

SCHOPENHAUER, WAGNER Y LA INTUICIÓN MUSICAL

SCHOPENHAUER, WAGNER AND MUSICAL INTUITION

JOSÉ ANTONIO CABRERA RODRÍGUEZ
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

RESUMEN: En el presente trabajo analizamos la concepción intuicionista de la música compartida por Schopenhauer y Wagner. Se expondrá para el caso en qué consiste la «obra de arte total» (*Gesamtkunstwerk*) como escenario perfecto para la composición musical wagneriana. Comprobaremos así cómo influye Schopenhauer en uno de los grandes músicos románticos europeos, inspeccionando temas como el inconsciente, el sueño o la sexualidad, importantes todos ellos en la mentalidad filosófica contemporánea.

PALABRAS CLAVE: música, intuición, inconsciente, obra de arte total.

ABSTRACT: In this paper we analyze the intuitionistic concept of music shared both by Schopenhauer and Wagner. We'll expose what is the meaning of «universal artwork» (*Gesamtkunstwerk*) as perfect stage for the Wagnerian musical piece. We will check how Schopenhauer has influence upon one of the greatest European romantic musicians by studying topics such as unconscious, dreaming or sexuality, which are important all of them for contemporary philosophical mentality.

KEYWORDS: music, intuition, unconscious, universal artwork.

Dos grandes alemanes van históricamente unidos de un modo u otro al pensamiento de Schopenhauer: Goethe y Wagner. Si en Goethe encontró nuestro autor la inspiración personificada para modelar una teoría sobre la visión y los colores, mostrándonos el semblante con el que se nos aparece la realidad a nuestros ojos, en Wagner encontrará un epígono artístico de su propia filosofía, desde luego, y con ella de esa peculiar dignificación

de la música que va a marcar un antes y un después en la concepción de la ópera europea. Y es que las obvias afinidades entre las óperas wagnerianas y el pensamiento schopenhaueriano responden a varios temas no poco succulentos. Entre ellos, por supuesto, se incluirían el pesimismo voluntarista, la metafísica del amor sexual o el sino trágico que depara a ciertos protagonistas. Pero donde, gnoseológicamente hablando, podría avizorarse un interés común es en el intuicionismo de la expresión musical.

Se ha discutido hasta qué punto el pensamiento schopenhaueriano ha trascendido verdaderamente en las óperas wagnerianas; no faltan quienes han cuestionado que la repercusión haya resultado tan grande, como le ocurre a Alessandro Pinzani en *How much Schopenhauer is there really in Wagner?*¹ Sin embargo, a nuestro parecer no se podría asimilar cabalmente la trasfuerza filosófica y metafísica de la obra wagneriana si no fuera por muchas de las ideas que planteó Schopenhauer, entre las cuales, por supuesto, se encuentra la de la metafísica de la música. Sea mayor o menor la intensidad con que Schopenhauer influyera en Wagner, lo cierto es que no he conocido ningún caso de artista más leal a la teoría musical del filósofo pesimista que este. Así pues, su encuentro con la filosofía schopenhaueriana fue uno de esos acontecimientos que a Wagner más le marcó durante toda su vida, viendo en la música un acceso intuitivo superior a la trágica esencia del mundo.

1. EL DESCUBRIMIENTO DE SCHOPENHAUER

Aun cuando el de Danzig nunca le hubo vaticinado un futuro honroso para la música, Wagner acabó personificando a ese genio metafísico con el que aquel identificaba al músico de pro. En las pocas misivas intercambiadas entre ambos, Schopenhauer únicamente mostró cierto apoyo a Wagner al reconocerle que pintaba maneras para la lírica. Wagner había escrito ya en 1849 su ensayo *La obra de arte del futuro*, en la que anunciaba programáticamente las líneas principales de la *Gesamtkunstwerk*, la «obra de arte total», que englobaba todos los más altos géneros artísticos, la mayoría de los cuales Schopenhauer había encumbrado en la pirámide de las artes: música, danza, canto y lírica. Con la obra de arte total, Wagner había agotado todas las posibilidades artísticamente realizables sobre un escenario ante un espectador, pero siempre bajo la supremacía indiscutible de la música, cuyo lenguaje superaba en dignidad a todos los demás. La *Gesamtkunstwerk* wagneriana constituiría así el vivo ejemplo de un espectáculo insuperable, y por ende, lo máximo que se podría alcanzar en la creación artística romántica. Por ello escogió Wagner el título tan revelador de «la obra de arte del futuro», por estar pensando en el producto artístico más consumado que aguardaría a las generaciones venideras.

En la producción de Wagner, hay un arco temático que oscilaría entre las cloacas de un inconsciente cósmico —que Hartmann adivinó y al que Freud iría haciendo cada vez más cons-

¹ Cfr. artículo en (consultado el 6 de marzo de 2016):

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ethic/article/viewFile/1677-2954.2012v11nesp1p211/22999>

