

LA INFLUENCIA DE SCHOPENHAUER EN LA ESTÉTICA WAGNERIANA: UN ESTUDIO FILOSÓFICO DEL *ANILLO DEL NIBELUNGO*

Carolina Rodríguez Rodríguez¹

Resumen

El texto constituye una síntesis de los resultados obtenidos con la investigación «Richard Wagner y las relaciones entre filosofía y música». Como objetivo fundamental se pretendió describir el impacto que ejerció el pensamiento de Schopenhauer en la estética wagneriana, teniendo como marco de referencia «El anillo del nibelungo» y, en particular, el arquetipo mitológico de Wotan.

Palabras clave

Pesimismo, dolor, renunciamento, poder, música programática.

Abstract

This text constitutes a synthesis of the results obtained in the “Richard Wagner” research and the relationships between philosophy and music. As main goal we wanted to describe the impact on Wagner’s esthetic by Shopenhauer’s thinking having as a reference framework “The ring of the nibelung” and especially the mythological archetype of Wotan.

Key words

Pessimism, pain, resignation, power, programmatic music.

¹ Candidata al Doctorado en Filosofía por la Pontificia Universidad Javeriana. Docente investigadora vinculada a la Maestría en Filosofía Latinoamericana de la Universidad Santo Tomás y a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de La Salle. Miembro del grupo de investigación Estudios de Pensamiento Filosófico en Colombia y América Latina Fray Bartolomé de las Casas, reconocido por Colciencias (2004) y líder del grupo de investigación Filosofía, realidad y lenguaje, reconocido por Colciencias (2005) (carolinarodri32@hotmail.com).

1. Un estudio desde la filosofía de la música

Esta investigación se inscribe en el campo de la filosofía de la música, también conocido como estética musical; esta subdisciplina filosófica plantea la música como objeto legítimo de investigación conceptual, porque está dotada de un contenido cognitivo que es necesario dilucidar y aclarar. La música no tendría solamente una finalidad de entretenimiento, sino que sería un vehículo para la expresión de ideas y para la articulación de cosmovisiones consistentes. Si esto es así, las producciones musicales, y en particular las wagnerianas, tienen una intencionalidad comunicativa que es necesario poner de manifiesto, ya que a través de ellas es posible penetrar en las creencias, concepciones y representaciones de los pueblos a través de la historia.

Esto plantea un debate frente a la *música absoluta*. Desde esta perspectiva, la música tiende a ser considerada como una realización eminentemente instrumental, que no tiene por qué estar subordinada a textos literarios o a contenidos conceptuales explícitos; así, se considera a la música como un fin en sí misma, despojada de contenidos ideológicos o de pretensiones filosóficas. Como es evidente, asumir el carácter absoluto haría imposible una reflexión estética o filosófica en torno a la misma. Por el contrario, la perspectiva de una *música programática*, que es la asumida en esta investigación, pone de manifiesto que existe un contenido conceptual previo a la composición misma, que requiere de la filosofía de la música como una forma de análisis e interpretación de la intencionalidad de contenidos implícitos.

La perspectiva de la música programática resulta singularmente pertinente para la elucidación de la obra wagneriana, dado que fue precisamente el punto de partida que le permitió al autor revolucionar la ópera del pasado y la música instrumental, creando así un nuevo campo de expresión para las ideas artísticas:

El drama para Wagner no es un género musical y, menos aún, literario; no es un nuevo tipo de

arte que pueda convivir con las demás artes: el drama es el único arte completo, verdadero y posible; el arte que restituirá a la expresión artística en su unidad y su comunicabilidad(Fubini, 1998: 308).

Pero si hemos de admitir que con Wagner hace crisis el proyecto de una música absoluta, porque se revalida y enfatiza el carácter programático de la misma, es necesario preguntar en este punto ¿cuáles son los contenidos que se hallan implícitos en la obra wagneriana?

Estos contenidos son en primera instancia de naturaleza conceptual y así lo declara el compositor en escritos en prosa como *Ópera y drama*, *Arte y revolución* y *La obra de arte del porvenir*, entre otros. En ellos manifiesta su intención de ser interpretado en sus creaciones a partir de la visión de mundo, de hombre y de sociedad elaborados a partir de concepciones filosóficas previas. Por otra parte, estos contenidos no sólo subyacen al panfleto estético y político, porque también se encuentran contenidos en el drama musical, donde el caso paradigmático lo constituye *El anillo del nibelungo*.

