

SÍMBOLO Y FORMA:  
LOS HERMANOS GRIMM EN RICHARD WAGNER

MIGUEL SALMERÓN INFANTE  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

En no pocas ocasiones da la impresión de que los centenarios homenajean más a los celebrantes que a los celebrados. Sin embargo, en este caso de haberse producido el citado fenómeno, se habría cometido una flagrante injusticia. En 2012 se celebró el bicentenario de la primera edición de los *Cuentos de la Infancia y el hogar* (*Kinder und Haus-Märchen*, KHM<sup>1</sup>) de los Hermanos Grimm, y ello debió ser motivo para reivindicar la figura de Jacob y Wilhelm Grimm, unos intelectuales de tamaño monumental.

Su labor concienzuda y tenaz los convierte en un modelo para cualquier investigador en el ámbito de las humanidades. Además es destacable que fueran capaces de hacer un equipo a partir de personalidades bien distintas. Jacob jurista, mitólogo y etnógrafo, Wilhelm, fabulador, compilador de leyendas y poeta dieron lugar a una obra que habla por ellos. Para muchos ellos son junto a Bennecke y Lachmann los creadores de la Germanística.

Los *Cuentos de la infancia y del hogar* de los Grimm, cuya edición definitiva data de 1859, constituyen parte del proyecto vital materializado en su obra. En este se incluyen *Las leyendas alemanas* (1816-1818), *Las Deutsche Rechtsalterthümer* (las *Formas antiguas del Derecho Alemán*) publicadas en 1828, *La gramática alemana*

<sup>1</sup> La sigla KHM, significa Kinder- und Hausmärchen, Cuentos de la infancia y del hogar, y el número que sigue a esa sigla el de orden de la edición definitiva de los Cuentos de los Grimm en 1859.

(1819-1837), *La mitología alemana* (1835) y el *Diccionario alemán* (cuyo primer volumen data de 1854, y fue culminado, muy posteriormente a la muerte de los Grimm, en 1960).

Tal y como señala Hermann Grimm, hijo de Wilhelm, los cuentos no fueron sólo un acto de apropiación del acervo narrativo popular, sino ante todo una restitución al pueblo, al pueblo alemán, de una riqueza acumulada durante años, pero que se había dispersado y sobre la que pendía el peligro de perderse para siempre.

La mayoría de los que hoy no leen los cuentos de los Grimm disfrutando como los niños, sino reflexionando acerca de su origen, piensa que fueron escritos siguiendo al pie de la letra lo que contaba la gente, de tal manera que si Jacob o Wilhelm Grimm no se hubieran anticipado a otros recopiladores posteriores, éstos podrían haberse adueñado igualmente de la propiedad del pueblo. Pero lo cierto es que si los cuentos se han convertido de nuevo en propiedad del pueblo es a través de la forma con que los presentaron los hermanos Grimm (J y W. Grimm, 1985: 20).

El otro protagonista de este escrito es Richard Wagner, y conectarlo con los Grimm también pretende reivindicarlo, ubicándolo sin vacilación alguna en la historia de la literatura alemana. Wagner es denominado con justicia el “compositor-poeta” (Dichter-Komponist), pues, a diferencia de otros muchos autores de teatro musical, como Gluck, Mozart, Bellini, Verdi, Puccini, etc., fue autor de sus propios libretos. Además la llamada “obra de arte total” (Gesamtkunstwerk) wagneriana es el proyecto estético más audaz y lúcido de unidad de palabra y música que se ha llevado a cabo jamás. Para una semblanza de Wagner no caben palabras más acertadas que aquellas que le dedicara Theodor Wiesengrund Adorno (2008: 29-30): “el arte de Wagner es un diletantismo monumentalizado y llevado a lo genial con una fuerza de voluntad y una inteligencia extremas”.

Richard Wagner, de quien se celebró el bicentenario de su nacimiento en 2013, tuvo un peculiar itinerario formativo. Antes que músico fue literato. Lo fue porque no perteneció a la estirpe de los niños prodigio, como Mozart, sino que su obra musical fue fruto de larga maduración. Lo fue porque, a lo largo de su vida, no dejó de verter en la escritura sus experiencias personales y sus inquietudes éticas, políticas y estéticas. Lo fue porque primero elaboraba sus tramas dramáticas y luego les ponía música. Sin ir más lejos, *Der Ring des Nibelungen* (*El anillo del Nibelungo*) fue compuesto entre 1848 y 1876, haciendo primero el libreto, luego la escritura para piano y

finalmente la orquestación. Por otra parte, para tener en cuenta la tenacidad de Wagner, también merece la pena observar el proceso de elaboración de este proyecto. Cuando lo comenzó, Wagner quería hacer una ópera, *Siegfrieds Tod* (*La muerte de Sigfrido*), que luego derivó en la tetralogía *El Anillo del Nibelungo*. Y, tal y como nos recuerda Haymes (2010: 2-3), en la redacción del texto comenzó en sentido inverso a lo que es hoy *El Anillo*. *Siegfrieds Tod* derivó en *Götterdämmerung* (*El ocaso de los dioses*) y a ello le siguieron *Siegfrieds Jugend* (*La juventud de Siegfried*) que hoy es *Siegfried* (*Sigfrido*) y posteriormente *Die Walküre* (*La Valkiria*) y *Das Rheingold* (*El oro del Rin*). Además, la competencia de Wagner para la composición, e incluso para la música sin más, creció con la creación del *Anillo*, hasta el punto de que se puede decir que si dicha obra no fue completada antes se debió a que Wagner, un músico que hubo de hacerse, debió ir alcanzando poco a poco y trabajosamente la maestría que adquirió para la composición en general y para la armonía y el timbre en particular.

