individuo libre determinado por su propia naturaleza.”<sup>47</sup>

Wotan crea y pierde a quienes más ama, a Siegmund y a Brünnhilde, dentro del mismo drama por castigos provenientes de leyes y honores que él mismo creó, aun cuando ambos comprendieron su deber desde el amor; el welsungo hacia Sieglinde, y la valquiria al propio Wotan. Como es incapaz de actuar, su única forma de alivio es la muerte. Las soluciones de Wagner son la inmólación, la expiación del oro y del pecado original, así como la redención. Esto deja el camino abierto a la vida misma, pues el coro, que personifica a los mortales, queda intacto a la caída de los dioses y sin maldición sobre el mundo.

Alberich personifica la impetuosidad, la lujuria, la falta de amor y la debilidad que hay detrás de la violencia. Es la revolución fallida que obligó a Wagner a exiliarse por poco más de una década. Alberich esperó ante la cueva de Fafner por el tesoro que pensaba legítimamente suyo. Esto es la metáfora de la situación del propio Wagner, quien esperaba con impaciencia regresar a casa. Lo que queda al final de *El anillo* es “la vida misma, en sus innumerables rasgos y su multiformidad infinitamente cambiante”.<sup>48</sup> Wagner agregó dudas y, a través de ellas, conciencia de acción para el pueblo germano. Su intención era representar las infinitas posibilidades para el futuro. Depende del espectador seguir el ejemplo de los personajes o cambiar el rumbo.

Las formas monumentales de hacer arte en su contexto lo empujaron a buscar en otras fuentes algo distinto a la cartelera de obras comúnmente anunciadas. Wagner transformó lo que encontró en las fuentes en una amalgama gigante, la cual contenía detalles y matices por doquier, para presentarla como la vida misma. Tomó el mito como reflejo de la actualidad, como el producto de la imaginación y de los anhelos más primitivos, ya que no requiere de la información del pasado, sino del presente. Así:

“En una leyenda –la leyenda de Sigfrido– podemos ver ahora con bastante claridad su germen original, que sobre todo nos ilustra no poco sobre la esencia del mito. Aquí vemos fenómenos naturales, como los del día y la noche, la salida y la puesta del sol, condensados por la imaginación en personalidades activas, respetadas y temidas por sus actos, que de dioses imaginados en forma

---

<sup>47</sup> Richard Wagner, *Ópera y drama*, *op. cit.*, p. 161.

<sup>48</sup> “...for I adduce the logical result of investigation into the above phenomena as witness to the need of an ever fresh-born Artwork of the Future, springing directly from, and belonging only to the Present; an Artwork which shall not be fettered by the Monumental, but, mirroring the face of Life itself in all its countless traits, shall proclaim itself in infinitely changeful multiformity, and thus be understood.” *Ibid.*, p. 326.

humana fueron transformados al fin en héroes realmente humanizados, los cuales tenían que haber vivido realmente una vez, y de quienes las estirpes y las castas vivientes se gloriaban de descender físicamente. El mito, sirviendo de medida y dando la forma, justificando exigencias y estimulando la acción, penetró así en la vida real, donde no sólo fue cuidado como fe religiosa, sino que se manifestó como la religión misma practicada. Una abundancia infinita de sucesos y acciones admirados colmó este mito religioso configurado en la leyenda heroica...”<sup>49</sup>

Lo anterior es una visión propia del pasado, paralela a las comúnmente estudiadas. Son las nociones de Wagner de modelos, fórmulas y estrategias para resolver problemas prácticos y proveer soluciones para el futuro.<sup>50</sup> La tetralogía es la metáfora de los problemas de su contexto y la pregunta acerca de lo que vendría a continuación. Para algunas de las formas de escribir historia y para las fuentes de la ópera de la primera mitad del siglo XIX, esto era una distorsión ideológica y pasó tiempo antes de que lograra renombre. De esta manera, su rechazo a la historia es en sí misma una noción histórica. En ella, el pasado se aproxima al espectador, pues Wagner lo coloca al alcance de su mano. No es necesario dirigirse hacia donde están los muertos y construir el presente a partir de lo que ellos vivieron. *El anillo* es el reclamo por dar el reflector a compositores muertos y temáticas acontecidas hacía mucho tiempo. Wagner se jugaba su carrera y su supervivencia. Sus primeras óperas no le produjeron ganancia económica, por lo tanto, ni la seguridad ni la estabilidad que buscaba como artista.

