esmuc
ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA DE CATALUNYA

PROJECTE FINAL

Drama i espectacle operístic

La dialèctica entre espai i temps en el *Parsifal* de Herheim i el ritus com a obra d'art del futur

Estudiant: Miguel Gómez García

Àmbit/Modalitat: Musicologia històrica

Directora: Dra. Magda Polo Pujadas

Curs: 2012-1013

Vistiplau de la directora:

Membres del tribunal:

1 . Dra. Magda Polo Pujadas

2. Horacio Curti

3. Assumpta Mateu i Vilaseca

RESUM

Parsifal és, segons la manera en què es mire, l'excepció dins el llistat de drames musicals wagnerians pel tractament sense precedents que fa de motius catòlics en un lloc i un moment com la recentment unificada Alemanya, on la construcció de la identitat nacional passava per un model social i cultural concret i, per tant, també religiós. Però una òptica diferent ens pot apropar a una ingent quantitat de paral·lelismes entre el model artístic expressat per Wagner en els seus escrits teòrics de joventut i alguns dels elements estètics i ideològics de la seua darrera obra.

L'espectacle operístic en l'actualitat continua sent fruit de la societat en què es gesta i per això Stefan Herheim utilitza una visió diacrònica de la recepció d'aquesta obra wagneriana com a un dels motius principals sobre els quals construirà una dramatúrgia densa i meditada en què es durà a terme fins a les seues últimes conseqüències una revisió en clau contemporània del concepte d'obra d'art del futur.

RESUMEN

Parsifal es, según la manera en que se mire, la excepción dentro del listado de dramas musicales wagnerianos por el tratamiento sin precedentes que hace de motivos católicos en un lugar y un momento como la recientemente unificada Alemania, donde la construcción de la identidad nacional pasaba por un modelo social y cultural concreto y, por tanto, también religioso. Pero una óptica diferente nos puede acercar a una ingente cantidad de paralelismos entre el modelo artístico expresado por Wagner en sus escritos teóricos de juventud y algunos de los elementos estéticos e ideológicos de su última obra.

El espectáculo operístico en la actualidad continúa siendo fruto de la sociedad en la que se gesta y por eso Stefan Herheim utiliza una visión diacrónica de la recepción de esta obra wagneriana como uno de los motivos principales sobre los cuales construirá una dramaturgia densa y meditada en la que se llevará a cabo hasta sus últimas consecuencias una revisión en clave contemporánea del concepto de obra de arte del futuro.

ABSTRACT

Parsifal is, depending on the way one looks at it, the exception within the list of Wagnerian musical dramas for the unprecedented treatment of catholic motifs used in a place and time as recently united Germany is, where the construction of national identity goes through a specific social and cultural model and, so that, also a religious one. But a different viewpoint can bring us closer to a huge quantity of parallelisms between the artistic model expressed by Wagner on his youth theoretical writings and some of the aesthetic and ideological elements of his last work.

The operatic spectacle at present is already fruit of the society in which it is gestated, and that's the reason why Stefan Herheim uses a diachronic sight of this Wagnerian work reception as one of the main motifs above which he will build a dense and meditated dramaturgy in which he will develop a contemporary review of the concept of artwork of the future.

AGRAÏMENTS

No em resulta fàcil decidir qui formarà part d'aquesta llista, que hauria de ser molt i molt llarga, doncs en el temps que dura la realització d'un projecte són moltes les persones que passen per les nostres vides i que ens marquen en un o altre sentit. Per totes aquestes coses que m'heu aportat i que m'han fet créixer a mi, i per tant també al meu projecte, us done, en primer lloc, moltíssimes gràcies a tots, i us demane, en segon, disculpes per no ser capaç d'apuntar ací tots els vostres noms.

Vull agrair d'una manera especial:

A Magda, per haver confiat sempre amb mi, en els millors i els pitjors moments i per haver actuat en molts moments de llum en el camí que han representat per mi aquestos quatre anys.

A Mª José, per haver sigut per mi com una mare durant tota la meua formació, com a músic i com a persona.

A Gina, per haver-me ensenyat tantes coses amb el seu exemple de positivitat vital.

A Heura, per haver-me acompanyat dia a dia en tot este camí.

A Sandra, per animar-me i estimular-me tant intel·lectualment parlant.

A la meua germana, Laura, per ser com és i per, de vegades, deixar-me compartir-ho amb ella.

I a mon pare i a ma mare, perquè sense ells no seria qui sóc, perquè sempre han estat amb mi, perquè sempre m'han acceptat i ajudat i perquè mai els podré tornar tot el que m'han donat.

Índex

Introducció _____ **11**

PRIMERA PART: La reforma operística de R. Wagner _____ **15**

Art, mite i societat _____ **17**

El drama musical: cap a una realització de l'obra d'art total _____ **25**

SEGONA PART: El *Parsifal* de Stefan Herheim _____ **48**

"*Zum Raum wird hier die Zeit*": filosofia i religió en Parsifal _____ **53**

Els elements de la proposta de Herheim _____ **65**

Conclusió _____ **85**

Bibliografia _____ **87**

Annex _____ **91**

Introducció

Per tal d'entendre el procés que ha conduït el meu treball cap al contingut que es podrà trobar en les pàgines següents és necessari remuntar-nos a la concepció inicial del projecte i resseguir el camí, així com els obstacles trobats en el mateix, que l'han anat guiant fins al punt d'arribada -si més no momentani- en què aquesta s'expressa a continuació.

Aquest treball naix del meu interès pel tema de la música escènica tractat des d'una perspectiva més enllà d'una història de l'òpera o de l'estudi musical profunditzat d'una obra en particular. La teoria i el pensament són mitjans d'interpretació de la realitat als que sovint no es dóna la importància que mereixen pel que fa a la capacitat d'anàlisi tant de productes del passat com del present, i per això des del principi vaig voler combinar l'estudi en profunditat d'algun cas (o el que en principi havien de ser alguns casos) amb un treball des de la filosofia que m'ajudés a donar-li explicació. La idea primigènia tractava d'abordar el fenomen de la tragèdia grega i la reaparició del terme i, sobretot, la idea artística al llarg de la història de l'òpera, però els problemes van ser diversos. D'una banda em trobava davant de l'objecte d'estudi estrella de, entre altres disciplines, la filologia clàssica, a la qual corresponen unes metodologies i unes habilitats amb les quals no estava familiaritzat com a estudiant de musicologia. Tot i així, existeix una ingent quantitat de bibliografia que tracta el tema des d'una perspectiva musical i que no requereix d'uns grans coneixements de la "ciència mare", però encara que moltes de les idees apreses m'han sigut molt útils per entendre conceptes de la recepció de la tragèdia en la posterioritat, va ser l'absoluta diversitat d'òptiques des de les quals aquesta havia estat tractada des del món de l'òpera i del pensament musical el que va possibilitar la meua decisió d'acotar radicalment el meu camp d'estudi.