Él halló una de sus más importantes fuentes en los Hermanos Grimm. Para los Grimm el punto de partida de su labor fue el concepto de *poesía natural* cultivado por los románticos (Dennecke, 1990: 172) y ese también es el punto de partida de Wagner. A nadie se le oculta que *Lohengrin* (1850) es *Der Ritter mit dem Schwann* (*El Caballero del cisne*) recogido en las *Leyendas alemanas* de 1816 firmadas por ambos hermanos (y que para su trasfondo Wagner se sirve las *Formas antiguas del Derecho Alemán* publicadas en 1828 por Jacob Grimm). Es claro que en la tetralogía *El Anillo del Nibelungo*, cuya primera representación completa tuvo lugar en 1876, está muy presente la lectura de la *Mitología alemana* (1835) de Jacob Grimm. Igualmente, el sueño de Brünnhilde y su despertar por Siegfried están tomados del KHM50, *Dornröschen* (*La Bella durmiente*). No se debe olvidar tampoco que *Die Meistersinger von Nürnberg* (*Los maestros cantores de Nuremberg*) (1868) tiene por fuente a la antología de Jacob Grimm *Über den altdeutschen Meistersang* (*Sobre el canto de los maestros en altoalemán antiguo*) de 1811. Por otra parte, también es digno de consideración que mientras Wagner tomó la mayoría de los contenidos aprovechables para sus dramas de Jacob, tuvo ante la tradición cultural alemana una actitud libre e imaginativa análoga a la de Wilhelm.

Abordar completamente esta fructífera relaboración sería una tarea ingente que iría más allá del alcance de un artículo y tendría que

asumir el formato de una monografía. Para acotar el objeto, vamos a centrarnos en la influencia que tienen los *Cuentos* en la obra escénica de Wagner. Esta no es la primera vez que se ha tratado el tema, pues Heinz Röllecke (2008) llevó a cabo un excelente trabajo en el que nos habla de la presencia de los *Cuentos* de los Grimm en Wagner. Así, detecta influencias en *Siegfried* (KHM4, 8, 15, 39c, 40 y 50), *Lohengrin* (KHM11, 49, 55, 85 y 135), *Das Rheingold* (KHM46), *Die Walküre* (KHM44), *Götterdämmerung* (KHM29 y 60) y *Tristan und Isolde* (KHM89). Röllecke se hace eco de que Wagner compró en 1837 la tercera edición de los *Cuentos*, que data de dicho año. Igualmente, deja constancia de la gran importancia que Wagner concedía a los *Cuentos*, la cual queda documentada en su biblioteca, en los diarios de Cosima y en sus propios escritos (Röllecke, 2008:19).

Nuestro trabajo se siente tributario del artículo de Röllecke y ha de reconocer sus investigaciones como fuente. Y, dado que incluso ciñéndonos a la influencia de los *Cuentos* en Wagner, nos encontraríamos con una temática demasiado extensa, vamos a reducir el estudio al drama musical más envuelto en una atmósfera de cuento (más *märchenhaft*) de Richard Wagner: *Sigfrido*.

*Sigfrido*, punto por punto, escena por escena, bebe de las fuentes de la estructura neurótica de Wagner (como toda su obra), de la *Mitología alemana* (como todo el *Anillo*) y de los KHM4, 8, 15, 39c, 40 y 50.

*Sigfrido* es parte del *Anillo*. Y el *Anillo* tiene lugar en un mundo poblado por tres tipos de seres. Unos que viven en las alturas: son los dioses. Otros viven en la faz de la tierra: primero los gigantes, los cuales fueron exterminados y sustituidos por los hombres. Finalmente hay otros seres, los nibelungos, que viven bajo tierra y se dedican a la forja de metales. Hay toda una lección de esta mitología que da Wotan a Mime precisamente en la segunda escena del primer acto de *Sigfrido* (Wagner, 2003: 215-218). La influencia de los Grimm está clara en este mundo del *Anillo*, pues los dioses remiten a la *Mitología alemana*, los humanos conspicuos a las *Leyendas heroicas* y a las *Leyendas alemanas* y el mundo del Niefelheim de los Nibelungos a los *Cuentos*.

Después de haberlo enmarcado en su fabuloso mundo (*märchenhafte Welt*), tal vez sea preciso hacer una breve sinopsis de

*Sigfrido*, la Segunda Jornada del Anillo.<sup>2</sup> Siegfried vive bajo el techo del nibelungo Mime, a quien aborrece. El enano está intentando reparar la espada Nothung. Tras la visita de Wotan, queda claro que sólo aquel que no conozca el miedo logrará repararla, y es precisamente Siegfried quien lo consigue. Este sigue a un pájaro del bosque que lo lleva a la cueva de Fafner, gigante convertido en dragón, que custodia el Anillo. Siegfried lo vence y, cuando retira la espada del cuerpo moribundo, se quema con la sangre e instintivamente se lleva la mano a la boca. Haber sorbido la sangre del dragón le permite que los cantos del pájaro le descubran la traición que contra él ha urdido Mime, quien pretende envenenarlo. Siegfried lo mata antes de que el enano perpetre su acto. El pájaro lleva al héroe a las proximidades de la roca rodeada de fuego donde se halla Brünnhilde. Wotan lo intenta detener con su lanza, pero Siegfried la rompe con Nothung, cruza el círculo de fuego, despierta a Brünnhilde y con el amor de ella y el arrebatado de pasión que él mismo siente, conoce, al fin, al menos por un momento, lo que es el miedo.

Wagner extrajo rasgos de la personalidad de Siegfried del KHM número 8, *El extraño músico* (*Der wunderliche Spielmann*), según la clasificación de Aarne, Thompson, Uther<sup>3</sup>, ATU 38, 151 (Uther, 2004: 37). En este un violinista se pone a tocar música para buscar un camarada. La música atrae a un lobo, al violinista no le satisface este compañero y lo deja atrapado, bloqueándole sus patas delanteras colocando sobre ellas una piedra. El violín cautiva a un zorro, pero el músico lo deja con las dos patas delanteras atadas a un nogal (Grimm, *Kinder-und Hausmärchen* 49). También se siente subyugada una liebre, a la que deja inmovilizada después de haberla atado de un cordel (Grimm, *Kinder-und Hausmärchen* 50). El lobo, con sus colmillos, se libera y desata a los otros dos animales de sus ligaduras. Los tres deciden vengarse juntos. Pero antes de que lleguen, la música había hecho que acudiera un leñador. Este salva al músico de la venganza amenazando a los animales con su hacha (Grimm, 1997: 50).

