

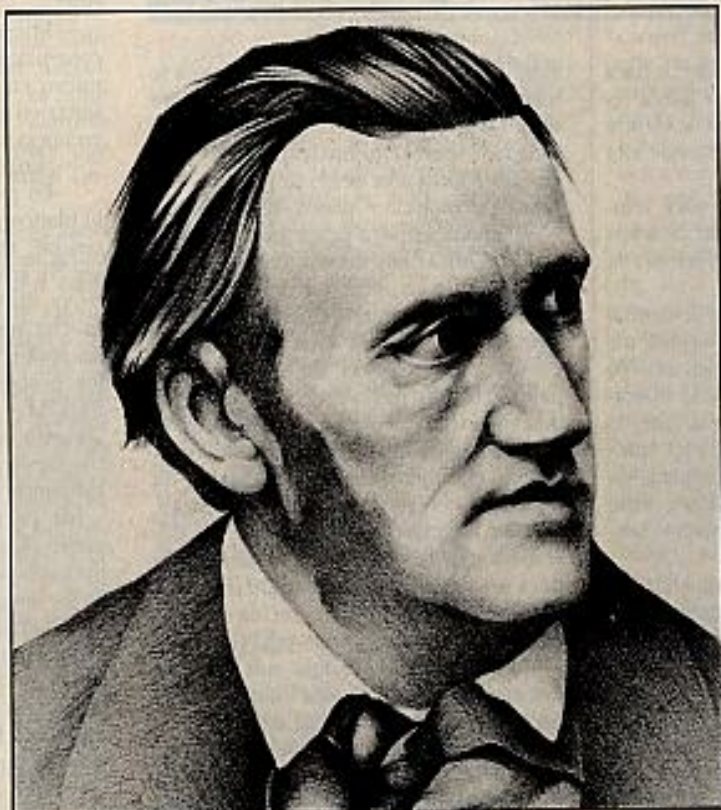
PARSIFAL

El recién nacido va a cumplir cien años

ALVARO DEL AMO

PARSIFAL, «festival escénico sagrado» en tres actos, con libreto y música de Richard Wagner se estrenó en el Festspielhaus de Bayreuth el 26 de julio de 1982.

Cósima Liszt, esposa a la sazón del compositor cuenta en su diario las incidencias de un día que amaneció desapacible: «*Miércoles 26 de julio*. Richard ha pasado una noche agitada; le oigo decir suavemente en sueño: «Hijos míos, me voy, sufro». Además, no está satisfecho del cariz que tomaron los brindis de ayer, ha olvidado ya todo lo que dijo y no reconoce sus propias palabras en las reseñas aparecidas en la prensa. A las tres y media, con un tiempo que no es, por desgracia, demasiado bueno, salimos. Entramos en el teatro y le molestan los curiosos. El primer acto transcurre más o menos a su gusto, aunque el aspecto excesivamente «teatral» le resulta odioso. Después del segundo acto, se desencadena una tormenta de ruido y gritos, se dirige al público y dice que tales testimonios de aprobación resultan sin duda muy agradables, para él y sus artistas, pero que se han puesto todos de acuerdo, a fin de no perturbar la emoción, para pedir a los espectadores que renuncien a cualquier demostración y que, así, no haya motivo para que se produzcan los llamados «bises». Después de cenar, R. y yo nos encontramos en el palco. Nos invade una gran emoción. Al final, el público mudo irrita a R., lo han entendido mal, no quiere soltar un nuevo discurso; enseguida, los aplau-



Richard Wagner (1813-1883), en un dibujo de Fuencisla del Amo.

sos atruenan y requieren su presencia; R. aparece en el proscenio y declara que ha querido reunir a sus artistas, pero que están ya a medio vestir. El regreso a casa, por todo ello, resulta penoso. Ya en casa, R. tarda largo rato en calmarse, las más diversas emociones se manifiestan en él. Entre otras cosas, le irrita que Schnappauf le haya hablado del señor Liszt. Le entrego mi regalito (un cojín) y, poco a poco, va pensando en otra cosa y nos vamos a la cama a la una menos veinte.» (1).

