

//TIEMPO SIN TIEMPO: LA SALVACIÓN FRUSTRADA.  
REDENCIÓN Y MÚSICA SAGRADA EN PARSIFAL,  
DE RICHARD WAGNER//

---

DIEGO CIVIOTTI GARCÍA  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

///

PALABRAS CLAVE: Wagner, Parsifal, Redención, Tiempo, Música, Ópera.

RESUMEN: En este artículo se analiza *Parsifal* (1882), última obra del compositor alemán Richard Wagner, centrando la atención en una peculiar concepción del Tiempo manifestada principalmente por el material musical, en profunda articulación con texto y escena. Con ayuda de esto se intenta desvelar el sentido de las últimas palabras de la obra, “Erlösung dem Erlöser”, como expresión de la decadencia de un orden imposible de restaurar a pesar de la intervención de Parsifal, idea determinada por la sintomatología de toda una época que está en la raíz del proyecto wagneriano.

KEYWORDS: Wagner, Parsifal, Redemption, Time, Music, Opera.

ABSTRACT: This article analyses *Parsifal* (1882), the last Richard Wagner’s work, focusing on a special Time’s conception, mainly expressed by music, text and stage closely bound together. With the aid of this it attempts to explain the sense of the work’s last words, “Erlösung dem Erlöser”, as expression of an inexorable order’s decline in spite of the Parsifal’s intervention. We can find in that expression all the signs of an age that are at the root of the wagnerian project.

///

“La cultura puede ser otra cosa que la decoración de la vida, lo cual en el fondo, no es otra cosa que fingimiento e hipocresía, pues todo ornamento oculta aquello que adorna”.

Friedrich Nietzsche, *Sobre la utilidad y los perjuicios de la historia para la vida*, 1874.

*Wald, schattig und ernst, doch nicht düster. Eine Lichtung in der Mitte*, (Wagner, 1985: 76)<sup>1</sup> es la indicación de Wagner para la primera escena de *Parsifal*. No es la oscuridad sino la sombra la que llena el cuadro, la *semioscuridad mística*, (Ott, 2009: 96) de modo que toda la acción se desarrollará en un bosque (*Wald*) umbrío en el centro del cual se halla un claro (*Lichtung*). En esa tensión tan heideggeriana entre *Wald* y *Lichtung*, luz y oscuridad – que para el pensador alemán tiene lugar en toda obra de arte– se sitúa el espacio en el que se manifestarán los síntomas de decadencia de la sociedad del Grial, de la degradación de un orden imposible de restaurar, después de haber olvidado la sabiduría del cristianismo original.

*Parsifal* constituye la última etapa del ciclo de dramas wagnerianos y la culminación del gran proyecto de llevar a cabo un segundo renacimiento del drama musical en Occidente, heredero de la antigua tragedia griega.<sup>2</sup> El primer intento fue el que emprendió el grupo de intelectuales de la Camerata florentina a finales del siglo XVI, momento en el que Peri materializó en *Euridice* la primera de las óperas que se conservan, así como Claudio Monteverdi nos legó magistralmente la primera obra más cercana a lo que hoy entendemos por ópera. Todos ellos, en un propósito de hacer renacer la *Gesamtkunstwerk* de los griegos, aspiraban alcanzar el siempre difícil equilibrio entre palabra y música, manteniendo la fuerza dramática sin convertir a una en servidora de la otra. Wagner recoge de la tradición los fundamentos musicales para poner en escena todas las desesperanzas, excitaciones y trastornos de la sociedad occidental moderna, con una consciencia verdaderamente artística, esto es, *religiosa*: apuntando a la *katharsis* del espectador mediante la objetivación artística de un fenómeno espiritual que transforme interiormente al que lo recibe. La caracterización de la tragedia que hizo Aristóteles es una manifestación lúcida de ese propósito.

La tragedia es, pues, la imitación de una acción elevada y completa, de cierta amplitud, realizada por medio de un lenguaje enriquecido con todos los recursos ornamentales, cada uno usado separadamente en las distintas partes de la obra; imitación que se efectúa con personajes que obran, y no narrativamente, y que, con el recurso a la piedad y el terror, logra la expurgación de tales pasiones. Llamo lenguaje agradable al que comporta ritmo, armonía y música. (Aristóteles, 2000: 29)

Wagner había trabajado en dos esbozos mucho antes de darle la forma definitiva a *Parsifal*. En 1848, finalizó el boceto de un drama llamado *Jesús de Nazaret* y en 1856, apuntó algunas ideas en torno a un drama budista que bautizó como *Die Sieger* (*Los vencedores*). Estos dos proyectos fueron apartados momentáneamente para dedicarse intensamente al ciclo dramático de *Der Ring des Nibelungen* y a *Tristan und Isolde*. Tiempo después, *Jesús* y *Buda*, personajes históricos que protagonizarían ambos proyectos, se fundirían en la figura mitológica de Parsifal, producto de todos los combates humanos

<sup>1</sup> “Selva umbría y severa, pero no lóbrega. Hacia el centro, un claro” (Wagner, 1999: 5).

<sup>2</sup> Como ésta a su vez lo es del drama litúrgico del Antiguo Egipto (Ver Soler, 1993).

descritos en obras precedentes y sincretismo de las tradiciones espirituales vertebradoras de Oriente y Occidente (Leighton y Crump, 1927: 71-74).

De esa forma lo histórico se diluía, en coherencia con la concepción wagneriana de la tragedia, en la que la narración de los acontecimientos se sitúa en una dimensión extra-temporal,<sup>3</sup> o bien remitía a unos orígenes mitológicos. El complejo sincretismo mitológico está al servicio del último horizonte wagneriano: la regeneración de una sociedad frívola y materialista donde el arte y la cultura tiene una función meramente ornamental. Wagner creía en la potencia poética y creativa del mito como lenguaje nacido de las entrañas del pueblo, donde cada una de las figuras adquiere relevancia y fuerza espiritual en la medida en que refleja la condición humana universal (Mondadori, 1987: 280).