En el violinista mágico y en Siegfried se da el rasgo común de lo órfico. Tocar música con su cuerno argénteo le sirve al héroe

<sup>2</sup> Segunda jornada, pero tercer drama musical de los que se compone *El Anillo*. Recordemos que *El Anillo* consta de un prólogo, y tres jornadas.

<sup>3</sup> Para los cuentos comentados, relacionados directamente con *Sigfrido* no nos hemos contentado con la ordenación de los Grimm, sino que hemos añadido la tipología ATU.

wagneriano para atraer animales, como el oso que lleva a casa de Mime en la primera escena del primer acto (Wagner, 2003: 197).

Las palabras que se dice a sí mismo el violinista del KHM8 cuando decide buscar un compañero se asemejan a las que pronuncia Jehová antes de idear a Eva para Adán: “No es bueno que el hombre esté solo” (*Génesis* 2, 18). “Mir wird hier im Walde Zeit und Weile Lang, ich will einen guten Gesellen herbeiholen” [“El tiempo se me hace muy largo en este bosque, voy a buscarme un camarada”] (Grimm, 1997: 48).<sup>4</sup> De esta fórmula hay de nuevo un eco en *Sigfrido*:

Nach bess’rem Gesellen sucht ich / als daheim mir einem sitzt; / im tiefen Walde mein Horn / ließ ich hallend da ertönen: / ob sich froh mir gesellte/ ein guter Freund? [Buscaba yo mejor compañero / que el que tengo en casa; / en el profundo bosque/ hice oír, resonante, mi cuerno: me acompañará, alegre, un buen amigo?...] (Wagner, 2003: 198-199).

Sin embargo, ya con estas palabras podemos percibir una diferencia notable entre Siegfried y el violinista. El hijo de Siegmund y Sieglinde prefiere la compañía de los animales a la del gnomo. Mas el violinista toma la llegada de lo humano por un feliz fin de su trayecto: “Endlich kommt doch der rechte Geselle, denn einen Menschen suchte ich und keine wilden Tiere” [“Por fin aparece el compañero apropiado, pues yo buscaba a un hombre y no animales salvajes”] (Grimm, 1997: 50).

Aparte de lo órfico, hay otro rasgo, este psicológico, común al violinista del KHM8 y a Siegfried: lo temerario. Mientras que Siegfried quiere aprender a saber lo que es el miedo a través de la temeridad, el músico sólo encuentra compañeros indeseables con su violín, y sin embargo sigue tocando. No olvidemos que el cuerno, aparte de atraerle a Siegfried al oso amoroso, también le acercará al temible gigante Fafner transmutado en dragón.

Auf dem dummen Rohre / geräth mir nichts. / Einer Waldweise, / wie ich sie kann, / den lüstigen sollst du nun lauschen: / nach lieben Gesellen / löckt ich mit ihr: / nicht bess’res kam nach / als Wolf und Bär. / Nun lässt mich seh’n/wie jetzt sie mir lockt, / ob das mir ein lieber Gesell? [Con la estúpida caña / no me sale bien nada ./ Un aire

<sup>4</sup> Todas las traducciones de los *Cuentos* de los Grimm de este artículo proceden de J y W. Grimm (1985) y son de María Antonia Seijo Castroviejo.

del bosque, / como yo puedo tocarlo, / al alegre debes escuchar tú ahora; / a buenos compañeros / atraje con él: / aún no vino nada mejor / que lobos y osos. / Déjame, pues, ver, / a quién me llamará ahora / ¿quizá a un amable compañero?] (Wagner, 2003: 256-257).<sup>5</sup>

La temeridad de Siegfried quedará de manifiesto cuando constata que es el dragón el llamado por su melodía con la siguiente proclama: “Haha! Da hätte mein Lied/ mir was Liebes erblassen! / Du wär’st mir ein saubrer Gesell!” [“¡Ja,ja! Algo agradable tenía / que tocarme ahí mi canción! ¡Fuérasme un guapo compañero!”] (Wagner, 2003: 256-257).

Líneas más arriba hemos hablado de compañías agradables o indeseables. Los gnomos, los enanos, los duendes son en Wagner equivalentes a los nibelungos, y por lo tanto son seres innobles e inmundos. En los Grimm hay una postura ambivalente respecto a ellos. Para tenerlo en cuenta no hay mejor cuento que el KHM39 *Los duendes (Die Wichtelmänner)* ATU 476 (Uther, 2004: 281). Este relato consta de tres episodios independientes entre sí. En los dos primeros, los duendes son portadores de bienes. En el tercero, un duende es responsable de cambiar a un bebé en su cuna, por un monstruo. Así este duende malvado sería el más parecido a un pérfido nibelungo como Alberich o como Mime. En el KHM39c la mujer a la que se ha usurpado el niño, pide, llena de pena, consejo a su vecina, quien le dice que tenía que sentar al monstruo en la cocina y hacerlo reír cocinando unas cáscaras de huevo. En el momento en que el monstruo se riera, estaría perdido y le devolvería al niño. Usa las cáscaras de huevo para cocinar agua, y al verlo, el monstruo comenta: “Nun bin ich so alt wie der Westerwald / Und hab’ ich nicht gesehen / Daß jemand in Schalen kocht” [“Soy como el bosque de viejo / y a nadie vi cocinar / nunca en cáscaras de huevo”] (Grimm, 1997: 196).

Y, aparte de la maldad del gnomo que es común al KHM39c y *Siegfried*, la similitud mayor se encuentra precisamente en la frase que acabamos de citar. Es casi una cita literal de la que se sirve Wagner para expresar el asombro de Mime al ver que Siegfried, sin conocimiento alguno del oficio de forjador, recompone Nothung: “Nun ward ich so alt / wie Höhl’ und Wald, / und hab’ nicht so was

<sup>5</sup> Todas las traducciones de textos de *El Anillo* de este artículo, provienen de Wagner (2003) y son de Ángel-Fernando Mayo.

gesehn!” [“Llegué a ser tan viejo / como la cueva y el bosque, / y no he visto nada igual”] (Wagner, 2003: 231).