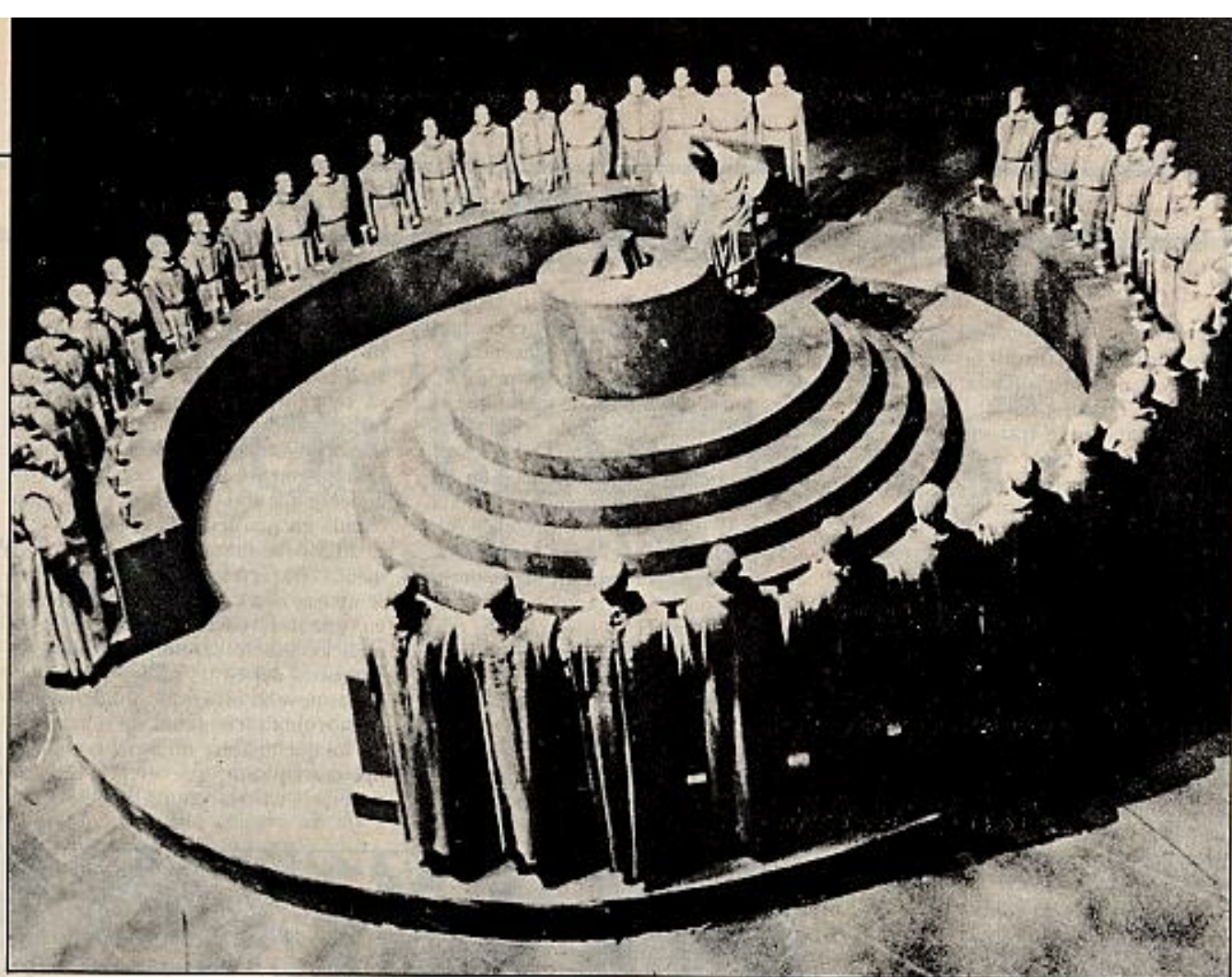
El biógrafo Martin Gregor-Dellin recrea la impresión del estreno, fuera

de los nerviosismos menudos que agobiaban a la familia Wagner:

«Después de la representación, una parte de los artistas, miembros del Patronato y críticos, se encaminó, bajo una lluvia vigorosa, al hotel Fantaisie de Donndorf. Angelo Neumann tenía a su lado, en la mesa, a Eduard Hanslick. «El temido crítico vienés», cuenta Neumann, «aún abrumado por la notable emoción que le había producido *Parsifal*, permanecía sumido en un silencio extraño». Durante la velada, August Förster, director del teatro de Leipzig, dijo de repente, con voz llorosa: «Ya veréis, Wagner va a morir». Todo el mundo se quedó estupefacto y Neumann preguntó qué había querido decir. Förster respondió que un hombre que habla creado una obra semejante no podía vivir mucho tiempo, había terminado y debía morir pronto. La emoción que este incidente despertó, tardaría mucho tiempo en disiparse.» (2).

Richard Wagner, que había nacido el 22 de mayo de 1813, en Leipzig (el mismo año que Giuseppe Verdi, que nació el 10 de octubre), moriría, efectivamente, poco después del estreno de su última obra, unos meses más tarde, el 13 de febrero de 1883, en el palacio Vendramin de Venecia (un mes y un día más tarde, muere en Londres Karl Marx; el 3 de julio, en Praga, nace Franz Kafka).

Parsifal, su última obra, venía festándose mucho tiempo atrás. En 1843, en Dresde, empezó a perfilarse una obra que fluyó, durante 39 años, como



La ceremonia del descubrimiento del Graal, en la escena segunda del acto primero de Parsifal. La escenografía, presentada en el Festival de Bayreuth, de 1956, es de Wieland Wagner.

un río subterráneo. Y como tantos ríos subterráneos, indescifrables.

Todo puede decirse de *Parsifal*, casi todo se ha dicho ya. Cada interpretación conduce a un remolino donde gira otra interpretación distinta. Los minuciosos razonamientos, las detalladas matizaciones terminan en una conclusión, que se presta, a su vez, a nuevos debates, a distintas polémicas. *Parsifal*, recién nacido que por estas fechas celebra su primer siglo, puede observarse como un bebé sonrosado y plétórico, precioso, que respira en paz sumergido en el más diáfano de los sueños, en la más luminosa de las penumbras, apoyando su cabecita en la almohada suavísima y cubierto apenas por un edredón de plumas -y, también, también, es *Parsifal* la apoteosis del cadáver, la permanencia de un hedor que no pasa, que no se disuelve en el aire, que ninguna brisa arrastra, que ningún perfume sofoca; el triunfo de la muerte, un cuarto de agonizante cruel que obsequia a sus allegados con una agonía que ha durado ya 100 años y que durará más, que durará siempre.

Las raíces

Claude Lévi-Strauss resume las distintas teorías sobre el origen del mito del Graal:

«Unos han dirigido su mirada hacia Egipto y la Grecia antigua y encuentran en los relatos del Graal un eco de cultos antiquísimos ligados a la muerte y la resurrección de un dios. Ya se trate de Osiris, de Atos, de Adonis, o incluso del culto de Demeter, la visita al castillo del Graal ilustraría, en forma de vestigio, una iniciación desprovista de rito de fertilidad. Otros proponen, un origen cristiano, que conciben, a su vez, de muy diversas maneras. En el plano litúrgico, el cortejo del Graal podría evocar la comunicación de los enfermos, o algún rito bizantino, como la «gran Entrada» de la Iglesia Griega en donde un sacerdote hiere simbólicamente el pan de la Eucaristía con un cuchillo llamado «Santa Lanza». También se ha pretendido que la historia del Graal simbolizaba el tránsito del Antiguo al Nuevo Testamento, el castillo encantado sería el templo de Salomón, la copa (o piedra), que produce alimento, se identifica como las Tablas de la Ley y el maná, mientras la lanza es prolongación de la vara de Aaron (...). Otra exégesis se inspira en tradiciones persas, que hablan de un personaje mítico que decidió combatir contra las potencias celestiales al frente de un destacamento de demonios. Herido al caer a tierra, tuvo que esperar, enfermo, a que su nieto rea-