ciente— y la ensoñación paradisíaca del *kosmos noetós*: ese es, en efecto, el que media entre el *Parsifal* y *El anillo de los nibelungos*. En esta sañuda lucha de la voluntad consigo misma iría cristalizando el quehacer musical wagneriano. Pero, como muchos de sus coetáneos, Wagner no llegó a tener noticias de Schopenhauer hasta una vez iniciada la segunda mitad del siglo XIX. Anteriormente, había sido seducido por las causas revolucionarias, socialistas y anarquistas, por los reclamos propagandísticos de la izquierda hegeliana, de Proudhon, Bakunin, Röckely y sobre todo Feuerbach. Su escrito *Arte y revolución* de 1849 deposita todas estas preocupaciones de corte más activista que metafísico. No fue hasta su exilio en Zúrich en 1854 cuando el poeta goethiano Georg Herwegh, a la sazón colega suyo, le aconsejó leer al filósofo de Danzig. Su lectura de *El mundo*, que también provocaría un gran impacto en el joven Nietzsche cuando la leyera en Leipzig en 1865, removi6 todos sus esquemas previos sobre el arte musical. Si en 1849 la había considerado un «arte ficticio» o «matemática del sentimiento», con ese toque técnico-formalista del que con seguridad había renegado Schopenhauer (pese a que algunos estudiosos lo hayan tomado por precursor del formalismo)², en *La música del futuro* de 1861 la habría caracterizado como «un efecto absolutamente único, irresistiblemente poderoso»³. Se evidencia así el viraje que tom6 su filosofía tras haber leído *El mundo como voluntad y representación* de Schopenhauer. La impetuosidad y efusividad con las que desde entonces hablaría de la música se hace visible en su ensayo de 1858 *Sobre los poemas sinf6nicos de Franz Liszt*, donde afirma: «Escuchad mi credo: independientemente de aquello a lo que est6 vinculada, la música no puede dejar de ser el arte supremo, el arte redentor»⁴. As6 pues, lo que la habría supuesto para la primera etapa de Wagner, adquiere dintornos muy metafísicos tras el descubrimiento estelar del texto schopenhaueriano: por ello la 6pera transcribe para Wagner la relaci6n entre la voluntad y representaci6n de Schopenhauer, ya desde un ángulo art6stico: «la acci6n simula un mundo de experiencia, que es la manifestaci6n de la voluntad metaf6sica en forma de fenómenos, mientras que la música es la expresi6n directa de esa voluntad (...) De este modo, Wagner consideraría que él mismo estaba haciendo *in concreto* lo que Schopenhauer como filósofo estaba haciendo *in abstracto*»⁵.

Nunca mejor dicho: donde Schopenhauer puso la letra, Wagner puso la música. A juzgar por lo que Magee ha afirmado, el pensamiento schopenhaueriano le habría venido a Wagner

² Es el caso de Fubini, para quien «la concepci6n de la música que forja Schopenhauer viene a ser sin duda, por su riqueza, profundidad y competencia filos6fica, una de las metas más logradas del pensamiento romántico, y no solamente eso sino [...] que aparece claramente orientada hacia una est6tica formalista: el principio de la autonomía del lenguaje musical —que desarrollará Hanslick en un sentido antirromántico, algunas décadas más tarde— se halla contenido, implícitamente, en la afirmaci6n de que la música no guarda relaci6n directa con los sentimientos, así como en la de que no puede ni debe suscitar sentimientos determinados en el oyente». Fubini, E., *La est6tica musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza: Madrid, 2005, pp. 290-291.

³ Cit. por Magee, B., *Schopenhauer*, Cátedra: Madrid, 1991, p. 375.

⁴ *Id.*

⁵ *Id.*

como anillo al dedo: «Schopenhauer es, si podemos decirlo así, la filosofía que Wagner necesitaba»⁶. Probablemente, tras el fiasco que se llevó con las causas políticas y sindicales, Wagner habría estado en un momento de su vida en que la metafísica irracionalista le habría encendido la bombilla. Así, verbigracia, para Jack Stein el calado que Schopenhauer tuvo en la madurez musical de Wagner habría sido realmente decisivo. Y hasta tal punto Stein lo cree así que se aventura la hipótesis de que toda su producción posterior habría variado notoriamente si no se hubiera topado con *El mundo y los Parerga*⁷.

No obstante, al estrenarse *El oro del Rin* no todos hacían una lectura positivamente schopenhaueriana, en el sentido de que Wagner impulsara una música que fuera expresión misma de la intuición genial. Tal crítica le haría Peter Cornelius, al que, aun cuando apreciara de largo la obra, le pareció ciertamente abstracta, por haberle concedido plena autonomía a la música frente al verso; él habría preferido una melodía derivada de la palabra, y no al revés. Pero a pesar de las críticas, Wagner habría continuado la senda marcada por Schopenhauer, aun cuando se dejen entrever ciertos movimientos más apegados a esta preponderancia del texto operístico. Él mismo lo confesaría sin tapujos en su propia autobiografía cuando explica qué fuentes le inspiraron a componer *Tristán e Isolda*: «No cabe ninguna duda de que fue, en parte, la seria disposición mental surgida a raíz de mis lecturas de Schopenhauer –que entonces estaba exigiéndome que expresara, fascinado, sus rasgos fundamentales– la que me dio la idea de *Tristán e Isolda*»⁸.

Sin embargo, ya antes de conocer a nuestro autor, Wagner habría avanzado sentimientos e ideas que aquel habría admitido de buen grado según el esquema de su ética y la sabiduría de la vida por él aconsejada en sus Aforismos. Antes de *El holandés errante*, estrenada el 2 de enero de 1843, Wagner había compuesto obras que habían seguido una directriz muy consciente, arquitectónicamente bien construida, con el ramplón fin de lograr fama y dinero; este era el caso de *Las bodas* y *La prohibición de amar*. Sin embargo, con *El holandés errante*, Wagner permitió que «sus intuiciones derivadas del inconsciente dirigieran su obra», ya que «se produjo un cambio radical en sus orientaciones intelectuales, por no decir su inversión»⁹. En las escenas del navegante que se enfrenta a tempestades, ventiscas y remolinos, ya solo desea terminar su existencia náufraga, y eso es lo que expresan los movimientos operísticos. Schopenhauer había advertido claramente la contradicción inherente a la expresión musical. Alabando el trabajo del genial Beethoven, leemos: «en una sinfonía de Beethoven se nos muestra la máxima confusión basada, sin embargo, en el más perfecto orden, la lucha más violenta que en el instante inmediato se configura en la más bella concordia: es la *rerum concordia discors*»¹⁰.

⁶ Magee, B., *Wagner y la filosofía*, Fondo de Cultura Económica: México, 2014, p. 191.

⁷ Stein, J., *Richard Wagner and the Synthesis of the Arts*, Wayne State University Press: Michigan, 1960, p. 113.

⁸ Cit. por Magee, B., en *Wagner y la filosofía*, *op. cit.*, p. 147.

⁹ *Ibid.*, p. 188.

¹⁰ Schopenhauer, A., *El mundo como voluntad y representación II (Complementos)*, Trotta: Madrid, 2005, p. 502.