Pero la regeneración de la sociedad exige una iniciación que se antoja impracticable. Ese tipo de ritos colisionan, como una disonancia imposible de asimilar, con el aluvión de las masas y el snobismo, como sucedió desde sus inicios con la puesta en escena de la inmensa obra wagneriana en Barcelona:

Per implantar a Barcelona l'obra de Wagner, *L'Associació Wagneriana* topà al començament amb un obstacle formidable: el públic burgès del Liceu, l'autoritat del qual s'estenia per tota la ciutat, un públic que arribava tard a la funció, xerrava i mirava amb els binocles a tot arreu menys a l'escenari. Aquest públic, com és natural, s'estimava més que li donessin òperes italianes." Y un crítico de la época asegura que "la rahó (*sic*) és que el gros públic, i sobretot el que forma la nostra burgesia, sol cobrir tímidament el seu gust musical amb una capa de snobisme. A còpia de predicar-li que Wagner és un gran músic, arriba a no fastiguejar-se oint el *Parsifal*. (Janés, 1983: 147-148)

*Parsifal*, en gran medida síntesis de toda la producción del compositor alemán, es también un vasto compendio de figuras y símbolos occidentales que entran en juego con los contornos desdibujados, circundados siempre de interrogación y misterio. Dentro de ellos, el problema de la *Redención* es el eje principal alrededor del cual los otros motivos tienen presencia. Se podría afirmar que toda la obra es un poema de iniciación en el que el ingenuo protagonista emprende un camino espiritual para alcanzar el autoconocimiento y la salvación.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Una meta-historia (en su acepción análoga a "metafísica", en relación a la pregunta por los fundamentos, el sentido) que no responde a un espacio mítico o legendario, sino a una esfera intermedia entre Dios y el Mundo.

<sup>4</sup> A la ingenuidad del protagonista como condición para emprender un difícil viaje de iniciación se refiere Thomas Mann, quien identifica el héroe en busca del Grail con Hans Castorp, protagonista de su *Der Zauberberg* (*La montaña mágica*), a partir de la lectura de un análisis de su obra realizado en la Universidad de Harvard (Fischer, 1956: 11-14). En dicho estudio, el autor situaba la novela de Mann en la tradición de *The Quester Legend*, en la que "L'heroi, ja es digui Gawain, Galahad o Perceval, és, doncs, un "quester", un que busca i pregunta, que travessa cel i terra i se les té amb el cel i la terra, i que durant aquesta cerca del Graal —és a dir, la cerca d'allò més elevat: el saber, el coneixement, la iniciació, la pedra filosofal, l'*aurum potabile*, l'elixir de la vida— estableix un pacte amb el misteri, la malaltia, el mal, la mort, amb l'altre món, el món ocult." Y a continuación, Mann relaciona esa ingenuidad con la *quête* mencionada citando las palabras del autor del estudio: "Un d'aquests "quester" —explica l'autor— (¿i no té prou raó?) és també Hans Castorp. Concretament Perceval, el qui busca el Graal, és titllat de beneït al començament del seu pelegrinatge: "Fool", "Great Fool", "Guilless Fool". Això es correspon a la "simplicitat", al caràcter ximple i senzill que s'adjudica constantment al protagonista de la meua novel·la — ben bé com si una fosca intuïció transmesa

La *Redención*, motivo central en *Parsifal*, lo es también en toda la obra wagneriana en la forma de “redención por amor”, que en el final del *Götterdämmerung* (*El Ocaso de los dioses*) se cumple mediante la aniquilación de los hombres y los dioses. A este motivo, en su tratamiento literario, musical y dramático se ha dedicado la mayor atención. Podríamos preguntarnos, teniendo en cuenta la dificultad exegética que supone adentrarse en el misterio de la obra (imposibilidad, si se trata de acceder al corazón de ésta), en qué medida hay en *Parsifal* una sacralización del arte, como empeño por rescatar lo numinoso en la sociedad moderna y el papel que en ello juega el lenguaje musical, tomando como *Leitmotiv* la *Redención* y las ideas asociadas a ésta. El anhelo de redención de la humanidad a través del espíritu de renuncia y compasión es el gran *Leitmotiv* de toda la obra del compositor.<sup>5</sup> Es, en términos de Adorno, la última *fantasmagoría* wagneriana, en la medida en que el fantasma de un sujeto salvado que asciende en el momento del desmoronamiento y la pérdida, ocupará el lugar de una trascendencia ausente (Adorno, 2008: 138). La redención ocupa en la producción wagneriana un lugar preponderante, incluso en aquellas obras como *El anillo del nibelungo* en el que la acción se desarrolla en un contexto pagano (las raíces de esa obra se encuentran en mitos y leyendas germánicas del siglo XIII y el poema épico medieval anónimo *Nibelungenlied*), carente de pecado original. En ese caso, el mundo sigue lleno de culpa y necesita de la purificación espiritual al no existir la distinción moral entre el bien y el mal, desde el padre de los dioses –Wotan– hasta el último de los hombres.

### 1. *Parsifal*, ein Bühnenweihfestspiel in 3 Aufzügen

Las numerosas traducciones diferentes del subtítulo de la obra son un claro indicador de la dificultad que entraña aprehender el sentido de las palabras del autor: en Barcelona hablaron de *Festival Sagrat*, al inglés se tradujo como *Stage Consecration Festival Play*, al francés *Un festival scénique sacré*, al castellano *Festival escénico sagrado* e incluso *Drama místico en tres actos...*

En todo caso, *Parsifal* no se trata de una ópera ni tan sólo de una acción escénica, sino de una obra que excede la limitación del género dramático, particular y sagrada para el compositor alemán. Entre otras cosas, es un documento de la fascinación wagneriana por la filosofía de Schopenhauer, que propone una revisión no sólo de la sociedad y de la civilización moderna, sino de la ortodoxia cristiana, a través de la forma suprema de arte: el drama musical, en el que se dan cita “cada una de las modalidades artísticas en su máxima plenitud” (Wagner, 2007: 143).