Para Wagner, la historia y las artes debían de autoaniquilarse y dar paso a la obra de arte viva del futuro.<sup>51</sup> y los personajes de la tetralogía son la metáfora de esto. El poeta –el pueblo– es el único capaz de contemplar lo más instintivo.<sup>52</sup> Todos los males del arte y de la sociedad provenían de cualquier tipo de reflexión que no saliera del sentimiento, es decir, de aquellas formas monumentales y estériles que permeaban en su momento. La obra poética no suprime –como el dogma religioso o la historia– ninguno de los siguientes tres elementos:<sup>53</sup> 1) otras formas de representar la percepción del mundo, 2) la metáfora incluida en la variedad de perspectivas y 3) la construcción práctica de un mundo mejor para el propio pueblo a través de la representación de su pasado.

---

<sup>49</sup> Richard Wagner, *Ópera y drama*, *op. cit.*, p. 148.

<sup>50</sup> Hayden White, *The Practical Past*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>51</sup> Richard Wagner, *La obra de arte del futuro*, *op. cit.*, p. 107.

<sup>52</sup> Richard Wagner, “Judaism in Music”, *op. cit.*, p. 89.

<sup>53</sup> “El milagro en la obra poética se diferencia del milagro en el dogma religioso en que no suprime, como éste, la naturaleza de las cosas, sino que más bien la hace comprensible al sentimiento.” *Ibid.*, p. 173.

## Conclusiones

En esta investigación analicé y discutí distintas formas de representar el pasado del pueblo germano, así como las perspectivas filológicas y filosóficas que retomó Richard Wagner para la creación de *El anillo del nibelungo*. El compositor no era ajeno al contexto intelectual, político, social y artístico de los territorios germanos a mediados del siglo XIX. Tenía una consciencia particular y la ambición de un futuro mejor tanto para él como para la comunidad que lo rodeaba. La tetralogía es la evidencia de ello: un drama donde la historia apareciera míticamente simbolizada, con todos sus errores y defectos, y que planteara una redención futura. El discurso presentado en la obra era parte de un conglomerado de representaciones del pasado, pero también se constituye como una innovación en relación a la novela histórica, la filosofía de la historia y la historiografía.

La representación del pasado wagneriano es una construcción extensa que simboliza la propuesta de reforma artística, política y social de Wagner. Las creaturas míticas recapitulan constantemente, a lo largo de casi quince horas, lo que sucedió para reflejarle al espectador los métodos y las formas obsoletas que permearon tanto anteriormente, como en su propio horizonte. El objetivo era la unión de las artes, y con ellas, la de los territorios germanos. Lo que nos presenta el compositor es una consciencia histórica de los errores del pasado, de la vida en el presente y de las acciones necesarias para un futuro mejor.

Wagner buscó utilidad de todas las formas de conocimiento o disciplinas que había en su contexto. Siguiendo su postura, traje a *El anillo* a mi propio horizonte de representaciones para mostrar que la consciencia histórica se encuentra incluso en las formas más variadas y aparentemente extrañas a la disciplina, como la ópera y el drama wagneriano. Matizar cada una de esas configuraciones es vital para entender más sobre los anhelos, sueños, ambiciones, etc. de personas y pueblos enteros, tanto del pasado como del presente. Es importante destacar los distintos procedimientos para representar el pasado, aceptar sus diferencias e integrarlas propiamente a la disciplina histórica.

Es necesario que también dejemos atrás las afirmaciones monumentales sobre la vida y obra de Richard Wagner. Cualquiera de los dos extremos que mencioné a lo largo de esta tesis, en torno a ser partidario u oponente del compositor es fútil. Su personalidad no era de tonos totalmente

claros u oscuros y su trabajo corresponde a necesidades específicas, tanto personales como grupales. Es imprescindible analizar y discutir sus escritos y opiniones, de lo contrario serán usados de manera incorrecta, anacrónica e improcedente.