2. La génesis del anillo del nibelungo

La estética wagneriana, como expresión de la música programática, se debate entre el optimismo socialista y el pesimismo nihilista. Existe una confrontación constante entre determinismo y libertad. La tensión permanente que enfrenta utopía y destrucción tiene correlato con la hibridación no totalmente lograda que hace la estética wagneriana a propósito del pensamiento de Feuerbach y Schopenhauer. Así, en relación con la filosofía, se hallan presentes dos periodos claramente identificables en el arte wagneriano. El primero de ellos caracterizado por el optimismo social y político que deja sentir la influencia de Feuerbach, mientras que en el segundo el peso del cansancio, el pesimismo y la desilusión está marcado por el signo de Schopenhauer. Hay en Wagner conflictos ideológicos no resueltos que le hacen exaltar la libertad y luego le llevan a imposibilitarla

a través de las ideas de predestinación y finalidad. Teleología y anarquía se superponen en una misma obra, mostrando así la dificultad de sintetizar dialécticamente dos ideas mutuamente excluyentes entre sí: providencia histórica y libertad total.

De todos modos, es necesario señalar que el compositor ha heredado concepciones sobre la historia provenientes de la modernidad, en donde se halla presente la idea de finalidad y sentido como consumación y progreso, vinculadas también a la noción de utopía revolucionaria y emancipatoria tendiente hacia un mundo mejor. Lo cierto es que Wagner, tanto en su periodo optimista como en el pesimista, no deja de comprender que lo existente responde a un desarrollo místico y providencial, en donde hay un orden universal. El autor cede a la tentación de pensar la historia como un proceso progresivo que se desarrolla en unas etapas, que van de menos a más en función del progreso moral de la humanidad; después de todo, según Gregor - Dellin, *“todas las doctrinas sobre la redención del mundo toman sus profecías de una razón histórica irrefutable”* (Gregor - Dellin, 1983: 231).

Para efectos de este trabajo, me interesa demostrar que el conflicto entre la esperanza en el futuro y las expectativas desengañadas, trasfiguradas en desilusión y pesimismo, están sustentadas en la filosofía de Schopenhauer y marcan la totalidad de *El anillo del nibelungo*, particularmente la construcción poética y musical que Wagner hace de los personajes de Wotan y Brunhilde. La empresa aquí enunciada se justifica, porque, según el juicio de Gregor - Dellin,

Esta obra contiene a Wagner entero y verdadero, él es a la vez utopía y huida negadora, utopía de redención de la humanidad del poder, del oro y la culpa eterna..., y huida del contagio, huida de las relaciones de la historia, devenidas impenetrables, al más puro e iluminador mundo del mito (Gregor - Dellin, 1983: 291).

Wagner incursiona en la historia de Sigfried en 1845, cuando entra en contacto con el *Cantar de los nibelungos*, sin embargo, la tetralogía en cuanto tal sólo estuvo finalizada hasta 1876. Como es evidente, durante este largo periodo se dieron acontecimientos biográficos y políticos que fueron modificando el curso que el autor quiso darle originalmente a la historia. En particular, un fuerte viraje en la concepción de mundo y en las influencias filosóficas recibidas estará marcando insistentemente el destino conceptual del *Anillo*.

El poema original se denominó *La muerte de Sigfried*. Pero como el autor llegó a considerar que la historia por sí misma requería de elementos previos que le dieran verosimilitud, se vio obligado a introducir una obra antecedente, *El joven Sigfried*, para poder ampliar los hechos. Pero no siendo esto aún suficiente, Wagner debió anteponer dos dramas más, para que mostraran la articulación coherente de toda la trama, *La Walkyria* y *El oro del Rin*. El drama se escribió por el final y poco a poco el autor fue deduciendo los acontecimientos antecedentes que debían fundamentarlo de una manera lógica. Según Gregor - Dellin, era necesario:

Retroceder desde el fin hasta los orígenes profundos del mundo; este es el nexo causal. La muerte de Sigfried es el punto de partida. La concepción catastrófica del Anillo era ya firme. A partir de ese momento Wagner persiguió únicamente revelar las causas de esta catástrofe y desarrollarlas finalísticamente, hacer aparecer su concatenación y su motivación, mediante un reforzamiento extremo y una determinación plena de los momentos culminantes de la acción, como necesariamente orientadas a un fin (Gregor - Dellin, 1983: 295).

Teniendo en cuenta la refundición creativa de materiales provenientes de muy diversa fuente, Wagner desborda la historia que originalmente se planteó. Va más allá de la narración trágica de Sigfried para construir un relato de dimensiones cosmológicas; apoyándose en la tradición precedente, pero al mismo tiempo transfor-

mándola, llega a crear un mito nuevo. En realidad el autor no estaba interesado en narrar leyendas tradicionales, sino en forjar una mitología capaz de expresar su visión sobre el hombre y la sociedad; una mitología que le permitiera desarrollar las grandes tesis de su pensamiento, como lo son la lucha entre el amor y el poder, el conflicto permanente entre la libertad y la necesidad, la dialéctica incesante entre las razas existentes en el universo, la destrucción de todo lo creado para dar lugar a un nuevo orden y la redención del mundo por el amor.

