

«UNA OBRA INDISPENSABLE DE HISTORIA CULTURAL... EXTRAORDINARIA.»

THE WALL STREET JOURNAL

# WAGNER ISMO

**ARTE Y POLÍTICA**



**A LA SOMBRA  
DE LA MÚSICA**



POR EL AUTOR DE *EL RUIDO ETERNO*

# ALEX ROSS

TRADUCCIÓN DE LUIS GAGO

Seix Barral



Seix Barral Los Tres Mundos

---

**Alex Ross**

**Wagnerismo**

Arte y política a la sombra de la música

Traducción del inglés y del alemán por  
Luis Gago

---

Título original: *Wagnerism. Art and Politics in the Shadow of Music*

© Alex Ross, 2020

Todos los derechos reservados

© por la traducción, Luis Gago, 2021

© Editorial Planeta, S. A., 2021

Seix Barral, un sello editorial de Editorial Planeta, S. A.

Avda. Diagonal, 662-664, 08034 Barcelona (España)

[www.seix-barral.es](http://www.seix-barral.es)

[www.planetadelibros.com](http://www.planetadelibros.com)

Primera edición: octubre de 2021

ISBN: 978-84-322-3919-9

Depósito legal: B. 13.147-2021

Composición: Moelmo, SCP

Impresión y encuadernación: CPI Black Print

*Printed in Spain* - Impreso en España

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Art. 270 y siguientes del Código Penal).

Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con CEDRO a través de la web [www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com) o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47.



El papel utilizado para la impresión de este libro está calificado como papel ecológico y procede de bosques gestionados de manera sostenible.

---

## ÍNDICE

13	PRELUDIO: <i>Muerte en Venecia</i>
29	1. RHEINGOLD: <i>Wagner, Nietzsche y el Anillo</i>
85	2. ACORDE DE TRISTÁN: <i>Baudelaire y los simbolistas</i>
135	3. CABALLERO DEL CISNE: <i>La Gran Bretaña victoriana y los Estados Unidos de la Edad Dorada</i>
193	4. TEMPLO DEL GRIAL: <i>Wagner esotérico, decadente y satánico</i>
233	5. SAGRADO ARTE ALEMÁN: <i>El Kaiserreich y la Viena de fin de siglo</i>
279	6. NIBELHEIM: <i>Wagner judío y negro</i>
333	7. VENUSBERG: <i>Wagner feminista y gay</i>
383	8. ROCA DE BRÜNNHILDE: <i>Willa Cather y la novela de una cantante</i>
421	9. FUEGO MÁGICO: <i>Modernismo, 1900 a 1914</i>
475	10. NOTHUNG: <i>La Primera Guerra Mundial y la juventud de Hitler</i>
511	11. ANILLO DE PODER: <i>Revolución y Rusia</i>
555	12. HOLANDES ERRANTE: <i>Ulises, La tierra baldía, Las olas</i>
609	13. MUERTE DE SIEGFRIED: <i>La Alemania nazi y Thomas Mann</i>
667	14. CABALGATA DE LAS VALQUIRIAS: <i>El cine desde El nacimiento de una nación hasta Apocalypse Now</i>
721	15. LA HERIDA: <i>El wagnerismo a partir de 1945</i>
779	POSALUDIO

---

<b>783</b>	<i>Cronología de acontecimientos en la vida de Wagner</i>
<b>787</b>	<i>Notas</i>
<b>929</b>	<i>Agradecimientos</i>
<b>935</b>	<i>Índice alfabético</i>
<b>969</b>	<i>Una nota sobre el autor</i>

Para un complemento audiovisual del texto del libro, una guía de las obras de Wagner, un glosario y otros materiales de apoyo, puede consultarse <[www.therestisnoise.com/wagnerism](http://www.therestisnoise.com/wagnerism)>.

---

**PRELUDIO**  
**MUERTE EN VENECIA**

<i>Traulich und treu</i>	Fiado y fiel
<i>ist's nur in der Tiefe:</i>	solo se es en lo hondo:
<i>falsch und feig</i>	¡falsa y alevosa
<i>ist was dort oben sich freut!</i>	es la algazara allí arriba!

Al final de *Das Rheingold* (*El oro del Rin*), la primera parte del ciclo operístico *Der Ring des Nibelungen* (*El anillo del nibelungo*) de Richard Wagner, los dioses están entrando en el palacio recién construido del Valhalla y las hijas del Rin están cantando consternadas. Las ninfas del río saben que el Valhalla se ha erigido sobre unos cimientos podridos, pues se ha pagado a sus obreros con el oro extraído de las profundidades del agua.

La tarde del 12 de febrero de 1883, tres décadas después de que *Das Rheingold* fuera concluido y siete años después de que el *Anillo* se interpretara completo por vez primera, Wagner tocó al piano el lamento de las hijas del Rin. Cuando fue a acostarse, comentó: «Tengo cariño a estos seres subordinados de las profundidades, a estas criaturas anhelantes».

Wagner tenía sesenta y nueve años y una salud maltrecha. Desde septiembre de 1882 había estado viviendo con su familia en un ala lateral del Palazzo Vendramin Calergi, junto al Gran Canal de Venecia. Aislado en lo que él llamaba su «gruta azul» —una estancia decorada con telas de raso multicolores y encajes blancos—, estaba escribiendo un artículo titulado «*Über das Weibliche im Menschlichen*» («Sobre lo femenino en lo humano»).

---

Cuando lo terminara —había dicho—, empezaría a componer sinfonías.

Al día siguiente, ataviado con una bata rosa, Wagner siguió trabajando en su ensayo. En la esquina de una página en blanco, escribió: «Sin embargo, el proceso de emancipación de la mujer avanza únicamente en medio de extáticas convulsiones. Amor-tragedia». En otro lugar de la residencia familiar, Cosima Wagner, la segunda mujer del compositor, estaba tocando al piano la canción de Schubert «*Lob der Tränen*» («Elogio de las lágrimas») en un arreglo que había hecho su padre, Franz Liszt.

Poco después de las dos, Wagner llamó a gritos a Cosima y a su médico, Friedrich Keppler. Lo encontraron retorciéndose de dolor, con una mano aferrada al corazón. Una doncella y un criado lo trasladaron a un canapé, junto a una ventana que daba al Gran Canal. Cuando el criado intentó quitarle la bata, algo cayó al suelo, y Wagner pronunció las que fueron, al parecer, sus últimas palabras: «*Meine Uhr!*» («¡Mi reloj!»). Hacia las tres de la tarde entró el Dr. Keppler y certificó que el *Meister*, el Hechicero de Bayreuth, el creador del *Ring*, *Tristan und Isolde* y *Parsifal*, el hombre a quien Friedrich Nietzsche describió como «una erupción volcánica de la capacidad artística completa, indivisa, de la naturaleza misma», a quien Thomas Mann llamó «probablemente el mayor talento de toda la historia del arte», estaba muerto.

A media tarde, una multitud se había congregado en la entrada del Palazzo Vendramin que daba a la calle. El Dr. Keppler acudió a la puerta y dijo: «Richard Wagner ha muerto hace una hora tras sufrir un ataque al corazón». Crecieron los murmullos: «Richard Wagner muerto, muerto». La noticia se extendió por una ciudad calada por la lluvia: «*Riccardo Wagner il famoso tedesco, Riccardo Wagner il gran Maestro del Vendramin è morto!*». El libro *Wagner and Venice* (*Wagner y Venecia*), de John W. Barker, cita el primer obituario, que apareció impreso a la mañana siguiente en *La Venezia*:

Ayer falleció en nuestra ciudad el genio musical de Alemania.