nudase el combate, lo ganara y le devolviera la santidad, todo a la vez. Esta fábula remite sin duda a una teoría de los filósofos herméticos del Egipto helenístico, transmitida a Occidente por los Arabes, según la cual la sabiduría divina habría descendido a la tierra en un gran cráter donde basta con zambullirse para obtener el conocimiento supremo: verdadero bautismo del intelecto (...). Sería extraño que el psicoanálisis no interviniera en el debate: disfruta viendo en la lanza un símbolo fálico, y en el Graal un símbolo sexual femenino, con tanta convicción que determinadas versiones unen ambos símbolos en el contacto de la primera cuya punta reposa en el segundo.» (3).

Lévi-Strauss sigue recorriendo la larga lista de posibles influencias (mitología céltica; el Graal es un recipiente maravilloso; la impotencia sexual o decadencia moral del soberano acarrea la ruina de su reino; llegada de un visitante desconocido que libere al pueblo del maleficio), hasta recordar la que se acepta como fuente más directa de Wagner, la obra de Wolfram von Eschenbach, que apareció a comienzos del siglo XIII.

«Para Wagner, Wolfram era una figura familiar. Lo sacó a escena en *Tannhäuser*, encontró en las últimas

PARSIFAL

páginas de su *Parsifal* el tema de Lohengrin, se le pasó por la cabeza que el héroe de la búsqueda del Graal saliera en *Tristan e Isolda*. Durante los cuarenta años que transcurrieron entre la primera idea de *Parsifal* y su representación, el poema de Wolfram no ha cesado de acuciarle.» (4).

Wolfram se inspiró y copió la obra de Chrétien de Troyes (siglo XII), sobre «Perceval, le Gallois», permitiéndose Wagner, asimismo, toda clase de modificaciones, como la referente al nombre: «la etimología caprichosa de *fal, parsi*, falsamente derivada del árabe, que Wagner tomó de un autor alemán de comienzos del siglo XIX, Görres. Parzival es Perceval: el que **perce le mystère du val** («atraviesa el misterio de valle»), a cuyo fondo se oculta el castillo del Graal.» (5).

Wagner, en una carta a Mathilde Wessendonk fechada el 30 de mayo de 1859, explica su visión particular:

«El Graal, ahora, según mi concepción, es el cáliz de la Última Cena, en el que José de Arimatea recogió la sangre del Salvador crucificado. Qué terrible significación adquiere así la situación de Amfortas frente a este cáliz misterioso; él, que sufre una idéntica herida causada por la lanza de un rival en una apasionada aventura de amor, debe buscar su salvación, la única posible, en la consagración de la sangre que brotó un día de la herida del Salvador, cuando moría en la Cruz renunciando al mundo, liberándolo, ¡sufriendo por él! La sangre por la sangre, la herida por la herida —pero qué abismo entre ambas! ¡En éxtasis de adoración ante el cáliz maravilloso, que se enrojece con un fulgor supremo, dulcísimo! Amfortas siente que su vida se renueva y que la muerte es incapaz de aproximarse. Vive, vive de nuevo y la herida fatal, más terrible que nunca, hurga en su propia herida. ¡Incluso la adoración resulta dolorosa! ¿Dónde está el final? ¿dónde el alivio? ¡Los sufrimientos de la humanidad durarán eternamente! Parsifal es indispensable como el deseado salvador de Amfortas; si Amfortas aparece en su justa perspectiva, adquiere un interés trágico tan poderoso que resulta casi imposible situar a su lado una segunda figura principal, papel que, sin embargo, corresponde a Parsifal, si se pretende evitar su aparición en escena como una especie de indiferente *deus ex machina*. Así que hay que situar en primer término el desarrollo de Parsifal, su suprema purificación, predestinada por su naturaleza con-

templativa y profundamente compasiva. Y para ello, debo concentrarlo todo en tres situaciones principales, de muy denso contenido, de modo que el tema profundo y múltiple sea tratado clara y distintivamente: tal es, en efecto, la característica esencial de mi arte. ¿Y voy a emprender tamaña empresa? ¡Qué Dios me proteja!» (6).