Parejamente, en el *Tanbüusser* el protagonista homónimo termina finalmente por desear retirarse de la vida mundana, expresando una cierta noluntad que nos recordaría a la vía ascética schopenhaueriana; y también pasaría lo mismo en el *Löbengrin*, cuando el protagonista, al haber sufrido un desamor, decide igualmente renunciar a los placeres sexuales y al comercio mundano para posicionarse en una situación superior, de conciencia mejor, que le daría ventaja sobre los demás seres, si bien sin la presunta felicidad de que gozaría el común de los seres humanos.

Asimismo, Milton E. Brener comenta que en 1951, tres años antes de conocer a Schopenhauer, Wagner escribe su manifiesto musical *Ópera y drama*, que «contenía una sorprendentemente legible explicación de sus variadas teorías, incluyendo la superioridad de la música». ¹¹ Pero no sería hasta la composición de la tetralogía del *Anillo* cuando Wagner, convencido por el sistema metafísico de Schopenhauer, plasmaría todo cuanto ya antes había atisbado de manera inconsciente y sin la fuerte base filosófica que encontró en el de Danzig. Para Magee, «esto nos lleva al meollo de lo que Wagner consideraba qué había hecho por él su descubrimiento de Schopenhauer: le había permitido que emergieran del reino inconsciente, hasta su conciencia, sus intuiciones creativas de forma completa y explícita» ¹². Incluso la segunda esposa de Wagner, Cósima, llegó a contarle a Nietzsche lo muy enfervorecido que se mostraba leyendo a Schopenhauer, según nos refiere efectivamente Magee: Wagner «se dedicaba a la composición de *El crepúsculo de los dioses* por las mañanas y leía a Schopenhauer por las tardes» ¹³.

Basada en el viejo mito germano del Anillo de los Nibelungos, la tetralogía del *Anillo* llegó a encabezar uno de los mayores motivos de honra para un nacionalismo exacerbado hasta límites insospechados en el nazismo. Ella fue, sin lugar a dudas, el más acabado ejemplo musical del pensamiento schopenhaueriano. Por ello se establece un fuerte enlace entre un artista con preocupaciones filosóficas como Wagner y un filósofo con prerrogativas artísticas como Schopenhauer. Es así como nos dice Magee que «*El anillo*, tal y como lo conocemos hoy, tiene en efecto un final schopenhaueriano, pero este se expresa solo en términos musicales» ¹⁴. Así, será en la música donde cifrarán tanto el uno como el otro el privilegio propio del compositor: aquel conocimiento intuitivo directo de la abstrusa voluntad cósmica.

¹¹ «*Opera and drama* contained a surprisingly readable explanation of his various theories, including the superiority of the music». Brener, M. E., *Wagner and Schopenhauer: a closer look*, Xlibris: USA, 2014, p. 33

¹² *Wagner y la filosofía*, op. cit., p. 192. Y a renglón seguido acota: «Sus creencias filosóficas conscientes formaban ahora, después de mucho tiempo, una unidad orgánica con sus intuiciones creativas, y también, en consecuencia, con sus impulsos preconscientes e inconscientes de los cuales surgían aquellas intuiciones» (*idem*)

¹³ *Ibid.*, p. 362.

¹⁴ *Ibid.*, p. 191.

2. LA MÚSICA COMO LENGUAJE INTUITIVO

En 1860, Wagner escribe una carta a Villot donde le confiesa su inclinación al lenguaje intuitivo para la creación musical, alejándose de las escuelas formalistas y racionalistas a las que la técnica y el cálculo métrico del *tempo* les bastaría para componer buenas piezas musicales: «la forma artística ideal es aquella que puede ser enteramente entendida sin reflexión, la que pasa directamente del corazón del artista»¹⁵. Como ha advertido muy bien Stein, su teoría de la música obedece, pues, no tanto a un pensamiento dialéctico, cuanto a la intuición del artista que en sí ya era: «su intuición lo guiaba con mayor seguridad de lo que su dudosa dialéctica jamás podría hacerlo»¹⁶.

A Schopenhauer se le antoja la música un lenguaje puro y universal, como lo será también para Wagner, y ello porque expresa aquello común a todos y no la mentira de la individuación. Efectivamente:

Todos los posibles afanes, excitaciones y manifestaciones de la voluntad, todos aquellos procesos interiores del hombre que la razón lanza dentro del amplio concepto negativo de sentimiento, pueden ser expresados por el infinito número de melodías posibles, pero siempre en la universalidad de la mera forma y sin la materia, siempre según el en sí y no según el fenómeno, expresando, por así decirlo, su alma interior sin el cuerpo.¹⁷

La comprensión intuitiva concita también la asociación de ciertos simbolismos a algunos de los protagonistas de las óperas wagnerianas. Entre algunos de los que conforman el elenco de personajes wagnerianos, Sigfrido acusa un muy evidente perfil romántico. Para empezar, personifica al héroe tan querido por aquellos, un héroe cuya leyenda arrastrará tras de sí la inevitable y trágica muerte que sufre a manos de Hagen, quien le clava una lanza en el talón, el único punto débil de su cuerpo por no haberlo embadurnado con la sangre del dragón Fafnir, que le proporcionaba indemnidad en el combate. Para más inri, a su muerte le siguió la de su amada Brunilda, quien no soportó quedarse a solas sin su amado. El ciclo del *Anillo* wagneriano, inspirado en la leyenda del anillo de los Nibelungos, plasma pues con toda la fuerza de la expresión operística esta tragedia al más puro estilo romántico. Comparándolo con lo que Feuerbach había explicado sobre la deidad como la sublimación de las cualidades humanas y su inalienable libertad, sentencia Safranski que en Sigfrido «puede hacerse intuitivo

¹⁵ Wagner, R., *Mis Ideas. Carta a Federico Villot*. Biblioteca Selecta: Barcelona, 1904, p. 54.

¹⁶ «His artistic intuition guided him more surely than his dubious dialectics ever could have». *Richard Wagner and the Synthesis of the Arts*, *op. cit.*, p. 150. Ya en la «Introducción» asevera Stein rotundamente que Wagner era del tipo de artistas puramente intuitivo: «Pero a pesar de su amplia teorización, Wagner era ante todo un artista intuitivo» («But in spite of his extensive theorizing, Wagner was primarily an intuitive artist»). *Ibid.*, p. 7.