Abordando la obra de Wagner dentro de la historia de la ópera, cabe señalar la figura de C.W. von Gluck (1714-1787) como precedente del proyecto wagneriano,

---

[*Überlieferungsgefühl*] m’hagués obligat a insistir en aquesta característica.” (Traducción de Teresa Vinardell, a quien agradecemos la indicación y la referencia).

<sup>5</sup> Esto es algo que no podrá soportar el Nietzsche de madurez, quien arremeterá contra el carácter moralizador y cristiano de la música de Wagner y especialmente contra *Parsifal*: “¿Y Goethe, que habría pensado de Wagner? Goethe se planteó una vez la pregunta de cuál era el peligro que se cernía sobre todos los románticos, su sino. Su respuesta fue: “acabar ahogándose, de tanto recordar intragables absurdos morales y religiosos”. En una palabra: *Parsifal*. A lo que el filósofo aún añade un epílogo: *santidad*: lo último que de los valores superiores alcanzan a ver hombre y mujer, horizonte del ideal para todo cuanto es por naturaleza corto de vista.” (Nietzsche, 2005: 28)

principalmente en lo que respecta a la reforma que emprendió y materializó en su *Orfeo y Euridice* (1762) y en *Alceste* (1767), donde hallamos un ideario estético de dicha reforma. La labor transformadora de Gluck modificaba el canon de la ópera seria: colocaba la música al servicio del drama y no al servicio de la exhibición de compositor e intérpretes. Otorgaba más importancia al coro, la orquesta dejaba de ser una comparsa para incidir en el resultado dramático y se abandonaba el binomio (excesivamente compartimentado) *recitativo/aria* para incorporar un recitativo acompañado más unitario. Como Wagner, Gluck buscaba la organicidad de la obra escénica-musical y consideraba que entre aria y aria el público perdía atención en la obra, pervirtiéndose así la relación orgánica de la trama. Para Gluck la ópera tenía que reingresar en su natural alvéolo dramático, podada de las inútiles afectaciones con que la había revestido el siglo XVIII, delicado y especialmente fecundo en el terreno operístico, pero dedicado al virtuosismo y al negocio burgués, y esto será también decisivo en Wagner.<sup>6</sup>

No hay que olvidar tampoco la figura de Carl Maria von Weber (1786-1826), considerado el fundador de la ópera romántica alemana, desde el estreno en 1821 de *Der Freischütz* (*El cazador furtivo*). Referente para la música y la cultura alemanas, Wagner lo consideraba el músico alemán por excelencia. Más allá de la importancia para la tradición alemana que Wagner buscaba rejuvenecer, Weber tenía una clara concepción del ideal operístico que debía perseguir, en el que se fundían todas las artes, trabajando al unísono. Resulta evidente la asociación con el proyecto de la “obra de arte total” contra la fragmentación de las artes, que imaginaba Wagner, como habían soñado otros: Herder, E.T.A. Hoffmann... pero ahora en un sentido distinto, puesto que la ópera no era aún una *Gesamtkunstwerk*. Faltaba que todas las artes tuvieran el mismo grado de desarrollo en el drama.

Nuestro compositor confiaba en las posibilidades de rebrote de la cultura alemana a través de este género en un sentido profundo, recuperando la altura musical nacional de otras épocas. En este sentido, cabe tener en cuenta la naturaleza metafísica que Wagner –como otros románticos: Schopenhauer, Schelling...– concedía a la música (no desligada de las otras artes) y su poder transformador como expresión de las necesidades colectivas e inconscientes de un pueblo, algo que se estaba perdiendo en la sociedad moderna en manos de la masificación y comercialización de la cultura (Castrillo; Martínez, 2004: 372). Entendiendo *pueblo* por “la suma de todos aquellos que sienten una necesidad comunitaria”, afirmaba que “todas las grandes invenciones son acciones del pueblo, mientras que, por el contrario, las de la inteligencia no son más que explotaciones, derivaciones e incluso fragmentaciones y mutilaciones de las grandes invenciones del pueblo” (Wagner, 2007: 35 y 40). En el caso de la música, Wagner lo achacaba a una excesiva abstracción, con el desarrollo del contrapunto, desarraigada de la expresión humana:

---

<sup>6</sup> A esto habría que añadir la aversión que Wagner sentía por las añas de la ópera moderna: “La indescribiblemente repugnante y nauseabunda distorsión y deformación de las formas populares que se manifiesta en las arias de ópera moderna –pues en verdad ésta no es sino una forma popular mutilada, de ningún modo un hallazgo extraordinario– esto es, que aparece, para mofa de la naturaleza entera y de cualquier sentimiento humano, desligada de toda base poético lingüística, y que como una fruslería carente de vida y de alma cosquilla, al dictado de la moda, en los oídos de nuestro estúpido mundo operístico” (Wagner, 2007: 78-79).

[La música] de ser un asunto del *corazón* pasó a ser un problema del *entendimiento*, de ser la expresión de la ilimitada nostalgia cristiana del espíritu se transformó en el libro de cuentas de la moderna especulación bursátil. También el vivo aliento de la voz humana, eternamente bella y de noble sentimiento, tal y como sugía del pecho del pueblo, incólume, fresca y siempre joven, derribó ese castillo de naipes contrapuntístico. (Wagner, 2007: 78)

En este sentido, confiaba en la música como arte que “humaniza a los pensamientos que no pertenecen a la esfera de lo sensible” (Wagner, 2007: 70). El drama-musical wagneriano rechazará los temas históricos en la medida en que buscará, en el carácter *meta-histórico* de los mitos y leyendas, captar el espíritu humano en su condición universal. Pero en ese drama musical, sólo la música será la alianza unificadora de todas las otras artes y el texto puesto en escena la transcripción “palpable” de la música. Sólo la estructura íntima de una música sagrada podrá expresar el anhelo humano de redención que inaugure un orden nuevo, el de la compasión, el amor y la conciencia.