Según Bolte y Polivka (1994: 369) el árbol y el bosque como lo más antiguo está muy presente en tradición alemana, checa, húngara y en general centroeuropea. Wagner sigue esta tradición cuando hace salir del roble del mundo la lanza de Wotan, Gungnir, y cuando se sirve de la telúrica Erda como personificación de una omnisciencia de la que sin embargo ni dioses ni humanos sabemos descifrar sus mensajes.

A diferencia del KHM8, en Wagner lo telúrico y los animales son dignos de fiar. De hecho el pajarillo que le lleva a Siegfried primero ante Fafner y luego ante Brünnhilde es primo hermano del que aparece en el KHM15, el conocidísimo relato de *Hänsel y Gretel* ATU 327A<sup>6</sup> (Uther, 2004: 212). Los dos hermanos, abandonados por sus padres<sup>7</sup> en dos ocasiones en el bosque, están en esta ocasión perdidos. Siguen a un pajarito blanco al que han visto cantando en una rama y su vuelo lo lleva a posarse en el tejado de una casa.

Als es mittag war, sahen sie ein schönes schneeweisses Vöglein auf einem Ast sitzen, das sang so schön daß sie stehenblieben, um ihm zuhörten. Und als er fertig war, schwang er seine Flügel und flog vor ihnen her, und sie gingen ihn nach, bis sie zu einem Häuschen gelangten auf dessen Dach es sich setzte, und als sie ganz nah hereinkamen, so sahen sie, daß das Häuslein aus Brot gebaut war und mit Kuchen gedeckt; aber die Fenster waren von hellem Zucker. “Da wollen wir uns dranmachen”, sprach Hänsel... (Grimm, 1997: 81-82).<sup>8</sup>

Ni en *Sigfrido* ni en *Hänsel y Gretel* el pájaro es signo de fatalidad. Llevará a los hermanos ante la prueba de madurez definitiva de la que saldrán sin duda vencedores de la bruja. A Siegfried el

<sup>6</sup> Para la tipología ATU, aquí tipo y cuento coinciden *Hänsel y Gretel* es todo un arquetipo para Aarne, Thompson y Uther.

<sup>7</sup> A partir de la quinta edición de los *Cuentos*, de 1843, el padre de Hänsel y Gretel siguió siendo su padre, pero la madre se convirtió en la madrastra, tal y como refiere Uther (2008: 34).

<sup>8</sup> [“Pero al mediodía vieron a un hermoso pajarillo, blanco como la nieve, que estaba posado en una rama, cantando de forma tan hermosa que se detuvieron y le escucharon. Y cuando terminó batió sus alas y voló ante ellos; los niños le siguieron hasta que llegaron a una pequeña casa, en cuyo tejado se posó el pajarillo, y cuando se acercaron a ella vieron que la casita estaba hecha de pan y cubierta de pastel y las ventanas eran de azúcar. —Manos a la obra— dijo Hänsel...”].

pájaro lo llevará al dragón y a la muchacha (Wagner, 2003: 255-256 y 291). Tanto para los hermanos como para el héroe, allí donde está el peligro, está la oportunidad.

Donde el pájaro es directamente admonitor, como lo es para Siegfried una vez que sorbe la sangre del dragón, es en el KHM40 *Der Räuberbräutigam*, (*El novio bandido*) ATU 955 (Uther, 2004: 594), en el que un pájaro desde una jaula colgada de la pared, le advierte tres veces a una muchacha de la aviesa condición y de las malas intenciones de su prometido cada vez que va a entrar en su morada: “Kehr um, kehr um, du junge Braut, / Du bist in einem Mörderhaus” [“Regresa, regresa, joven prometida, / esto es de unos ladrones la guarida”] (Grimm, 1977: 198). En *Sigfrido*, el pájaro advierte al héroe del momento en que va a traicionarlo Mime (Wagner, 2003: 266).

El motivo de rito iniciático como prueba de coraje, que aparece en *Hänsel y Gretel*, se presenta numerosas veces en los *Kinder- und Hausmärchen* con la figura del pretendiente. Para ser digno de la dama a la que pretende el aspirante ha de estar a la altura y, por lo tanto, debe demostrar su valor. Uno de los momentos de aparición de este motivo se ofrece en el KHM50, *Dornröschen* (*Rosa silvestre*, mundialmente conocido como *La bella durmiente*) ATU 410 (Uther, 2004: 244). La bella princesa ha quedado adormecida de un modo indefinido por haberse pinchado con el huso de una rueca. Durante su letargo, está rodeada por un seto de espinas. Lo que habitualmente se deja sin referir en este cuento es un truculento detalle. A saber, al príncipe salvador le ha contado su abuelo (pues, al fin y al cabo la Bella estará durmiendo cien años) la suerte que corrieron sus predecesores:

Er wußte auch von seinem Großvater, daß schon viele Königssöhne gekommen wären und versucht hätten, durch die Dornenhecke zu dringen, aber sie wären darin hängengeblieben und eines traurigen Todes gestorben (Grimm, 1997: 239).<sup>9</sup>

Con todo, el príncipe demuestra su valor y su valía: “Ich fürchte mich nicht, ich will hinaus und das schöne Dornröschen sehen” (Grimm, 1997: 239).<sup>10</sup>

<sup>9</sup> [“Él sabía también por su abuelo que habían venido muchos hijos de reyes y habían intentado atravesar el seto de espinas, pero que se habían quedado allí prendidos y habían tenido un triste final”].

<sup>10</sup> [“No tengo miedo, yo quiero entrar y ver a la Bella Durmiente”].

Salvo por el cerco de espino que él muta por un círculo de fuego, Wagner convierte al príncipe del KHM50 en Siegfried y a la bella durmiente en Brünnhilde. Wotan ha castigado a la valquiria a un sueño indefinido hasta que alguien sea capaz de cruzar el cerco de fuego. Ese hombre le quitará su condición de valquiria y virgen y la hará humana, pero no será un hombre cualquiera: “Nur wer das Fürchten / nie erfuhr / schmiedet Nothung neu” [“Sólo aquel que ignora el miedo forjará de nuevo Nothung”] (Wagner, 2003: 222).