Dioses antiguos y decadentes como Wotan resultaron ser un símbolo perfecto para dar cuenta de las ambigüedades y dilemas por los que atravesó la sociedad alemana del siglo XIX, heredera de las utopías modernas de libertad, racionalidad y progreso. En realidad los dioses wagnerianos no son entidades omnipotentes ni arquetipos modélicos de comportamiento; por el contrario, estas deidades humanizadas son solamente el reflejo de las necesidades y debilidades humanas, de las luchas y esperanzas de una sociedad a punto de sucumbir. Según Lichtenberger, en Wotan se dan cita *“los estremecimientos de una energía vital exaltada y el desesperado impulso del renunciamento absoluto”* (Lichtenberger, 1995: 121).

En 1854 Wagner lee a Schopenhauer; fue Herwegh, uno de sus amigos revolucionarios, quien le llevó el tomo de *El mundo como voluntad y representación*, paradójicamente una filosofía reaccionaria, ajena a todo ideal emancipador y activista. Nunca había leído a Schopenhauer y halló sus tesis afines a su modo de pensar. Encontró una traducción no sólo para sus sentimientos vitales, sino también para su obra. No es que Wagner leyera a los filósofos y luego plasmaba su influencia. Más bien, trataba de ponerse en sintonía y organizar sus intuiciones diletantes y dispersas. Esto llevó a Nietzsche a afirmar despectivamente que el compositor:

Tradujo el Anillo al lenguaje schopenhaueriano. Todo va de capa caída, todo camina a su destrucción, el nuevo mundo es tan malo como el

viejo: la ‘nada’, la Circe india nos hace señas... Brunhilde, que, según la primera intención, debería terminar cantando su himno en honor del amor libre, haciendo vislumbrar al mundo una utopía socialista, con la cual ‘todo es bueno’, ahora tiene que hacer otra cosa. Ante todo, estudiar a Schopenhauer; debe poner en verso el cuarto libro de El mundo como voluntad y representación (Nietzsche, 1994: 64).

La diatriba de Nietzsche es razonable, porque el compositor no tardará en volcar su subjetividad derrotada en las categorías del filósofo. El mismo Wagner lo señala:

Miré en mi poema de los Nibelungos y para mi sorpresa advertí que aquello que así me asombraba ahora en la teoría había llegado a serme familiar hacía ya tiempo en mi propia concepción poética... Así comprendía yo mismo también a mi Wotan, y, sumamente agitado, volví al estudio detallado del libro de Schopenhauer (Wagner, 1984: 56).

No cabe, pues, la menor duda de que Wagner estaba familiarizado con las ideas de Schopenhauer ya al final del periodo de redacción del libreto del *Anillo* (1848-1853) y durante la composición de la partitura de *El oro del Rin* (1853-1854) y del primer acto de *La Walkyria* (1854). Lo cierto es que cuando Wagner lee a Schopenhauer se encuentra en una profunda crisis pesimista que le hace mucho más receptivo. Exilado, sin posibilidades de actuar artísticamente sobre el público, convencido del fracaso de los proyectos revolucionarios y rechazadas sus peticiones de volver a Alemania, conoce en carne propia el significado de la angustia y el dolor. De ahí la siguiente confesión:

Con nada puedo comparar el sentimiento de bienestar que me penetró cuando -tras sobreponerme a mis primeras impresiones dolorosas- me sentí libre, libre tras el mundo de los deseos martirizantes y siempre insatisfechos, libre de esas circunstancias en las que los deseos habían sido mi único y ardiente alimento (Gregor - Dellin, 1983: 128).

3. Wottan y la dialéctica entre utopía y destrucción

En las páginas sucesivas, mi objetivo es ilustrar de una manera puntual en qué consiste la influencia de Schopenhauer en el proyecto estético contenido en *El anillo del nibelungo*, a partir del personaje más pesimista del drama: Wottan. La descripción de estos arquetipos obedece a que a través de ellos se desarrollan las tesis de determinismo, renunciamento y fatalidad. Figuras como Sigfried, los gigantes Fasolt y Fafner, los nibelungos Alberich y Mime y Hagen de Tronje, deben considerarse desde la perspectiva de Feuerbach y no de Schopenhauer; el héroe Sigfried representa el instinto, el amor y la libertad de poder, mientras que los demás personajes en general hacen parte del ejército del mal que corrompe al mundo a través del egoísmo y el poder del dinero.