Certament, existiren altres motius que van fer canviar el rumb de la meua recerca i que, a més van ser decisius a l'hora de centrar-me en la figura de Wagner per

aprofundir en la seua visió particular de l'espectacle musical. En primer lloc, havia de concretar un punt de la recepció del pensament i la cultura gregues, ja que l'estudi de l'evolució del mateix se'm presentava inabastable i de poc interès per al tipus de treball que es demana, per la qual cosa vaig decidir enfocar el meu objectiu en la teoria de l'obra d'art total que l'idealisme alemany esbossa i que molts artistes i pensadors romàntics tracten en la seua producció. L'època era del meu interès i el pensament i història decimonònics més propers que els d'altres èpoques, però finalment va ser la gran nebulosa existent entorn a la figura de Richard Wagner, com vorem que, en part, li va passar a Stefan Herheim (director d'escena en què centre el meu treball), el que em va impulsar a triar-lo com a pedra angular del meu treball. Coneixent supèrfluament el pensament artístic wagnerià i havent cursat assignatures relacionades amb la història de l'òpera o del segle XIX, podia aconseguir no perdre'm dins la gran diversitat de discursos existents sobre la figura del compositor, però em resultava tremendament complicat adoptar una postura crítica davant d'elles sense conèixer amb major profunditat els seus escrits teòrics. D'aquesta manera, la figura de Richard Wagner es presentava com familiar però alhora desconeguda, i per davant es trobava una cerca dels valors i significats que el lligaven amb la posteritat o, en canvi, el condemnaven al calaix dels teòrics superats o desestimats.

El segon element de la meua motivació, una mica més ocult, era el fet que, com a interessat en l'òpera i com a ésser humà del segle XXI, la reflexió sobre l'espectacle (musical en general i operístic en particular) en el meu temps se'm feia necessària. Conscient que el gènere no passa per la seua millor època pel que fa a audiència, em continua semblant curiós el pes tan específic que té en les programacions culturals de tot el món i les peculiaritats que distingeixen una gran part del públic que hi assisteix. Per això em volia demanar pels valors que transmet com a espectacle d'entreteniment i, sobretot, la coincidència d'aquests amb les necessitats del públic majoritari dels grans teatres d'òpera. Les conclusions referents a estos punts no han pogut ser obtingudes en aquest treball, que ha acabat basant-se en l'anàlisi d'un cas: la producció contemporània (2012) del *Parsifal* de Wagner en una polèmica proposta del

director escènic noruec Stefan Herheim en el festival de Bayreuth, però aquesta ha constituït una bona mostra de les intencionalitats que es poden amagar darrere d'un espectacle, així com dels valors que condicionen l'entorn del mateix.

En la meua recerca vaig trobar discursos sobre l'espectacle operístic com a objecte d'estudi en l'antropologia, disciplina que pareix estar prou allunyada de les aproximacions que normalment s'hi fan, i que es basava en l'assumpció de l'òpera com un acte humà, com a producte cultural d'una societat, de l'anàlisi del qual es poden extreure coneixements sobre la concepció històrica, cultural i inclús política i econòmica dels individus d'eixa societat. Aquesta idea era la que, sense dubte, constitueix el fons que dóna coherència al meu treball, amb dues parts tan diferenciades. La polèmica sobre la producció, en gran part motivada per la radicalització dels discursos sobre Wagner al utilitzar-se en el tractament dels seus drames musicals la filosofia imperant en el teatre i l'espectacle en general del nostre temps, i que és filla del pensament postmodern, feien irresistibles per mi tant el tractament del pensament teòric de l'autor de la manera més pura possible per tal de desentranyar els possibles lligams amb la contemporaneïtat sense interferències subjectives d'altres estudiosos (conscient que mai estaria del tot lliure d'aquesta càrrega), com l'anàlisi d'una producció que es serveix d'elements artístics i identitaris contemporanis en un entorn més aviat tendent al conservadorisme.

Els meus objectius principals eren, així doncs, comprendre els principals pressupostos artístics expressats en l'obra teòrica de Wagner i comprovar la vigència dels mateixos dins el marc de l'espectacle operístic contemporani, tenint en compte les modificacions necessàries i les incompatibilitats estètiques o ideològiques fruit de les transformacions socials i culturals. Per tal d'escometre tal propòsit es feia necessària la comprensió, o si més no l'establiment d'una perspectiva interpretativa, de la recreació duta a terme per Herheim, per la qual cosa havia de realitzar un tipus de tasca diferent al de la resta del treball. Els documents que em poden parlar de les diferents dimensions analitzables en la producció artística contemporània no poden estar restringits a un tipus de bibliografia acadèmica, assagística ni tan sols literària. Si una

part dels resultats que ens interessa obtindre estan relacionats amb la recepció d'una obra interpretada a l'any 2012 ens hem de moure en el terreny de les entrevistes, les crítiques i les opinions. Per tal d'analitzar aquestes fonts, però, el sentit crític sobre els suports i sobre l'índole de les qualificacions és fonamental per tal de realitzar un treball rigorós. De totes formes, no podem obviar la naturalesa purament subjectiva de la segona part del treball que, tot i així, he intentat abordar des d'una òptica informada i crítica.

PRIMERA PART

La reforma operística de R. Wagner

Art, mite i societat

"L'art [...] no és altra cosa que la satisfacció del desig de reconèixer-se un mateix en la representació d'un objecte admirat o estimat, de retrobar-se a si mateix en els fenòmens del món exterior, dominats per llur representació"[1].

Tant Wagner com molts altres pensadors al llarg de la història han vist en el model de la tragèdia grega un ideal artístic a seguir en les seues èpoques corresponents. La raó principal d'aquest fet és la consideració de la cultura grega antiga com a representant d'una unitat social amb unes bases culturals molt clares, on religió i art s'articulaven de manera simultània a partir del mite, enteses com a producte d'una creació col·lectiva per part de la societat. Aquesta capacitat poètica col·lectiva del poble d'explicar les coses de manera sobrenatural es manifesta per primera vegada en la creació de la figura del déu amb el propòsit de calmar el neguit que li suposa la desconeixença de les causes dels fenòmens que l'envolten.

Així doncs, l'home esdevé el creador de l'art en configurar el fenomen de la tragèdia a través de l'exposició del mite, ja que d'aquesta manera sacia la seua necessitat d'autoconeixement al representar l'entramat mitològic com una projecció d'ell mateix dins el marc moral i estètic de la seua societat. "En el encontrarse en lo otro, justamente lo otro no es encontrado, y de este modo, conservando las premisas, sólo se llega a lo otro mediante la autodisolución. El encontrarse en lo otro se convierte finalmente en disolverse en lo otro"[2]. Per tant, mitjançant l'acció artística l'home ha d'experimentar en ell mateix la redempció d'una manera corresponent a la seua pròpia naturalesa. Dit d'una altra manera: la tragèdia és la celebració religiosa feta art, és a dir la naturalesa humana expressada en tota la seua grandesa a través de la sublimació de la concepció vital del poble en la figura del déu però amb mitjans de representació pròpiament humans.

---

[1] Wagner, Richard; *Òpera i Drama*. Barcelona: Institut del Teatre de la diputació de Barcelona, 1995.p. 173.