¹⁷ *El mundo como voluntad y representación*, *op. cit.*, pp. 318-319.

qué le espera al hombre que se ha emancipado del poder de los dioses»¹⁸. Acorde, pues, con el sentir idolátrico romántico, Sigfrido aparecería cual héroe deificado, hasta el punto de que «con la mirada puesta en los antiguos, Wagner había resaltado la figura de Prometeo. Sigfrido es para él un nuevo Prometeo, y también un nuevo Cristo».¹⁹ Wagner rescataría una vez más este personaje tan bien acogido por los románticos: su heroicidad lo convierte en un personaje muy nietzscheano, en un superhombre capaz de conquistar y triunfar por sus propios medios allá donde pisan sus pies. Según Cacciari, en su autosuficiencia e independencia, este héroe-dios «representa la heroica voluntad de poder “encantada”; él, ese Narciso siempre alerta, él, que no cree más que en las sensaciones “reales”, es la presa fácil de las ilusiones y se ve sumergido en un sueño profundo a lo largo de *El crepúsculo de los ídolos*».²⁰ Este sería el sueño de la representación schopenhaueriana, que Sigfrido habría tomado por su entorno verdadero y genuino, con arreglo al sentido de la tierra nietzscheano, único dogma reverenciado por el superhombre.

Dentro del ciclo del *Anillo*, el *Sigfrido* constituiría no por casualidad el *scherzo*, el movimiento jocoso, gracioso y alegre. En él, la parte instrumental de la orquesta por fin superaría su relación de vasallaje con el canto, como bien afirma Magee: «La orquesta deja de ser el “acompañamiento” o el “apoyo”; no está subordinada a las voces, sino que está emparejada con lo que ocurre en la escena»²¹. Pero allá donde Sigfrido personifica a este héroe endiosado, con Wotan y Brunilda se harían aún más palmarios los temas schopenhauerianos del dolor, la compasión y la intuición. En concreto, Wotan, la germanización del dios Odín, propende más bien a encarnar valores como la potestad y el orden moral establecido; o como afirma Bernard Shaw, Wotan simbolizaría la divinidad y la majestuosidad, frente a un Loki que personifica la imaginación, la superchería y el cinismo²². Puestos a elucubrar, ambos personajes podrían significar tipos de intuición distintas: el primero una intuición sincera del mundo, ético-metafísica, pues Wotan exhibe un excelente sentido moral; mientras que el segundo, como dios de la treta y la engañifa, se acercaría más bien a la intuición de las máscaras bajo las que se oculta el mundo, la intuición de lo irreal tomado por real (el simulacro); por traidor y engañoso a toda costa, tal vez fuera el homólogo de la diosa purana Maya a la que se refiere Schopenhauer²³.

¹⁸ Safranski, R., *Romanticismo: una odisea del espíritu alemán*, Tusquets: Barcelona, 2012, p. 238.

¹⁹ *Idem*.

²⁰ Cacciari, M., *El dios que baila*, «Los mensajeros silenciosos: de la relación Schopenhauer-Wagner», Paidós: Buenos Aires, 2000, p. 137.

²¹ Magee, B., *Schopenhauer*, *op. cit.*, p. 379.

²² Shaw, B., *El perfecto wagneriano*, Alianza: Madrid, 2011, p. 75.

²³ Schopenhauer, A., *El mundo como voluntad y representación I*, Trotta: Madrid, 2004, p. 56. Con el ejemplo de Wotan y Loki nos las vemos con un mitologema muy famoso y extendido entre tantas civilizaciones: el del dios de la verdad *versus* el dios de la mentira, el dios del orden *versus* el dios del caos, el dios de la autoridad *versus* el dios de la rebeldía. Incluso si apuramos la interpretación, esto tendría que ver con la rebelión luciferina: su envidia ante Dios todopoderoso hace que el ángel Lucifer se subleve contra Él en una apoteosis de egoísmo,

La concepción wagneriana de la *obra de arte total* manifestaba una cohesión y solidez especiales. Para el músico, la ópera es el resultado de una conjunción de varios factores creativos a partir, eso sí, de una intuición primera. Según Magee, «tanto si Wagner seguía sus intuiciones creativas como si ensamblaba las óperas en su mente consciente, en ambos casos concebía la creación de una ópera como un proceso integrado, en el cual la música, el drama y el verso avanzaban conjuntamente»²⁴. Gracias a la pretensión de unificación en la *obra de arte total*, pues, se facilita este ideal holístico del saber que la intuición permite; y por ello, aunque a nivel de ejecución técnica distingamos entre las distintas formas de arte, así como los ingredientes que entran en juego a la hora de componer una ópera, en su *totalidad* esta manifiesta la intuición inconsciente de una realidad difícilmente admisible para una mentalidad puramente analítica.

Para apresar la verdad, la conciencia racional se bate en retirada frente al imperio de lo irracional y la intuición estética. Cuenta Magee que Wagner, en una carta enviada a August Roedel, le declara que, quien desee estar en posesión de la verdad, «es necesario que [...] la haya sentido intuitivamente antes de comprenderla intelectualmente».²⁵ Esto nos instala ante un palmario antirracionalismo, lo cual podría tomarse de dos maneras: por un lado, como un desplante frontal a la filosofía de la conciencia culminante en Hegel, sin más ni más, y en tal caso Schopenhauer sería el primer pensador contemporáneo *stricto sensu*²⁶; pero también podría tomarse en un sentido positivo —no incompatible con el primero, desde luego, sino complementario a él— como una prolongación o ramal filosófico del impulso romántico. Safranski iría muy por la línea de esta segunda apreciación al clasificar a Schopenhauer y Wagner, además de Nietzsche, como herederos del Romanticismo, y nosotros lo abonamos con absoluta convicción:

La idea romántica de que el cono de luz de nuestro conocimiento no ilumina todos los ámbitos de nuestra experiencia, de que la conciencia no puede captar todo nuestro ser, de que estamos unidos con el proceso de la vida de una forma más íntima que la capacidad de percibir de nuestra razón,

arrastrando tras de sí el pecado y la tentación propia del *ego* que afecta a todos los seres humanos. En cierto modo, esta comparación simbólica supone un desdoblamiento para la intuición: porque Schopenhauer remacha el sentido ilusorio y falaz de nuestras representaciones empíricas en tanto que originadas en un animal con sistema nervioso central que no deja de reafirmar su individualidad, y sobre todo tomadas como motivos para la acción; pero aplaude la intuición estética en el arte y la intuición metafísica en la moral al comportar, cada una a su manera, un olvido del *ego*, un descanso de la incesante pulsión conativa de la voluntad de vivir.