## 2. Du siehst, mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit<sup>7</sup>

En la obra de Wagner el espacio es imaginario pero real, en la medida en que los acontecimientos representados en la escena son símbolo de la realidad: el verdadero espacio en el que acontece el drama es el espacio interior del receptor de la obra, sumergido absolutamente en lo trascendente (Soler, 1994: 223). En esencia, es un punto intersticial o mundo intermedio entre la tierra y el cielo: el *mundus imaginalis*, situación mediadora entre el mundo inteligible –no racional– y el mundo sensible, donde la imaginación permite la ascensión. En tanto que símbolo, esta escena, con su *Vermundlungsmusik*, nos señala que el lugar al que Gurnemanz y Parsifal se dirigen ocupa ese espacio intermedio al que hace referencia Henry Corbin, donde “los Espíritus toman cuerpo y los cuerpos se espiritualizan” (Corbin, 1996). Parsifal hace notar que pierden su posición temporal cuando se dirigen hacia allá. El reino del Grial existe en el *espacio no-local* (Penrose, 1996: 433), *topos* de las Ideas más allá del tiempo y sin contacto con la materia.

La consciencia de Parsifal necesita percibir el tiempo como algo que fluye –como toda consciencia–. Pero esto no es así porque el Castillo al que se dirige es lo que Eckhart a propósito de Lc, 10,38 (*Intravit Iesus in quoddam Castellum...*) llamaba la *ciudadela del alma*,<sup>8</sup> custodia y luz del espíritu, la parte del alma que la hace semejante a Dios, punto sin espacio entre el tiempo y la eternidad (Eckhart, 2006: 45-46).

No sólo entre los físicos teóricos y los místicos medievales hallamos esa concepción del espacio-tiempo. En su lúcido ensayo sobre el espacio en la imaginación poética, Bachelard afirma:

Creemos a veces que nos conocemos en el tiempo, cuando en realidad sólo se conocen una serie de fijaciones en espacios de la estabilidad del ser, de un ser que no quiere transcurrir, que en el mismo pasado va en busca del tiempo perdido, que quiere

<sup>7</sup> “Ya ves hijo mío, el tiempo aquí es espacio” (Palabras que Gurnemanz dirige a Parsifal cuando ambos se dirigen hacia el Castillo del Grial).

<sup>8</sup> La alegoría del alma como ciudadela o fortificación se encuentra en Teresa de Ávila y en toda la literatura mística.

"suspende" el vuelo del tiempo. En sus mil alvéolos, el espacio conserva tiempo comprimido. El espacio sirve para eso. (Bachard, 2000: 31)

La detención del tiempo tiene lugar en el abismo en el que se sitúa la orquesta, la música se opone al discurso temporal. Sin perder de vista la fuerte imbricación de las artes en el drama musical, la dimensión y repercusión histórica de la obra de Wagner ha sido considerada por encima de todo, en su vertiente musical. El drama-musical wagneriano no obstante, se juzgaba superior a la ópera en el sentido de que el texto dejaba de ser un mero pretexto para la música. Por lo tanto, para Wagner la música no es una simple guarnición del texto literario, sino la obra fruto de la imbricación de diferentes artes que trabajan conjuntamente, y aunque el fin último es el drama, la música es la manifestación de la que nace la gran obra artística del futuro (Robertson, Stevens, 1993: 217). Podríamos afirmar que existe una salvación paralela, la de la música situada en otro plano, que como veremos es la que aporta orden, equilibrio y unidad a la obra. Aún sin olvidar la fuerte concordancia y reciprocidad de palabra, música y escena (*Wort-Ton-Drama*), la conjunción y superposición de *Leitmotive* (temas conductores) asignados a cada personaje, sentimiento, concepto, situación... que componen un complejo tejido musical, hacen posible una estructura dramática sin grietas: Wagner logra una unidad sin precedentes empleando el mínimo de elementos para expresar la máxima profundidad, incorporando a la obra dramática formas contrapuntísticas propias de la música litúrgica.

En este sentido, la música de *Parsifal* está construida sobre la base de la tradición eclesiástica, y al mismo tiempo abre la puerta a la música del futuro. Con una infinita capacidad expresiva, se acentúan las oscilaciones tonales que toman motivos y armonías sencillas para llevarlas a posibilidades de expresión insólitas, que anunciaban un futuro tan incierto como fértil. La angustia cromática –carencia de estabilidad o puntos de referencia tonales claros–, que ya se encuentra en obras anteriores, es la equivalencia musical de la angustiante espera del redentor que impregna la narración. De la misma manera, varios factores musicales contribuyen a generar un aura sagrada que irradia toda la obra desde el preludeo inicial. Hay una constante búsqueda de *resonancia* mediante un contrapunto de “falsas relaciones”, con frases musicales desplazadas, que producen un efecto característico tanto en *Parsifal* como en otras obras del compositor alemán.

En efecto, Wagner preside –consume– ese proceso de disolución de la tonalidad que tiene su organización musical y manifestación cultural e ideológica más desarrollada en el expresionismo y la segunda Escuela de Viena (Fubini, 2001: 134). Aunque ya desmantelado el frágil edificio de la tonalidad, todavía hallamos en Wagner puntos de referencia tonales en los que descansa la música. En este sentido, *Parsifal* es la última y *fronteriza* obra del músico que fecunda el camino que seguirá el siglo XX. Sin la obra de Wagner no hubiera sido posible la particular expresión de Mahler, Strauss, Debussy o Schönberg (Soler, 1987: 40).

