

*Cuadernos de Investigación Musical*, enero-junio 2021, (12), pp. 125-131

DOI: <https://doi.org/10.18239/invesmusic.2021.12.08>

ISSN: 2530-6847

**Scruton, R. (2019). *El anillo de la verdad: La sabiduría de «El anillo del Nibelungo» de Richard Wagner* [traducción del inglés de J. Lucas]. Barcelona: Acantilado, 2019, 525 pp. ISBN: 978-84-17902-05-6**

La carencia de literatura que ofrezca una aproximación holística a una obra de arte total como el *Anillo del nibelungo*, hacía necesario un estudio que revisara en su conjunto las reflexiones, teorías y comentarios dedicados hasta el momento a la obra wagneriana, muchos de los cuales desvirtuaban tanto su simbolismo como su razón de ser. En este sentido, el estudio realizado por Roger Scruton proporciona, por un lado, un análisis del *Anillo* en sí mismo con el que se propone prescindir de los apriorismos ideológicos, psicológicos, políticos y culturales que tanto han influido acerca de la personalidad de Wagner y, en consecuencia, en la interpretación de su obra. Por otro lado, adopta una multiplicidad de perspectivas, de manera que reflexiona sobre la obra en sí misma y el simbolismo que encierra desde los puntos de vista filosófico, antropológico, religioso, psicológico, musical y literario; en suma, la única forma de abordar una obra de arte concebida también por Wagner bajo esos prismas.

Tal y como desvela el autor, la monografía está destinada a todo el interesado en la tetralogía wagneriana, pero también pretende actuar como un medio para clarificar conceptos que considera de gran relevancia y que son ignorados por muchas de las producciones operísticas actuales del *Anillo* y que ignoran su gran profundidad filosófica, mística y moralizante, y que se sintetizan en la reflexión sobre las regiones de la psique humana que enfrentan la búsqueda del poder y la explotación (Nibelheim o inframundo), la necesidad de leyes y pactos (Valhala o reino de los dioses) y el amor movido por la libertad (mundo de los humanos).

El primer capítulo lo dedica especialmente a desvelar el propósito de la obra, de índole moralizante, y que sintetiza en la redención de los dioses a través del amor, en un mundo completamente secular, materialista y ávido de poder. En definitiva, para Scruton el *Anillo* es una obra que ofrece un nuevo sentido vital al individuo de la modernidad, independiente y desprovisto de la salvación que prometía la religión, y este sentido no es otro que el amor surgido de la libertad practicada de una forma empática. El papel que antes desempeñaba la religión es, por tanto, ocupado por el arte, en este caso el drama musical. En él, Wagner desarrolla no una simple alegoría, sino una trama centrada en los entresijos más profundos de la psique humana, que son personificados y cosificados para despertar de un modo directo los sentimientos y emociones del público.

A pesar de que la óptica adoptada por el autor parece deudora en exceso de los razonamientos filosóficos fundados en las ideas de Kant, Fichte, Hegel, Feuerbach, Schopenhauer, Marx y el propio Wagner, que son, por otro lado, fundamentales para la



comprensión del significado de la obra de este último, en ningún momento deja de lado el aspecto puramente musical, verdadero catalizador de las emociones y motor del drama y, por tanto, indispensable para su comprensión. Para Scruton, de hecho, es casi exclusivamente en la música donde tienen lugar los cambios psíquicos –o “momentos de transición”– más trascendentales del drama. Sin embargo, no son tantos los acercamientos al *Anillo* que hagan referencia a la música, tal como se lamenta Cooke (1979); algunas excepciones las podemos encontrar en los trabajos de Newman (1961), Donington (1974), Owen Lee (1988), Holman (1996), Kitcher y Schacht (2004) y Heise (2011-2020), entre otros. Aunque el autor hace uso de los análisis llevados a cabo especialmente por Cooke (1979) sobre los motivos conductores y su papel en el drama, resulta de gran interés no sólo la profundidad con la que trata algunos de ellos –como el de la naturaleza, el de la lanza.....–, sino la visión global que nos ofrece sobre lo que verdaderamente son e implican.