Wagner comprendió muy bien el entorno que lo rodeaba para plasmarlo en la tetralogía. Al final de su vida, aun sostenía muchos de los planteamientos que formuló durante el período de escritura de *El anillo*. En el artículo titulado *El trabajo y misión de mi vida*, de 1879, retomó sus resoluciones de la siguiente manera: “En mi opinión, sólo mediante un cambio completo de todas esas relaciones políticas y sociales, de las que la degradación del arte era una manifestación adecuada, podía producirse un renacimiento artístico, y especialmente un renacimiento del drama.”<sup>1</sup>

Conocer las opiniones de Wagner es entender una parte importante de la historia de Alemania, de los acontecimientos de los siglos XIX y XX, y de las formas de escribir historia tanto en ese momento como en nuestros días. Los dramas wagnerianos y la ópera en general permiten interpretaciones ricas en tonalidades de acuerdo con su horizonte histórico y de representaciones. Las obras de otros músicos contemporáneos como Gaetano Donizetti, P. I. Tchaikovsky, Gioachino Rossini, Giacomo Meyerbeer, Giuseppe Verdi y sus respectivos libretistas, por mencionar algunos, quedan abiertas a este tipo de lecturas. La ópera alemana en general sería ideal para estudios desde la teoría y filosofía de la historia. Compositores y obras como Karl Maria von Weber o Richard Strauss y su libretista Hugo von Hofmannsthal representan un amplio campo por explorar. Los trabajos de otras latitudes como Asia, África, América y de otras temporalidades también están sujetas a consideración.

Aún queda mucho por explorar acerca de la relación entre la historia y la ópera. Ya hay algunos ejemplos, como el de la musicóloga canadiense Colleen Renihan, quien publicó investigaciones sobre dicha relación, a partir de obras contemporáneas y de las teorías de Frank Ankersmit, específicamente de las presentes en *La experiencia histórica sublime*. Una es su tesis

---

<sup>1</sup> Richard Wagner, “The Work and Mission of my Life. Part II”, en *The North American Review*, vol. 129, no. 273, agosto de 1879, p. 241.

doctoral<sup>2</sup> y la otra es un libro de muy reciente publicación.<sup>3</sup> Sus trabajos parten desde la musicología y el arte.

Sobre Wagner, quedan por estudiar sus libretos inconclusos, así como las obras fuera del canon de Bayreuth, como *Rienzi*.<sup>4</sup> Ésta última fue uno de los intentos del compositor por hacer una *Grand Opera* al estilo francés de Meyerbeer. *El holandés errante*, *Tannhäuser* y *Lohengrin* son la transición de estilo hacia lo que serían los dramas. Las obras posteriores a la tetralogía, como *Los maestros cantores de Núremberg*, *Tristán e Isolda* y *Parsifal*, también contienen aspectos de la consciencia histórica del compositor, más aún si se toma en cuenta la influencia de las filosofías de Schopenhauer y Nietzsche sobre ellas. Existen también alusiones a lecturas sobre formas históricas específicas, como la novela de Sir Walter Scott<sup>5</sup> o la filosofía del propio Nietzsche en las últimas décadas de la vida del compositor, las cuales esclarecerían elementos tan complejos como los que contiene *Parsifal*, su último drama.

En lo que va del siglo XXI, aparecieron estudios muy interesantes respecto a la tetralogía y a las obras de Wagner. Mencioné varias a lo largo de este trabajo, sin embargo, creo que es vital continuar la discusión en torno al compositor y su labor artística desde distintos enfoques y disciplinas. Las obras de Mary Cicora, que lo insertan en la tradición literaria germana contienen propuestas muy interesantes.<sup>6</sup> Richard Bell además de dedicar dos volúmenes a la teología de *El anillo*, tiene un estudio sobre *Parsifal*,<sup>7</sup> cuyo tema principal es la religión.

En cuanto a las traducciones al inglés de los escritos teóricos de Wagner, persiste la cuestión de actualizarlas. Las de William Ashton Ellis al inglés son de principios del siglo XX.

---

<sup>2</sup> Colleen Renihan, “Sounding the past: Canadian opera as historical narrative”, Tesis de Doctorado en Musicología, University of Toronto, 2011, 344 p.

<sup>3</sup> Colleen Renihan, *The operatic archive*, Routledge, 2020, 230 p.

<sup>4</sup> El canon de Bayreuth es un catálogo establecido por Wagner que contiene los diez dramas que quería que se representaran continuamente en el Festival de Bayreuth –y también son los que se representan con regularidad en todo el mundo–. Ellos son *El holandés errante*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Tristán e Isolda*, *Los maestros cantores de Núremberg*, la tetralogía: *El oro del Rin*, *La Valquiria*, *Sigfrido* y *El ocaso de los dioses*, y finalmente, *Parsifal*.