Son varias las citas musicales de la liturgia cristiana, así como de la música barroca eclesiástica y los coros –en el tercer acto y especialmente en el primero– que emplean características de la polifonía vocal que hallamos en Giovanni Pierluigi da Palestrina (cabe recordar que Wagner había llevado a cabo una versión práctica de partituras de éste, añadiendo las indicaciones de expresión para el intérprete y que cuando trabajaba en *Parsifal*, estuvo en contacto con las partituras del gran músico

italiano). Palestrina ya introduce en sus obras el cromatismo (Jeppesen, 1970) –y muy especialmente, poco después Carlo Gesualdo– pero queda escondido entre silencios, a diferencia del acento que tienen en la obra de Wagner, hacia una disonancia asimilada y canalizada como potencia expresiva.<sup>9</sup> En su obra anterior *Tristán e Isolda* ya encontramos la culminación de ese proceso en el famoso “acorde de Tristán” (*Fa, Si, Re sostenido, Sol sostenido*), bautizado así en centenares de análisis (Bailey, 1985: 103-305<sup>10</sup>), en la medida en que más allá de su utilización dramática, Wagner lo sitúa como una auténtica declaración, como un manifiesto teórico.

### 3. Obra sagrada

Los mecanismos de redención mediante el arte “cuando la religión se vuelve artificial” están en marcha. Pero ese horizonte wagneriano no es genuino (aunque sí la forma en la que se pretende alcanzarlo). Tiene un contexto bien definido, una tradición que arranca a finales del siglo XVIII, en los albores del primer romanticismo. Pero por encima de toda fuente intelectual historiográfica, se desprende de esta y otras obras, la admiración por las enseñanzas de Jesús de Nazaret y el modelo que constituye de redención por amor y renuncia, ideal tan presente en el budismo como en el cristianismo. El profeta que mandaron crucificar ofrece su vida para la redención de todos los hombres, y se convierte así en la figura garante de la llegada del Reino de Dios. Jesús es un maestro, un modelo de vida arrebatado también por la búsqueda de un ideal humano y trascendente. Su entrega tiene un valor especialísimo: Dios es un ser que en lugar de servirse del hombre se pone al servicio del hombre y por eso todo hombre que da su vida por los otros (al margen de su confesionalidad) verdaderamente se une al Cristo. El mismo Grial, en el *Parzival* de Wolfram, requiere ante todo humildad y sacrificio, servicio a Dios. Cuando Parzival se acerca a la ermita de Trevrizent para llevarle la noticia de que Amfortas ha sanado, éste le aconseja prudencia y humildad y le dice:

Dios tiene muchos misterios. ¿Quién se sentó con Él para aconsejarle? ¿Quién conoce los límites de su poder? Incluso todos los ángeles no pueden precisar su final. Dios es Hombre y la Palabra del Padre, Dios es Padre e Hijo, y su Espíritu Santo puede prestar un gran auxilio. (Eschenbach, 2005: 373)

<sup>9</sup> Expresividad y ornamentación que aborrecía la Iglesia desde sus inicios, como se desprende de las siguientes palabras de Clemente de Alejandría (ca. 150- ca. 215) que a la vez nos descubren todo el poder expresivo de la música: “Tiene que proibirse esa música artificial que ofende a las almas y las atrae a sentimientos lacrimosos, impuros y sensuales, e induce a un frenesí báquico y a la locura. No debe uno exponerse a la poderosa influencia de modos excitantes y lánguidos que, por la sinuosidad de sus melodías, conducen al afinamiento y a la invalidez de propósito. Dejemos las armonías cromáticas para los banquetes donde nadie se sonroje siquiera ante la música coronada por flores y prostitución.” (Robertson; Stevens, 1993: 226). Cabe advertir sin embargo, que el autor no se refiere aquí a *cromatismo* en el sentido en el que lo podía entender Chopin, el mismo Wagner o la Escuela de Viena, sino a *Chromatikós* en la acepción de “artificios retóricos”, que no obstante tienen prácticamente la misma implicación para la obra. La versión inglesa es, sin duda, más clara al respecto: “Let us leave coloured [chromatic] harmonies to Banquets” (Robertson; Stevens, 1971: 147).

<sup>10</sup> Donde se dedican más de doscientas páginas al análisis del prelude de *Tristan und Isolde* que varios autores llevan a cabo, focalizado en el mencionado acorde.

La escena del Viernes Santo en *Parsifal* es especialmente relevante. Ahí se intenta escenificar la idea del Cristo como arquetipo mítico del redentor. A diferencia de Buda, Jesús es un mártir que gracias a su sufrimiento da lugar a una religión de la redención, mientras que tanto el budismo como el brahmanismo son religiones de sabiduría.<sup>11</sup> El sufrimiento del Cristo reproducido en el sufrimiento humano es inexpresable mediante la palabra: se muestra a través del lenguaje de la música, capaz de transmitir la experiencia de Parsifal al sentir el lamento de Dios (Kienzle, 2005: 104-107).

Con Wagner, consideramos que el estremecimiento del hombre ante lo numinoso no debe confiarse a la rigidez de las instituciones y sus ritos artificiosos envolviendo la aridez de unos dogmas estériles. En *Kunst und Religion* sostenía que en el terreno artístico es donde lo simbólico adquiere su verdadera potencia expresiva:

Advirtiendo esto la religión ha pedido siempre el auxilio del arte, que a su vez fue incapaz de su más alto desarrollo en tanto que se limitó a proponer a la devoción de los sentidos aquellas pretendidas verdades reales de los símbolos, produciendo solamente imágenes idólatras de fetiches, mientras que cumplió su verdadero cometido cuando, mediante la representación ideal de la imagen simbólica, contribuyó a la comprensión de su íntima sustancia, es decir, de la verdad divina inexpresable. (Wagner, 1925: 29)

En su sentido fundamental, el sacrificio de la misa –con su peculiar antropofagia del fiel que ingiere el cuerpo del Cristo– regenera la muerte de Dios y vivifica la presencia de la sangre para alcanzar la redención: en la sangre derramada hay un símbolo perfecto del sacrificio y la entrega a Dios, y una culminación de toda la materia que los antiguos ofrecían a espíritus y dioses: leche, miel o vino. Las heridas y el color rojo, guardan el mismo significado, y así es que en el *Perceval* de Chrétien de Troyes, el héroe es un caballero rojo que encuentra a un caballero de armadura roja, que vuelve rojos los ojos que la miran, en el duro tránsito de la guerra y el sacrificio (Cirlot, 2008: 399). En la obra de Wolfram, también Parzival encuentra a un noble caballero, primo del rey Arturo llamado el Caballero Rojo:

Su armadura era tan roja que los ojos se ponían rojos de mirarla. Su caballo era rojo y rápido, y rojo era también el adorno de su yelmo. La gualdrapa de su montura era de terciopelo rojo, y más rojo que el fuego era su escudo. Su guarnición era completamente roja y de corta amplia y elegante. Roja era el asta de la lanza, roja la punta.. (Eschenbach, 2005: 88)

De este modo, el ancestral diálogo del yo con la divinidad encuentra su semillero más valioso en el inagotable brotar del arte, en la relación entre obra y receptor. Mircea Eliade creía que la experiencia religiosa está “camuflada” en la experiencia estética y en el arte. Yendo más allá podríamos afirmar que en el arte hallamos la más intensa manifestación del sacrificio litúrgico que sostiene lo sagrado. Y en este sentido, la música (acaso por su semántica suprarracional, hermanaada con el lenguaje matemático) ha sido en nuestra tradición el intermediano privilegiado en ese diálogo incesante, y de hecho –

---

<sup>11</sup> Así lo entendía Wagner, quien se refería a los orígenes del cristianismo y Cristo en estos términos: “Su fundador no fue un sabio, sino un ser divino; su doctrina consistió en la voluntad del dolor: creer en él significó imitarlo, y esperar la salvación quiso decir, sencillamente, reunirse con él” (Wagner, 1925: 31).

tal y como la conocemos –es producto del cristianismo, en el sentido de que la organización del material fue llevada a cabo por el mundo cristiano y su ideología y nació en manos de la liturgia cristiana (Soler, 1994: 208).

Tiempo, ritual y narración son las obsesiones de esta obra, donde la primera somete a las otras dos. La música puede ser entendida como una combinación de números organizados como sonido, que se disuelven en el tiempo que ya siempre es pasado. Pero la música no es el arte de construir el tiempo mediante sonidos no lingüísticos, sino que se trata de la *desocultación* de la verdad que ya se encuentra oculta, velada, en este material con el que trabaja (esto es, el tiempo), de la misma manera que el escultor desoculta la Forma que ya se encuentra en la piedra eliminando lo que no permite objetivarla.

Encontramos en la obra una tensión entre el tiempo circular y el tiempo lineal. Parsifal sustituye al rey enfermo Amfortas, lo que implica una manifestación cíclica de renovación del reino y nos remite a una ontología arcaica. Pero a la vez el valor introducido del mesianismo, de esa angustiante espera manifestada incesantemente, confiere a la narración la linealidad posthegeliana de la historia como sucesión de teofanías: “cuando llegue el Mesías, el mundo se salvará de una vez por todas y la historia dejará de existir” (Eliade, 2009: 106). Y sin embargo, en la estructura musical motivica hallamos alguna señal: la repetición de lo idéntico se presenta como si fuera algo nuevo, mientras que no lo es, con lo que no hay un verdadero despliegue temporal aunque pueda parecerlo (Adorno, 2008: 42). Con ello, su música parece ajena al tiempo ordinario de la duración medible.

El último Acto se desarrolla en los dominios del Grial y el Viernes Santo. Parsifal ya le ha arrebatado la lanza a Klingsor, su castillo se ha hundido y su jardín se ha marchitado. Él es el Salvador y el nuevo rey, y se dirige junto a Gurnemanz y Kundry (a quien bautiza como primer acto de su oficio) hacia la Sala del Grial. Dos cortejos entran; uno llevando al féretro de Titurel y el otro portando el Grial y el rey Amfortas. Las campanas suenan mientras los caballeros le piden a Amfortas que descubra el arca, a lo que él se niega, pidiendo alcanzar la salvación con la muerte.

La redención es la consumación y eliminación del tiempo histórico. Abolición del tiempo, nostalgia del eterno retorno contra el historicismo del siglo XIX. En la última escena, el arpeggio de las arpas acompaña los tremolo piano de las cuerdas y las voces del coro y vuelve a sonar el tema del preludio al Acto I, la comunión. El Grial se descubre y con ello el tiempo se detiene, alcanzando la eternidad, la liberación redentora del nirvana. Parsifal exclama *Den heiligen Speer –ich bring'ihn euch zurück!* (¡Vengo a devolveros la lanza sagrada!) y ordena que se descubra el Grial: *Enthüllet den Gral, öffnet den Schrein!* (¡Descubrid el Grial, abrid el arca!) La paloma desciende sobre su cabeza, en clara alusión al bautismo de Jesús, en el que el Pneuma divino desciende en forma de paloma.<sup>12</sup> Las vibraciones de las arpas acompañan desde ese momento la escena, llenándola como lo hace la luz del Grial, hasta el final de la obra.

<sup>12</sup> En el poema de Wolfram la paloma también se hace presente: “Esta piedra se llama también el Grial. Hoy baja sobre él un mensaje, sobre el que descansan sus poderes sobrenaturales. Hoy es Viernes Santo y se verá cómo desciende del cielo una paloma y deposita sobre la piedra una pequeña y blanca hostia. La paloma, que resplandece en su blancura, retorna después al cielo” (Eschenbach, 2005: 231).

*Erlösung dem Erlöser!* (“Redención al redentor!”), se oyen las voces apenas audibles –a diferentes alturas en la escena– que envuelven la comunión, repitiendo la exclamación en un círculo ascendente de quintas, desde Re mayor, La, Mi... hasta llegar al Re bemol mayor, subdominante de La bemol mayor, con la que comenzó el prelude. Intenta resurgir una y otra vez en las trompetas, pero el tema del prelude –la comunión, compuesto de amor divino, fe y esperanza– envuelto por las voces, no logra manifestarse. A pesar de que en el prelude ya está todo resuelto, éste no se recupera en forma completa al final de la obra. Más cerca del pesimismo de Schopenhauer que del hegelianismo que en ocasiones aflora en sus escritos, Wagner concluye con una intervención de Parsifal que no deja de ser poco convincente: la redención no es posible y el tiempo se detiene tras la intervención del Grial, mientras orquesta y coro realizan la última “comunión sonora”: los arpeggios en *la bemol* de las arpas y el etéreo *la bemol* de las sopranos se funden en esa perpetuidad.