De esta manera, propongo que un grupo de personajes ha de ser considerado desde la perspectiva de Schopenhauer, en función de una metafísica del dolor y del renunciamento, mientras que otro ha de ser interpretado a la luz de la utopía altruista y revolucionaria que proviene de Feuerbach. Para efectos de este texto, me concentraré en la primera perspectiva.

Wagner articula leyendas germánicas como la de Sigfried y el tesoro de los nibelungos con el mito escandinavo del Ragnarok y el crepúsculo de los dioses. La mitología escandinava está compuesta por un conjunto de relatos que narran la creación y destrucción del universo, a partir de la confrontación permanente entre los principios del bien y el mal. Un día el universo habrá de sucumbir por causa de las huestes del mal, configuradas por Loki, el embaucador, Hell, la diosa del infierno, la serpiente Nidhogg, que roe incesantemente las raíces del gran árbol del mundo, y el lobo Fenrir, que devorará el sol en el Ragnarok.

Después de una titánica lucha los dioses perecerán y así el universo nuevo nacerá, dando lugar al reino de la paz y el amor. Gracias a la destrucción, el mundo será purificado a través del fuego y entonces podrá establecerse

la armonía definitiva. Surgirán de entre las llamas una mujer y un hombre, Lifthrasir y Lif, los dos únicos humanos supervivientes, que habrán de ser reservados de la muerte para que pueblen el nuevo mundo que debe suceder al corrompido mundo primordial.

Generalmente se supone que la doctrina del renacimiento es enseñada solamente en las antiguas religiones del Oriente, pero los escandinavos creyeron también en el renacimiento y en la ley de causa y efecto aplicada a la conducta moral. A partir de una cuidadosa amalgama de fuentes, Wagner logra articular el sentido de fatalidad contenido en su drama, retomando la idea de Ragnarok o crepúsculo de los dioses, la metafísica pesimista de Schopenhauer y el sentido sublime de aniquilación y nirvana propio del budismo, que asumió de *Historia del budismo indio*, de Eugene Burnouf.

Con la incorporación de estos elementos, la idea inicial de Sigfried como protagonista del drama fue desplazada por Wottan y su conflicto interno; es así como Wagner logró sustituir la voluntad de vivir por el predominio de la decadencia y el renunciamento. Wottan, principal deidad de la mitología germánica, es sólo un reflejo de los contemporáneos de Wagner, de sus dilemas y vicisitudes. Se trata de un dios humanizado, movido por el egoísmo y el ansia de poder, la arrogancia y la crueldad. A menudo tiene que sacrificar impotente sus deseos en aras del cumplimiento de la ley. De él se espera que preserve los pactos, ya que creó un mundo que se rige a partir de ellos; no obstante, es él mismo quien los vulnera, poniendo así en riesgo la estabilidad del cosmos. Es un dios esclavo, que no se siente con el suficiente poder y por eso ansía más; arbitrario en sus decisiones, a menudo a través de ellas anula sus más íntimos deseos.

El conflicto de Wottan comienza cuando, para acrecentar su sensación de poder, designa a los gigantes Fasolt y Fafner para que construyan el Valhalla, ofreciéndoles como pago algo imposible de cumplir y que en consecuencia no tenía intención de entregar: a la diosa Freia, custodia del jardín que produce las manzanas de la felicidad y la eterna juventud. Con esta primera decisión

equivocada, el padre de los dioses puso en riesgo su capacidad de subsistencia futura, ya que la partida de Freia lo único que expresa es debilidad y agotamiento. Por amor al poder Wottan se arriesgó a anticipar el oca-so de los dioses. Tal como lo expresa en gigante Fafner:

El comerse la fruta

bendice a los de su raza

con eterna e inmutable juventud.

Pero esa juventud floreciente empezará a decaer,

enferma y pálida,

y débiles y ancianos desaparecerán,

si no tienen a Freia (Wagner, El oro del Rhin).

Intentando preservar a la diosa de la juventud y así enmendar el error cometido, Wottan yerra nuevamente, incitado por Loge. Se rehúsa a pagar a los gigantes con la moneda acordada y como compensación, ofrece robar el tesoro al nibelungo Alberich y así saldar su cuenta. Con un ardid con el que pretende poner en juego su capacidad racional y salir adelante ante la situación. No obstante, las consecuencias de su arrogancia se dejan sentir con un nuevo crimen, que traerá al mundo de los dioses nuevos peligros y amenazas de destrucción. Así lo declara Alberich en Nibelungo:

¡Dios dictador!