²⁴ Cit. por Magee, B., en *Schopenhauer, op. cit.*, p. 368.

²⁵ *Ibid.*, p. 199. No obstante, admitida que toda intuición es intelectual, habría que reformular ese «comprender intelectual». Quizás habría afinado más escribiendo «comprenderla racional o lógicamente», pero dada la confusión generalizada entre intelectualidad y racionalidad se le podrá disculpar. Es moneda común que se identifiquen ambos términos y por ello sobreentenderemos lo que se quiere decir, si bien para Schopenhauer no existe precisamente la equipolencia entre entendimiento y razón: mientras que aquel lo compartimos con los animales superiores, esta es una facultad específicamente humana que nos adentra en el orbe lingüístico y conceptual.

²⁶ Esta es, verbigracia, la hipótesis defendida por Javier Urdanibia en *Los antibegelianos: Schopenhauer y Kierkegaard*, Anthropos: Madrid, 1990.

es una convicción que se ha expresado enérgicamente en la filosofía de la voluntad de Schopenhauer, y que sigue repercutiendo en Wagner y Nietzsche. En esto son románticos, igual que lo fue Schopenhauer.²⁷

3. LA INTUICIÓN DE LO INCONSCIENTE: EL OCULTO SIMBOLISMO DE LA *GESAMTKUNSTWERK*

Como indica Safranski, los motivos del mal de amores o del crepúsculo de los dioses que este Wagner tan schopenhaueriano iba introduciendo en sus obras fascinaron a creadores posteriores de la talla de Huysmans, D'Annunzio, Mann, Schnitzler, Hofmannsthal o Mallarmé: «para estos admiradores, los tornados de la orquesta y la melodía infinita hacen que el oyente se hunda en el subsuelo psíquico y en sus oscuras promesas, que se encuentre en los ojos del huracán, en el interior de los poderes de la forma».²⁸ En la música wagneriana presentimos el torrente misterioso de la voluntad, nos aventuramos en los sótanos del inconsciente, cuya voz intentó escuchar Freud mediante su método psicoanalítico. Buena parte de las inquietudes intelectuales surgidas a principios del siglo XX recogen estas primeras perspicacias presentes ya en una horquilla cronológica que abarca desde Schopenhauer hasta Freud (pasando por Wagner y Nietzsche), para quien la actividad de la voluntad irracional se intuye bajo las sombras de un *eros* y un *tánatos*, de una existencia umbría que también tematiza Wagner en el *Crepúsculo de los dioses* al recrear musicalmente el oscuro presagio del *Götterdämmerung* sobrevenido por el *Ragnarök* (a saber, la destrucción del orden establecido por los dioses, causada por el caos y el desenfreno de monstruos y gigantes)²⁹. Esto último precisamente estaría metafori-

²⁷ Safranski, R., *Romanticismo*, *op. cit.*, p. 246. Sin embargo, ¿por qué rompió Nietzsche finalmente su relación con Wagner, si mayormente toda su filiación al Romanticismo se la debió a este? Probablemente lo hizo porque le habría disgustado el giro que había dado su música en comparación con su primera etapa, ya que la inspiración cristiana se iba haciendo cada vez más presente. Por eso tendría razón Safranski cuando interpreta que la crítica de Nietzsche al Romanticismo no es que venga motivada por un Romanticismo trágico y melodramático, rebotante en las primeras obras de Wagner, sino más bien por una vertiente romántica que «pregona el retorno al cristianismo». *Ibid.*, p. 263.

²⁸ *Ibid.*, p. 248.

²⁹ *Cfr.* las *Edda poética* (*Edda Maior*), de anónima autoría (especialmente la *Völuspá* o primera parte), y la *Edda prosaica* (*Edda Minor*) de Snorri Sturluson. Cabría mencionar tal vez cómo, antes de esta batalla final entre fuerzas del orden (dioses) y del caos (monstruos y gigantes), advendría el *Fimbulvetr* o el «invierno más grande», que exterminaría a la raza humana; pues es el frío, como la inhóspita voluntad, la que también acaba con las formas ilusorias de la individuación; esto bien lo ratificaría Schopenhauer con su concepto de «voluntad» desapacible y áspera, aun cuando creamos que el afán de vida que nos infunde parezca entregarnos al deleite y el placer. Al final, es una voluntad que nos quita caprichosamente lo que nos da, una voluntad fría e implacable que todo lo va devorando a su paso, sin ninguna piedad. Porque la anomía, lo que no contempla teleonomía, nada sabe de propósitos y sentidos; no se compadece de ninguno de sus individuos nacidos, ya que ellos son meras excusas para su propia actividad: la producción y reproducción de los seres (de cualquier ser) en el mundo fenoménico (de ahí la vieja idea de la creación y destrucción de mundos tan repetida en las mitologías de numerosos pueblos, tras la que se oculta la veleidat de divinidades o entidades superiores –aunque en alguna ocasión, como para Anaximandro y Heráclito, sea más bien una abstracta *ananké* [necesidad]).

zando sobre lo que, traído a comparación, habría enunciado Schopenhauer en su metafísica: la voluntad caótica siempre vuelve, y todo lo construido por nuestra ciencia y nuestra razón, toda querencia de un orden, resulta absolutamente vana ante el pulso del sinsentido; nuestro mundo conocido se torna representación, mera ilusión, cuando nos percatamos del trágico trasfondo que todo lo envuelve, haciendo añicos la pretensión de acotar, planificar y, en suma, controlar cuanto sucede mediante una razón científica, técnica o incluso jurídica. En los movimientos fluctuantes de la música, la ley de la voluntad, anómica, se impone sobre la voluntad de los hombres, pues estos no son más que marionetas en manos de aquella, verdadera soberana del cosmos.³⁰