El compositor de *Lohengrin* estuvo durante algunos meses entre nosotros con su mujer y sus deliciosos hijos, confiando en que el

---

aire suave de nuestro cielo pudiera haberle servido para restaurar su salud, delicada desde hace algún tiempo [...].

Ayer por la tarde fuimos al Palazzo Vendramin Calergi para tener noticias.

«Riccardo Wagner ha muerto», se nos dijo, y su viuda, arrodillada ante su cadáver, enloqueció de dolor, sin apenas creer que su adorado compañero esté durmiendo ya el descanso eterno.

¡Cuántos recuerdos se agolpan en nuestra mente: las batallas audaces que libró, las sublimes victorias que alcanzó; el arte que creó; los acerbos enemigos que tuvo; los fanáticos partidarios que lo idolatraban como a un Dios; los monarcas que se arrodillaron ante él!

Se acabó: ¡un cadáver!

Pero de él surge una voz que no morirá y que quizá se volverá con el tiempo más poderosa, más escuchada, más amada.

Cinco mil telegramas fueron enviados al parecer desde Venecia en un lapso de veinticuatro horas. La noticia viajó hasta Dunedin (Nueva Zelanda), donde Fergus Hume escribió un soneto ensalzando la «música esquílea» de Wagner.

Voluminosas necrológicas repasaron la vida épica del compositor: sus orígenes en el seno de una familia de clase media; sus luchas iniciales en puestos provincianos; su primer intento fallido de alcanzar la fama en París; sus años como director de ópera de ideas avanzadas en Dresde; su participación en las revoluciones de 1848-1849; su exilio suizo; su cuarto de siglo de trabajo, con largas interrupciones, en el *Anillo*; su desordenada vida privada, incluidos dos matrimonios y crisis económicas interminables; su milagroso rescate por parte de Ludwig II de Baviera; la construcción de un teatro para su festival en Bayreuth (Alemania); el estreno allí, en 1876, del *Anillo*, al que asistieron dos emperadores y dos reyes; y la mística despedida de *Parsifal*, en 1882. «La vida de Richard Wagner brinda una notable ilustración de los resultados que produce un esfuerzo persistente por plasmar hasta sus últimas consecuencias la inspiración de un genio», proclamó *The New York Times*. Lo habitual es que se omitieran los aspectos más desagradables de la personalidad de Wagner. El *New York Daily Tribune*, en un obituario que ocupaba más de una página de apretada letra impresa, dedicaba tan solo una frase a los despiadados ataques del compositor a los judíos.

---

Los wagnerianos radicales pensaron que la mayoría de los homenajes se habían equivocado en todo. El agitador estadounidense Benjamin Tucker escribió en su revista *Liberty*: «Ninguno de los periódicos, en sus obituarios de Richard Wagner, el más grande compositor musical que ha conocido el mundo, menciona el hecho de que era un anarquista. Esta es, sin embargo, la verdad. Durante mucho tiempo estuvo íntimamente asociado con Mijaíl Bakunin y se imbuyó del entusiasmo del reformador ruso por la destrucción del viejo orden y la creación del nuevo». Moncure Conway, un librepensador, abolicionista y pacifista de Virginia, expresó un razonamiento similar en un sermón fúnebre que pronunció en Londres. Por medio de Wagner, dijo Conway, «el viejo orden ha pasado a ser irreal».

Colegas compositores, fuera cual fuera la opinión que tenían del hombre, quedaron conmocionados por su partida. «*Wagner è morto!!!* —escribió Giuseppe Verdi, el antípoda italiano de Wagner—. ¡Cuando leí ayer la noticia de la muerte, estoy por decirte que me quedé horrorizado! No caben discusiones. Desaparece una gran individualidad. ¡¡¡Un nombre que deja una poderosísima impronta en la Historia del Arte!!!». Johannes Brahms, tenido por el principal adversario de Wagner, envió una gran corona de laurel al funeral. Los jóvenes fanáticos estaban desesperados. Gustav Mahler recorrió las calles llorando, gritando: «¡El Maestro ha muerto!». Pietro Mascagni se encerró durante varios días, escribiendo a toda velocidad la *Elegia per orchestra in morte di R. Wagner*. Liszt homenajeó póstumamente a su yerno en una extraña pieza para piano que vacilaba entre enfáticas afirmaciones tonales en modo mayor y divagaciones en medio de un limbo armónico. Llevaba por título *R. W. – Venezia*. Unos meses más tarde, Liszt escribió una pieza aún más sombría y misteriosa llamada *Am Grab Richard Wagners (Junto a la tumba de Richard Wagner)*.

Hubo un aluvión de poemas en su memoria. «Ha ascendido en el Carro Mágico», escribió el educador estadounidense William Henry Venable, en «*Wagner Dead*» («Wagner muerto»). Algernon Charles Swinburne se elevó por encima del resto con una elegía titulada «*The Death of Richard Wagner*» («La muerte de Richard Wagner») y cuyas aliteraciones se hacían eco de las maneras poéticas del compositor cuando asumía la condición de bardo:

---

*Mourning on earth, as when dark hours descend,  
Wide-winged with plagues, from heaven; when hope and mirth  
Wane, and no lips rebuke or reprehend*

*Mourning on earth.*

*The soul wherein her songs of death and birth,  
Darkness and light, were wont to sound and blend,  
Now silent, leaves the whole world less in worth.*

Duelo en la tierra, como cuando descienden las oscuras horas,  
cargadas de infortunios, del cielo; cuando esperanza y regocijo  
menguan, y no hay labios que increpen o reprendan

duelo en la tierra.

El alma en la que sus canciones de muerte y nacimiento,  
oscuridad y luz, solían sonar y entremezclarse  
ya se ha callado y deja al mundo entero degradado.

Friedrich Nietzsche, que tenía entonces treinta y ocho años, se encontraba en Rapallo, completando la primera parte de *Also sprach Zarathustra* (*Así habló Zaratustra*), que proclama la muerte de todos los dioses y la llegada del *Übermensch*. Nietzsche escribió más tarde que había terminado su tarea «justamente en esa hora sagrada en la que Richard Wagner murió en Venecia». Después de ver los periódicos al día siguiente, pasó varios días enfermo en la cama, anonadado. Bernhard Förster, el cuñado de Nietzsche, se enteró de la noticia en Asunción (Paraguay), donde estaba realizando los preparativos para establecer una colonia aria. «Qué mazazo es oír que Wagner ha partido al Nirvana», escribió Förster a un amigo, sin saber que, pocos días antes de su muerte, el compositor había expresado sus dudas sobre el proyecto de Paraguay.

Se celebraron conciertos conmemorativos a ambos lados del Atlántico. «Estaba todo el mundo», dijo Mary Gladstone, la hija de William Gladstone, al respecto de una velada dedicada íntegramente a la música de Wagner en el Crystal Palace de Londres. Cuatro días después de la muerte del compositor, la Sinfónica de Boston anuló el programa que tenía anunciado para sustituirlo por una «Noche Wagner». Cuatro instituciones de Nueva York —la Academia de Música de Nueva York, la Sociedad Filarmónica, la Filarmónica de Brooklyn y la Sociedad Coral de Nueva York— le rindieron homenaje. En París, las orquestas Colonne, Padeloup y Lamoureux

---

hicieron lo mismo. El homenaje más insólito se celebró, como no podía ser de otra manera, en Venecia, el 19 de abril. En el exterior del Palazzo Vendramin, el director Anton Seidl dirigió a una orquesta que se encontraba repartida en *bisnone*, las ornamentadas barcas ceremoniales de Venecia, con centenares de personas observando desde sus góndolas. La Música Fúnebre de Siegfried, el epitafio orquestal de *Götterdämmerung* (*Ocaso de los dioses*), resonó en el Gran Canal.