La atmósfera religiosa entusiasta, arrebatada, observada en sus literalidad, ha dado pie tanto a violentos rechazos como a la sospecha de que Wagner se había *convertido* al cristianismo.

Nietzsche arremete contra la castidad del héroe:

«*Parsifal* es, *par excellence*, un tema de opereta. ¿O se trata de un gesto de Wagner, como una risa superior y

haya «convertido» al cristianismo en su vejez (...). Como Tolstoi, Wagner es ante todo un *espíritu religioso*, sin que su religión revista, en definitiva, un carácter *confesional*, del tipo que sea. Y si en *Parsifal* utiliza símbolos cristianos, es simplemente porque resulta perfectamente natural dentro de una obra basada en una leyenda cristiana de la Edad Media. Pero su inspiración no es menos caballeresca que cristiana, y no se apoya, necesaria ni exclusivamente, en una referencia litúrgica o en la tradición de la ceremonia ritual. La búsqueda del Graal se liga así al ciclo de las novelas artúricas, donde encontramos una mezcla de temas, entre los que aparece un aspecto esencial del cristianismo, que es la *ascesis*: la veneración a los santos, que Wagner



secreta, que se burla de sí mismo, ¿el triunfo de su última libertad de artista, de su transcendencia de artista? ¿un Wagner capaz de *reirse* de sí mismo? Me gustaría poder creerlo. Porque ¿qué sería *Parsifal* tomado en serio? (...). Una obra de perfidia, de venganza rastroera, que envenena en secreto las fuentes de la vida. Es una *obra perversa*. Predicar la castidad es incitar a la negociación de la naturaleza. Desprecio a todo el que no considere *Parsifal* como un ultraje a las costumbres.» (7).

Wagner no es un trémulo converso: «No puede decirse que Wagner se

encontró en la lectura de Dante y de Calderón, y que debía también a la influencia de Liszt y Cósima, así como la visión del cristianismo como religión de la *ascesis* y de la piedad hacia la regeneración del hombre —allí donde Nietzsche no verá sino hipocresía y debilidad, sustituyendo al Redentor por Dioniso y Zaratustra—, se traduce en una visión nueva del *papel de Cristo*, al que nos acercamos (como dice Wagner en *Heorismo y cristianismo*) con un sentimiento de veneración única y un estremecimiento sagrado porque adivinamos en él lo que constituye la unidad de la raza humana, a saber: la



Los dibujos que representan escenas del estreno de Parsifal en Bayreuth el 26 de julio de 1882. A la izquierda, el jardín de los hechizos, según una litografía italiana; sobre estas líneas, un dibujo de Doepler.

facultad de sufrimiento consciente.» (8).

Los contrarios

Rastrear los orígenes del mito, medir el grado y el carácter de la religiosidad que empapa sin duda la ópera, apuntar la radicalidad del elogio y del rechazo, descubre la cortina sobre un paisaje intrincado, cuya dificultad no consiste en la ausencia de rutas ni en la proliferación de senderos, sino en una imposible combinación de ambas tribulaciones.

No puede decirse que en Parsifal falten pistas. La reunión de elementos muy dispares permite seguir, a la vez, muy diferentes vericuetos. Como una bifurcación que ofreciera un haz de direcciones que, transitadas al mismo tiempo, abocaran todas ellas en lugares ciertos, provistos de fisonomía, nombres y habitantes. El peregrino que se adentre en Parsifal llegará a muchos destinos simultáneamente. Un viajero que pretenda ir a una ciudad, a un pueblo o a un riachuelo, comprobará que se encuentra en la ciudad, el pueblo y el riachuelo. Quien prefiera los azares de una aventura a través del desierto como más apetitosa, dada la estación que nos visita, que el oleaje de una ruta marítima, se encontrará, en Parsifal, que el bergantín avanza por un oleaje de dunas, el tifón es de