Es decir, forjará de nuevo Nothung, matará al dragón y liberará a la valquiria durmiente. Y al igual que el príncipe del KHM50, Siegfried muestra una resolución firme: “Einen Felsen such’ ich / vom Feuer ist der umwabet: / dort schlaf ein Weib, / das ich wecken will [“Busco una roca rodeada de fuego. Allí duerme una mujer; quiero despertarla”] (Wagner, 2003: 283).

Y esa resolución no se arredrará ante la muerte. “So saug’ ich mir Leben / aus süßesten Lippen,- / sollt ich auch sterbend vergeh’n” [“Beba yo de esos labios la vida, aunque luego deba morir”] (Wagner, 2003: 295).

Siegfried no tiene miedo y eso lo emparenta con el protagonista del KHM4, *Märchen von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen* (Cuento del que fue a aprender lo que era el miedo) ATU 326 (Uther, 2004: 209).

La narración nos presenta a dos hermanos. El mayor es listo, el menor tonto. A este le intriga cómo su hermano se aterroriza cuando tiene que ir a buscar algo en medio de la noche, o cuando escucha historias de miedo. Él, sin embargo, se siente incapaz para el miedo, no siente miedo. Así, cuando su padre le dice que debe aprender un oficio para ganarse la vida, el muchacho le contesta que desea saber lo que es el miedo. A ello el padre le contesta que aprender eso tal vez sea oportuno, pero no le ayudará a ganarse la vida.<sup>11</sup>

Un amigo de la familia, de profesión sacristán, se ofrece para instruirlo en el miedo. Manda pasar la noche al joven en el campanario de la iglesia, sube disfrazado de fantasma y el joven lo arroja escaleras abajo (Grimm, 1997: 22).

<sup>11</sup> Quiere aprenderlo como si fuera un oficio, lo cual habilita la sutil asociación de que la cultura es miedo. Consiste en aprender a tener miedo de aquello que nos aleja o separa de nuestro nicho cultural. Así pueden entenderse estas palabras del protagonista del cuento “Mir grüsel’t’s nicht: das wird wohl eine Kunst sein, von der ich auch nichts verstehe” [No me da miedo. El miedo debe ser sin duda un arte del que yo tampoco entiendo nada], (Grimm, *Kinder- und Hausmärchen* 22).

Esta desventura hace perder la paciencia al padre del joven, que invita a su hijo a marcharse de casa, dándole treinta táleros y ordenándole que no diga de qué familia proviene, pues se avergüenza de él (Grimm, 1997: 24).

En su siguiente aventura, el joven permanece en compañía de siete ahorcados toda una noche. Los descuelga, los acerca al calor del fuego y los vuelve a colgar. Cuando, al día siguiente, el que le había propuesto la velada con los ahorcados le pregunta si había pasado miedo, contesta que no y que le había parecido ineducado el silencio de los muertos con los que había intentado entablar conversación (Grimm, 1997: 25-26).

Sus andanzas lo llevan a un reino cuyo monarca ofrece la mano de su hija al valiente que logre pasar tres noches velando en un castillo encantado. El rey permite a quien haga la prueba llevar consigo tres cosas. El muchacho escoge fuego, torno y banco de tallador y un cuchillo (Grimm, 1997: 27-28).

En la primera noche, al joven lo visitan dos gatos parlantes deseosos de jugar a las cartas con él. Se ofrece para cortarles las uñas, los atornilla al banco, los mata y los arroja al agua. Otros espíritus animales son igualmente aniquilados a cuchilladas o hechos huir. Posteriormente se acuesta en una cama que empieza a desplazarse por todo el castillo. Él se baja, arroja mantas y cojines para poder tener un lecho y empuja la cama escalera abajo (Grimm, 1997: 29).

En la segunda noche acude a él un hombre demediado y luego unido. El hombre quiere ocupar su sitio en el banco del joven, pero este se niega. Después vienen más demediados o desmembrados que se ponen a jugar utilizando de bolos las piernas y las cabezas como pelotas. El muchacho pide unirse al juego, y los incompletos le ponen para ello la condición de que apueste dinero. Aunque pierde alguna moneda, se divierte (Grimm, 1997: 30).

En la tercera noche le traen un ataúd que porta un cadáver. El muchacho ve que el cuerpo es el de un primo suyo recientemente finado. Reaviva el cadáver con el calor del fuego y el primo reavivado intenta estrangularlo. Por eso el joven lo vuelve a ubicar en el ataúd, cierra este y se lo devuelve a sus portadores (Grimm, 1997: 31). Esa misma noche viene a él un viejo que pretende asustarlo con su descomunal fuerza. El muchacho apresa al viejo dejándole prendida su barba a un yunque. El viejo inmovilizado recibe un golpe tras otro. A cambio de que deje de golpearlo le promete grandes riquezas (Grimm, 1997: 31-32).

Por su valentía el joven se casa con la hija del rey; sin embargo, lamenta no saber todavía qué es el miedo. La camarera de la reina se ofrece a ayudar a su señora a darle miedo a su marido. Llena un cubo con gobios que la reina deja caer sobre el joven por la noche mientras este duerme y entonces siente miedo (Grimm, 1997: 32).

Hay muchas similitudes entre este cuento de los Grimm y el *Sigfrido* de Wagner, hasta el punto de que podríamos hablar de una inspiración directa del KHM4 en el libreto del drama musical. La incapacidad de tener miedo se entiende en ambos textos como llave del suceder y como destino. Solo quien no conozca el miedo después de las tres noches terroríficas se casará con la princesa, solo quien consiga traspasar el círculo de fuego poseerá a Brünnhilde. Sin embargo, el destino conduce a caminos muy diferentes en uno y otro texto. Deriva en final feliz en el cuento, pero propiciará la trágica catarsis del *Crepúsculo de los dioses* en Wagner.