La ensayista estadounidense Sarah Butler Wister asistió al concierto que la Orquesta Colonne dedicó a Wagner. Su interés había venido despertado, quizá, por las inclinaciones musicales de su hijo Owen, que escribiría más tarde la clásica novela del Oeste *The Virginian* (*El virginiano*). Al año siguiente, en la revista *The Atlantic Monthly*, Wister ofreció una vívida descripción de lo que aconteció aquel día, dejando constancia no solo de la adoración mostrada por las facciones progresistas, sino también del odio manifestado por los patriotas conservadores, que no habían olvidado la agitación chovinista de Wagner durante la guerra franco-prusiana de 1870-1871:

La música nos había tragado vivos, como un abismo. La impresionante audiencia fue presa de un frenesí, al que contribuyeron otras pasiones diferentes de la melomanía. En algunos oyentes se percibía auténtica antipatía hacia el compositor, en otros animosidad hacia él como alemán, y estos prejuicios lucharon fieramente contra el poder dominador de la música y el entusiasmo desbordante de la mayoría. La grandeza de *Tannhäuser*, el encanto del coro de las hilanderas de *El holandés errante*, la gravedad y el interés del prelude de *Parsifal*, lograron contener a los disidentes hasta que comenzó la galopada desenfrenada de las valquirias. Las severas hijas de Odín cabalgaron en la vorágine sobre el fragor del campo de batalla, arrastrando mortales con ellos en su cabalgada sin resuello; y entonces estalló una tormenta de silbidos, abucheos, patadas, sonoros pitidos, gritos y contragritos: «¡Eso no es música!». «¡Bravo! ¡Bravo! ¡Bravísimo!». «Si los alemanes quieren oírlo, ¡que se vayan a oírlo a su casa!». «¡Otra vez! ¡Otra vez!». «¡No lo conseguiréis!». «¡Soberbio! ¡Extraordinario!». «¡Ya basta!». «¡Apagad los mirlos!» (los hombres con los silbatos). «¡Abajo las amazonas de circo!».

---

Los homenajes póstumos en los países germanófonos fueron apasionados y se vieron con frecuencia politizados. En Austria, lo habitual es que los jóvenes pangermanistas, que defendían la unificación de los pueblos germánicos bajo una única bandera nacional, se sintieran vinculados a Wagner. Según el escritor Hermann Bahr, los jóvenes vieneses solían declararse wagnerianos antes de haber oído siquiera un solo compás de su música. Un amigo de Bahr acampó durante tres días en una estación de tren porque pensaba —equivocadamente— que se esperaba allí la llegada del *Meister*.

El 5 de marzo, la asociación de estudiantes alemanes organizó un homenaje en la Sophiensaal, donde los Strauss habían celebrado en su día sus bailes de vals. Asistieron varios miles de personas. La retórica panalemana fue aumentando según iba avanzando el acto y pudieron oírse infamias antisemitas. Bahr, que era miembro por aquel entonces de la asociación estudiantil Albia, pronunció un encendido discurso. En el clímax se valió de una metáfora derivada de *Parsifal* y estableció una comparación de Alemania con el casto héroe de Wagner, y de Austria con la errabunda y marginada Kundry: «¡Ojalá que [Alemania] se apiade finalmente y no se olvide ya más tiempo de Kundry, que ha expiado amargamente y que sigue esperando anhelante al redentor al otro lado de la frontera!». La frase desencadenó una conmoción y los estudiantes rompieron a cantar «*Die Wacht am Rhein*» («La guardia en el Rin») y el himno nacional alemán. Intervino la policía. Décadas más tarde, Bahr recordaba cómo Georg von Schönerer, el agitador proalemán y antijudío, estaba esgrimiendo un palo mientras echaba espuma de rabia.

El incidente provocó que un miembro judío de Albia presentara su dimisión de la asociación en señal de protesta. Tras expresar su pesar por el hecho de que un homenaje fúnebre se hubiera «convertido en una manifestación antisemita», escribió: «No se me ocurre polemizar aquí en contra de esta moda retrógrada actual y voy a mencionar tan solo de pasada que, aun cuando no fuera judío, tendría que condenar, desde el punto de vista del amor a la libertad, un movimiento al que, según todas las apariencias, también se adhiere mi asociación de estudiantes. Según todas las apariencias; porque si no se protesta claramente contra hechos de esta naturaleza, entonces se es corresponsable solidario de ellos. *Qui*

---

*tacet, consentire videtur!* [¡Quien calla, parece consentir!]. El escritor era Theodor Herzl, el futuro arquitecto del Estado sionista. Herzl también se sentía atraído por Wagner, y el antisemitismo del compositor no le disuadía de admirarlo. Mientras estaba escribiendo *Der Judenstaat* (*El Estado judío*) en París en 1895, asistió con frecuencia a representaciones de *Tannhäuser*, la ópera en que Wagner cuenta la historia de un errabundo en busca de redención. «Solo las tardes en que no se representaba ninguna ópera —escribió Herzl más tarde— me entraban dudas de hasta qué punto mis ideas eran las correctas.»

Mientras se corría la voz de la noticia de la muerte de Wagner, sus restos estaban viajando de regreso a Bayreuth, la ciudad francona donde había creado su festival y establecido su hogar. El féretro se transportó por el canal desde el Palazzo Vendramin hasta la estación de tren de Venecia, desde donde viajó en un vagón fúnebre que atravesó Austria hasta Alemania. Llegó a Bayreuth en la tarde del 17 de febrero. Otros tres vagones iban llenos de coronas fúnebres. Veintisiete bomberos estuvieron vigilando en la estación durante toda la noche. El funeral comenzó a las cuatro del día siguiente, con una banda militar tocando la Música Fúnebre de Siegfried. Después de los discursos, una larga procesión recorrió lentamente la ciudad, en dirección a la mansión que Wagner había bautizado como Wahnfried: «Paz del engaño». El cadáver fue enterrado en una tumba que se había construido en la parcela trasera de Wahnfried, al lado de la tumba de uno de sus perros favoritos, un terranova llamado Russ.

*La Venezia* no exageró cuando afirmó que Cosima Wagner había «enloquecido de dolor». Después de que partieran los invitados, la *Meisterin*, como se la llamaría a partir de entonces, se introdujo en la tumba y se quedó tendida al lado del ataúd. Había ordenado a sus hijas que le cortaran todo el pelo. Luego lo introdujeron dentro de un cojín de terciopelo que se depositó sobre el pecho del difunto. Parecía como si quisiera morir con él. Más tarde, Siegfried, su hijo de trece años, la convenció para que volviera a casa. Cosima viviría aún hasta 1930, tras haber rehecho Bayreuth, que pasó a erigirse en un monumento cultural.

---

El lugar de descanso de Wagner se convirtió en un lugar de homenaje. Un urdidor de sonetos habló de «peregrinos maravillados / merodeando con rostros extasiados». John Philip Sousa, el rey de las marchas estadounidense, no lo tuvo fácil para poder acceder, pero logró convencer al ama de llaves de Wahnfried para que le dejara entrar cuando Cosima se encontraba fuera. A menudo los visitantes se iban con un recuerdo. Isabella Stewart Gardner, la mecenas de las artes de Boston, cogió una hoja de la hiedra que cubría la tumba y la introdujo en su álbum de recortes. Los compositores Anton Bruckner y Emmanuel Chabrier también optaron por llevarse vegetación; Chabrier mostraba en su despacho su hiedra de Wagner en el interior de una caja. El reverendo Hugh Haweis, autor del tratado *Music and Morals (Música y moral)*, un gran éxito de ventas, se sirvió él mismo cogiendo una rama de un abeto que colgaba por encima. Un personaje de la novela *King Midas (Rey Midas)*, de Upton Sinclair, se lleva a casa una piedrecita.