[2] Pöltner, Günther; "La idea de Richard Wagner en la obra de arte total. Comentarios sobre el programa de una superación de la religión en el arte" a *Thémata. Revista de Filosofia*. Nº30, pp. 171-185. Sevilla: Editorial Thémata, 2003. p.177.

"La concepció popular de la natura ha estat transformada en física i química. La religió en teologia i filosofia, el municipi en política i en diplomàcia, l'art en ciència i en estètica i el mite en crònica històrica"[3].

L'evolució del concepte de mite, però, ens proporciona una part de la resposta a la pregunta de quines són les causes que no permeten la creació del drama en l'època de l'autor. Però per tal de comprendre aquesta evolució és precís considerar els canvis socials esdevinguts a partir de la concepció de la vida que Wagner revisa a través de la història del món occidental.

Parteix de la noció de *fatum* i de la concepció de l'home grec sobre sí mateix. El *fatum* el defineix com "la necessitat natural interior"[4], és a dir, és la idea de llibertat màxima de l'ésser humà, d'expressió de la interioritat més íntima i més individual de l'home, el qual la construeix (segons Wagner i en el cas dels grecs) a partir del seu allunyament de la societat on viu i el seu endinsament en la natura, enfront de la qual troba una mesura que el defineix a ell mateix. Però en tornar a la societat, s'adona que aquesta no es regeix pel *fatum* dels homes, els quals per ser capaços de viure en comunitat han creat unes lleis conforme a l'habitud, és a dir, als comportaments més repetits per ells. El problema és que la lliure interioritat de l'home no opera mitjançant l'habitud, sinó que es manifesta sempre nova i immediata perquè obeeix els impulsos vitals físics, de manera que l'home es troba incomprès a si mateix en la comunitat en tant que irrealitzables els seus desitjos més íntims. La concepció d'una societat cada vegada més mediatitzada i no completament lliure va exercint una pressió més coercitiva en l'home arribant a esdevenir un Estat[5]. L'habitud absoluta com a el més fort interès de

[3] Wagner, Richard. *op. cit.* p. 174.

[4] *Íbid.*, p. 193.

[5] La idea que expressa Wagner sobre la transformació de la societat fins esdevindre estat és històricament molt poc precisa, ja que, si bé l'Estat modern basat sobre un concepte nacional naix durant el període entre els segles XV i XVII, l'alienació social que l'autor intenta descriure, relacionada amb un allunyament de l'home dels seu entorn natural primigeni, es produeix molt abans d'aquesta època. A més, l'evolució de societats diferents a la grega tampoc no són contemplades per Wagner, de manera que l'antiguitat arcaica és un model de l'ideal expressat, mentre que la decadència social començaria a partir de la creació de grans nuclis de població, on hi ha constància d'una estructura social més complexa, a partir de la Grècia clàssica del segle V a.C.

la societat, l'egoisme col·lectiu, acaba per abolir la consciència moral que el col·lectiu primigeni d'homes havia fet servir com a base de les seues primeres lleis, arribant a constituir-se com a religió i formant un binomi Estat-religió contraposat al de societat-moralitat[6].

La individualitat humana sempre havia estat, d'alguna manera, condicionada per l'entorn social, però al transformar-se aquesta societat amb Estat, aquest s'ha erigit com a "educador de la individualitat" convertint la moral, que havia estat quelcom actiu i vàlid, en quelcom ja només susceptible de ser pensat i ja no sentit com a necessitat interior i expressat. Això ens deixa entreveure un binomi que serà bàsic en l'obra wagneriana, el de sentiment-enteniment, el qual tractarem més profundament en veure com adapta l'autor la seua teoria artística en aquest marc polític que crea prèviament. Atrapat dins els límits d'una religió i un Estat l'home esdevé ciutadà i com a tal hipòcrita, ja que no actua d'acord amb allò que pensa perquè és incapaç d'exterioritzar els seus pensaments en forma de fets des del moment que contrarien les lleis de l'Estat. És així com qualsevol acció del ciutadà queda emmarcada dins la dicotomia deure-delicte: tota acció que realitza l'home és necessària perquè l'Estat modula la seua voluntat, mentre que qualsevol acció reprovable, és a dir, com seria aquella que seguint la vertadera naturalesa humana es volgués exterioritzar en contra dels paràmetres marcats per l'Estat, és contemplada per ell mateix com a delictiva, i per tant res del que puga fer el ciutadà l'alliberarà de les coordenades que suposen Estat i religió. El ciutadà no podrà, doncs, deixar de ser ciutadà si no deixa de ser home i, per tant, el seu alliberament de la coerció externa només ve donat per la seua mort, la qual cosa representa una experiència tràgica.

Aquesta nova idiosincràsia fa canviar la concepció vital de l'home i explica la transició del mite grec, base del drama tràgic, al mite cristià, que no és ni serà capaç d'engendrar el drama per molta influència que tinga en la gran majoria de les manifestacions culturals a partir d'aleshores.

[6] Ací entenem societat no com un mot amb connotació negativa sinó com la societat encara no absolutament pràctica en què l'home podia regir-se segons els designis del seu interior.

L'home grec entenia la mort no només com una necessitat natural, sinó també com una necessitat moral, però aquesta operava només amb relació a la vida, que era el veritable centre de l'existència. No obstant això, aquesta concepció entra en crisi quan, després de la descoberta de la pròpia individualitat, en pensar-se i realitzar-se diferent a la natura que l'envolta, l'home esdevé incomprensible a sí mateix en descobrir que el *fatum*, la necessitat de la seua interioritat, és conflictiva dins la societat on viu. Aquest és el punt de partida del "mite cristià". Com hem vist, l'Estat porta a l'home a la necessitat de la mort per realitzar-se a si mateix com a home, i és precisament la mort el que constitueix el centre del "mite cristià". Si per al grec la vida determina la necessitat natural de la mort tràgica com a terme d'un període de ple desenvolupament de la més completa individualitat, la vida cristiana no és més que una preparació per al moment de la mort, que atorga pau i tranquil·litat a l'home en la seua unió amb Déu.

La concepció humana dels grecs resultava idònia per la seua representació dramàtica, ja que, en tant que la vida es constitueix mitjançant accions, és capaç de crear un moviment de progrés que va accelerant cada vegada més fins a la tempesta de la catàstrofe (que és la mort necessària). En canvi, per al cristià, com que basa la seua concepció en la mort, que és l'anihilació intencionada de l'existència real, li és possible construir un art narrat o descrit, però de cap manera representat, perquè no pot basar-se en la progressió si concep la vida com una tempesta afeblida en l'esperat moment de la mort.