Aunque el autor adopta un enfoque metodológico centrado en la obra en sí misma, no por ello elude las circunstancias, ideales y corrientes filosóficas y estéticas que llevaron a Wagner a su concepción. Sobre estas cuestiones reflexiona especialmente en el segundo capítulo, donde nos habla de la filosofía kantiana y postkantiana, de donde el compositor extrae, entre otras ideas, la búsqueda de la moralidad de forma autoconsciente como propósito vital en sustitución de la teología positiva. Esta búsqueda estaría representada, cuando Wagner comenzó a concebir el poema, por Siegfried, el héroe hegeliano, procedente del mundo de los mortales, destinado a construir un mundo nuevo; un héroe, no obstante, que cae en la traición, la corrupción e, incluso, la violación, en un proceso, por otro lado, necesario para llegar a la compasión, el perdón y la redención final por medio del amor. A pesar de la influencia feuerbachiana que podemos ver en la sociedad basada en el amor que ha sustituido al gobierno de los dioses, Scruton vislumbra una diferencia esencial respecto al pensamiento de Wagner, pues para éste lo sagrado o trascendental es una parte fundamental del ser humano, que desvela lo más profundo de su ser. Esta condición sagrada se concreta en la voluntad del sacrificio, de la que sólo pueden disponer los mortales y no los dioses, un sacrificio por amor, lo cual supone la renuncia del yo a favor de otra persona. Como indica el autor, esto no nos debe llevar a pensar en la tetralogía como un drama que trata ideas abstractas, ni tampoco un asunto religioso, sino que participan en él personajes sometidos a pruebas de diversa índole relacionadas con la psique humana. Finalmente, el autor señala la influencia de Schopenhauer, más que en la concepción del tan discutido final del *Ocaso de los dioses* –en el que la música adquiere un verdadero protagonismo por encima de cualquier reflexión filosófica–, en la idea estético-filosófica del arte como sustituto de la religión para presentar las emociones y, dentro del arte, especialmente la música por su carácter abstracto y por su conexión inmediata con la voluntad; de hecho, la música con la que está descrito el encuentro entre Brünnhilde y Siegfried expresa a la perfección el error que supone proyectar nuestros miedos y esperanzas en otro cuando nos enamoramos, error idéntico al que propone la religión de proyectar esto mismo sobre objetos o seres imaginarios. En suma, Scruton incide en cómo Wagner fue consciente de las posibilidades que ofrecería un drama construido enteramente a partir de la evolución de los sentimientos más profundos de sus personajes, sentimientos narrados, más que por el texto, por la propia música.

Junto a la detallada contextualización filosófica, no faltan las conocidas referencias al origen del libreto, inspirado en las ediciones del *Nibelungenlied* alemán del s. XIII, en la Edda poética de Islandia y en la Edda en prosa elaborada por Snorri Sturluson en el s. XII. Para Scruton, aquí encontraría Wagner el oscuro mundo de los dioses vikingos, así como, no obstante, un ápice de compasión –reencarnado en su drama en Brünnhilde–, sentimiento que ocasionaría la caída de Wotan y de todos los dioses. Para el autor, otra fuente fundamental la constituyen no sólo los dioses griegos, que sirven de modelo a algunos de los personajes wagnerianos, sino especialmente la *Orestíada*, por cuanto el curso de los acontecimientos queda marcado por un profundo cambio en el orden divino, una transformación que afecta al mundo de los humanos, quienes deben expiar la falta con el sacrificio. Por otro lado, el mito daría acceso a una memoria genética y unas “protoemociones” y “protoacontecimientos” –de ahí la importancia que cobra la naturaleza en el drama– compartidos por el pueblo alemán que quedaban revelados en estos relatos teutónicos y con los que, por tanto, se vería identificado. Tales emociones ancestrales son reveladas por la orquesta, mientras que el texto y los personajes se desarrollan en un plano independiente pero determinado por la música.

En el tercer capítulo, Scruton nos narra el argumento del *Anillo*, pero lo hace, debido a su particularidad, combinando en todo momento la narración del hilo de los acontecimientos y de lo que acontece a nivel psicológico con la narración paralela que nos proporciona la música. En relación con los motivos conductores, que nos presenta enumerados y explicados en un apéndice para su mejor consulta, son analizados y sus significados revisados respecto a Cooke (1979), Holman (1996) y Newman (1961). Debido a la complejidad de asignar significados concretos y unívocos a los motivos, Scruton incluye algunos de los debates surgidos y las interpretaciones aportadas por estos últimos estudiosos, junto a Dickinson, Donington (1974), Burghold (1913) y Porges (2009). De gran interés son las apreciaciones que el autor nos brinda relativas a la interrelación entre algunos de los motivos –como, por ejemplo, entre el del anillo, el del Valhala, el de las Hijas del Rin– y el modo en que Wagner los transforma con su “alquimia musical” mediante una multiplicidad de parámetros musicales para dotarlos de un potente significado y simbolismo.