Sin duda el talante de los protagonistas es el mismo. La violencia del rudo Siegfried contra Mime es igual que la del rudo muchacho del KHM4 contra todo aquel que se le pone por delante, tal y como reconocen los más reputados intérpretes de los cuentos: “In seiner Tumbheit und Furchtlosigkeit erinnert der Held an Siegfried oder Parzival” [“Por su necedad y su temeridad el héroe recuerda a Siegfried o a Parzival”] (Uther, 2008: 10).

Ni el muchacho ni Siegfried sienten miedo. El muchacho desea aprenderlo y de ahí la fórmula que constantemente repite “Wenn mir’s noch grüselte! Wenn mir’s noch grüselte!” [“Si sintiera miedo, si sintiera un poco de miedo”] (Grimm, 1997: 25). A Siegfried le interesan las experiencias que va acumulando por no sentir miedo, y no le importaría que entre ellas estuviera sentirlo. De ahí que sus menciones del miedo sean más incidentales y distanciadas: “Hier soll ich das Fürchten lernen?” [“¿Aprenderé en este lugar lo que es miedo?”] (Wagner, 2003: 240).

La temeridad es común a los dos. Uno no teme ni a los fantasmas, ni a los ahorcados, ni a los gatos parlantes, ni a los colosos, ni a los hombres demediados. El otro no teme ni a los osos, ni a los dragones, ni a la lanza de Wotan, ni al fuego.

Al final ambos saben lo que es el miedo, el muchacho cuando siente desde la incertidumbre del duermevela la viscosidad de los gobios en su piel, Siegfried cuando siente el ardor de la pasión por Brünnhilde.

Cabría aquí hacer un análisis más profundo para ver en qué medida un final y otro se asemejan y se diferencian.

Aunque el final del KHM4 parece hablarnos de un terror sólo físico, en el fondo ese terror tiene un simbolismo más acusado de lo que inicialmente podría pensarse. Para ello veamos el final del texto. Ahí observamos que el joven expresa un sentimiento de miedo que va acompañado de una proclama de amor a su esposa: “Ach, was grüsel mir. Was grüsel mir!, liebe Frau! Nun weiß ich, was Grüseln ist” [“¡Ay, qué miedo, querida esposa! Bien, por fin sé qué es tener miedo”] (Grimm, 1997: 32). Gracias a descubrir lo que es al miedo, el muchacho ha pasado la prueba que lo introduce en un ámbito cultural. Ha pasado por la experiencia de la temeridad para alcanzar el miedo. Como en un rito de paso, no ha tenido miedo, para adquirir la conciencia de aquello de lo que se debe tener miedo. Se puede decir que esa experiencia del miedo es un gozoso punto final.<sup>12</sup>

En *Sigfrido* nos encontramos con un planteamiento muy diferente. El héroe llega a saber lo que es el miedo cuando accede a Brünnhilde. Es el amor la causa del miedo, pero un amor fugaz. Ese miedo es solo momentáneo.<sup>13</sup> A la pregunta de la exvalquiria “¿No temes?”, Siegfried contesta que se trata de un miedo que empieza ya a olvidar:

Wie des Blütes Ströme sich zünden, / wie der Blicke Strahlen sich  
zehren; / wie die Arme brünstig sich pressen, / -kehrt mich zurück /  
mein kühner Mut, / 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!<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Siguiendo el artículo de Sigmund Freud “Lo siniestro”, incluso el miedo a los peces del fin del relato puede ser visto como el pavor insuperable del hombre a lo viscoso y meduseo de los genitales femeninos. En este sentido no sería casual que el gozoso encuentro del miedo por el joven sea acompañado de una proclamación de amor a su mujer

<sup>13</sup> Como dicen Kitcher y Schacht (2004: 160), no se puede creer en la pareja Brünnhilde-Siegfried (como sí se puede creer en la pareja Sieglinde-Siegmund e Isolde-Tristan) pues son totalmente desiguales, ella profundidad casi insondable, él puro hacer sin reflexión alguna.

<sup>14</sup> [“Cómo se encienden los remolinos de la sangre, / cómo se consumen los rayos de las miradas / cómo los brazos ardentemente se estrechan... / vuelve a mí / mi osado valor ;/ y el miedo, ¡ay! Que jamás aprendí / el miedo que tú / apenas enseñaste... :/ el miedo, me parece, / yo tonto, lo olvidé totalmente”] (Wagner, 2003: 305).

De un modo muy sagaz, Wagner nos hace ver que, a diferencia del protagonista del KHM4, el cual adquiere definitivamente el miedo y pasa a un ámbito cultural, es decir, deja de ser tonto, Siegfried es un ser natural que solo puede sentir el amor como una pasión pasajera, y como expresamente se ha visto más arriba es esencialmente tonto.

*Sigfrido* acaba con un canto a dúo y simultáneo de ambos, siendo las últimas palabras del libreto “Leuchtende Liebe, / lachender Tod” [“¡Resplandeciente amor, / riente muerte”] (Wagner, 2003: 306). Ambos proclaman el amor y la muerte. Siegfried canta al goce del amor (entendiendo ese amor como un estremecimiento exclusivamente físico) y a lo irrelevante que le parece la muerte. Brünnhilde canta al amor que ha encontrado después de un sueño prolongado y a la muerte que va a recaer sobre el Valhalla, y sobre todos los dioses. Mientras que Siegfried no va más allá de su presente y sus impulsos, en Brünnhilde hay simultáneamente un retorno al pasado y una proyección al futuro, un *flashback* y un *flashforward*.

Después de esta revisión de la presencia de los Grimm en *Sigfrido*, vamos a hacernos una pregunta para cerrar nuestro texto. Una pregunta que apunta a la interpretación que queremos aportar: ¿qué buscaba Richard Wagner en los *Cuentos*? Así, tras una primera aproximación, en su biografía y acerca de los *Cuentos* podemos leer lo siguiente:

Diese Sagen waren in jeder Hinsicht szenisch und dramatisch vorzüglich [...] und gaben mir einen sehr guten Begriff davon, wie das Volk phantasievoll zu unterhalten sei [Esas narraciones eran para mí escénica y dramáticamente excelentes... y me dieron un muy exacto concepto de cómo el pueblo podría entretenerse con temas plenamente fabulosos]<sup>15</sup> (Wagner, 1963: 538).