Se cumple la afirmación del poeta romántico William Blake: *el progreso es el castigo de Dios*. Desde una cosmovisión propia de la cultura clásica, podríamos afirmar que la edad de oro se sitúa al principio y no al final, a pesar de la intervención mesiánica de Parsifal.<sup>13</sup> En la expresión de esa inalcanzable redención, la música tiene un papel decisivo. Ésta se opone, a lo largo de la obra, a la progresión temporal y la tensión dramática. Se trata, como afirmaba Adorno respecto a *El holandés errante*, del despliegue de un instante en el tiempo como declaración de rebelión contra el tiempo lineal. En la dicotomía entre *tiempo sagrado* y *duración profana* (Eliade, 1957: 53) el plano musical se sitúa en la primera dimensión, en razón de su oposición a la sucesión, aunque su vida sonora transcurre, en apariencia, de forma lineal.

La condición sagrada de la obra dramática no es reciente: el hombre siente desde siempre la necesidad de ver representado en un espacio escénico todo aquello que *puede y teme ser*. Como afirmaba Aristóteles, se trata de una operación purgatoria, catártica, que nos sitúa –ahora– frente a la consciencia del paraíso perdido –bien sabía Proust que el paraíso sólo existe como paraíso perdido– y nuestra condición de seres caídos. A eso se refería Nietzsche cuando hablaba del desdoblamiento del espectador frente al mundo transfigurado de la escena, en ese retorno a la patria primordial (Nietzsche, 2005: 183,184).<sup>14</sup> *Parsifal* es la síntesis última de alguien que creía en el valor purificador y redentor de la obra de arte y en un sentido absoluto, del drama musical.<sup>15</sup> Pero la razón instrumental sigue asediando la experiencia de lo “absolutamente otro” a la que –sólo–

<sup>13</sup> La corrupción humana, análoga a la de los metales en la cultura grecolatina, es la pérdida de la pureza primigenia. Por esa razón, sólo la restauración de aquel que conserva dicha pureza, el necio o inocente (*der Tor*, que también significa “puerta”) que encarna el proceso desde desconocer su propio nombre a conocer su sentido último, puede alcanzar la categoría de redentor.

<sup>14</sup> Aunque como hemos visto, después rechazará esa concepción del drama regada de un *pathos* cristiano, en favor de lo *trágico* como forma estética de la afirmación heroica y no como solución moral o “receta médica” (Deleuze, 2002: 29).

<sup>15</sup> Esto es algo que no pueden rescatar mentes nubladas por desconocidos prejuicios como la de Gregor-Dellin, quien al margen de haber desarrollado una labor de documentación excelente y única sobre la vida del compositor, se refiere al proyecto *únicamente* como “religión encubierta”, creemos que cometiendo flagrantes reduccionismos (adolece de lo mismo de lo que está acusando a Wagner) sobre sus ideas estéticas y sobre la misma idea de “Religión” (Gregor-Dellin, 1983: 272-275).

nos conduce el *poetizar* originario, como avisaban Heidegger<sup>16</sup> y Adorno años más tarde. La *otredad* siempre oculta por nuestra vida cotidiana se sube al *Festpielhaus* soñado por Wagner para consagrar la vida pasajera, para que lo profano se transmute en sagrado, para que nuestra vida fugaz se eleve a las alturas de lo imperecedero:

La acción dramática es la *rama del árbol de la vida* que le ha crecido a éste de manera inconsciente y no arbitraria, que ha florecido y se ha marchitado según las leyes de la vida, pero que ahora, separada de él, está *plantada en el suelo del arte* para tomar de éste nueva vida, una vida más bella e imperecedera, y crecer hasta hacerse árbol frondoso, perfectamente equiparable al árbol de la vida real en su fuerza y en su verdad internas y necesarias; árbol frondoso que, convertido en objeto para la vida misma, la lleva a contemplar su propia esencia y eleva lo inconsciente en ella a consciencia de sí” (Wagner, 2007: 157).

La atmósfera burguesa que llenaba y sostenía los festivales de Bayreuth desde sus inicios, como el mismo Nietzsche descubrió, nos lleva a pensar en un cierto *fracaso* wagneriano.<sup>17</sup> Su obra nos alerta de la masificación y por ende, comercialización de la cultura. El Occidente europeo es hoy un cementerio de signos descartables, ha sacrificado sus raíces culturales en manos del positivismo y el racionalismo pragmático para acabar rindiéndose al indigno y empobrecedor espectáculo del fetichismo de la mercancía, tanto en el arte como en la vida, donde no hay búsqueda ni camino. Trascendental y arriesgada es la búsqueda, en la que el camino para llegar al destino es más importante siempre que el destino mismo, pero hoy los tránsitos no son trascendentales.

Y sin embargo la liturgia dramático-musical wagneriana continua interpelándonos, restaurando el olvidado camino destinado al espíritu humano, en su desamparo y angustia, hacia la redención. Sus signos siguen siendo portadores de sentido, porque en tanto que arquetipos, apelan al fondo sagrado de todo colectivo humano. De todas maneras, en su empeño por rechazar la entrada de lo histórico en sus *Musikdramen* sagrados, Wagner tenía la intuición que más tarde sistematizaría Eliade: el tiempo sagrado y el tiempo profano no tienen una sucesión simultánea porque son dimensiones *inconmensurables*. Para participar en la liturgia wagneriana hay que “salir de la duración temporal *ordinaria* para reintegrar el tiempo mítico reactualizado” (Eliade, 1957: 53).