<sup>5</sup> En específico recalco una declaración de Wagner: “I was thinking only recently that history is only enjoyable in the hands of an artist such as W[alter] Scott; otherwise it is the dreariest, most forbidding thing possible.” Cósima Wagner, *Cosima Wagner's Diaries*, Martin Gregor-Dellin y Dietrich Mack (eds.), Trad. Geoffrey Skelton, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1976, vol. 1 1869-1877, p. 752.

<sup>6</sup> Mary Cicora, *Mythology as Metaphor: Romantic Irony, Critical Theory and Wagner's Ring*, Westport, Greenwood Press, 1998, 173 p. y Mary Cicora, *Wagner's Dream and German Drama: Comparative Studies in Mythology and History in Drama*, Westport, Greenwood Press, 1999, 186 p.

<sup>7</sup> Richard Bell, *Wagner's Parsifal: An Appreciation in the Light of His Theological Journey*, Cascade Books, 2013, 400 p.

Hay muchas partes de la teoría de Wagner que quedan relegadas e ignoradas para el público que no maneja el idioma alemán, lo que provoca interpretaciones erróneas por la parcialidad de su aproximación y genera malentendidos o controversias innecesarias.

Los estudios sobre Wagner y la tetralogía provienen principalmente de Inglaterra, Alemania y Europa en general. En México hay asociaciones e intelectuales que promueven su obra, sin embargo, sólo producen artículos o conferencias. Esta tesis es un trabajo más extenso y profundo sobre lo que representa *El anillo* para enfoques más allá de la divulgación y para disciplinas más allá de la historia del arte o la musicología. La teoría y la filosofía de la historia me permitieron presentar una discusión que jamás encontré en la extensísima bibliografía disponible. Deseo que sirvan de herramienta para muchas otras investigaciones y fuentes de muy diversa índole. Así mismo, continúa el camino para cuestiones interesantísimas, como la del lugar de la historia en los trabajos de compositores, escritores, músicos, etc. que la interpretaron de una manera muy específica. Espero contribuir a las críticas, debates y preguntas respecto a la vida y labor de Richard Wagner, así como en torno a los dramas y las óperas desde México y Latinoamérica.

La pregunta más importante que me queda a raíz de este trabajo es sobre la música, que a su vez es una parte importantísima de las artes y humanidades. Wagner hizo una combinación muy particular con apenas el libreto y las lecturas que asimiló en los años de escritura de *El anillo*. ¿Cómo es que la disciplina histórica –en específico desde la filosofía y teoría de la historia– podría abordar el discurso musical de Richard Wagner? Esta tesis es uno de los primeros pasos para responder esa pregunta.

## Bibliografía

- Abbate, Carolyn, “Opera as Symphony, a Wagnerian Myth”, en Carolyn Abbate & Roger Parker (eds.), *Analyzing Opera: Verdi and Wagner*, Los Angeles, University of California Press, 1989, pp. 92-124.
- \_\_\_\_\_, *Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, New Jersey, Princeton University Press, 1991, 288 p.
- Adorno, Theodor, *In search of Wagner*, Trad. Rodney Livingstone, London & New York, Verso, 2005, 149 p.
- Anbari, Alan Roy, “Richard Wagner’s Concepts of History”, Tesis de doctorado, Universidad de Texas, 2007, 308 p.
- Ankersmit, Frank, *Historia y tropología: Ascenso y caída de la metáfora*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, 470 p.
- \_\_\_\_\_, *Historical Representation*, California, Stanford University Press, 2001, 336 p.
- Applegate, Cecilia, “Mendelssohn and Droysen. Historicism in Practice and Theory”, en *Rethinking Mendelssohn*, Benedict Taylor (ed.), New York, Oxford University Press, 2020, EPUB.
- Aristóteles, *Poética*, Madrid, Alianza Editorial, 2021, 111 p.
- Bekker, Paul, “Revolutionary Drafts”, en Martin Geck, *Richard Wagner: A Life in Music*, Trad. Stewart Spencer, Chicago, University of Chicago Press, 2013, EPUB.
- Bell, Richard, *Theology of Wagner’s Ring Cycle I*, U.S.A, Cascade Books, 2020, 323 p.
- Berry, Mark, “Richard Wagner and the Politics of Music-Drama”, en *The Historical Journal*, vol. 47, no. 3, September 2004, pp. 663-683.
- \_\_\_\_\_, *Treacherous Bonds and Laughing Fire: Politics and Religion in Wagner’s Ring*, England, Ashgate, 2006, 287 p.
- \_\_\_\_\_, & Vazsonyi Nicholas (eds.), *The Cambridge Companion to Wagner’s Der Ring des Nibelungen*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020, 390 p.
- Blanke, Horst Walter, Fleischer Dirk y Rüsen Jörn, “Theory of History in Historical Lectures: The German Tradition of Historik, 1750-1900”, en *History and Theory*, vol. 23, no. 3, October 1984,