arena la isla desierta, como imagen del alivio y el aislamiento, resulta tanto un montículo arenoso como una laguna; la palmera o el cocotero que marca la linde del mar y la playa es un tronco idéntico al que señala la frontera entre el océano de arena y el charquito de agua azul intenso. Un veraneante tradicional que entretuviera la cercanía del verano con el tictac de un dilema pasado de moda («¿Mar o montaña?»), debía renunciar a las delicias de la indecisión. En Parsifal encuentra el mar y la montaña, la mística y la blasfemia, el amor filial más cristalino y el más turbulento incesto, una voluptuosa invitación a la castidad y un estricto ruego que tiende al goce de los sentidos, enviados de quién sabe qué nimbos celestes (como Parsifal que reúne a sus méritos de salvador la apatencia de un puesto vitalicio, como rey-bedel perpetuo del Graal) y hé-

ros procelosos que están deseando dejar de serlo (como Amfortas, heredero del santo Job en su fatiga por la desmesurada duración de las llagas, y tatarabuela de cualquier viejo decrepito de Samuel Beckett que está deseando acabar de una vez), brujas que actúan como madres y perversas dotadas de la más abnegada pasión (Kundry), besos lascivos que despiertan, en su misma turbulencia obscena y a través precisamente de la pureza de su exceso, las más sublimes renunciaciones.

Decir que Parsifal es una obra ambigua resulta pobre optimismo. Asegurar que es de «extraordinaria riqueza» es arrojarla a una nebulosa que su precisión no merece.

Como ha quedado esbozado aquí, cabe el análisis, la exégesis, la síntesis y el portazo. También encontrará un asiento cómodo el que se contente con instalarse sobre una «interpretación personal» que se presta incluso a presumir de «ecclética».

Aunque una voz que habla de la «Redención del Redentor» y de un sitio «donde el tiempo se convierte en espacio», una música que precipita en una misma arteria sangres de muy diferentes procedencias y categorías (la de un cisne herido, la de Cristo, la de una herida que se resiste a plegar sus labios, la que mana de un flujo menstrual que perfuma y hiede) tienda a, conocidas las teorías, reseñadas las interpretaciones, respetados los agudos y sabios estudios, resquebrajarse como una catedral roída por un único gusano, resucitar como un descubrimiento inagotable, embriagar como un tónico venenoso, consolar con la insidia de una aguja de ganchillo, irritar por lo magnífico y enfurecer por lo efectista, como un lago que recibe con aromática y fresca tibieza, como una piscina vacía bajo un trampolín de treinta metros. El padre que por fin murió, la amada que por fin se vislumbra, el horror como un viejo amigo. Un viejo amigo de la plenitud. ■ A. del A.

Notas:

(1) Cosima Wagner, *Journal*, Tomo IV, p. 367, Gallimard, París, 1979.

(2) Martin Gregor-Dellin, *Richard Wagner*, pp. 805-806, Librairie Arthème Fayard, París, 1981.

(3) Claude Lévi-Strauss, *De Chérien de Troyes a Richard Wagner*, trabajo publicado en el número 38/39 de la revista «L'Avant Scène de la Opéra», dedicado a Parsifal, p. 8.

(4) *Idem*, p. 11.

(5) *Idem*. En el acto segundo, cuando aparece

Kundry, inicia la escena de seducción nombrando a Parsifal. El no conoce su nombre: «¿Es a mí, sin nombre, a quien se nombra?» Y Kundry, bellísima, explica: «Tú, sencillo y casto, *Fal, parsifal*, casto y sencillo, Parsifal. Al morir en tierras de Arabia, Gamuret, tu padre, llamó así a su hijo, encerrado aún en el claustro materno».

(6) Recogido en el número de la revista citado en la sección de Correspondencia Escogida, p. 4.

(7) Citado por Edouard Sans en su trabajo «La leçon de Parsifal de la redemption a la régénération», revista citada, p. 28, nota 9.

(8) *Idem*, p. 21.