Algunos peregrinajes fueron menos sentimentales. El escritor y activista afroamericano W. E. B. Du Bois, cuando asistió al festival en 1936, acudía a caminar junto a la tumba dos veces al día. Aun teniendo presente el legado racista del compositor, Du Bois pudo escribir: «Los dramas musicales de Wagner hablan de la vida humana tal como él la vivió, y ningún ser humano, blanco o negro, puede permitirse no conocerlos, si es que quiere conocer la vida». Cuando Leonard Bernstein se detuvo al lado de la tumba, bromeó con que la losa era lo bastante grande como para poder bailar sobre ella. Bernstein estaba pensando sin duda no solo en Wagner, sino también en Adolf Hitler, quien, en su primera visita, en 1923, se quedó de pie junto a la tumba durante mucho tiempo, solo.

Wahnfried es en la actualidad la sede del Museo Richard Wagner. El sofá en el que murió el *Meister* —el *Sterbesofa*— puede verse en una habitación del primer piso. El Palazzo Vendramin está ocupado por el Casinò di Venezia, que ofrece póquer, *blackjack* y ruleta con el eslogan «Una emoción infinita». En la fachada que da al Gran Canal puede verse una placa conmemorativa, para la que el poeta y político Gabriele D'Annunzio compuso un texto apropiadamente esquivo en 1910:

---

<i>In questo palagio</i>	En este palacio
<i>l'ultimo spiro di Riccardo Wagner</i>	las almas oyen
<i>odono le anime</i>	el último suspiro de Riccardo Wagner
<i>perpetuarsi come la marea</i>	perpetuarse como la marea
<i>che lambe i marmi.</i>	que lame los mármoles.

Las ceremonias globales de duelo en 1883 mostraron qué inmensa era la sombra que había proyectado Wagner sobre el mundo en que vivió. Lo verdaderamente extraordinario es que, tras su muerte, la sombra siguió creciendo. El caótico culto póstumo que pasó a conocerse como wagnerismo no fue en absoluto un fenómeno puro o ni siquiera fundamentalmente musical. Traspasó el ámbito de las artes en su totalidad: poesía, novela, pintura, teatro, danza, arquitectura, cine. También irrumpió en el ámbito de la política: tanto los bolcheviques en Rusia como los nazis en Alemania requisaron la música de Wagner como una banda sonora para sus intentos de rediseñar la humanidad. El compositor pasó a representar el inconsciente cultural-político de la modernidad, una zona de guerra estética en la que el mundo occidental luchó con sus tremendas contradicciones, sus ansias de creación y destrucción, sus inclinaciones hacia la belleza y la violencia. Wagner fue posiblemente el espíritu que presidió el siglo burgués que alcanzó su máximo esplendor en torno a 1900 y que luego se abalanzaría hacia el desastre.

Se convirtió en el leviatán del fin de siglo, en gran medida porque no fue nunca simplemente un compositor. Dramaturgo idiosincrásico pero poderoso, él mismo escribió los textos para todas sus óperas, combinando espectaculares secuencias de acción con intrincados estudios psicológicos. Fue un ensayista y polemista prolífico, demasiado prolífico, cuya extraña colección de conceptos —*Gesamtkunstwerk* («obra de arte total»), *Leitmotiv* («motivo conductor»), *unendliche Melodie* («melodía interminable»), *Kunstwerk der Zukunft* («obra de arte del futuro») — invadió el discurso estético durante varias generaciones. Fue un director y teórico del teatro que remodeló el escenario moderno. Las producciones en su Festspielhaus de Bayreuth se adelantaron a la llegada del cine, evocando leyendas en la oscuridad. Final y fatalmente, tuvo escauceos con la política, contribuyendo a popularizar una forma pseudocien-

---

tífica de antisemitismo. La suma de todas estas energías no puede fijarse. «La esencia de la realidad radica en su infinita *multiplicidad* —escribió Wagner en 1854—. Solo aquello que contiene cambio es real.»

Cuando apareció por primera vez el término *wagneriano*, se revistió de un dejo irónico. En 1847, un crítico de la ciudad alemana de Chemnitz escribió sobre el «triunfo de los wagnerianos, de los que tenemos la suerte de contar aquí con varios buenos especímenes». Al principio, la palabra denotaba un seguidor o admirador. Más tarde, distinguía una cualidad artística, una tendencia estética, un síntoma cultural. El crítico social Max Nordau, en su polémica *Entartung (Degeneración)*, de 1892, se refirió al wagnerismo como «la más extendida y, por tanto, la más relevante de todas las aberraciones actuales». Más tarde el término pasó a ser sinónimo de grandioso, grandilocuente, aplastante o, sencillamente, muy largo. Entre las cosas que han sido tachadas de wagnerianas figuran la película *Fight Club (El club de la lucha)*, el sonido del hielo al romperse, el campeonato de fútbol gaélico de Irlanda de 1956, el enfrentamiento entre Boeing y la Compañía Aeronáutica de la Defensa y el Espacio Europeos por el contrato de un avión cisterna de treinta y cinco mil millones de dólares, las porciones de salchichas y escalopes en la Suiza germanófona, el rugido de un Lamborghini V10 y el monzón en Bombay. Podrían hacerse listas similares para «*Leitmotiv*» y «*Gesamtkunstwerk*». La ubicuidad de estos términos, por espurios que puedan ser, da fe del atractivo impercedero de Wagner.

Aun cuando el wagnerismo se defina de una forma más restringida, sus significados se multiplican. En estas páginas puede significar un arte moderno fundado en el mito, a partir del ejemplo de Wagner. Puede hacer referencia a la imitación de algunos aspectos de su lenguaje musical y poético. Puede implicar una combinación de géneros en busca de una obra de arte total. Puede adoptar la forma de lo que yo llamo «escenas wagnerianas»: secuencias en novelas, cuadros o películas en las que la música se interpreta, se comenta o se oye como telón de fondo de una interacción entre dos personas, a menudo una seducción. A pesar de la identificación de Wagner con el nacionalismo alemán, el compositor vivió gran parte de su vida como un nómada europeo y su impacto tuvo una repercu-

---

sión internacional. Alrededor de 1900, el músico era como un objeto gigantesco en medio del espacio, que atraía a algunas entidades hacia su órbita, al tiempo que hacía que otras se inclinaran tan solo un poco mientras avanzaban por caminos independientes. Una violenta apostasía de Wagner puede ser un wagnerismo invertido, como Nietzsche fue el primero en demostrar. Entre los modernistas de comienzos del siglo xx, el agón con Wagner se hallaba tan extendido que puede considerarse casi un rasgo definitorio.

Este es un libro sobre la influencia de un músico en personas que no lo son: resonancias y reverberaciones de una forma artística en otras. El efecto que tuvo Wagner en la música fue gigantesco, pero no superó al de Monteverdi, Bach o Beethoven. El efecto que produjo en las artes colindantes carecía, sin embargo, de precedentes y no se ha igualado desde entonces, ni siquiera en el ámbito popular. Lanzó su hechizo más poderoso sobre los artistas del silencio: novelistas, poetas y pintores que envidiaban las tormentas colectivas de sentimiento que él era capaz de desencadenar con sonidos.