- Brook, Madeleine, “Die Weltgeschichte ist das Weltgericht!': August the Strong, the Eighteenth Century and the Nineteenth-Century German Historical Novel” en *German Life and Letters*, vol. 65, no. 2, april 2012, pp. 147-160.
- Cicora, Mary, *Mythology as Metaphor: Romantic Irony, Critical Theory and Wagner's Ring*, Westport, Greenwood Press, 1998, 173 p.
- \_\_\_\_\_, *Wagner's Dream and German Drama: Comparative Studies in Mythology and History in Drama*, Westport, Greenwood Press, 1999, 186 p.
- Cooke, Deryck, *I saw the world end: A study of Wagner's ring*, London, Oxford University Press, 1979, 360 p.
- Corse, Sandra, *Wagner and the New Consciousness*, New Jersey, Associated University Presses, 1990, 224 p.
- Dahlhaus, Carl, *Richard Wagner's Music Dramas*, Trad. Mary Whittal, London, Cambridge University Press, 1979, 161 p.
- Diaz Maldonado, Rodrigo, *El historicismo idealista: Hegel y Collingwood*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Históricas, 2010, 146 p.
- Donington, Robert, *Wagner's Ring and its Symbols: The Music and the Myth*, London, Faber and Faber, 1963, 342 p.
- Droysen, Johann Gustav, „Von der Oper“, en *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung*, A. B. Marx (ed.), Berlin, Im Verlage der Schlesingerschen Buch und Musikhandlung, 1828, pp. 18-20.
- \_\_\_\_\_, *Alejandro Magno*, Trad. Wenceslao Roces, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, 481 p.
- \_\_\_\_\_, *Histórica: lecciones sobre la enciclopedia y metodología de la historia*, Trad. Ernesto Garzón Valdés y Rafael Gutiérrez Girardot, Barcelona, Alfa, 1983, 390 p.
- Ewans, Michael, *Wagner and Aeschylus: The Ring and the Oresteia*, New York, Cambridge University Press, 1982, 271 p.
- Feuerbach, Ludwig, *Pensamientos sobre muerte e inmortalidad*, trad. Jose Luis García Rúa, Madrid, Alianza Editorial, 1993, 265 p.
- \_\_\_\_\_, *Principios de la filosofía del futuro*, trad. Eduardo Subirats Rüggeberg, Barcelona, Editorial Labor S. A., 1976, 113 p.



- Gavilán Domínguez, Enrique, *Entre la historia y el mito: el tiempo en Wagner*, Madrid, Akal, 2013, 274 p.
- \_\_\_\_\_, *Escúchame con atención: Liturgia del relato en Wagner*, Valencia, Universitat de València, 2007, 284 p.
- Gooch, George Peabody, *Historia e historiadores en el siglo XIX*, Trad. Ramón Iglesia, México, Fondo de Cultura Económica, 1942, 607 p.
- Gooch, Todd, “ ‘Bruno Reincarnate’ The Early Feuerbach on God, Love and Death”, en *Journal for the History of Modern Theology / Zeitschrift für Neuere Theologieggeschichte*, vol. 20, n. 1, octubre de 2013, pp. 21-43.
- Grimm, Jacob, *Cuentos*, Trad. Maria Teresa Zurdo, Madrid, Cátedra, 1986, 220 p.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Fenomenología del espíritu*, Trad. Antonio Gómez Ramos, Madrid, Abada Editores, 2010, 1006 p.
- Hobsbawm, Eric, *La era de la Revolución 1789-1848*, Trad. Felipe Ximénez de Sandoval, Barcelona, Crítica, 1997, 293 p.
- Hutcheon, Linda, “Postcolonial Witnessing and Beyond”, en *Neohelicon: Acta Comparationis Litterarum Universarum*, vol. 30, no. 1, pp. 13-30.
- Iggers, Georg, *The German Conception of History. The National Tradition of Historical Thought from Herder to the Present*, United States of America, Wesleyan University Press, 1983, 388 p.
- Inwood, Margaret, *The influence of Shakespeare on Richard Wagner*, New York, Edwin Mellen Press, 1999, 213 p.
- Joe, Jeongwon and Gilman, Sander L. (eds.), *Wagner & Cinema*, Indianapolis, Indiana University Press, 2010, 487 p.
- Lindenberger, Herbert, *Opera: The Extravagant Art*, New York, Cornell University Press, 1986, 297 p.
- Löwith, Karl, *Meaning in History*, Chicago, The University of Chicago Press, 1949, 260 p.
- Lukacs, Georg, *The Historical Novel*, Trad. Hannah and Stanley Mitchell, London, Merlin Press, 1989, 363 p.
- Magee, Bryan, *Wagner y la filosofía*, Trad. Consol Vilà, México, Fondo de Cultura Económica, 2014, 394 p.