Si yo pequé,

sólo pequé contra mi persona.

Pero, contra todo lo pasado,

lo presente y lo futuro

pecaás tú, inmortal,

si me coges el anillo (Wagner, El oro del Rhin).

Alberich pecó contra su persona al maldecir el amor para obtener el oro, mientras que Wottan pecará contra la naturaleza al poner en riesgo la existencia de todo el universo. Sin embargo, esto no intimida al dios, quien ya ha cometido sacrilegios anteriores; Wottan era el dios de la sabiduría y sin embargo no la poseía completamente, hecho que le supuso un enorme esfuerzo para alcanzarla. Fue hasta el pozo del gigante Mymir, que custodiaba el manantial del saber, y para dejarle beber al dios un solo sorbo le pidió a cambio uno de sus ojos.

Gracias a esto se hizo más sabio, conociendo incluso hasta el destino que esperaba a los dioses y al universo. La clarividencia del porvenir convirtió al dios en un ser taciturno y pesimista, porque su ciencia le dio la conciencia de la destrucción y un peso insoportable al tener que responder por el destino de lo divino y lo humano. Sin embargo, el conocimiento lógico no va a evitar el dolor y la tragedia, ni dará sentido a su actuación. Aquí Wagner hace prevalecer una idea muy cara a Schopenhauer: es más importante la intuición que la lógica representativa; en Schopenhauer el conocimiento de la tragedia de la vida y la adopción de una *ética del renunciamento* es lo que permite asumir lo inevitable (el tiempo y el lugar con sus consecuencias), sin pretender comprenderlo todo; sólo así puede llegar la aceptación trágica. Sólo cuando Wottan asume la tragedia y deja de razonar, en el momento en que renuncia y deja el destino en manos del hombre nuevo sin pretender intervenir, se empieza a resolver el drama.

Apelando a Schopenhauer es posible explicar que los pecados contra la naturaleza cometidos por Wottan se derivan del hecho de *“creer que el mundo solo tiene un significado físico, representativo, y no un sentido moral, este es el error capital, el más nefasto y la verdadera perversidad del pensamiento”* (Schopenhauer, 1998: 76).

En el momento en que el dios adquirió más saber y poder, la naturaleza empezó a degradarse. Wottan ha cometido tres terribles pecados que señalan el fracaso futuro de sus planes y, sobre todo, el colapso del universo. El primero fue sacrificar su ojo por el saber, el

segundo, destruir el freso del mundo para obtener una lanza y el tercero, comprometer la seguridad de los dioses al despojarlos de Freia. De la voluntad en Schopenhauer puede decirse lo mismo que del Wottan wagneriano:

La naturaleza y la vida están empeñadas de una forma que no tiene ni final ni propósito, que desea todas las cosas y no se satisface con nada, que crea y destruye en el más absoluto nihilismo y que genera un torbellino de fuerza irracional (Pérez Maseda, 1993: 112).

Dentro de esta dinámica, Alberich le señala al dios un cuarto pecado: robar un anillo maldito que acarreará la destrucción de todo lo existente. El anillo concede un poder sin límites a costa de la felicidad de su portador; ocasiona tristezas, problemas e infortunios sin fin. Aunque todos querrán poseerlo nadie obtendrá provecho de él, ya que el señor del anillo no será más que un esclavo.

No obstante la maldición y la cadena de errores ya cometidos, Wottan está a punto emprender otros nuevos, como lo son quedarse con el anillo y no pagar a los gigantes por la construcción del Valhala. Sin embargo, las palabras de Erda, el espíritu madre de la tierra, lo previenen contra este nuevo peligro y lo inducen a entregar el anillo a los gigantes. Por supuesto, la maldición del anillo no se hace esperar y sólo trae desgracias para sus dueños: Fafner asesina a su hermano Fasolt para quedarse con el botín; convertido en dragón, Fafner recibe la muerte de Sigfried, quien es inducido a esta acción por su padre adoptivo, Mime, quien a su vez es asesinado por Sigfried al descubrir su traición. Ignorante del poder y la maldición del anillo, el héroe lo entrega como prenda de amor a Brunhilde, que es luego vendida, rebajada y traicionada por su amante. Finalmente, el anillo retorna a las manos de Sigfried y gracias a él encuentra la muerte. La filosofía de Schopenhauer ayuda a esclarecer el sentido de estos hechos:

Este mundo es un campo de matanza en donde seres atormentados no pueden subsistir más que devorándose los unos a los otros; donde todo animal de rapiña es una tumba viva de otros mil, y no sostiene su vida sino a expensas de una larga serie de martirios; donde la capacidad de sufrir crece en proporción a la inteligencia, y alcanza por consiguiente, en el hombre, su grado máximo. Este mundo lo han querido ajustar los optimistas a su sistema y demostrárnoslo a priori como el mejor de los mundos posibles. El absurdo es lastimoso (Schopenhauer, 1993: 72).