Los diálogos entre géneros no son siempre convincentes ni coherentes. El visionario teatral Adolphe Appia escribió: «Cualquier intento de transferir la idea wagneriana a una obra que no esté basada en la música supone una contradicción de esa misma idea». De alguna manera, este libro es una historia de analogías fallidas; el campo del wagnerismo es rico en traducciones erróneas y hace ya mucho tiempo que esas palabras omnipresentes que empiezan por *Gesamt-* y *leit-* han adquirido ya una vida propia. (Wagner utilizó el término «*Gesamtkunstwerk*» unas cuantas veces en 1849 y luego lo dejó de lado, exclamando: «¡Basta ya de eso!».) Las lecturas equivocadas pueden ser, sin embargo, actos imaginativos, como mostró Harold Bloom en *The Anxiety of Influence (La ansiedad de la influencia)*. Un artista supuestamente tiránico se convierte, en un grado sorprendente, en un lienzo en blanco sobre el que se proyectan los propios espectadores. Charles Baudelaire escribió al compositor: «Me ha recordado usted a mí mismo». Nietzsche, al repasar sus efusiones juveniles, dijo: «En todos los pasajes psicológicamente decisivos se habla solo de mí».

El elemento definitorio de este tipo de experiencias es que Wagner crea ambigüedad y certidumbre en igual medida. Cualquier cosa que pase fugazmente por la mente de la persona se ve

---

amplificada y reforzada por una profunda implicación con la música. La enorme criatura susurra un secreto diferente en el oído de cada oyente. Aunque Wagner tenía ideas muy sólidas sobre lo que significaba su obra, esas ideas estaban muy lejos de ser congruentes y, en cualquier caso, la ambigüedad era una consecuencia necesaria de su método dramático, que se apoyaba en última instancia en la manipulación del mito. Wagner escribió: «Lo incomparable del mito es que es siempre verdadero y su contenido, gracias a la más densa concisión, es inagotable para todos los tiempos». Su arsenal de arquetipos tomados prestados, modificados y reinventados —el errabundo en su barco fantasma, el salvador que no tiene nombre, el anillo maldito, la espada clavada en el árbol, la espada que vuelve a forjarse, el principiante que posee poderes insospechados, etcétera— constituye su legado más imperecedero.

Los primeros capítulos de *Wagnerismo* muestran una proliferación de mitologías, ya sea en la fábula del *Übermensch* de Nietzsche, en los arcanos poéticos del París simbolista, en los conceptos neomedievales de los prerrafaelitas o en los relatos de declive burgués imaginados por Thomas Mann. La obsesión cobra impulso no solo en los teatros de ópera, sino también en santuarios ocultos y células anarquistas. El tercio central explora cuestiones de raza, género y sexualidad. Atravesamos las praderas wagnerianas de Willa Cather y evaluamos las equívocas reacciones que mostraron escritores modernistas como James Joyce, Marcel Proust, T. S. Eliot y Virginia Woolf. La última sección recorre las tierras cubiertas de sangre del siglo xx y se introduce en el paisaje de los sueños de Hollywood, desde *El nacimiento de una nación* hasta *Apocalypse Now*. Algunos de estos artistas conocían íntimamente la obra de Wagner; otros tenían de ella un conocimiento puramente de refilón. La clave es que, para varias sucesivas generaciones, esta obra fue omnipresente. El historiador Nicholas Vazsonyi escribe: «No hay ningún camino para adentrarse en el siglo xx —para bien o para mal— que logre esquivar a Wagner».

De los wagnerismos, la versión nazi es, con mucho, la más conocida. «El término *protofascista* se inventó virtualmente para describir a Wagner», ha afirmado el filósofo Alain Badiou. Esta asociación no es una casualidad fruto del azar. El énfasis en «el Wagner de Hitler» en las últimas décadas ha sido un correctivo necesario

---

frente al silencio que habían mantenido los wagnerianos durante mucho tiempo, bien debido a persistentes simpatías filonazis, bien debido al simple deseo de evitar el tema. La visión del mundo del compositor, a pesar de sus conflictos internos, contenía semillas de ideología nazi. Al mismo tiempo, la narración del Wagner-para-Hitler tiene sus puntos débiles. Se presta a lo que el crítico literario Michael André Bernstein llamó «*backshadowing*» («retromonición»): la costumbre de leer la historia alemana como una irreversible marcha hacia el abismo. Al examinar la literatura del Holocausto, Bernstein escribió: «Intentamos entender un desastre histórico interpretándolo, de acuerdo con el modelo teleológico más estricto, como el clímax de una aciaga trayectoria de la que debe ser el resultado inevitable». El peligro intrínseco en la vinculación incesante de Wagner con Hitler es lo que otorga al Führer una victoria cultural tardía: la posesión en exclusiva del compositor que amaba. Ya en una fecha tan temprana como 1943, el gran crítico teatral izquierdista Eric Bentley se preguntaba: «¿Acaso está Hitler siempre en lo cierto en relación con Wagner?».

Sean cuales sean los méritos del marco «protonazi», la vida después de la muerte de Wagner adopta una forma trágica. Un artista que tenía a su alcance el tipo de universalidad conseguida por Esquilo y por Shakespeare quedó eficazmente reducido a una atrocidad cultural: el hilo musical del genocidio. El wagnerismo, sin embargo, sobrevivió al estado ruinoso en que lo dejó sumido la época nazi. En los años de la posguerra, directores de escena radicales reinventaron las óperas sobre los escenarios. Epopeyas fantásticas como *El Señor de los Anillos*, *La guerra de las galaxias* y *Juego de tronos* rejuvenecieron, conscientemente o no, los procedimientos míticos de Wagner. El misticismo de *Parsifal* se introdujo flotando en las últimas novelas de Philip K. Dick. Musicólogos e historiadores han excavado interpretaciones semiolvidadas del compositor y esos wagnerismos alternativos se encuentran en el centro mismo de este libro: el Wagner socialista, el Wagner feminista, el Wagner homosexual, el Wagner negro, el Wagner teosófico, el Wagner satánico, el Wagner dadaísta, el Wagner de ciencia ficción, *Wagnerismus*, *Wagnerism*, *wagnérisme*. Soy consciente de mis limitaciones, tanto en conocimientos como en idiomas. Nietzsche acusó a Wagner de diletantismo: de hecho, el legado del compositor es tan variopinto

---

que cualquiera que lo estudie se convierte en un diletante por defecto. Escribir este libro ha sido la gran educación de mi vida.

No es necesario amar a Wagner o su música para dejar constancia de las asombrosas dimensiones del fenómeno. Aun aquellos que pasan sus vidas estudiando al compositor se sienten a veces exasperados o asqueados con él. Como escribió George Bernard Shaw en su clásico estudio *The Perfect Wagnerite* (*El perfecto wagnerófilo*):\* «Ser devoto de Wagner simplemente del mismo modo que un perro es devoto de su amo [...] no es auténtico wagnerismo». Puede empatizarse con Stéphane Mallarmé, que hablaba de «*le dieu Richard Wagner*», y aceptar también la descripción que hizo W. H. Auden del hombre como «*an absolute shit*» («una mierda absoluta»). El talento divisivo de Wagner, su capacidad para enfurecer y confundir, que no ha disminuido, constituye parte de su atractivo. Él habría reflexionado profundamente, desconcertado, sobre la mayoría de las reacciones artísticas provocadas por su obra, por no hablar de lo que habrían suscitado en él los montajes operísticos contemporáneos. Más que ninguna otra cosa, sin embargo, se habría quedado maravillado por la persistencia de su música en un mundo que le resultaría ajeno. Cosima Wagner escribió en su diario: «Él cree que después de su muerte esconderán por completo sus obras bajo llave y que seguirá viviendo únicamente como un fantasma en la memoria de la humanidad». En lo que a esto se refiere, al igual que sucede en relación con muchas otras cosas, ha quedado demostrado que Richard Wagner estaba triunfalmente equivocado.