Con esta conciencia del inconsciente evidenciada por Schopenhauer y tomada por Wagner en sus dramas operísticos se abre, pues, una nueva etapa para la filosofía, la cultura y las artes, una etapa que va a definir alguna que otra dirección del pesimismo y el decadentismo decimonónico finisecular. *La valquiria* es, sin ir más lejos, una concesión a las pasiones desatadas, a un *ego* que se ha dado cuenta de que en él se alojan ocultos e invisibles huéspedes. Magee sugiere que en *La valquiria* «Wagner abre el surtidor del inconsciente, y saca a la luz un flujo de material diluido del núcleo íntimo del mundo del sentimiento humano [...] Las emociones más prohibidas se expresan de una forma absolutamente desinhibida y plena»³¹. La actitud con la que debemos afrontar la comprensión de una obra artística como la que creaba Wagner no puede ya basarse tan displicentemente en el análisis atento de la obra, en el juicio de un crítico que persigue los aspectos más técnicos, estilísticos o innovadores de la misma, sino que debe conectar con su significado orgánico, con los temas metafísicos abiertos al sentimiento y la intuición profunda. Y esto que aquí comentamos sobre Wagner ya lo habría adivinado Enrico Fubini como indicio de la nueva era artística, en gran medida deudora del giro artístico dado con la música romántica:

La incapacidad de aceptar al crítico, como analista, anatomista, frío y distante, incapaz de «entender» auténticamente el arte y la música en particular, la cual, en cambio, se debe ofrecer como hecho inmediato a la intuición que capta globalmente, antes del análisis, es una actitud que se abre camino desde fines del siglo XVIII y se hace cada vez más frecuente.³²

En nuestro país, Antonio Machado llegó a opinar sobre la música de Wagner, estimándola con su habitual verbo tan pulcro «el poema sonoro de la total opacidad del ser, cuya letra metafísica era la metafísica de Schopenhauer»³³. Y es que a decir verdad, bajo la ópera total de *Tristán e Isolda* palpita nada menos que toda la metafísica del amor sexual abordada por Scho-

³⁰ Cfr. Weyers, R., *Arthur Schopenhauers: Philosophie der Musik*, Gustav Bosse Verlag: Regensburg, 1976.

³¹ Magee, B., *Schopenhauer*, *op. cit.*, p. 360.

³² Fubini, E., *El Romanticismo: entre música y filosofía*, Universitat de Valencia: Valencia, 1999, p. 42.

³³ Machado, A., *Antología. II: Prosa*, Ediciones de la Torre: Madrid, 1999, p. 102.

openhauer en los *Complementos*, rematada por el trágico desenlace de los amantes, siguiendo el tono pesimista con que Schopenhauer explica en su obra principal la existencia humana en general y la del ser consciente en particular. La tragedia se ensaña así con el ser consciente, uno de cuyos grandes errores es la ejecución del coito al alargar y reproducir en otro ser el dolor inherente que pagaremos al nacer y cuya deuda solo saldaremos con la muerte. En particular, a Magee le parece que la pasión sexual es, junto con la música, el tema schopenhaueriano que más directamente justifica la metafísica que está detrás de *Tristán e Isolda*: «la vida cotidiana que más nos acerca a un contacto directo con lo noumenal son el amor sexual y la música. *Tristán e Isolda* –la obra misma, por el hecho de existir– es una celebración de esta afinidad».³⁴ Esta ópera lleva a un orgasmo acústico y musical al oyente, que ve reflejada la intuición musical del espíritu genial de su compositor. Y es que bien lo describe Magee: *Tristán e Isolda* no es sino la «celebración extasiante del amor sexual»³⁵. A tal respecto, Schopenhauer había sido tajante condenado como trapacera la pasión sexual, que sirve a los fines de la voluntad de perpetuarse en las diversas especies pese a la aniquilación de sus individuos. Así:

El anhelo del amor, el *μειρος* que los poetas de todos los tiempos se han ocupado incesantemente de expresar en innumerables formas sin agotar su objeto ni poder siquiera estar a su altura; ese ansia que vincula a la posesión de una determinada mujer la representación de una felicidad infinita, y un dolor inexpressable a la idea de no conseguirla, ese anhelo y ese dolor de amor no pueden tomar su materia de las necesidades de un individuo efímero; sino que son el suspiro del espíritu de la especie, que ve lograr o perder aquí un medio insustituible para sus fines, y por eso suspira profundamente.³⁶

Igualmente, conviene parar mientes en los símbolos del día y la noche con los que Wagner metaforiza en su *Tristán e Isolda*. Consabido es ya que en su metafísica, Schopenhauer asocia el símbolo del sol y el día al conocimiento empírico, al enmascaramiento del ser en el velo de Maya; mientras que la noche opaca (bien lo cotejamos con la metáfora novalisiana) reina en el cráter magmático de cuanto existe, porque es la misma realidad de la que nacen los verdaderos acordes del drama. La noche simboliza «la unidad original, limitada y oscura del ser del que nacemos y al que volvemos, cuyos reflejos se repiten en nuestro interior, que también es ilimitado, oscuro, lo más rotundo que hay en las profundidades de nuestro yo subconsciente».³⁷ Si esto lo traducimos a la ópera de *Tristán e Isolda*, imaginaremos la noche como un refugio para su amor secreto, imposible de cara a la galería, que lo reprueba y le pone mil y un impedimentos. La noche silenciosa, sin embargo, es su confidente, vigía de su amor. En cierto sentido, se podría decir que la vida de *Tristán e Isolda* está condenada al ostracismo, no puede

³⁴ Schopenhauer, *op. cit.*, p. 387.

³⁵ *Id.*

³⁶ *El mundo como voluntad y representación II*, pp. 604-605.