Por estas palabras vemos que Wagner pondera la relevancia de los Grimm para su teatro. Sin embargo, no debemos olvidar que, al hablar de teatro, Wagner mienta mucho más que teatro, es decir, se refiere a su *obra de arte total*, esa que une palabra y música. Y así la mención al pueblo de estas mismas líneas debe entenderse como una apelación a lo colectivo, el receptor de la *obra de arte total*.

Tampoco debemos ignorar que la *obra de arte total* wagneriana es inicialmente un proyecto vertido al futuro que pasa a replegarse hacia el pasado. Es decir, deriva en un rastreo de lo significativo de lo

<sup>15</sup> Traducción mía.

pasado, para intentar convertir esos contenidos del pasado en un mito social y políticamente efectivo. El rastreo de Wagner va en busca de acervo simbólico, entendiendo por símbolo lo que une la naturaleza y la cultura. Lo que une lo telúrico y tradicional a la historia actual de un pueblo. Tras la decepción política de 1849 en Dresde, Wagner busca la esencia alemana en el mito, en la leyenda y en el cuento. Se produce, pues, un desplazamiento de la acción política directa a un proyecto (igualmente político) de tejido simbólico de la identidad alemana.<sup>16</sup> Y en este proceso los Grimm son una referencia. Según Hermann Grimm, su padre y su tío “aspiraban a reunir todo aquello que fuera símbolo del espíritu alemán” (J y W. Grimm, 1985: 17). El *Anillo* en parte se aleja y en parte se acerca a los Grimm. Se acerca porque tiene una trama simbólico-mítica que intenta unir lo telúrico y lo histórico. Se aleja porque mientras que los Grimm creyeron en la Alemania que no llegaron a ver unida, Wagner propone una alternativa política muy radical. En Wagner los dioses aparecen para disolverse. Para él, lo humano, lo carnal, lo consciente del límite, es el punto de partida para alcanzar una superación. En un sentido muy feuerbachiano, que Wagner nunca abandonó, lo humano devenido divino es superior a lo divino sin más. En ese sentido, Siegfried es el instrumento del Dios Wotan para dejar de ser Dios, quemar el Valhalla y que el Oro vuelva al Rin. Todo un proceso de muerte de los dioses para que al final reine el amor y el hombre.

Por supuesto que este ateísmo humanista es radicalmente opuesto a la religiosidad monoteísta de los Grimm, para los que la mitología es una manifestación previa de la auténtica verdad de un solo Dios que luego adviene. Así, en el prólogo a la *Deutsche Mythologie* (*Mitología alemana*) firmada por Jacob y con su peculiar supresión de las mayúsculas para los nombres comunes, podemos leer:

schon der liebeichen güte gottes wäre das entgegen der allen zeiten  
seine sonne leuchten ließ, und den menschen, wie er sie ausgerüstet  
hatte mit gaben des leibs und der seele, bewusstsein einer höheren

<sup>16</sup> Si hacemos un repaso de los libretos wagnerianos, distinguiremos el curso de este proceso. En *La prohibición de amar* y en *Rienzi*, está muy presente la política; en *Tannhäuser*, *El holandés*, *Lohengrin* (esta ya con retazos de los Grimm) la voz tenor es el romanticismo; en *Tristan und Isolde* ya aparece un descreimiento de la política (noche versus día) sin plan alternativo. A partir del exilio: *Der Ring*, proyecto mítico-político, en parte tradicional en parte anarquista, *Meistersinger* propone una unión de lo feudal y lo burgués y *Parsifal* es el triunfo de lo ascético.

lenkung eingoß (Jacob Grimm, *Deutsche Mythologie* VII) [ya la preciosa bondad de Dios habría hecho resplandecer su sol en todos los tiempos, y a los hombres les habría infundido una orientación superior, del mismo modo que los había dotado de un cuerpo y un alma.]<sup>17</sup>

Otros dos aspectos no poco interesantes de los Grimm en Wagner tienen que ver con la estructura neurótica del compositor y con su forma de hacer música.

Un motivo recurrente de la obra de Wagner es el del huérfano. El padre de Wagner murió seis meses después del nacimiento del músico. Ludwig Geyer, amigo del difunto, se casó un año después con su madre. Aparte de transmitirle su pasión por el teatro, sobre el padrastro de Wagner siempre pendió la sospecha de que fuera también su padre biológico. Siegfried es huérfano. Y él es en ese sentido similar a cualquiera de los protagonistas masculinos de los dramas musicales wagnerianos, quienes, o no muestran filiación alguna, o son huérfanos, o no conocen a su padre. Los *Cuentos* de los Grimm están plagados de huérfanos, de rechazados y de héroes sin filiación precisa.

Y bien es sabido que una de las principales aportaciones de Wagner a la historia de la música es el *Leitmotiv*. Los *Leitmotive*, o motivos conductores, fueron definidos por Wagner como momentos melódicos de sentimiento. Los *Leitmotive* son frases musicales identificadas con un personaje, un objeto, un sentimiento o una acción. Pero como quiera que todas esas realidades, humanas, emocionales o inanimadas, cambian, los motivos no son estáticos. Es decir, están sometidos a cambios contrapuntísticos, a modificaciones de *tempi*, o a modulaciones de modo mayor a menor y viceversa. En los *Cuentos* hay constantes secuencias de repeticiones periódicas, sobre las que tanto incidió Vladimir Propp (2009: 30-34), hasta el punto de ser capaz de generar a partir de su examen las leyes del cuento. Esta recurrencia propia de las fórmulas retóricas en el cuento, que incluso sugieren un entramado de leyes, recuerda a la recurrencia de los *Leitmotive*. Los personajes, en los Grimm son frecuentemente presentados por fórmulas, pero si hay una especialmente famosa es sin duda la del KHM55 *Rumpelstilzchen* (traducido por *El enano saltarín*), por el que el malvado enano revela su nombre, siendo la condición de que no se quede con el niño de la reina que esta conozca