Paral·lelament a la transició entre aquestes, també existeix la formació del que Wagner anomena el "mite nacional dels pobles de l'Europa moderna", que de la mateixa manera que els grecs, són creats a partir d'una concepció de deïtat extreta de la cerca d'una causalitat que expliqui els fenòmens de la naturalesa. Així el mite penetrà en la vida real del poble i es manifestà en forma de religió practicada, de manera que la força poètica d'estos pobles també ho era religiosa. Però la religió cristiana, com a governadora de la moral en l'Estat volgué dissociar aquesta doble funcionalitat del mite, per la qual cosa es dugué a terme una dessacralització del mateix per part de l'Església, de manera que es va anul·lar aquest tipus de creença religiosa en el poble, privant-lo així també de la força de creació artística. Així "el mite, havent perdut tota

facultat generadora, es descompongué en cadascuna de les parts integrants ja acabades, la seua unitat en una extraordinària pluralitat, el nucli de la seva acció en una infinitat d'accions"[7], donant com a resultat conjunts d'històries i llegendes que serien la base de la novel·la de cavalleries cristiana.

"Però, fins que no tinguem una sola religió i absolutament cap estat, seguirem tenint Estats i religions. [...] És doncs en la lliure autodeterminació de la individualitat que es fonamenta la religió social del futur"[8].

En tot el marc explicatiu que envolta a la seua concepció d'obra d'art del futur, Wagner no només planteja les seues particulars visions de fets històrics, sinó que també projecta reflexions de caire polític cap al futur, ja que es tracta de les condicions sobre les quals s'han de recolzar les seues motivacions artístiques, de manera que es veu obligat tant a defensar com a matisar la forta ideologia anarquista que desprenen els seus escrits (especialment en aquesta fase de principis dels anys 50).

Wagner expressa la inexistència de la idea abstracta d'Estat[9] dins la realitat, i argumenta que només és possible l'aplicació concreta en els diferents casos, que troben la seua força de subsistència en un canvi constant, ja que la vida de l'Estat radica en la mort de la individualitat humana. L'Estat actual (des del punt de vista temporal de l'autor) és tan extrem que el *fatum*, que, recordem, era aquest impuls vital interior i necessari en els antics, s'havia convertit en l'Estat polític arbitrari, i que ja no es presenta als homes com a una necessitat interna, sinó externa. El poeta, com a encarregat de manifestar la lluita contra la coerció de l'Estat, només pot representar allò que és real, és a dir, l'Estat mateix, mentre que la individualitat humana només la pot insinuar al pensament perquè no pot ser realitzada, només pensada.

[7] *Íbidem*, p. 179.
[8] *Íbid.*, p. 213.
[9] Aquesta idea d'Estat modern entrarà en conflicte a partir de la Revolució francesa (1789), moment en què es comencen a gestar les ideologies que permetran els moviments obrers durant el segle XIX, a algunes corrents dels quals s'adscriurà Wagner.

Així és com ens trobem amb la dualitat que s'estableix entre sentiment i enteniment[10], que és la base que ens permetrà entendre tant la situació que descriu Wagner, la qual impossibilita la realització del drama fins al moment en què escriu, com els ciments del drama musical com a obra d'art total que trobarà en un canvi social enfocat cap a un temps futur la seua realització definitiva. El sentiment és espontani, immediat i present i per tant qualsevol cosa que s'haja d'expressar al sentiment ha de ser real i, a més, assumida per aquell que l'ha de rebre per tal que el sentiment espontani no haja de recórrer al pensament racional. El ciutadà, doncs, com que no és capaç d'entendre la individualitat humana des del sentiment perquè tota la seua percepció està influenciada per la visió que imposa l'Estat, el poeta[11] no podrà adreçar-se directament al sentiment ni des del sentiment, sinó que haurà d'alçar-se fins a l'enteniment. El drama del futur, però, suposarà el retorn de l'enteniment a les emocions[12], on l'home progressarà de la individualitat únicament pensada a la individualitat real. De la mateixa manera, la desaparició de l'Estat significarà la consecució d'una consciència religiosa de la societat realitzant-se davant de l'ésser purament humà. D'aquesta manera, la moralitat mai més no podrà ser imposada i al tractar-se d'un estat de l'home veritablement social tothom arribarà, des de la seua necessitat interna, a la idea d'una religió única: aquella en què l'únic vertader i necessari és l'inconscient, l'espontani, la característica purament humana.

Aquesta concepció que acabem d'expressar, que suposa la superació de la religió a través de l'art, beu del problema de la il·lustració per trobar un substitut per les funcions que la religió complia en la societat anterior, on la fe era allò explicatiu dels fenòmens del món. Però com que la legitimació d'un recurs així suposava de totes maneres una dimensió religiosa (però en l'àmbit de la raó) la substitució que proposarà el romanticisme vindrà donada a partir d'una nova mitologia en forma d'art. Així com els antics gaudien d'una mitologia que era la part central del seu art, els romàntics es senten faltats d'una mitologia, la qual cosa queda palesa en el text que en

[10] Una influència entorn aquesta bipartició ve donada per l'obra del pensador Ludwig Feuerbach, qui en la seua obra *L'essència del cristianisme* hi reflexiona al voltant de les figures de Déu i de l'home.

[11] Poeta i artista poden ser sinònims fins que l'argumentació wagneriana arriba al punt de considerar les competències concretes de cadascuna de les parts que componen l'obra d'art total.

[12] Aquesta característica del retorn a l'obra d'art tràgica és suggerit pel text nitzschià *El naixement de la tragèdia* que tanta relació manté amb la teoria wagneriana.

els últims anys del segle XVIII redactaren conjuntament els filòsofs Hegel, Schelling i Hölderlin anomenat "El més antic programa de sistema de l'Idealisme alemany"[13]. Així, es proposa la gestació de la nova mitologia, l'obra d'art més artificiosa de totes perquè les conté a totes. La religió en l'art que proposava Wagner a través de l'obra d'art del futur que hem enunciat anteriorment és l'única capaç d'atorgar un sentit, ja que investiga els principis d'un art que s'entén a sí mateix com estètic.

Segons el nostre autor: "*se podría decir que allí donde la religión se hace artificiosa, está reservado al arte el salvar el núcleo sustancial, penetrando los símbolos míticos - que ésta pretende que sean creídos como verdaderos en el sentido literal del término- según sus valores simbólicos, en los que reconoce, a través de su representación ideal, la verdad ideal que en ellos se esconde*"[14]. Per a Wagner, la religió s'havia tornat artificiosa en el moment que havia recorregut a l'acumulació d'imatges reinterpretades constantment en enunciats teòrics que havien de ser creguts necessàriament (en comptes de romandre simplement imatges), i això era degut al seu propòsit de no quedar desemmascarada, amb les seues intencions al descobert. Dit d'una altra manera, la religió es torna artificiosa quan es mostra reticent a convertir-se en una religió de l'art on la imatge ja diu alguna cosa per ella mateixa.

En una societat d'individus aïllats per un Estat coercitiu que anul·la les seues llibertats és normal trobar una fragmentació de l'art en gèneres igualment aïllats. Per tant, l'obra d'art total, en tant que producte de la unitat social, té una doble posició amb respecte de l'ideal social al qual acompanya: 1) tant és vista com el producte d'una societat futura que es correspon amb l'ideal d'unitat proclamat, 2) com és reconeguda com el punt generador de la revolució que conduïsca a dita unitat, o dit d'una altra manera, el model de la redempció a través de l'art. Wagner resol el conflicte de causa-efecte atribuint a l'obra d'art total la característica de culminació d'una necessitat immanent a la història.