En 1914 los mejores teatros de Europa abrían el telón para *Parsifal*,<sup>18</sup> la civilización europea recibía esta obra magistral, último testamento de Richard Wagner, mientras Oswald Spengler trabajaba en *Der Untergang des Abendlandes (La decadencia de Occidente)*, anunciando un crepúsculo en términos biológicos: la putrefacción de una

<sup>16</sup> En *Hölderlin und das Wesen der Dichtung* el pensador alemán rechaza la poesía como *adorno* de la existencia y nos recuerda que “*Habitar poéticamente* significa estar en la presencia de los dioses y ser tocado por la esencia cercana de las cosas”.

<sup>17</sup> Más teniendo en cuenta el lugar que Wagner redamaba para el arte en la sociedad, con una capacidad para incidir mucho mayor que la que tenía –y sigue teniendo– (Ibid: 141).

<sup>18</sup> Pese a que en Nueva York, Amsterdam y Zurich ignoraron las claras indicaciones de Wagner y los 30 años de propiedad intelectual que prohibían la representación de la obra fuera de Bayreuth. El Teatro del Liceo de Barcelona fue el primero que “legalmente” puso en escena *Parsifal*, que comenzó poco antes de la medianoche del 31 de diciembre de 1913 y finalizó a las cinco de la mañana del día 1 de enero de 1914 (Janés, 1983: 128-129).

estructura orgánica que muere. El drama místico del compositor alemán resonaría poco después en los campos de batalla de la barbarie, entre la catástrofe y el dolor absurdo de la guerra. Ahora sigue ocupando escenarios del mundo, pero maltratada, reducida, sin que llegue a nosotros ni el eco de ese dolor profundo desde el que emergió, despojada de su valor sagrado. Como toda música nacida de esa profundidad, no es en la actualidad más que una circunstancia sonora, *tolerada* como simple aderezo de una cultura que ha olvidado sus fundamentos, y que paulatinamente y de forma irreversible, se destruye a sí misma. En el crepúsculo de una civilización, el espíritu de Wagner descendía al abismo de su tiempo y lanzaba con su gran síntesis artística e ideológica un aviso apuntando a un esfuerzo de salvación espiritual, frente al orden corrosivo de una sociedad industrial y burguesa que se consolidaba sin escuchar el *Requiem aeternam deo*, ignorando la muerte de Dios.

Si nos situamos en el dinamismo de la historia y dejamos de reverenciar las obras del pasado como *monumenta*, éstas pueden revitalizar súbitamente. *Parsifal* es un clásico, y como tal en él se conserva no un testimonio de algo desaparecido, sino un mensaje que habla a cada presente en una suerte de presente eterno, y por lo tanto que sigue perteneciendo a nuestro mundo (Gadamer, 1960: 359). Pese a lo dicho, no podemos dejar de constatar un cierto naufragio en el camino de ésta y otras obras decisivas en la estética wagneriana, cuando se quiebra el diálogo con un receptor desguarnecido, desprovisto de la mediación entre la obra y el público que proporcionan los *comentarios*. Y más si tenemos presente que el *Bühnenweihfestspiel* no admite una re-presentación (entre las otras, como cualquier “obra de repertorio”) porque fue concebido como pura presentación, *epifanía*. Con *Parsifal* en el horizonte de nuestro universo cultural, resplandece con fuerza una de nuestras ruinas: la pérdida de una mirada unitaria.

///BIBLIOGRAFÍA///

- ADORNO, Theodor. *Monografías musicales: Wagner, Mahler, Berg*. Madrid: Akal, 2008.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Barcelona: Icaria, 2000.
- CASTRILLO, Dolores y MARTÍNEZ, Francisco J. “La metafísica de la música: Schopenhauer, Wagner y Nietzsche”. A: Bozal, V. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: A. Machado Libros, 2004, pp. 367-376.
- CHRETIEN DE TROYES, *Perceval o El cuento del Grial*. Madrid: Espasa, 1961.
- DALHAUS, Carl. *Estética de la música*. Berlin: Reichenberg, 1996.
- ELIADE, Mircea. *Los sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós, 1998.
- ESCHENBACH, Wolfram von. *Parzival*. Barcelona: Siruela, 2005.
- FUBINI, Enrico. *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- GALLAIS, Pierre. *Perceval et l'initiation*. Orléans: Paradigme, 1998.
- GREGOR-DELLIN, Martin. *Richard Wagner*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- GREY, Thomas (ed.) *The Cambridge Companion to Wagner*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- JANÉS, Alfonsina. *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*. Barcelona: Rafael Dalmau, 1983.
- KINDERMAN, W. y SYER, K. (ed.) *A companion to Wagner's Parsifal*. Rochester, NY: Camden House, 2005.
- LEIGHTON, Alice y CRUMP, Basil. *Lobengrin y Parsifal*. Barcelona: Gustavo Gili, 1927.
- MONDADORI, Arnoldo. *La Ópera. Enciclopedia del Arte Lírico*. Madrid: Aguilar, 1987.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1990.
- NIETZSCHE, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- ROBERTSON, A. y STEVENS, D. *The Pelican History of Music*. Penguin Books, 1971.
- ROWELL, Lewis. *Thinking about Music*. Massachusetts: University of Massachusetts Press, 1983.
- SOIER, Josep. “Espacio y Símbolo en la obra de Wagner”. *Escritos sobre música y dos poemas*. Barcelona: Boileau, 1994, pp. 141-237.
- *Poesía y teatro del Antiguo Egipto*. Madrid: Etnos, 1993.
- WAGNER, Richard. *Parsifal* (Libreto). Zaragoza: Libros del Innombrable, 1999.
- *Parsifal. In full score* (Partitura de Orquesta). New York: Dover, 1986.
- *La obra de arte del futuro*. Valencia: Universitat de València, 2007.
- *Oeuvres en Prose*. Paris: Gallimard, 1925.
- WOLZOGEN, Hans von. *Guía temática completa de Parsifal: estudio del poema literario y del musical*. Madrid: Gabriel López del Horno, 1914.