- Magee, Elizabeth, *Richard Wagner and the Nibelungs*, New York, Oxford University Press, 1990, 230 p.
- Mann, Thomas, *Richard Wagner y la música*, Trad. Ana María de la Fuente, Barcelona, Penguin Random House, 2019, 208 p.
- Mcglew, James F., “J. G. Droysen and the Aeschylean Hero”, en *Classical Philology*, vol. 79, no. 1, January 1984, pp. 1-14.
- Momigliano, Arnaldo, *Ensayos de historiografía antigua y moderna*, Trad. Stella Mastrangelo, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, 330 p.
- Nattiez, Jean-Jacques, *Wagner Androgyne: A Study in Interpretation*, New Jersey, Princeton University Press, 1993, 359 p.
- Nietzsche, Friedrich, *La ciencia jovial*, Madrid, Gredos, 2014, pp. 305-607.
- \_\_\_\_\_, “Richard Wagner en Bayreuth (Consideraciones intempestivas. Cuarto volumen)”, en Joan B. Linares (ed.), *Escritos sobre Wagner*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003, pp. 83-182.
- Opera World, “Homenaje simbólico a las víctimas de la guerra en Ucrania en el Teatro Real”, en *Opera World. Revista de ópera internacional*, 28 de febrero de 2022, consultado 23 de abril de 2023, <https://www.operaworld.es/homenaje-simbolico-a-las-victimas-de-la-guerra-en-ucrania-en-el-teatro-real/>
- Ortega y Medina, Juan Antonio, *Teoría y crítica de la historiografía científico-idealista alemana: Guillermo de Humboldt y Leopoldo Ranke*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Históricas, 1980, 273 p.
- Peterson, Brent O., “Historical Novels and the contents of German History”, en *Monatshefte*, vol. 87, no. 1, spring 1995, pp. 48-67.
- Proudhon, Pierre Joseph, *¿Qué es la propiedad? Investigaciones sobre el principio del derecho y del gobierno*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2009, 362 p.
- Ranke, Leopold von, *Historia de los papas en la época moderna*, México, Fondo de Cultura Económica, 2015, 626 p.
- Rather, L. J., *Reading Wagner: A Study in the History of Ideas*, Baton Rouge & London, Louisiana State University Press, 1990, 349 p.

- \_\_\_\_\_, *The Dream of Self-Destruction: Wagner's Ring and the Modern World*, Baton Rouge and London, Louisiana State University Press, 1979, 215 p.
- Rigney, Ann, "Literature and the Longing for History", en *Imperfect Stories. The Elusive Past and the Legacy of Romantic Historicism*, New York, Cornell University Press, 2001, pp. 121-142.
- Ross, Alex, *Wagnerism: Art and Politics in the Shadow of Music*, Farrar, New York, Straus and Giroux, 2021, 784 p.
- Rüsen, Jörn, "Rhetoric and aesthetics of history: Leopold von Ranke", en *History and Theory*, vol. 29, no. 2, May 1990, pp. 190-204.
- \_\_\_\_\_, "Some Theoretical Approaches to Intercultural Comparative Historiography", en *History and Theory*, vol. 35, no. 4, Theme Issue 35: Chinese Historiography in Corporative Perspective, December 1996, pp. 5-22.
- Scholes, Robert, Phelan James y Kellogg Robert, *The nature of narrative*, Oxford/New York, Oxford University Press, 2006, 388 p.
- Schuler, John, "The Language of Richard Wagner's Ring des Nibelungen", Tesis de Doctorado, Columbia University, 1909, 97 p.
- Schulze, Hagen, *Germany: A new History*, United States of America, Harvard University Press, 1998, 356 p.
- Shaw, George Bernard, *The Perfect Wagnerite: A Commentary on the Niblung's Ring by Bernard Shaw*, London, Constable & Co., 1913, 150 p.
- Siegel, Linda, "Wagner and the Romanticism of E. T. A. Hoffmann", en *The Musical Quarterly*, vol. 51, no. 4, October 1965, 598 p.
- Smith, Patrick, *The Tenth Muse: A Historical Study of the Opera Libretto*, New York, Schirmer Books, 1975, 434 p.
- Snowman, Daniel, *La ópera. Una historia social*, Trad. Ernesto Junquera, México, Fondo de Cultura Económica/Ediciones Siruela, 2017, 694 p.
- Steinberg, Michael P., "The Incidental Politics to Mendelssohn's *Antigone*", en *Mendelssohn and his World*, ed. by R. Larry Todd, New Jersey, Princeton University Press, 1991, pp. 137-157.