[13]Polo Pujadas, Magda; *La música de los sentimientos. Filosofía de la música de la Ilustración*. 2ª Edició. Murcia: Ediciones de la universidad de Murcia, 2011.

[14] Wagner, Richard; *Religión y arte* [En línea] <http://www.archivowagner.com/177-indice-de-autores/w/wagner-richard-1813-1883/495-religion-y-arte> Consulta: 2 d'abril de 2013.

La mirada al passat com a solució del binomi entre art i societat es justifica mitjançant l'argument que la història ens demostra com la unitat dels pobles s'ha produït a través de la seua mitologia i de la seua religió, en l'afirmació dels poders als quals els éssers humans deuen la vida, i especialment en la celebració religiosa. Aquesta idea ens remet de nou a la tragèdia grega, que sempre actua com un referent en les concepcions artístiques de Wagner perquè ell ja la considera com la superació de la religió a través de l'art. Una de les problemàtiques més profundes que existeix per la translació d'aquestes idees artístiques a l'època en què Wagner escriu és la manca d'una mitologia pròpia del temps i del moment com els grecs en tenien una que era el centre absolut del seu art. D'ací ve la idea de la necessitat d'una nova mitologia, que és igualment qüestionada per la limitació dels referents històrics, és a dir el dubte de si un ús de conceptes del passat per la creació de la mitologia del present expressa només la impotència d'una raó pràctica[15].

[15] Ja que, recordem, en el present existeix una disfunció dels sentiments per part dels ciutadans.

El drama musical: cap a una realització de l'obra d'art total

"En el drama hem d'atènyer el saber mitjançant el sentiment. L'enteniment no ens diu 'així és' fins que el nostre sentiment no ens ha dit 'així ha de ser'."[16]

El model ètic i polític de Wagner exposat fins ara no queda en una simple formulació de generalitats abstractes, sinó que arriba fins a les últimes conseqüències de la formulació del drama. El primer camí que cal recórrer per apropar-nos a la complexa idea artística que ens presenta el drama és aquell que ja havíem anunciat entre l'enteniment i el sentiment que l'artista, com a profeta dins una societat impedida, ha de realitzar en ambdues direccions.

El mètode més persuasiu pel qual l'home experimentat o artista pot comunicar a l'home inexpert, el ciutadà, allò que ha estat capaç de sentir és mitjançant la representació fidel d'una imatge on aquest segon es vegi identificat, ja que el veritable coneixement és el reconeixement. Així l'artista pot exhortar a partir del seu enteniment, doncs ho fa des de la seua capacitat conscient d'opinar, el sentiment del ciutadà. Aquest, al seu temps, només és capaç d'entendre la justificació racional del sentiment, que no és el moment precís en què es produeix l'excitació sinó la reflexió posterior a aquesta. La raó és exactament "l'enteniment [que], justificat pel sentiment, ja no [està] subjecte al sentiment d'aquest acte aïllat, sinó que aprecia justament el sentiment en general"[17].

Aquest individu experimentat només pot comunicar-se als altres mitjançant el drama ja que, mentre en altres formes poètiques la intenció del poeta s'intenta transmetre de l'enteniment al sentiment –és a dir, s'intenta provocar la reacció espontània a través de la seua comprensió-, en el drama s'esvaeix per complet la intenció de l'obra d'art i, per tant, l'enteniment esdevé sentiment. L'acció que ha de ser justificada davant del sentiment i per ell no s'ocupa de cap moral, perquè ella és el seu propi fi, i és fruit d'una societat humana que està d'acord amb sí mateixa per la seua naturalesa, però per arribar a comprendre aquesta idea en el cas concret del drama wagnerià ens

[16] Wagner, Richard; *Òpera i Drama*. Barcelona: Institut del Teatre de la diputació de Barcelona, 1995. p. 219.
[17] *Íbid.*, p. 217.

és necessari un major èmfasi en la manera de relacionar-se que tenen sentiment i enteniment.

Un fenomen que és captat primerament per la intuïció inconscient es transmet a la imaginació. L'enteniment el podríem entendre com una ordenació que l'ésser humà fa d'aquesta imaginació segons la seua percepció de la mesura dels fenòmens, i per tant en l'enteniment els fenòmens es reflecteixen tal com són. No obstant això, en aquest punt poden ser pensats i res més que pensats, per la qual cosa, davant la necessitat de ser novament exterioritzats, requereixen de la imaginació per tal que, de l'enteniment, reconstrueixi una forma de sentiment a partir de la descomposició que, per tal d'entendre'l havia fet del sentiment que inicialment havia experimentat en rebre l'estímul del fenomen. Per tant, d'això podem concloure que el sentiment viscut i el sentiment expressat només són similars en la mesura que l'home és capaç de reconèixer la realitat que els motiva per la seua intel·lecció.

"El miracle en l'obra del poeta es distingeix del desprestigiat miracle en el dogma religiós en el fet que no suprimeix, com aquest, la naturalesa de les coses, sinó que més aviat les fa comprensibles al sentiment"[18].

Existeix una característica important en el drama i és que la seua base la constitueix l'acció. No obstant això, les característiques d'aquesta acció les podem entendre més fàcilment a través del que Wagner anomena el "miracle poètic".

Aquest miracle no és una altra cosa que l'exaltació de l'acció que realitza el poeta fent-la sobrepassar tots els assumptes de la vida ordinària (és a dir, d'alguna manera deformant-la), ja que és aquesta l'única manera mitjançant la qual el sentiment es pot fer comprensible. Contraposant-se al miracle religiós, que només intenta suprimir la naturalesa de les coses per tal de fer-les objecte d'una fe cega que no haja d'apel·lar ni a l'enteniment ni al sentiment vertader, el poeta mira d'aprofitar-se de la seua visió privilegiada de la forma unitària[19] per entendre l'acció no com a quelcom aïllat, sinó que el que intenta és representar un nexe d'accions de manera que no es perdi la

[18] *Íbid.*, p. 222.

[19] Aquesta serà tractada més endavant, on entendrem la seua diferenciació respecte al model formal fragmentat de l'òpera posseirà el drama.

riquesa del seu contingut. La manera en què opera el poeta és organitzant les dinàmiques del drama, que s'organitzen entorn punts culminants del sentiment (que com a acció poden ser certament trivials) que s'emmarquen en moments principals, els quals per poder ser entesos necessiten de tota una sèrie d'accions i motius de les mateixes que no sempre són dramàticament expressables. Per tant, l'art del poeta resideix en condensar els motius i cadenes d'accions no expressables de forma profitosa en el drama –és a dir, aquells que per la seua naturalesa descriptiva i poca transcendència dramàtica només s'adrecen a l'enteniment i no són susceptibles de ser expressats per ells mateixos- i transferir-los a moments principals, de forma que estiguen continguts en l'acció dramàtica principal i així aquesta esdevinga completament comprensible al sentiment. Així, veiem que la característica principal dels elements del drama és que estiguen justificats davant el sentiment.