\* En lo sucesivo, y a fin de diferenciar ambos términos, se traducirá *Wagnerian* como «wagneriano» y *Wagnerite* como «wagnerófilo». En un artículo publicado en 1889 en *The English Illustrated Magazine*, George Bernard Shaw acuñó también el término *Wagneritis*, que él mismo definió humorísticamente como «una enfermedad no inhabitual entre personas que han descubierto los méritos de la música de Wagner al leer sobre ella, y entre aquellos discípulos que no conocen ninguna otra música aparte de la suya». (*N. del t.*)

---

# 1

## RHEINGOLD

### *Wagner, Nietzsche y el Anillo*

En el principio era el tono: Mis bemoles a la octava en los contrabajos, que se prolongan como un zumbido apenas audible. A los cinco compases, los fagotes añaden un par de Sis bemoles, tres tonos y un semitono más agudos. Juntas, estas notas forman el intervalo de una quinta justa. Al igual que la quinta que brilla con luz trémula al comienzo de la Novena Sinfonía de Beethoven, se trata de una emanación de la naturaleza primigenia: el ruido sordo del cosmos en reposo. A continuación, entran ocho trompas, una detrás de otra, en diseños circulares ascendentes, que se asemejan a la serie armónica natural generada por una cuerda en vibración. Otros instrumentos añaden sus voces, con pulsos que van acelerándose gradualmente. Mientras la masa de sonido se junta, revolotea y se hincha en el aire, la tonalidad subyacente de Mi bemol se mantiene inmutable. Es únicamente después de transcurridos 136 compases —entre cuatro y cinco minutos en el curso de una representación— cuando la armonía cambia, escorándose hacia La bemol. El prolongado estatismo engendra una nueva sensación de tiempo, aunque resulta difícil decir de qué tiempo se trata: quizá un instante que se desplaza a cámara lenta, quizá eones que se mueven de manera indiferenciada.

Se trata del prelude de *Das Rheingold* (*El oro del Rin*), que es, a su vez, la *Vorabend*, la víspera o tarde preliminar, del *Ring* (*Anillo*). La orquesta representa al río Rin, el depositario del oro mági-

---

co a partir del cual puede forjarse un anillo que procura un poder inimaginable. En su autobiografía, *Mein Leben (Mi vida)*, Wagner cuenta cómo se le ocurrió el comienzo mientras se encontraba en La Spezia, en el mar de Liguria, en septiembre de 1853. Estaba descansando en su hotel cuando cayó en «una especie de estado de sonambulismo», y el prelude empezó a sonar en su cabeza. Aunque los biógrafos dudan de que sucediera exactamente de ese modo, podemos imaginar que el río no es puramente alemán, sino que fluye desde aguas más cálidas y más profundas.

«Es como si fuera la canción de cuna del mundo», dijo Wagner. De esa cuna bamboleante emerge un universo. Las doradas tríadas de la armonía occidental se gestan a partir de un tono fundamental; más adelante, a partir de la música, se gesta el lenguaje. Las hijas del Rin ascienden nadando desde las profundidades y cantan una mezcla de sílabas sin sentido y palabras alemanas. Wagner dijo a Nietzsche en una ocasión que la frase que tenía en mente era «*Eia popeia*», las palabras que las madres llevaban cantando desde hacía siglos para arrullar a sus bebés.

*Weia! Waga!*

*Woge, du Welle,  
walle zur Wiege!*

*Wagala weia!*

*Wallala weiala weia!*

¡Ondula, ola,

remolina hasta la cuna!

Wagner está utilizando una versión enormemente estilizada del antiguo patrón poético germánico del *Stabreim*, que se estructura a partir de la aliteración interna. El afecto es épico; el lenguaje, abstracto. Los modernistas tomaron nota: T. S. Eliot cita a las muchachas del Rin en *The Waste Land (La tierra baldía)*, y Joyce las hace nadar en el río de *Finnegans Wake*.

La felicidad prelapsariana se prolonga veintiún compases más antes de que la armonía se oscurezca al modular a Do menor, cuando Flosshilde advierte a sus compañeras de que están descuidando sus obligaciones como guardianas. El Rin intenta retomar su curso en la tonalidad de Si bemol, pero vuelve a ser arrastrado hacia el relativo menor. Los contrabajos, después de haber puesto fin a su bordón cósmico, tocan saltos de octava en pizzicato. Ha hecho

---

su aparición Alberich, el enano nibelungo, que clava su mirada primero en las muchachas y luego en el oro. Wagner establece una clara dualidad entre la belleza de la naturaleza y la energía malévolas de un subhumano llegado de fuera. Alberich es el principal antagonista del *Anillo*, aunque no se trata necesariamente de su principal villano. Wotan, el jefe de los dioses, también codicia el oro y cae presa de sus ilusiones.

En 1876, antes de que se celebrara el estreno del *Anillo*, Nietzsche, por entonces una especie de publicista intelectual al servicio del compositor, publicó un panfleto titulado «Richard Wagner en Bayreuth». Entre mucho jabón, Nietzsche ofrece la sinopsis más sucinta del ciclo que pueda encontrarse: «En *El anillo del nibelungo*, el héroe trágico es un dios sediento de poder, que, recorriendo todos los caminos para conseguirlo, se vincula por medio de contratos, pierde su libertad y queda atrapado en la maldición en que se sustenta su poder». No hace falta decir que el tema posee una relevancia imperecedera. La historia del fatídico anillo puede siempre relacionarse con la última maravilla tecnológica que roba el alma, con el último juramento de venganza, con el último imperio en descomposición. La contradicción que se halla presente en el centro mismo del proyecto es que el *Anillo* es, por sí solo, una afirmación de poder: enorme por su tamaño, enorme por su volumen, enorme por su ambición. Wagner criticó la monumentalidad como valor artístico y demandaba un arte folklórico vital que hablara a su tiempo en vez de hacer gestos hacia la posteridad. Sin embargo, lo monumental y lo wagneriano estaban predestinados a ser sinónimos.

Cuando, con posterioridad al *Anillo*, Nietzsche rompió con Wagner, la imagen que tenía de sí mismo era la de un esclavo que había logrado huir. Aunque renegaba del hombre, no podía renegar de la obra. Durante los doce años de actividad intelectual que le quedaban, siguió forcejeando con la sombra del compositor. En *Ecce Homo* escribe: «Yo tengo realmente sobre mi conciencia el hecho de que haya acabado imponiéndose una opinión tan alta sobre el *valor cultural* de este movimiento». El movimiento es la *Wagnererei*: el wagnerismo. Nietzsche está refiriéndose a cómo él se había deshecho anteriormente en elogios sobre el *Meister*, pero son los escritos posteriores, ostensiblemente antiwagnerianos, los que muestran el movimiento en plena floración. El rechazo de Wagner

---

acaba dando lugar únicamente a una nueva interpretación de Wagner. Esta es la lógica infernal de la proteica presencia del compositor en los albores del siglo xx. Como admitió Nietzsche más tarde: «Wagner resume la modernidad. No queda otro remedio: lo primero que hay que ser es wagneriano».

## EL ANILLO Y LA REVOLUCIÓN

El año revolucionario de 1848, que dio lugar al *Anillo*, sacudió el viejo orden europeo, pero no consiguió derribarlo. En París, tres días de protestas callejeras en febrero dieron lugar a la abdicación del rey Louis-Philippe y a la proclamación de la Segunda República. En los territorios germanófonos se produjeron revueltas similares y en Fráncfort intentó formarse un parlamento nacional. En febrero, Karl Marx y Friedrich Engels publicaron *El manifiesto comunista* en Londres; se organizaron grupos comunistas, socialistas y anarquistas por todo el continente. En medio del tumulto, fuerzas contrarrevolucionarias se hicieron con el control de la situación. El momento culminante —una tragedia histórica que se repetía como farsa, según la famosa definición de Marx— se produjo cuando, a finales de 1851, Louis-Napoléon, sobrino de Bonaparte, disolvió la Segunda República.