³⁷ Schopenhauer, *op. cit.*, p. 384.

ser pública y notoria; pues si lo fuera, si se expusiera a todas las miradas, sería censurada sin piedad. Magee ha venido a interpretar que ambos no pueden ser nunca fenómenos, y que por tanto solo les cabe subsistir como noúmeno: «La noche funde a los amantes en uno solo, y los une, pero en realidad sólo es en el ámbito de lo noumenal donde ellos son literalmente, es decir metafísicamente, uno»³⁸. Sólo en la noche, y no a plena luz del día, podrá triunfar su amor. Reaparece una vez más la metáfora nocturna, tan atractiva para los románticos especialmente desde los *Himnos de la noche* novalisianos. Cacciari inscribe esta imagen en el personaje mismo de Tristán, quien «concentra en él voluntad nocturna y voluntad de olvido, representa el naufragio de la *Verneinung* [aludiendo a la negación de la voluntad]»³⁹. Esto desde luego despeja una trocha directa hacia la decisión tomada por el asceta con la *noluntad*, transmutando el fenómeno en un negativo fotográfico, extirpando no ya el organismo individuado, como sucede cuando muere el individuo, sino la pulsión desiderativa que por instinto afirmamos.

Por otro lado, cabría añadir brevemente un apunte relacionado con los sueños. Es interesante hacer notar que, por un lado, Schopenhauer comentaba que los sueños profundos (los que hoy tendríamos en fase REM) pertenecen a la esfera exclusiva de la actividad volitiva sin intuición externa, y que sólo algunos tramos soñados podrían ser recordados; y que por otro, el arte nos despierta a la conciencia mejor: «la liberación que proporciona el conocimiento [puro, artístico] nos saca de todo eso como lo hacen la dormición y el sueño»⁴⁰. Hay algo inconsciente, latente, en nosotros que puede darnos pistas sobre lo que nos pasa mientras dormimos, y ello da mucho que pensar. A juicio de Magee, «los sueños que podemos recordar constituyen algo intermedio mediante lo cual podemos conocer en alguna medida procesos inconscientes a los que no podemos acceder de un modo directo». No debe extrañarnos que sobre este onirismo artístico apologice Wagner con gran pericia en el Acto III de *Los maestros cantores*: «Amigo mío, esa es justamente la misión del poeta: / tomar nota de sus sueños e interpretarlos. / Créeme, la auténtica ilusión del hombre / se le revela en sueños; / toda poesía y creatividad artística / no es sino interpretación de sueños verídicos»⁴¹. Por este último punto referente a la interpretación de los sueños, podríamos incluso aducir junto con Magee la semeblanza inevitable que guardan las palabras de Wagner puestas en boca de Sechs con lo que luego realizaría Freud en su psicoanálisis. Y ello, cómo no, debido nuevamente a la metafísica de la inconsciencia ya anunciada por Schopenhauer:

³⁸ Magee, B., *Wagner y la filosofía*, *op. cit.*, p. 226.

³⁹ Cacciari, M., *El dios que baila*, Paidós: Barcelona, p. 137.

⁴⁰ *El mundo como voluntad y representación*, *op. cit.*, p. 252.

⁴¹ «Mein Freund, das grad' ist Dichters Werk / dass er sein Traümen deut' und merk'. / Glaubt mir, des Menschen wahrster Wahn / Wird ihm im Traume aufgetan: / all' Dichtkunst und Poeterei / ist nichts als Wahrtraum-Deuterei» (la traducción es mía), en Wagner, R., *Die Meistersinger von Nürnberg* (consultado el 21 de septiembre de 2016):

<<http://www.zeno.org/Literatur/M/Wagner,+Richard/Musikdramen/Die+Meistersinger+von+N%C3%BCrnberg/3.+Akt/2.+Szene>>

Todo esto presagia sorprendentemente muchas de las ideas de Freud; pero Schopenhauer destaca expresamente el hecho de que esto significa que los sueños recordados tienen algo en común con el arte. Ambos son mundos creados íntimamente que representan simbólicamente la realidad noumenal a la que no podemos acceder directamente, y su creación no depende de ningún acto de voluntad.⁴²

La música hace, pues, las veces del sueño de la voluntad entera, y en tanto que escuchado por nosotros, nos es posible radiografiar su alma interior. La música como intuición transeidética, puesto que ella va más allá del plano en que captamos ideas (contrariamente a las restantes artes), la música como intuición transeidética nos desvela así el alma del mundo, lo que no podemos captar fenoménicamente, pero que se deja acariciar en forma de sonidos. La música es a la voluntad lo que el sueño recordado a nuestra psique en estado inconsciente. Por eso ella está siempre más allá de la palabra y el canto, es en sí un lenguaje sin palabras, oculto al tiempo que lúcido; ella es la que manda sobre la palabra. Desde luego que Wagner cumplía a rajatabla el supeditar el texto operístico a la música, como Schopenhauer habría supeditado toda articulación de tipo verbal a esa intuición transeidética (una vez más encontramos aquí cómo el *logos* resulta secundario frente a la intuición pura musical). Comentando el ensayo que Wagner escribiera sobre Beethoven⁴³, afirma Dieskau Dietrich:

Wagner vincula su teoría de la obra de arte global a las concepciones schopenhauerianas sobre el simbolismo de los sueños y los rostros. La música se celebra como superior a las demás artes por su *clairvoyance*, y su relación con la poesía se considera «totalmente ilusoria». Wagner postula que la unión entre texto y música debe producir siempre la total subordinación del texto, aduciendo como ejemplo que, en la Novena Sinfonía, al texto de Schiller se le ha puesto música sin tener en cuenta realmente la palabra.⁴⁴

Por otro lado, y con ocasión del texto nietzscheano, brilla la interpretación hecha por Safranski sobre la tan arrinconada parcela a la que se vería reducida la *intuitus* ante el avance del discurso científico:

Según Nietzsche, Wagner notó que el lenguaje está enfermo, que el progreso de las ciencias ha destruido las imágenes intuitivas del mundo. Por ejemplo, vemos a diario que el sol sale, pero sabemos que no hace tal cosa. En lo grande y en lo pequeño, el reino de los pensamientos se extiende hasta lo invisible. Pero a la vez la civilización se hace cada vez más compleja e inaccesible a nuestra intuición.⁴⁵

⁴² Magee, B., *Schopenhauer*, *op. cit.*, p. 392.