Wottan es conciente que debe recuperar el anillo que detenta el dragón Fafner y, sin embargo, no puede hacerlo directamente, porque llega a afirmar: *Me convertí en gobernante gracias a pactos; y ahora soy esclavo de mis pactos*. Por esta razón, toda la esperanza de redención del mundo, que está cifrada en el retorno del anillo a las aguas del Rin, de donde nunca debió salir, depende de la existencia de un héroe independiente, capaz de despojar al dragón de su posesión sin ninguna mala consecuencia; se necesita de alguien que esté más allá de la preservación de los pactos, de la culpa, del pecado y de la responsabilidad ante la destrucción cósmica:

La crisis llama a un héroe quien,

libre de toda protección divina,

será liberado de la ley divina.

Y así, el solo podrá llevar a cabo la acción que,

por mucho que los dioses necesiten,

a un dios le está prohibido (Wagner, La Walkirya).

Pese a lo previsto por Wottan la utopía de redención del mundo a través del héroe fracasa. Es en esta parte de la obra donde cualquier rasgo de optimismo desaparece: Wottan sencillamente se aparta, limitándose a ser

un espectador. Ya no crea más estratagemas y ha renunciado a la posibilidad de salvación del universo. Entiende que la destrucción de lo existente y el ocaso de los dioses es el único camino posible para la expiación de la culpa y el pecado. La estirpe de los dioses, que se pretendía eterna, pronto habrá de sucumbir. Esto le lleva a confesar:

Con asco me veo

cada vez que miro

todo lo que he creado (Wagner, Sigfried).

Caído en la angustia y la deshonra, el dios se siente perdido y sin salvación. Todo es aflicción y desgracia; claudica ante los ideales del pasado y ya no espera lograr un nuevo orden en lo porvenir. Aquí es nuevamente Schopenhauer, a través de Wottan, quien *“nos enseña, con un sentido crítico más profundo, a deducir las conclusiones más infalibles sobre el ‘ser’ del mundo”* (Wagner, 1995: 127). El más poderoso de los dioses se siente derrotado, en todos sus proyectos ha fracasado y la suya no ha sido más que una lucha inútil y estéril: *mi angustia divina se mezclaba con una amargura rapaz*; según Dellin, *“su conocimiento de la futilidad del mundo es precisamente fuente de la tragedia”* (Gregor Dellin, 1983: 313). El dios ni siquiera ha sido capaz de resolver su dilema fundamental, que es la lucha entre el amor y el poder:

Cuando los placeres

del joven amor disminuyeron en mí,

mi espíritu anhelaba el poder.

Deseos impetuosos

me llevaron a la locura,

y para mí mismo conseguí el mundo.

Con involuntaria deshonestidad,

me comporté de manera desleal,

y mediante pactos me alié con poderes

que ocultaban la maldad.

Y sin embargo,

no podía separarme del amor.

En mi poder, anhelaba el amor (Wagner, Sigfried).

El dios no se sentía capaz de separarse del poder y por amor a él se hizo culpable por el destino de destrucción inminente de la obra por él creada. Anhelaba el poder y, sin embargo, no pudo hacerse absoluto mediante la posesión del anillo. Y en cuanto al amor concierne, tampoco supo retenerlo, porque perdió a Sigfried y también a Brunhilde, en aras del respeto a la ley. Así, es posible concluir, con Schopenhauer, que *“encontramos las alegrías muy por debajo de nuestra esperanza, al paso que los dolores la superan con mucho”* (Schopenhauer, 1993: 58).

Wottan abdica porque comprende que las fuerzas de su poder son de naturaleza criminal y por ello deben ser destruidas. Dado que es el más inteligente de todos los dioses debido a la sabiduría que ha ganado, llega a comprender la transitoriedad del mundo. Esta revelación hace que un dios que antes fue egoísta, mezquino y cruel, se torne ahora responsable de sus acciones, al decir: *“divina pompa y vergonzosa jactancia. Deja que todo lo que construí se caiga en pedazos”*. Indudablemente, que el padre de los dioses deje de aferrarse obstinadamente al poder representa un símbolo de declive y decadencia de la raza divina, que a la vez supone, aunque resulte paradójico, la redención del universo.

Reconociendo la falta de bondad que hay en su obra, el dios abandona su deseo de lucha y se resigna a la común suerte de todo lo viviente: el colapso. Ahora que Wottan anhela la destrucción, él mismo apila madera en torno a la fortaleza para que sea consumida en el fuego final, el día señalado para el crepúsculo de los dioses.