Wagner, que tenía entonces treinta y cinco años, se lanzó a la refriega. Desde 1843 había estado trabajando como Real Hofkapellmeister Sajón en Dresde y su reputación se asentaba en su desmesurada *Rienzi*, una gran ópera que presentaba la dramatización de una rebelión populista en la Roma del siglo xiv. En el curso de su estancia profesional en Dresde, Wagner se sintió cada vez más en sintonía con la política izquierdista. En junio de 1848 escribió poemas en los que hablaba de que «la espada de la libertad está en nuestra mano». En un encendido discurso ante la *Vaterlandsverein*, la asociación democrático-nacionalista, exigió la destrucción de la aristocracia, la imposición del sufragio universal, la eliminación de la usura, una ilustrada colonización alemana del mundo y, de alguna manera, que el rey de Sajonia se autorreformara para convertirse en «el primero del pueblo, el más libre de los libres». Excepción hecha del elemento nacionalista alemán, estas propuestas se aseme-

---

jaban a la filosofía de Pierre-Joseph Proudhon, que imaginó una sociedad integrada por unidades comunales, libres del control estatal, pero de carácter tradicional.

En la misma época, Wagner estaba empapándose de los antiguos relatos alemanes del héroe Siegfried, que mata al dragón Fafnir, se hace con todo el oro del dragón y muere cuando una lanza le atraviesa la espalda. Fue la política la que motivó claramente este giro: el oro representa al enemigo capitalista, Siegfried, a una nueva nación alemana. En términos más amplios, Wagner se interesó vivamente por la evolución y la función del mito. En algún momento de 1848 empezó a escribir «*Die Wibelungen*» («Los wibelungos»), un ensayo impresionantemente enrevesado de mitología comparada, que reflexiona sobre la interrelación de leyendas paganas, tradiciones cristianas, el tesoro nibelungo, el Santo Grial y personalidades históricas como Carlomagno y el emperador Federico Barbarroja. Lo que fascinaba a Wagner era cómo seguían contándose las mismas historias bajo ropajes diferentes: luz frente a oscuridad, calor frente a frío, héroe frente a dragón.

Wagner entretejió posteriormente diversos relatos míticos y les dio una forma operística, lo que provocó que fuera descrito —por nada menos que el antropólogo Claude Lévi-Strauss— como «el padre indiscutido del análisis estructural de los mitos». Sin embargo, la extensión de los ciclos antiguos hasta el momento presente trae consigo una consecuencia desestabilizadora: los mismos adversarios sombríos, fríos, semejantes a un dragón, se hallarán presentes en la Alemania moderna. Ominosamente, Wagner compara el asesinato de Siegfried a la Crucifixión, señalando que «hoy seguimos vengando a Cristo en los judíos».

En el otoño de 1848, Wagner concluyó un esbozo en prosa titulado «*Der Nibelungen-Mythus*» («El mito de los nibelungos»), cuya trama era vagamente equivalente a la de *Götterdämmerung* (*Ocaso de los dioses*). Incluye un elaborado fondo de historias de dioses, gigantes, enanos, héroes y valquirias: en esencia, la totalidad del *Anillo* en un puñado de densas páginas. El argumento combina material procedente de diversas fuentes nórdicas y germánicas —la *Edda poética*, la *Edda prosaica* y la *Saga Völsunga* de Islandia; la *Saga Biðreks* en antiguo noruego; el alemán *Nibelungenlied* (*Cantar de los nibelungos*); la *Mitología alemana* de Jacob Grimm—

---

y acaba convirtiéndolo en un inspirado batiburrillo que debe tanto a la incontrolable imaginación del compositor como a las fuentes conservadas.

El Anillo propiamente dicho constituye una nueva creación. Los antiguos relatos hacen mención de tesoros y anillos mágicos, pero tan solo en la versión de Wagner el oro produce un arma que procura la omnipotencia absoluta. El único vago antecedente se encuentra en el Anillo de Giges, de Platón, que vuelve invisible a su portador y le confiere, por tanto, «los poderes de un dios». Aun un hombre justo podría portarse inadecuadamente si dispusiera de semejante recurso, sugiere Platón. Del mismo modo, el Anillo de Wagner consigue que todo se pliegue a su voluntad. El objeto que le sirve de complemento, el Tarnhelm, permite a su portador desaparecer, cambiar de forma o viajar muy lejos en un instante. Seguramente no es ninguna casualidad que este tipo de relatos mágicos encontraran una nueva vida en la segunda mitad del siglo XIX, cuando estaban empezando a nacer las tecnologías de manipulación y de destrucción masivas.

«El mito de los nibelungos» no empieza con una imagen de esplendor natural, como en el ciclo ya terminado, sino con una imagen siniestra de una tierra infestada:

Del vientre de la noche y de la muerte brotó una raza que vive en el Nibelheim (Hogar de la Niebla), es decir, en los abismos y cuevas subterráneos: se llaman *nibelungos*; con una actividad incesante, continua (como gusanos en el interior de un cuerpo muerto), se abren paso por las entrañas de la tierra [...]. Alberich se apoderó del claro y noble oro del Rin, lo robó del fondo de las aguas y con gran y astuto arte forjó a partir de él un anillo que le procuró el poder supremo sobre toda su raza, los nibelungos. [...] Así equipado, Alberich aspiraba al dominio del mundo y de todo lo contenido en él.

La dualidad del bien frente al mal se quiebra, sin embargo, cuando Wagner hace que los nobles dioses participen como cómplices en la corrupción general. «No obstante, la paz gracias a la cual obtuvieron el dominio no se funda en la reconciliación: se logra por medio de la fuerza y la astucia. El objetivo de su orden mundial superior es la conciencia moral: pero la injusticia que persiguen se queda pegada a ellos mismos.» En esta primera versión, Wotan

---

sobrevive a la sublevación, al igual que el monarca reformado en el discurso pronunciado por Wagner en la *Vaterlandsverein*, y Albrecht es liberado con el resto de la humanidad.

Wagner completó los pormenores de la historia en un esbozo en prosa titulado *Siegfrieds Tod* (*Muerte de Siegfried*). Luego dejó el proyecto a un lado y se involucró más intensamente que nunca en la actividad política. En mayo de 1849, los revolucionarios de Dresde se alzaron para protestar contra las acciones anticonstitucionales del rey sajón y Wagner se unió a ellos, preparando propaganda, ayudando a obtener armas y enviando señales desde la torre de la Kreuzkirche. A menudo se encontraba al lado del futuro anarquista Mijaíl Bakunin, que mantenía vínculos desde antiguo con los círculos radicales alemanes. Según un testigo, Wagner fue presa de un paroxismo de furia y gritaba: «Guerra y siempre guerra». El día siguiente prendieron fuego al Teatro de la Ópera de Dresde y, al parecer, uno de los combatientes callejeros vociferó: «Señor Kapellmeister, la hermosa chispa divina de la alegría [*der Freude schöner Götterfunken*] ha prendido, el podrido edificio arde de arriba abajo». Se trataba de una alusión a la «Oda a la Alegría» de la Novena de Beethoven, que Wagner había dirigido pocas semanas antes: «*Freude, schöner Götterfunken*».