El miracle poètic, doncs, és capaç de realitzar les connexions més infinites, tractant de fer confluir els elements més diversos en trets característics, en pro de la unitat de l'acció, és a dir, allò que la fa absolutament comprensible al sentiment. Des d'aquesta perspectiva espai i temps apareixen com a abstraccions de les qualitats de l'acció real i, com a corresponents a la realitat pensades i potencialment modificables pel poeta, ja que no tenen la força adequada per manifestar-se davant el sentiment. D'aquesta manera espai i temps no són condicions de l'acció dramàtica, sinó que estan condicionades per la mateixa que, per tant no es pot "situar" en elles tal i com s'havia donat fins ara en els drames, les novel·les o la poesia. La unitat de temps i espai, que es revelava com a necessària en la tragèdia àtica segons les indicacions que dóna Aristòtil en la seua *Poètica*, és ací negada per la unitat d'acció, ja que ella mateixa determina el seu propi nexe intel·ligible per l'únic mitjà de l'expressió.

Tota acció presentada pel poeta no podrà mai ser considerada com a antinatural –com sí que ho era en canvi l'òpera del moment-, per molt diferent que es mostri de la seua imatge real, ja que només són sintetitzades les seues condicions i motius per donar una imatge clara, però aquesta sempre serà construïda entorn l'essència de la natura de tal acció, que romandrà inalterada. "Precisament és la més absoluta comprensió de l'essència de la natura el que permet al poeta presentar-nos els seus fenòmens amb

una forma gairebé de meravella, car sols en aquesta forma ens són comprensibles com a condicions d'accions humanes intensificades"[20].

L'espectador del drama ha d'experimentar una sensació d'absorció per part d'aquest en què una força estranya i hostil a la mateixa vegada que d'un atractiu irresistible l'empeny cap a un interès vertader despullat de tot allò particular i accidental que es constitueix com a expressió del sentiment: necessària i purament humana. El motiu ha de resultar reforçat de tal manera que en puga eixir un vigorós element d'acció, i la manera com això es fa possible en el drama és mitjançant el llenguatge dels sons.

"El llenguatge dels sons és el principi i fi del llenguatge dels mots, com el sentiment és principi i fi de l'enteniment, el mite principi i fi de la història, la lírica principi i fi de l'art poètic"[21].

La dicotomia llenguatge de mots i llenguatge de sons és només el començament d'una extensa dissertació de l'autor en què en discuteix la naturalesa, a través del seu naixement i evolució, les relacions i l'aplicació a les arts de manera conjunta i separada. L'apropament a aquesta reflexió ens obre de bat a bat les portes del drama musical mitjançant la comprensió de tots els seus elements constitutius.

La visió wagneriana sobre el naixement de la música i el llenguatge és netament rousseauniana, ja que parteix d'un origen comú entre poesia i música[22] en considerar el llenguatge dels sons com a llenguatge primigeni de l'ésser humà. L'home, en entrar en contacte amb el món que el rodejava i el curullava d'estímuls començà a expressar les impressions que tals objectes li produïen a través dels sons vocàlics[23], de tal manera que la successió d'aquestos sons, que s'acompanyava en la seua expressió més interna mitjançant el gest, donà com a resultat la melodia i el ritme de la melodia respectivament. En anar-se ampliant el seu camp d'experiència, l'ésser humà es va veure necessitat de limitar i concretar les sensacions interiors en funció dels objectes

[20] *Íbid.,* p. 227.
[21] *Íbid.*, p.232.
[22] Aquesta concepció apareix en l'obra de Jean-Jacques Rousseau *Assaig envers l'origen de les llengües*.
[23] Wagner ho expressa exactament amb els termes "simple expressió subjectiva del sentiment manifestada davant d'un objecte". *Íbid.*, p. 234.

que les provocaven i la manera en què ho feien, de forma que tendí al revestiment de les vocals mitjançant les consonants per tal d'expressar realitats alienes a sí mateix, això sí, sempre a través de la imatge que a ell li procuraven.

Aquest és el naixement de les arrels lingüístiques, que com hem vist són en essència llenguatge de sons. Però arriba un moment en què l'home gira l'esquena a la natura, al món que li ha suscitat tan meravellosa eina d'expressió de si mateix, i aleshores és quan es produeix la mutació del llenguatge de sons al de mots: les arrels lingüístiques perden la seua melodia quan l'home és privat de la facultat creativa de la naturalesa, això és, quan la composició poètica passa de ser una activitat del sentiment a una del pensament. El desenvolupament del nou llenguatge dels mots cap a una polisèmia de les arrels, i que és ja només pensada, no sentida, porta a un tipus de llenguatge incapacitat per la labor poètica, ja que no pot correspondre a cap sentiment inventant-hi res, sinó que només pot comunicar aquest sentiment a l'enteniment: la intenció poètica no pot ser realitzada, només pronunciada com a tal.

D'aquesta manera veiem com Wagner defensa la naturalesa emocional de l'home primigeni, la qual cosa ens ajuda a entendre la necessitat del drama de la condensació en nexes d'accions de les accions esdevingudes en la realitat, ja que la única manera de reforçar els motius de l'acció és condensar els element de l'enteniment que posseeixen en un element emocional clau. Cal que el poeta faci un pas per comunicar des de l'enteniment cap al sentiment, per poder expressar allò que només és pensat i en aquesta cerca la paraula de l'enteniment se sent incitada a reconèixer-se en el so.

Com en tants altres autors i en tantes altres temàtiques, la cultura grega torna en aquest punt a ser de referència, en el cas que ens ocupa per la relació entre les manifestacions artístiques de música, poesia i dansa, que s'entrellaçaven entre sí a través d'una teoria artística fonamentada de manera la similar a aquella que ja hem comentat en paraules de Wagner. No obstant això, quan l'autor mira de tractar l'evolució temporal de dites disciplines (especialment les dues primeres) es troba amb problemes que, per cert, són també la base de la seua agressiva crítica al gènere operístic.

Un dels autors amb què més compartí aquesta idea fou Friedrich Nietzsche qui, inspirat per la teoria wagneriana desenvolupà tota una concepció sobre la tragèdia antiga des d'un punt de vista més filològic i filosòfic, portant més enllà la simple consideració de la societat grega com una unitat petrificada en un passat ideal i tractant d'enunciar unes bases per la construcció de la identitat artística grega a partir de la contraposició dels termes apol·lini i dionisíac. Aquests provenen de les dues divinitats artístiques de l'Olimp, les figures de les quals lliguen perfectament l'explicació mítica dels elements naturals, la identificació dels mateixos en unes deïtats presents en la vida quotidiana i la relació de la societat amb aquestes deïtats a través de l'expressió artística. Sobre la situació del drama musical en el seu propi temps, el qual intenta resseguir a través de l'evolució de l'esperit d'allò apol·lini i, especialment, allò dionisíac, Nietzsche expressa el següent:

> "Lo que hoy nosotros llamamos ópera, que es una caricatura del drama musical antiguo, ha surgido por una imitación simiesca de la Antigüedad: desprovista de la fuerza inconsciente de un instinto natural, formada de acuerdo con una teoría abstracta, se ha portado cual si fuera un homunculus producido artificialmente, como el malvado duende de nuestro moderno desarrollo musical. Aquellos aristocráticos, cultos y eruditos florentinos[24] que, a comienzos del siglo XVII, provocaron la génesis de la ópera, tenían el propósito claramente expresado de renovar aquellos efectos que la música había tenido en la antigüedad, según tantos testimonios elocuentes. ¡Cosa extraña! Ya el primer pensamiento puesto en la ópera fue una búsqueda de efecto. Con tales experimentos quedan cortadas o, al menos, gravemente mutiladas las raíces de un arte inconsciente, brotado de la vida del pueblo" [25]

[24] Nietzsche sembla estar millor documentat que Wagner a l'hora de parlar amb propietat històrica del gènere operístic.