- Vázquez García, Francisco, “II. Saber histórico y ciencias auxiliares en el siglo xix”, en *Estudios de teoría y metodología del saber histórico: de la escuela histórica alemana al grupo de los "anales"*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1989, pp. 19-82.
- Wagner, Cósima, *Cosima Wagner's Diaries*, Martin Gregor-Dellin y Dietrich Mack (eds.), Trad. Geoffrey Skelton, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1976-1978, 2 vols.
- Wagner, Richard, “A Communication to my Friends”, en *Richard Wagner's Prose Works*, Trad. William Ashton Ellis, London, Kegan Paul, Trench Trübner & co., 1895, vol. I, Second Edition, pp. 267-392.
- \_\_\_\_\_, “An End in Paris”, en *Richard Wagner's Prose Works*, Trad. William Ashton Ellis, London, Kegan Paul, Trench Trübner & co., 1898, vol. VII, pp. 317-360.
- \_\_\_\_\_, “Appendix to ‘German Art and German Policy.’”, en *Richard Wagner's Prose Works*, Trad. William Ashton Ellis, London, Kegan Paul, Trench Trübner & co., 1912, vol. IV, pp. 136-148.
- \_\_\_\_\_, “Art and Climate”, en *Richard Wagner's Prose Works*, Trad. William Ashton Ellis, London, Kegan Paul, Trench Trübner & co., 1895, vol. I, pp. 249-265.
- \_\_\_\_\_, “Art and Revolution”, en *Richard Wagner's Prose Works*, Trad. William Ashton Ellis, London, Kegan Paul, Trench Trübner & co., 1895, vol. I, pp. 21-68.
- \_\_\_\_\_, “Autobiographic Sketch”, en *Richard Wagner's Prose Works*, Trad. William Ashton Ellis, London, Kegan Paul, Trench Trübner & co., 1895, vol. I, pp. 1-20.
- \_\_\_\_\_, “Jesus of Nazareth”, en *Richard Wagner's Prose Works*, Trad. William Ashton Ellis, London, Kegan Paul, Trench Trübner & co., 1899, vol. VIII, pp. 283-340.
- \_\_\_\_\_, “Judaism in Music”, en *Richard Wagner's Prose Works*, Trad. William Ashton Ellis, London, Kegan Paul, Trench Trübner & co., 1894, vol. III, pp. 75-122.
- \_\_\_\_\_, “Man and Established Society”, en *Richard Wagner's Prose Works*, Trad. William Ashton Ellis, London, Kegan Paul, Trench Trübner & co., 1899, vol. VIII, pp. 227-231.
- \_\_\_\_\_, “The Nibelungen Myth” en *Richard Wagner's Prose Works*, Trad. William Ashton Ellis, London, Kegan Paul, Trench Trübner & co., 1898, vol. VII, pp. 299-312.
- \_\_\_\_\_, “On German Music”, en *Richard Wagner's Prose Works*, Trad. William Ashton Ellis, London, Kegan Paul, Trench Trübner & co., 1898, vol. VII, pp. 83-102.