<sup>17</sup> Traducción mía.

su nombre.<sup>18</sup> Como ejemplo de *Leitmotiv* emocional podríamos poner el del joven del KHM4, “Wenn mir’s noch grüselte! Wenn mir’s noch grüselte!” (Grimm, 1997: 25). Como ejemplo de *Leitmotiv* ligado a un objeto podríamos citar el de las dos salidas de *Hänsel y Gretel*, KHM15, cuando vuelven la mirada hacia su casa y creen ver un gato y una paloma y su madrastra les contesta: “Närr, das ist dein Kätzchen nicht, das ist die Morgensonne, die auf den Schörnstein scheint” [“¡Tonto! No es tu gatito (tu palomita), es el sol mañanero que se refleja en la chimenea”] (Grimm, 1997: 79). Como ejemplo de una acción, en el KHM8 se repite tres veces las palabras: “Mir wird hier im Walde Zeit und Weile Lang, ich will einen guten Gesellen herbeiholen” [“El tiempo se me hace muy largo en este bosque, voy a buscarme un camarada”] (Grimm, 1997: 48). Esa fórmula anuncia una acción: el extraño músico se dispone a tocar el violín. Su toque atraerá al lobo, al zorro y a la liebre. La fórmula es casi una plegaria, con el propósito de que se cumpla un deseo.

En Wagner encontramos un uso tradicional y flexible a la vez del cuento. Como señala Röllecke, él se apropia de motivos y de estructuras del cuento que guardan cierta concordancia con los mitos de nuevo cuño que él crea, partiendo de la conciencia de que la única fuente auténtica de lo épico sólo podía encontrarse en el cuento popular y en la leyenda (Röllecke, 2014: 405). Por una parte, se observa un uso simbólico y reconstituyente de la identidad nacional. Por otra una aplicación de la estructura habitual del cuento a los cambios formales tanto en lo literario como en lo musical que quería introducir Wagner en su principal aportación a la historia de la música: el *Musikdrama* (el drama musical). El uso simbólico y ligado a una identidad nacional está en buena medida desfasado. La corriente hoy dominante en la interpretación del cuento entiende que este no es una expresión intemporal de verdades de las que es propietario el pueblo (Haase, 1999:355). Sin embargo la adaptación que hace el *Dichter-Komponist* del cuento a su poética literario-musical es original y más que estimable. Dotando de operatividad formal al cuento, Wagner contribuye, legítimamente a reavivarlo, pues los personajes de los cuentos de los Grimm siendo tal vez perdurables, no

<sup>18</sup> “Heute back ich/ Morgen brau ich / Übermorgen hol ich die Königin ihr Kind; / ach wie gut, daß niemand weiß / daß ich Rumpelstilzchen heiß” [“Hoy amaso, mañana hago cerveza / y pasado le quito el pequeñín a la reina. / ¡Qué bien que nadie sepa / que me llamo enano saltarín”], (Grimm, 1997: 267).

tienen por qué adoptar siempre la forma que los Grimm les otorgaron (Haase, 1993:9).

El símbolo y la forma, pero transmutados por su idiosincrasia psicológica y su ideología política, fue lo que buscó Richard Wagner en los Hermanos Grimm.

### BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor W. (2008), “Ensayo sobre Wagner”, en *Monografías Musicales, Obra Completa*, 13, Tres Cantos, Akal, pp. 9-144.
- Bolte, Johannes/ Polívka, Georg (1994), *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, Hildesheim, Olms-Weidmann, tomo I.
- Dennecke, Ludwig (1990), “Grimm, Jacob Ludwig Carl” y “Grimm, Wilhelm Carl” en Kurt Ranke (ed.), *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, Band 6, Lieferung 1, New York/ Berlin, Walter de Gruyter, pp. 171-195.
- Grimm, Jacob (1965), *Deutsche Mythologie*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Grimm, Jacob y Wilhelm (1985), *Cuentos de niños y del hogar*, introducción de Hermann Grimm, traducción de María Antonia Seijo Castroviejo, Madrid, Anaya.
- (1997), *Kinder- und Hausmärchen*, edición de Hans-Jörg Uther, München, Eugen Diederichs Verlag.
- Haase, Donald, (ed.) (1993), “Introduction”, en *The Reception of Grimm’s Fairy Tales: Responses, Reactions, Revisions*, Detroit, Wayne State University Press.
- (1999) “Yours, Mine or Ours? Perrault, the Brothers Grimm, and the Ownership of Fairy Tales”, en Maria Tatar (ed.) *The Classic Fairy Tales: Texts, Criticism*, New York, Norton, 1999, pp. 353-364.
- Haymes, Edward R. (2010), *Wagner’s Ring in 1848*, Rochester (New York), Camden House.
- Kitcher, Philip/ Schacht, Richard (2004), *Finding an Ending. Reflections on Wagner’s Ring*, Oxford, Oxford University Press..

- Propp, Vladimir (2009), *Morfología del cuento*, Tres Cantos, Akal.
- Röllecke, Heinz (2008), “Die *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm in Richard Wagners Bühnenwerken”, *Fabula*, 49, pp. 19-29.
- (2014) “Wagner, Richard Wilhelm” en Kurt Ranke (ed.), *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, Band 14, New York/Berlin, Walter de Gruyter, pp. 403-407.
- Uther, Hans-Jörg. (2004) *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography. Based on The System of Antti Aarne and Stith Thomson. Part I. Animal Tales, Tales of Magic, Religious Tales, and Realistic Tales*, Helsinki, Suomalainen Tiedekatemis-Academia Scientiarum Fennica.
- (2008), *Handbuch zu den Kinder und Hausmärchen der Brüder Grimm*, Berlin, Walter de Gruyter.
- Wagner, Richard (1963), *Mein Leben*, München, List.
- (2003), *El Anillo del Nibelungo*, ed. bilingüe de Ángel Fernando Mayo, Madrid, Turner.