[25] Nietzsche, Friedrich; "El drama musical griego" a *Escritos preparatorios de "El nacimiento de la tragedia"*. Tercera edición. Madrid: Alianza editorial, 2012.

"La melodia [...] reclamava per a si el dret de determinar la poesia des de si mateixa i de disposar de l'ordre del drama"[26].

Wagner es troba davant la dificultat, segons la seua forma contemporània, d'adaptar melodia i text de manera adequada, ja que la intenció més propera de realitzar aquesta acció s'ha produït en el món de l'òpera. En ell es malmet absolutament aquesta relació, portant-la fins a un sotmetiment del poeta per part del músic, que és exemplificat a la perfecció en l'element sobre el qual es basa la construcció del gènere operístic: l'ària.

Wagner explica el naixement de l'ària a partir de la cançó popular, que hauria de ser la veritable font del drama com a obra d'art creada a partir de l'imaginari col·lectiu i particular del poble[27]. Aquesta és usurpada, com correspon al gènere operístic, en pro de l'entreteniment de les classes altes que no poden comprendre la veritable naturalesa de l'art del poble i per tant congelen l'essència que en poden extreure en forma d'una substància purament musical i estèril amb la unió de qualsevol altra cosa que aquesta melodia. L'autor concep l'òpera com un gènere antinatural des del seu naixement, perquè precisament aspira només a oferir un plaer embriagador i superficial sense implicar-se en una major expressió de vertaders estats interiors de l'ésser humà (i hem d'entendre aquesta concepció des d'una visió poc conscient dels orígens ideològics del gènere amb la *Camerata Fiorentina* a finals del segle XVI i amb una consideració únicament del producte musical cortesà i les relacions aquesta que ascendència elitista guardava amb la melodia d'origen popular).

En el text nitzschià queda evidenciada, entre altres coses, la postura que també trobem als escrits wagnerians sobre l'artificiositat i la incorrecció en perspectiva de l'òpera com a intent en l'època moderna de recuperar la tragèdia antiga.

[26] Wagner, Richard; *Òpera i Drama*. Institut del Teatre de la diputació de Barcelona: Barcelona, 1995. p. 256.

[27] En aquest punt demostra una influencia claríssima de tot el pensament provinent de l'última part del segle XVIII i el moviment literari de l'*Sturm und Drang*, en el qual comença a teoritzar-se una visió dels nacionalismes europeus, que començaven a destacar com a potències econòmiques i polítiques del nou ordre promogut per la incipient revolució industrial, fonamentada en raons bàsicament històriques, i al cap de la qual es troba el pensador Johann Gottfried Herder.

"Llançarem darrere nostre el pobre llenguatge quotidià en el qual no som encara el que podem ser i que no dóna encara el que podem donar per parlar, en l'obra d'art, un llenguatge amb el qual podrem expressar únicament allò que hem de manifestar, quan serem íntegrament allò que podem ser"[28].

Aquest domini de la melodia, que, per suposat no obeeix en absolut al mateix concepte de melodia que defensa Wagner com a part constitutiva del drama, per damunt de la música també crea en aquesta segona una disminució dels seus valors expressius, de manera que el vers es transforma en quelcom pobre desfigurant la correcta expressió de la llengua i trastocant el sentit del seu contingut. Així s'entén la impossibilitat de la música d'elevar el contingut del text, ja que no només evidencia la pobresa de la forma externa del mateix sinó que es veu privada de la capacitat d'expressar bellesa sensible.

Malgrat alguns intents de reforma en el model operístic, el més destacat dels quals és el de Gluck, per tractar amb una major cura la relació entre poesia i música res és suficient per Wagner qui explica el problema en la diferenciació entre accent lingüístic i accent melòdic. El primer és el vincle de connexió real entre la melodia i el text i la seua explicació rau en l'origen comú d'ambdues, mentre que l'accent melòdic, entre altres coses l'emfatitzat per la música de Gluck en la seua reforma, es basa en les característiques de la parla que, com ja hem dit, es tracta de la intel·lectualització de la llengua que no és capaç d'acompanyar la gestualitat sentida (és a dir, provocada de manera espontània i irracional), i que és únicament pensada.

La tasca del poeta recau en extreure de la prosa del llenguatge ordinari, on només hi trobem l'accent lingüístic (que és mòbil segons el sentit de la frase), l'expressió elevada mitjançant la qual la intenció poètica pot ser expressada. Les frases es presenten com a infinitament dilatades i incomprensibles per la repartició de l'accent lingüístic a través d'elles en forma de l'accent melòdic de la parla, de manera que l'èmfasi vertader en els mots pel seu significat rellevant no es comprèn. L'acumulació de mots accessoris absorbia l'alè de tal manera, que el sentit del mot capital ja només podia ser transmès a l'enteniment i no al sentiment, perquè és l'instant del mot capital el que

[28] *Íbid.*, pp. 284-285.

desperta el sentiment espontani, i en la dilatació de la frase es dissol el sentiment i ja només queda l'enteniment per fer-se'n càrrec. De la mateixa manera com els motius i les accions secundàries es condensaven per permetre la comprensió de l'acció dramàtica al sentiment, així s'han de condensar els accents per esdevenir lingüístics i expressar els mots vertaderament principals com a culminació dels significats de les frases.

En la combinació amb la música aquest procés pren tot el seu màxim significat, de manera que la plena consciència de l'expressió per part del poeta és presa en esdevenir conscient de l'equilibri entre el ritme lingüístic accentuat i el ritme musical. Però el llenguatge poètic contemporani és limitat tant en la seua vessant escrita com en la recitada perquè la seua pròpia naturalesa no lliga amb la del musical, i així, tot i que en les síl·labes radicals del llenguatge poètic primigeni un objecte era definit i accessible als sentiments no sols en tant que objecte sinó també com a la impressió de l'home sobre ell, el llenguatge actual es revela com un organisme mort al qual només se li pot imprimir un alè mitjançant la música.