Cuando acabó todo, tanto Bakunin como August Röckel, el amigo de Wagner, fueron arrestados, juzgados y condenados a muerte, aunque las sentencias se conmutaron más tarde por penas de prisión. Wagner habría corrido probablemente la misma suerte si no hubiera esquivado a las autoridades y hubiera logrado huir a Zúrich, donde permaneció hasta 1858. Durante varios años dejó por completo de componer y se lanzó a la redacción de ensayos, manifiestos y textos dramáticos. En «*Die Kunst und die Revolution*» («El arte y la revolución»), ataca los intereses comerciales y escribe: «Nuestro dios es el oro, nuestra religión es ganar dinero. [...] Entre nosotros el verdadero arte es *revolucionario*, porque existe únicamente en contraposición a la opinión pública vigente». Debido a la falsa colectividad de la sociedad capitalista, los artistas deben unirse a la oposición revolucionaria. En «*Die Kunstwerk der Zukunft*» («La obra de arte del futuro»), mantiene que el teatro antiguo griego es un modelo para la amalgama de las artes: la fabulosa *Gesamtkunstwerk*, la «obra de arte total». Y en el tratado

---

*Oper und Drama* (Ópera y drama), que tiene las dimensiones de un libro, sienta los principios que sostienen el *Anillo*: una proyección clara y sin impedimentos del texto; el uso de motivos recurrentes para ilustrar personajes, conceptos y estados psicológicos; el empleo de la orquesta como un vehículo para la premonición y el recuerdo.

El antagonismo de Wagner hacia el otro, hacia un enemigo elemental del tipo de Alberich, se sitúa en primer plano en «*Das Judenthum in der Musik*» («El judaísmo en la música»), que publicó con seudónimo en 1850. Este ensayo defiende que los judíos carecen de una cultura propia y que destacados compositores judíos como Felix Mendelssohn y Giacomo Meyerbeer son rancios imitadores de la tradición y/o agentes de la codicia capitalista. Aquí reaparece, de un modo espeluznante, la analogía de un cadáver lleno de gusanos, con la intención de evocar la presencia de judíos en el seno de la sociedad alemana. Relativamente poca gente prestó atención en aquel momento a este documento repugnante: la *Neue Zeitschrift für Musik*, la revista en que se publicó, tenía una tirada de alrededor de ochocientos ejemplares. Diecinueve años después, Wagner volvió a publicar el ensayo con su propio nombre, asegurándose con ello de que nunca pudiera olvidarse ni disculparse.

Constatar la violencia del lenguaje de Wagner en esta época sigue resultando sorprendente. Escribió a su partidario Theodor Uhlig en estos términos: «Actualmente no pueden crearse obras de arte, pueden únicamente prepararse por medio de la actividad revolucionaria, rompiendo y destrozando todo aquello que es merecedor de ser roto y destruido». Y a Franz Liszt, su más firme aliado musical, le confiesa que siente «un deseo monstruosamente grande de llevar a cabo actos de terrorismo artístico».

Después de lanzar una suerte de descarga de artillería polémica —un anticipo de la cultura de los manifiestos, siempre en forma de ataques, de las vanguardias de comienzos del siglo xx—, Wagner volvió a su material nibelungo, expandiendo significativamente su alcance. Primero esbozó una precuela de *Muerte de Siegfried*, titulada *Der junge Siegfried* (*El joven Siegfried*). Luego siguió retrocediendo y escribió los textos para lo que acabarían siendo *Das Rheingold* y *Die Walküre* (*La valquiria*). Los dos libretos de Siegfried

---

fueron objeto de revisión y dieron lugar a *Siegfried y Götterdämmerung*. En última instancia, Wotan y los dioses, representantes de un orden monárquico fracasado, son devorados por las llamas. Wagner dijo a Uhlig que podía concebir una representación de la obra completa «únicamente *después de la revolución*; solo la revolución puede ofrecerme los artistas y los oyentes que necesito». Será con un «gran festival dramático», en un teatro erigido a orillas del Rin, «con el que haré que las personas de la revolución comprendan el significado de esta revolución, en su sentido más noble. *Este público* me comprenderá, el actual no puede hacerlo». La revolución que tiene en mente es futura: «la gran *revolución de la humanidad*».

El *Anillo* no tiene solo cimientos políticos, sino también filosóficos. El joven Nietzsche se refirió al ciclo como «un inmenso sistema de pensamiento sin la forma conceptual del pensamiento». El preludio de *Das Rheingold* es en sí mismo una especie de proposición cosmológica. La progresiva eclosión de Mi bemol mayor no es un mito de la creación que dependa de una chispa divina, de un grito de «Hágase la luz». Se materializa un mundo, en cambio, de manera evolutiva, como en los organismos que se transmutan estudiados por Jean-Baptiste Lamarck o las nebulosas que mantienen los sistemas galácticos unificados como un todo, tal como teorizó Immanuel Kant. Al principio de su carrera, Kant especuló con que el sistema solar había surgido a partir de una masa de gas y polvo. Friedrich Engels vio en esa hipótesis implicaciones sociales: la humanidad habría de dejar de verse también como un sistema de relaciones fijas y considerarse, en cambio, un organismo que está experimentando una evolución continua.

Los revolucionarios de 1848 se apoyaron con fuerza en la tradición filosófica alemana, que, desde los escritos de Kant de la década de 1780, había transformado cómo los seres pensantes se veían a sí mismos y al mundo. Cuando las antiguas certidumbres se resquebrajaban —el gobierno monárquico, la moral religiosa, las jerarquías de clase—, el idealismo alemán instaló una nueva fe intelectual en lugar de la antigua. Kant, junto con otros pensadores ilustrados, había consagrado el principio de la razón autónoma, de «pensar siempre por uno mismo», como la esencia de la Ilustra-

---

ción. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, el sucesor más destacado de Kant, dio a conocer una grandiosa teoría del progreso, en la que un Espíritu del Mundo guía a la historia hacia un futuro utópico. A aquellas personas desconcertadas por la condición de evolución y flujo, Hegel les ofreció la promesa de que un mundo perfeccionado se encontraba ya cerca.

En las décadas de 1830 y 1840, otra ola de pensadores, los jóvenes hegelianos, se apropiaron del esquema del Maestro, decididos a acelerar el progreso del Espíritu del Mundo. Apuntaron a las devociones religiosas (*Das Leben Jesu, kritisch bearbeitet* [Un examen crítico de la vida de Jesús], de David Strauss; *Das Wesen des Christentums* [La esencia del cristianismo], de Ludwig Feuerbach) y a la desigualdad social (el pensamiento económico temprano de Marx y Engels). Wagner valoraba especialmente la noción de Feuerbach de la «filosofía del futuro», que, como afirmó más tarde el compositor, prometía una «liberación despiadadamente radical del individuo del sometimiento a concepciones que se erigen en un obstáculo y que forman parte de la creencia en la autoridad». Esta fijación con los futuribles —Wagner habló de distintos conceptos, como la obra de arte del futuro, el teatro del futuro, el artista del futuro, el actor del futuro, la religión del futuro, la mujer del futuro, la humanidad del futuro y la vida del futuro— se convirtió en un blanco predilecto de los escritores satíricos, pero se trataba de un recurso retórico premeditado que sacaba al arte del ámbito del entretenimiento de las clases altas y lo introducía en el principal escenario sociopolítico.

Wagner también absorbió el precepto romántico de que el arte debería llenar el vacío dejado por la retirada de la religión tradicional. Friedrich Schiller, en su tratado *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (Sobre la educación estética del ser humano), de 1795, declaró que la humanidad consigue la libertad por medio de la percepción de la belleza, que las comunidades encuentran la unidad por medio de una experiencia estética compartida. Schiller vio el advenimiento de un «estado estético», un «reino dichoso del juego y de la apariencia». Friedrich Hölderlin, Friedrich Schlegel y Friedrich Schelling sostuvieron todos ellos que las mitologías artísticas podían otorgar una nueva dirección espiritual a lo que Max Weber llamaría más tarde el mundo moderno desencantado.