- \_\_\_\_\_, “On German Opera”, en *Richard Wagner’s Prose Works*, Trad. William Ashton Ellis, London, Kegan Paul, Trench Trübner & co., 1899, vol. VIII, pp. 55-58.
- \_\_\_\_\_, “Plan of Organisation of a German National Theatre for the Kingdom of Saxony”, en *Richard Wagner’s Prose Works*, Trad. William Ashton Ellis, London, Kegan Paul, Trench Trübner & co., 1898, vol. VII, pp. 317-360.
- \_\_\_\_\_, “The Revolution”, en *Richard Wagner’s Prose Works*, Trad. William Ashton Ellis, London, Kegan Paul, Trench Trübner & co., 1899, vol. VIII, pp. 232-238.
- \_\_\_\_\_, “Siegfried’s Death”, en *Richard Wagner’s Prose Works*, Trad. William Ashton Ellis, London, Kegan Paul, Trench Trübner & co., 1899, vol. VIII, pp. 1-52.
- \_\_\_\_\_, “Toast on the Tercentenary of the Royal Kapelle at Dresden” en *Richard Wagner’s Prose Works*, Trad. William Ashton Ellis, London, Kegan Paul, Trench Trübner & co., 1898, vol. VII, pp. 313-318.
- \_\_\_\_\_, “The Virtuoso and the Artist”, en *Richard Wagner’s Prose Works*, Trad. William Ashton Ellis, London, Kegan Paul, Trench Trübner & co., 1898, vol. VII, pp. 108-122.
- \_\_\_\_\_, “The Wibelungen. World-History as told in Saga”, en *Richard Wagner’s Prose Works*, Trad. William Ashton Ellis, London, Kegan Paul, Trench Trübner & co., 1898, vol. VII, pp. 257-298.
- \_\_\_\_\_, “Wieland the Smith”, en *Richard Wagner’s Prose Works*, Trad. William Ashton Ellis, London, Kegan Paul, Trench Trübner & co., 1895, vol. I, pp. 215-248.
- \_\_\_\_\_, “The Work and Mission of my Life. Part I”, en *The North American Review*, vol. 129, no. 273, agosto de 1879, pp. 107-124.
- \_\_\_\_\_, “The Work and Mission of my Life. Part II”, en *The North American Review*, vol. 129, no. 274, septiembre de 1879, pp. 238-258.
- \_\_\_\_\_, *A Pilgrimage to Beethoven*, Trad. Otto W. Weyer, Chicago, The Open Court Publishing Company, 1897, 40 p.
- \_\_\_\_\_, *El anillo del nibelungo: un festival escénico para representar en tres jornadas y un prólogo*, Trad. Ángel Fernando Mayo Antoñanzas, Madrid, Turner, 2003, 472 p.
- \_\_\_\_\_, *My Life*, New York, Dodd, Mead and Company, 1911, 2 vols.
- \_\_\_\_\_, *La obra de arte del futuro*, Trad. Joan B. Linares, Valencia, Universitat de València, 2000, 175 p.

- \_\_\_\_\_, *Ópera y Drama*, Trad. Ángel Fernando Mayo Antoñanzas, Madrid, Akal, 304 p.
- \_\_\_\_\_, *Selected letters of Richard Wagner*, Trad. Stewart Spencer y Barry Millington, Stewart Spencer y Barry Millington (eds.), New York, W. W. Norton & Company, 1988, 1030 p.
- \_\_\_\_\_, *Wagner's Ring of the Nibelung. A Companion*, Stewart Spencer y Barry Millington (eds.), New York, Thames and Hudson, 2000, 383 p.
- \_\_\_\_\_, *Die Wibelungen: Weltgeschichte aus der Sage*, Leipzig, Insel-Verlag, 1850, 57 p.
- Weston, Jessie, *The Legends of the Wagner Drama. Studies in Mythology and Romance*, New York, Charles Scribner's Sons, 1903, 390 p.
- White, Hayden, *The Practical Past*, Illinois, Northwestern University Press, 2014, 117 p.
- Windell, George, "Hegel, Feuerbach, and Wagner's Ring", en *Central European History*, vol. 9, no. 1, marzo de 1976, pp. 27-57.
- Zipes, Jack, *The Brothers Grimm*, New York, Palgrave Macmillan, 2002, 331 p.
- Žižek, Slavoj, "Brünnhilde's Act", en *The Opera Quarterly*, vol 23, no 2-3, pp. 199-216.
- \_\_\_\_\_, Prólogo: "Why is Wagner Worth Saving" a Theodor Adorno, *In search of Wagner*, Trad. Rodney Livingstone, London & New York, Verso, 2005, pp. VIII-XXVII.