Por otro lado, nos habla de la diferencia estilística existente entre las dos primeras obras de la tetralogía, más equilibradas en cuanto al papel desempeñado por la música y el texto, y *La valquiria* –especialmente a partir del tercer acto–, en la que son los sentimientos y, con ellos, la música, los verdaderos protagonistas.

En el capítulo IV reflexiona específicamente sobre el papel que desempeña la música en el ciclo. Su definición y explicación del significado del motivo conductor wagneriano es muy aclaratoria. En este sentido, explica razonadamente el interesante proceso de elaboración o concepción de algunos de ellos, y habla de la forma en que fluyen y se integran en el discurso musical y de cómo funcionan no en un sentido estructural –como sucede con los motivos desarrollados por Beethoven en sus sinfonías–, sino como recuerdos cargados de significación siempre renovada y cada vez más compleja –por adición de ideas– cuando aparecen transformados; los motivos no solamente nos recuerdan situaciones originales, sino

que realizan conexiones, analizan, sintetizan y desvelan realidades emocionales, un proceso que opera a un nivel más profundo que el conocimiento consciente y las interacciones de los personajes; y esto último es realmente lo que permite a Wagner alcanzar uno de sus principales objetivos estéticos, a saber, impregnar al ciclo de un aire mítico.

Scruton, partiendo de trabajos como el de Cooke (1979) y Dunning (2011-2020), analiza el significado y la evolución simbólica de algunos de los motivos conductores. Por ejemplo, el asociado a Wotan mediante su lanza, que pasa de lo diatónico a lo cromático cuando es reducido de soberano que hace respetar las leyes y pactos a súbdito capaz de la renuncia y del amor; un motivo que genera también el del sufrimiento de Siegmund y el de la pureza de Brunnhilde. Para el autor, el movimiento desde la armonía natural, diatónica y pentatónica de la naturaleza –símbolo del orden primigenio– a la tensión cromática es un símbolo de toda la historia del anillo, tanto de lo que perdemos como de lo que ganamos cuando el ser-especie deviene vida autoconsciente. Otro ejemplo de gran interés es el significado que desvela en torno al motivo conocido como “el dominio del mundo”, que nos muestra un punto de inflexión existencial fundamental en los personajes de Alberich, Siegmund y Wotan, quienes ponen en juego su ser por algo que está fuera de él.

Aparte de esto, no resulta de menor interés la perspectiva metodológica que el autor adopta, pues los preceptos de la semiótica musical le permiten desvelar algunos de los significados emocionales y vivenciales que Wagner atribuyó a la parte musical para, a partir de ellos, construir un drama en el que la música explica el texto y en el que la sintaxis musical se convierte en semántica.

En el quinto capítulo nos habla del drama concebido por Wagner, centrado, como hemos mencionado, en mostrar los aspectos profundos de la psique humana que desvelan los mitos. Para ello, el compositor crea un mito en el que los elementos primordiales de la naturaleza dan paso a un mundo que pretende controlarlos y que necesita de la existencia de leyes que estén legitimadas por entes supremos, todo lo cual cede lugar a un mundo que, movido por el amor y el anhelo de libertad, desafía a dichos entes y los destruye.

Fundado en esta visión, discute la interpretación alegórica del *Anillo* realizada por Bernard Shaw (1898), quien describió el Tarnhelm como el sombrero de los numerosos disfraces de la sociedad capitalista (accionista, cristiano, benefactor, etc.) e interpretó el papel de Siegfried como liberador del mundo frente a las oligarquías dominantes. También puntualiza y discute la visión feuerbachiana de Heise (2011-2020) y de Berry (2006), así como la interpretación junguiana de la tetralogía realizada por Donington (1974), quien reduce a categorías abstractas los personajes y ofrece una interpretación general de poco valor. Finalmente, discute sobre las interpretaciones freudianas del ciclo, pues, bajo su punto de vista, los residuos inconscientes que ve Wagner proceden de la prehistoria de nuestra especie, no de la experiencia vital.