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

Si la voluntad no puede vencer el espíritu rígido de la ley, lo único que cabe esperar es la destrucción de la normatividad vigente a través del crepúsculo de los dioses, pues la existencia de lo divino es el elemento que crea y mantiene la ley en el universo. Según Lichtemberger, es así como Wottan “*se yergue en las trágicas cimas del renunciamento hasta querer su aniquilamiento*” (Lichtemberger, 1992: 118).

Sigfried quiebra la lanza, custodia de los pactos y símbolo de la ley. Y aunque el héroe no llegue a ser redentor del universo y augur de una humanidad nueva², lo cierto es que su comportamiento anarquista le convierte en el destructor de los convencionalismos que presagia el cercano fin de los dioses. La ruptura de la lanza lo que prueba es que Wottan ya no es el dios invencible que se pretendía en el pasado y que la mutilación del Fresno del Mundo para obtenerla, es decir, la destrucción del sagrado orden de la naturaleza en aras de los artificios de la ley y de los contratos, ha sido inútil. La juventud triunfante de Sigfried se enfrenta y vence al dios envejecido, encarnación de la sabiduría desengañada. Desde este momento el dios se recluye en el Valhalla y no vuelve a aparecer en escena, pues queda derrotado en su trono, aguardando el fin inminente. Es así como *El anillo del nibelungo* incorpora las categorías esenciales del pensamiento de Schopenhauer:

Predica esa filosofía de la gradual abdicación del egoísmo, la necesidad de la resignación total, la jubilosa aceptación de la muerte. Ahora bien, en su primera forma el drama de Wagner, con Sigfried como héroe central, glorificaba la alegría de vivir y la bella humanidad. En la redacción definitiva... el motivo central de la obra es ahora el conflicto entre el oro y el amor, entre la voluntad de poder egoísta y el altruismo que somete a la necesidad universal. Y ese conflicto tiene lugar en el fondo mismo del alma de Wottan, desde ese instante pasa al primer plano del drama. Se desarrolla en el corazón del dios la gran tragedia del universo, la lucha entre el egoísmo y el amor (Lichtemberger, 1992: 114-115).

Existen tres líneas de interpretación para otorgar significado simbólico al drama musical del *Anillo*. La primera de ellas es anarquista y proviene de la influencia de Proudhon, a partir de la cual se considera a Sigfried como el héroe destructor del orden establecido al vulnerar el espíritu de la ley. La segunda interpretación se deriva de la influencia revolucionaria de Feuerbach y constituye una manifestación pagana y optimista de la voluntad de vivir, de la exaltación del amor libre y de la redención de la humanidad frente a la tiranía del oro a través del altruismo. Sin embargo, tercer final, el definitivo, está marcado por la impronta de Schopenhauer. De acuerdo con Lichtemberger, Wagner “*hace del Anillo un drama pesimista que describe la gradual extinción del ansia de vivir y el derrumbamiento del mundo en donde reina la sed del oro y de los malos deseos*” (Lichtemberger, 1992: 120 - 121).

4. Conclusión

En una primera versión del drama musical, inspirada por el utopismo revolucionario de Feuerbach, se incorporó la secuencia escandinava de ocaso y aurora, muer-

² Este fue el arquetipo heroico previsto originalmente por Wagner cuando se encontraba bajo la influencia de Feuerbach.

te y renacimiento. La nueva humanidad que habría de nacer, desde la perspectiva de Wagner, estaría redimida por la nueva estética, por la obra de arte total. En ese sentido, el arte sería la utopía redentora y el *Anillo* no sería más que la forma en que esa filosofía optimista y futurista cobraría sentido. Pero sabemos que Wagner abdica frente al pensamiento revolucionario, al punto que su interés no es ya sustentar la idea de *cómo debería ser el mundo*, sino ofrecer una imagen lúcida y cruda acerca de *cómo es*.

De este modo, el predominio de la *realidad* sobre la *idealidad* produce un canon estético diferente en Wagner, en donde el arte es una metáfora mimética de la desintegración individual y colectiva, renunciando a asumir dimensiones activistas, transformadoras o salvíficas. Podríamos decir, en palabras de Lyotard (1994), que la regeneración que acaece al universo en la versión de la mitología escandinava no es más que un *metarrelato emancipatorio* que pretende liberar la condición humana de la ineluctabilidad del dolor, sustraerla de su duración fugaz y de las vicisitudes que la acompañan, para mostrar la posibilidad de un porvenir distinto. Después de todo, la humanidad tendría la capacidad para reinventarse de otro modo.