⁴³ Cfr. Wagner, R., *Beethoven*, William Reeves: Londres, 1903.

⁴⁴ Dieskau Dietrich, F., *Wagner y Nietzsche. El mistagogo y el apóstata*, Altalena, Madrid, 1982, p. 66.

⁴⁵ Safranski, R., *Romanticismo*, *op. cit.*, p. 251.

Desde luego que esta interpretación cobra aún más vigor hoy día, cuando la ciencia, aplicada a la tecnología, nos convierte en hijos de una era tecnocientífica, de una sociedad fuertemente tecnificada, y cuando las mediaciones de la informática y de las nuevas tecnologías nos apartarían de esa sabiduría estética cultivada por el genio romántico, cuyo estandarte musical en Wagner descuella tanto para la significación metafísica codiciada por quienes buscamos la verdad.

4. CONCLUSIONES

Aun con todo lo hasta aquí expuesto, el drama operístico con el que Wagner saca a relucir los motivos mencionados más arriba no exceptuaría que exista una fase de racionalización puesta al servicio de su dilucidación integral. Es importante reseñar así que aun cuando gracias a la intuición se capte en la ópera el significado auténtico de los temas schopenhauerianos, no deja de ser cierto que el proceso simbólico de atención y racionalización que denotan los textos allane el camino hacia esa intuición radical que está debajo. Así nos lo ha hecho saber por ejemplo Ramón Bau:

El objetivo de este drama [wagneriano] es ser captado por la intuición personal y transmitir los sentimientos humanos genéricos que forman parte del «alma» humana. No son pues obras destinadas a dar «ideas» («conocimiento puro, racional, debido a las naturales condiciones de nuestro entendimiento»). Lo que transmiten son temas humanos que la intuición y el sentimiento pueden captar plenamente. Pero el poema escrito debe pasar por la razón, no actúa como un sentimiento puro, necesita ser «razonable» para ser intuido luego en su esencia sensible. Y es ahí, en ese poema escrito donde puede intentar observarse la parte racional e ideológica.⁴⁶

Por tanto, bien es verdad que el texto lírico tendría un momento de comprensión simbólica a la que se ordenaría la facultad lingüística y conceptual, algo que la música por sí sola no necesita al ir directa al corazón, sin más mediación que la que logran los instrumentos dispuestos para ejecutarla con dignidad. Sin embargo, por más ideología que persiga inculcarnos, siempre es la intuición latente la que le confiere su estatuto artístico, dado que el culmen de la obra de arte total se siente intuitivamente en la música sinfónica, más allá de la parte vocal.

Aunque el espíritu del genio romántico del que apetecía Schopenhauer nimbaba a Wagner como compositor especial, sí es cierto que existirían distingos insalvables entre el impulso schopenhaueriano y el wagneriano para el arte. Magee anota los siguientes:

Wagner consideraba el arte como una celebración de lo puramente humano, de la vida del hombre en el mundo de la experiencia, mientras que Schopenhauer consideraba que esta vida era una

⁴⁶ Bau, R., en (consultado el 12 de enero de 2015): <<http://www.archivowagner.com/21-indice-de-autores/b/bau-ramon-1948/74-idea-e-intuicion-en-el-drama-wagneriano>>.

carga y este mundo un valle de lágrimas, y pensaba que el arte estaba relacionado con las Ideas Platónicas y el noúmeno; las teorías de Wagner eran historicistas, cosa que Schopenhauer hubiera despreciado; Wagner pensaba que el artista creador tenía que orientarse hacia el pueblo, mientras que Schopenhauer pensaba que solo una minoría era capaz de interesarse por el gran arte; Wagner consideraba que la principal función del arte era de carácter expresivo, mientras que Schopenhauer consideraba que era de carácter cognoscitivo.⁴⁷

Entre ellos, por su mayor interés, vamos a comentar la última diferencia. En principio no hay por qué desligar la función expresiva del carácter cognoscitivo que la fundamenta. Hemos visto que para crear sus melodías, Wagner se había inspirado en una metafísica que confiere un hondo sentido a la vida: el amor imposible, la noche vigía, la muerte o la renuncia al mundo, anticipando la noluntad en la ética. Que exista una intencionalidad expresiva en la composición artística no excluye en ningún caso que se pueda conocer con verdad qué sea el mundo: los movimientos mismos del *Tristán e Isolda* o el *Parsifal* encierran esa voluntad trágica tal y como vibra en nuestras fibras más sensibles. Por el alto grado alcanzado en su creación musical, nos parece a todo punto defendible que en Wagner se aplique prácticamente la intuición transeidética teorizada por Schopenhauer. Como ha hecho notar Cacciari, lo intuitivo y lo expresivo se darían al unísono en la música romántica: «la filosofía romántica de la música radicaliza el aspecto *ideal* de la producción artística: la obra de arte, absolutamente libre de toda obligación mimética, realiza en su intuición-expresión la coincidencia del sujeto y del objeto»⁴⁸.

Por todo lo visto, concluiremos infiriendo que la metafísica schopenhaueriana sobre la música, cuya realidad hemos venido identificando con una vía intuitiva propiamente transeidética, encuentra su cumplida ejemplificación práctica en las óperas wagnerianas, y más específicamente en el ciclo de *El anillo del Nibelungo*. Quizás a Schopenhauer, si hubiera vivido casi un par de décadas más, le habría sorprendido presenciarlas en Bayreuth con toda la pompa y el boato con que fueron acogidas. Pero sea como fuere, a buen seguro que se habría sentido satisfecho de haber pasado a la historia por haber prendido con su pensamiento metafísico la llama del entusiasmo genial en el corazón de uno de los mayores músicos románticos de todos los tiempos.

⁴⁷ Magee, B., *Schopenhauer, op. cit.*, p. 373.

⁴⁸ *El dios que baila, op. cit.*, p. 111.