En el capítulo VI nos desvela el papel y el simbolismo de los personajes, objetos y elementos principales que componen la tetralogía. De entre ellos, destaca a Wotan, un dios inspirado en el Zeus griego, el Dios hebreo y el Odin vikingo. De él nos aclara el motivo del incumplimiento de la promesa hecha a los gigantes, su necesidad de autoconocimiento

debido a la libertad ilusoria que garantizan las leyes, la búsqueda de un final digno para su gobierno, y la transformación que experimenta al final de *La valquiria* para abrazar sentimientos asociados a los mortales cuando despoja de su inmortalidad a Brünnhilde; ahora, ella será la encargada de mantener entre los mortales el orden sagrado. La personalidad de esta última se convierte en un reflejo de la de su padre, lo cual se observa en el conflicto que desencadena entre lo que desea movida por el amor y lo que ordena Wotan fundado en la ley. A ello añade un sentimiento que no poseían los dioses, que era la compasión, en este caso hacia Siegfried. Para ello, previamente debe pasar del amor erótico a la voluntad de destrucción, de la entrega a la desolación. Junto al análisis de estos personajes principales, encontramos la mención a Freia, cuya personalidad destaca mediante su música –decisiva para la comprensión del drama y concretada tanto en el amor erótico como en la dependencia y el anhelo–; y a Alberich y el contagio de su resentimiento tanto al mundo divino como al mortal; a Mime, que encarna la manipulación y la impostura, en las cuales él mismo cae. Asimismo, resulta de interés la diferenciación que establece entre dos temas que rigen el drama wagneriano: el deseo sexual, que nace de la lujuria, el poder y la manipulación, frente al amor sexual, que supone la unión libre de dos amantes, independientemente de que sea fruto o no del incesto. Finalmente, trata temas como la envidia, los cuatro objetos que otorgan poderes o autoridad a sus portadores –el anillo, la lanza, la espada y el Tarnhelm–, los elementos naturales –incluido el aire, representado por el pájaro–, o el destino.

En el capítulo VII incide en la relación sonora entre los elementos naturales –entre los que se incluye el oro en sí mismo– y los recursos que denomina primigenios –acordes tríada, diatonismo, escalas pentatónicas, etc.–, mientras lo cromático se asocia al anillo, el dinero, lo mundano y el capitalismo, lo cual conduce a la esclavitud psicológica. También establece un símil entre la valoración que hacen Hegel y Marx de la propiedad –concretadas en la cosificación de la voluntad y alienación de la misma, respectivamente– y la relación que une a Alberich con el anillo; por el contrario, la forja de la espada por Siegfried simboliza la realización de la libertad, pues brota del deseo de fortalecer el yo, y no de esclavizar a los demás. Asimismo, distingue entre poder legítimo, representado por Wotan y su lanza, y tiranía, reflejada en Alberich,

En este capítulo habla también de lo que considera el tema principal de la obra: el conflicto entre amor –por cuanto ligado a la libertad– y poder, un conflicto del que hablaban tanto Wagner como Hegel y que quedó plasmado en la *Antígona* de Sófocles. Pero, como ya menciona en otras ocasiones, en el drama aparecen muchos tipos de amor –erótico, verdadero, el que obedece al cálculo, fingido y existencial–, lo cual es una muestra de la complejidad que entraña este sentimiento, si bien, en cualquier de sus dos aspectos, el amor sexual no se nos presenta como la solución, sino que constituye el problema. Para Scruton, el deseo es el motor de los acontecimientos principales del ciclo, y el amor conduce al final. En cualquier caso, ambos destruyen lo que encuentran.

En el capítulo VIII, titulado “Siegfried y otros problemas”, el autor reflexiona sobre algunas cuestiones morales y rasgos de personalidad de los personajes que, en principio, pueden parecer incongruentes para el mundo de emociones creado por Wagner. Si bien el