Sin embargo, ocurre que Wagner capitula frente a este único aspecto optimista del pensamiento escandinavo, al superponer la influencia que Schopenhauer recoge del budismo: se trata de la idea de Nirvana o liberación

mediante la aniquilación total. De esto se deriva la importancia de suprimir la voluntad como fuente de todo deseo, pues los deseos constituyen una dinámica irrefrenable que con nada se puede aplacar. La vida es sufrimiento y la liberación ante el destino se consigue a partir de rituales purificadores y, sobre todo, gracias a la renuncia a los placeres terrenales. Por ejemplo, Wotan se ha purificado a través del dolor y la renuncia, mientras que Brunhilde lo ha hecho mediante la expiación y el sacrificio. Después de todo, Wagner entenderá que la voluntad es sólo uno de los mecanismos del deseo y la representación, fuente de un anhelo y frustración incesante, de dolor e impotencia. El mundo ilusorio, que nos lleva a ser rapaces y crueles, sólo puede ser vencido con la extinción definitiva³, porque:

“Querer es esencialmente sufrir, y como vivir es querer, toda vida es por esencia dolor. Cuanto más elevado es el ser, más sufre... La vida del hombre no es más que una lucha por la existencia, con la incertidumbre de resultar vencido... La vida es una cacería incesante, donde los seres, unas veces cazadores y otras cazados, se disputan las piltrafas de una presa horrible. Es una historia natural del dolor, que se resume así: querer sin motivo, sufrir siempre, luchar de continuo, y después morir... Y así sucesivamente por los siglos de los siglos, hasta que nuestro planeta se haga trizas” (Schopenhauer, 1993: 74).

³ Aunque Wagner siempre exaltó que la característica de su drama musical como arte del futuro estaba dada en la indivisible articulación entre la poesía y la música, entre la acción y la orquestación, es posible identificar una tensión ideológica en el final del *Anillo* que pone en evidencia la ambigüedad existente entre el mensaje musical y poético. En el plano literario y teatral resulta claro que el final está inspirado por Schopenhauer, al sacrificar el renacimiento escandinavo en nombre del Nirvana budista. Por otra parte, la conclusión del *Anillo* no se expresa exclusivamente en las palabras y acciones de Brunhilde, sino también a través de la música; el problema radica en que los acordes sonoros no resultan ser una traducción o ampliación del estado interior del personaje ni una descripción de los sucesos representados.

En realidad, el final musical de *El Anillo del nibelungo* introduce un *leitmotiv* con un mensaje contrario al pesimismo y que sí guarda consecuencia conceptual con el Ragnarok escandinavo: se trata del *motivo de Siglinda*. Cuando la walkyria le revela que no debe ansiar la muerte, porque en sus entrañas lleva al héroe libre, futuro redentor, ella claudica de su opción por la disolución y elige la esperanza de una nueva vida. De esta manera, considero que esta yuxtaposición entre el motivo poético de la *destrucción* y el motivo musical de la *redención* en el plano musical, señalan una dicotomía a partir de la cuál sería necesario realizar una investigación exhaustiva a la luz de la filosofía de la música.

Bibliografía

- Argullol, R. 1999. *El héroe y el único: el espíritu trágico del romanticismo*. Madrid: Taurus.
- De Candé, R. 1981. *Historia universal de la música*. Vol. I. Madrid: Aguilar.
- Fubini, E. 1998. *La estética musical desde la antigüedad hasta el sigloXX*. Madrid: Anagrama.
- Gregor - Dellin, M. 1983. *Richard Wagner. 1821 - 1864*. Madrid: Alianza.
- Láng, P. H. 1979. *De la música en la civilización occidental*. Buenos Aires: Editorial Universitaria.
- Lichtemberger, H. 1992. *Wagner*. Buenos Aires: Tor.
- Lyotard, J. F. 1994. *La condición postmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- Nietzsche, F. 1994. *El caso wagner*. Madrid: Alianza.
- Palhen, K. 1995. *Diccionario de la ópera*. Barcelona: Emecé Editores.
- Pérez Maseda, E. 1993. *Música como idea, música como destino: Wagner - Nietzsche*. Madrid: Tecnos.
- Schopenhauer, A. 1993. *El amor, las mujeres y la muerte*. Madrid: Anagrama.
- Schopenhauer, A. 1993. *Parerga y Paralipomena*. Madrid: Alianza.
- Varios, 1998. *Diccionario mitológico universal*. Madrid: Editora Cinco.
- Wagner, R. 1984. *Mi vida*. Buenos Aires: Tor.
- Wagner, R. 1995. *Novelas y pensamientos*. Madrid: Lípari.