acto de incesto de Siegmund despierta empatía en Brünnhilde –y también en el espectador, que se ve identificado con los mortales–, el honor de Siegfried no disculpa su egocentrismo, y aún menos el sometimiento de Brünnhilde y su traición tras beber el brebaje del olvido. En este personaje quedan, por tanto, reflejados los males que aquejan al mundo moderno, si bien la indignación que provoca es quizá el mejor modo de permitir su redención final, cuando reivindica su único amor, un acto que, de este modo, conmueve. El mismo Wagner aludía a esta necesidad de convertir el dios en hombre, para así poder renovar su alma y despertar compasión; al fin y al cabo, un proceso que Wotan exigía de él. Respecto a la ingenuidad de Brünnhilde, quien, a pesar de su sabiduría, no logra atisbar el engaño, para Scruton queda disculpada por su bajada al mundo de los mortales. Su carácter vengativo sólo redimirá al final, en un acto divino de reconciliación nacido del amor. Respecto a Wotan, surge el tema de la voluntad relacionada con su propio final, una acción ordenada a Loge y que tiene que confiar a Brünnhilde. Se trata de un acto que puede recordar el tema de la renuncia de la voluntad de Schopenhauer, pero que, como matiza Scruton, para el caso de Wotan surge de un acto de voluntad en sí mismo.

En cuanto a los motivos que explican por qué el anillo, que proporciona poder, no protege a quiénes lo portan, quedan plenamente justificados en su principal dueño, Alberich, quien, al pertenecer a un mundo colmado de esclavitud y de ansias de dominación, queda sometido al anillo. En el lado contrario, un ser libre como Siegfried no posee el poder mágico del anillo porque no sabe cómo hacer uso de él; sin embargo, esto no lo exime de la maldición.

En el último capítulo el autor revisa la crítica de Adorno (1981), quien ve la música de Wagner como una anticipación de las degradadas bandas sonoras para películas comerciales, con una música de gran artificio e inconexa que esconde dramas vacíos. Asimismo, expone y revisa la crítica de Nietzsche (1889) al drama wagneriano, para quien no era más que una obra de falsa trascendencia y que ofrece una falsa redención. Para Scruton, con el *Anillo* Wagner no pretendía defender ninguna tesis, sino mostrar a la humanidad tal como es, para así ayudarla a “comprender, por medio de la empatía, lo que se dirime en nuestras elecciones morales”. En definitiva, se trata de una reflexión sobre la vida más allá de la muerte de los dioses, la vida en la que una persona debe devenir en libre y responsable. El cometido de la música al final del drama, que trae a la memoria el recuerdo de la bendición de una mortal, Sieglinde, a una semidiosa, Brünnhilde, es moralizante: enseñarnos que la solución al dilema del mundo moderno es la empatía.

## BIBLIOGRAFÍA

Adorno, T. (1981). *Versuch über Wagner*. Berlin, Frankfurt: Suhrkamp.

Bernard Shaw, G. (1898). *The Perfect Wagnerite*. London: Constable.

Berry, M. (2006). *Treacherous Bonds and Laughing Fire: Politics and Religion in Wagner's 'Ring'*. London: Ashgate.

- Burghold, J. (Ed.) (1913). *Der Ring des Nibelungen: Vollständiger Text mit Notentafeln der Leitmotive*. Mainz: Schott.
- Cooke, D. (1979). *I Saw the World End: A Study of Wagner's 'Ring'*. London: Oxford University Press.
- Donington (1974). *Wagner's 'Ring' and Its Symbols: The Music and the Myth* [3ª ed.]. London: Faber & Faber.
- Heise, P. (2011-2020). *The Wound That Will Never Heal*. Recuperado de [www.wagnerheim.com](http://www.wagnerheim.com)
- Holman, J. K. (1996). *Wagner's 'Ring': A Listener's Companion and Concordance*. New Jersey: Amadeus Press.
- Newman, E. (1961). *The Wagner Operas (Wagner Nights)*. London: Putnam.
- Nietzsche, F. (2003). *Nietzsche contra Wagner* [trad. de Joan B. Llinares]. Madrid: Biblioteca nueva
- Owen Lee, M. (1988). *Wagner's Ring: Turning the Sky Round*. New York: Limelight.
- Porges, H. (2009). *Wagner Rehearsing the 'Ring': An Eye-Witness Account of the Stage Rehearsals of the First Bayreuth Festival*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kitcher, P. & Schacht, R. (2004). *Finding an Ending: Reflections on Wagner's 'Ring'*. New York: Oxford University Press.

**Francisco Manuel López Gómez**

Universidad de Castilla-La Mancha

Centro de Investigación y Documentación Musical (CIDoM)-Unidad Asociada al CSIC

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2988-2700>