D'aquesta manera el poeta actual ha de ser necessàriament conscient i coneixedor del sentiment des del qual s'adreça per tal de descobrir, entre la naturalesa dels mots, la d'aquell que li és imposat com a únic propi a l'objecte que vol representar. La comprensió de l'home interior només vindrà donada amb infal·lible seguretat per un adreçar-se a l'oïda íntegrament intel·ligent de l'home. Aquesta oïda intel·ligent és capaç de captar el "sentit de l'arrel" i, basant-se en la diferent naturalesa de les vocals i les consonants en el llenguatge primigeni de l'home, es compon de l'orella de l'oïda, la qual rep el so obert o vocàlic que és l'expressió de l'interior que de manera més completa i persuasiva esdevé per sí mateix so musical, i l'ull de l'oïda, que capta la consonant com a definitòria del so obert, com a aparença de l'arrel. Aquesta imatge, que és desenvolupada entre els capítols tercer i quart de l'última part d'*Òpera i Drama* ens fa entendre el concepte d'arrel que farà servir Wagner com a unificador de la

dualitat clàssica de la filosofia entre aparença i essència, on la primera és saciada per l'òrgan del sentit de la vista, l'ull, mentre que la segona, ho és pel de l'oïda, l'orella[29].

La dissemblança entre el llenguatge natural de l'home i el contemporani fa esdevenir la convenció poètica dels autors de l'època inservible pel drama. És aquí quan Wagner introdueix el concepte de relacions de parentiu, que li servirà per explicar relacions entre molts dels elements de la seua obra d'art total. La rima, no és capaç de captar les vertaderes relacions de parentiu, que eren les que existien entre les arrels segons la direcció del sentiment que havia provocat les vocals que contenien. Per tant, aquestes relacions al·ludeixen a una correspondència entre sons oberts, entre vocals primigènies, però no entre vocals evolucionades, que només són el so silenciat del sentiment. Aquesta és, doncs, la manera en què Wagner justifica l'absència de rima en el text del seus drames musicals.

"La melodia és la redempció del pensament poètic indefinidament condicionat, que esdevé intuïció profundament sentida de suprema llibertat emocional: ella és l'involuntari volgut i realitzat, l'inconscient clarament proclamat i conscient"[30].

Davant les consideracions que exposava Wagner sobre el poeta, les seues funcions i el llenguatge idoni per la seua expressió, i en aparèixer la idea dels sons, exposa també la dicotomia entre poeta de paraules (o de mots) i poeta de sons, el qual el conduirà a la seua argumentació definitiva sobre la unió ideal entre música i text. El poeta de mots, a l'estil del poeta modern[31], accedeix amb la seua expressió només a l'enteniment per les característiques del llenguatge que utilitza, però el poeta de sons buscarà

[29] Tenint en compte diverses idees naixents de l'idealisme romàntic i que atorguen a la música la qualitat d'imitadora de l'esperit o, en alguns casos, d'esperit mateix.
[30] *Íbid.*, p. 287.
[31] Aquesta nomenclatura és molt discutida en l'obra de Wagner especialment envers les dos figures més destacades de l'època, que són Goethe i Schiller. Ambdós es fan conscients, en la cerca del drama, de la impossibilitat de la poesia per abastir-lo degut a que la naturalesa de l'element vital modern només és expressable mitjançant la novel·la, gènere literari que Wagner atribueix a la seua època com la tragèdia corresponia a l'Antiguitat clàssica. Goethe es reconcilia amb aquest element vital del seu temps i renuncia així a la perfecció de la forma artística mitjançant la penetració del pensament en la realitat, mentre que Schiller mai tornà a l'esperit de la novel·la, per la qual cosa hagué de considerar el seu art com a cosa separada de la vida i situada entre el cel de la forma d'art de l'Antiguitat i la terra de la novel·la pràctica.

l'ampliació del sentiment densament concentrat al seu màxim d'expressió. En això s'haurà de diferenciar del que Wagner anomena "músic absolut"[32], qui concentrava un element infinitament vast del sentiment en punts determinats el màxim d'assequibles possible per l'enteniment.

Comparat amb la considerablement reduïda quantitat de possibilitats del poeta de mots, el de sons disposa d'un conjunt d'afinitats que arriben fins a l'infinit, és a dir, la varietat del sentiment li permet d'exposar l'afinitat existent entre els sons de totes les vocals de la frase, així com intensificar el contingut simplement intel·lectual que tenia la frase en una expressió concentrada i perceptible al sentit de l'oïda, és a dir, transformada en un contingut emocional. Aquesta relació d'afinitats és compresa per l'harmonia musical, que és el parentiu de tots els sons organitzats en tonalitats. La superfície d'aquesta harmonia, del complex mar de relacions, és a dir, la seua fisonomia i allò visible als ulls del poeta és la melodia.

No hem de confondre en absolut el terme melodia quan el Wagner el fa servir amb to despectiu, referint-se a la "melodia absoluta" que havia arribat al domini del gènere operístic de la seua època on només dominava el simple plaer auditiu sense cap consideració textual, amb aquesta altra que enuncia aquí, que és la melodia del drama, la veritable encarnació de la melodia que fou el primer llenguatge humà. Aquesta melodia primitiva, en el seu desenvolupament sense corrupció, arribà a la plenitud en l'autèntica melodia popular, i quan açò esdevingué arribà a la culminació la relació entre text i música, doncs es començaren a separar, ja que els poetes no foren capaços de seguir inventant melodies adequades per als seus poemes i, així agafaren aquesta melodia popular perfecta, que romangué invariable mentre els poemes que s'hi adaptaven anaven canviant. Aquest és el cas que ens il·lustra una vegada més la tragèdia grega, on l'exuberància lírica emprada pels poetes no estava amb concordança amb el contingut dels poemes, el qual tendia a ser de caràcter didàctic i filosòfic. De tal manera es pot explicar el ràpid declivi del gènere, ja que si l'espectacle avançava vers la reflexió intel·lectual el poeta no podia partir del si de la lírica perquè així parlava menys honestament que quan no revestia el seu discurs i feia servit el

[32] Més tard tindrem en consideració aquesta nomenclatura.

llenguatge parlat. D'aquesta manera mentre els cors tràgics feien servir melodies que havien estat conservades en la veu del poble, especialment a través de ritus sacres, la poesia es transformà en retòrica política i finalment en prosa literària.

I com que la raó separa però el sentiment apropa, el poeta del drama real arriba a una expressió unitària en obrir el vers de nou a la melodia del cant, perquè el sentiment té una naturalesa conciliadora i és unitari, a diferència de l'enteniment que, per tal d'entendre, opera separant en contraris. La regència del poeta casat amb el so es demostra amb l'ús del vincle de parentiu dels sons, manifestat al sentiment a través de la tonalitat. I una tonalitat, que és el que presenta més estrets lligams de parentiu en tot el sistema harmònic tendeix a la unió inconscient amb altres tonalitats en una melodia que ja és possible en aquella època perquè ha obtingut el poder, gràcies a la modulació harmònica, de posar en contacte la tonalitat principal amb les famílies tonals més allunyades posant de rellevància les relacions de parentiu existents en el llenguatge dels sons. Així el músic es veu amb capacitat de realitzar, davant d'un material que abans li havia semblat estrany i inaccessible i que havia manegat però sense entendre la raó de l'ús que n'havia de fer, l'ànsia del poeta.

Això és més comprensible mitjançant exemples en els quals la tonalitat és necessàriament dilatada per la intenció poètica. La modulació, així com els altres tipus de canvis de to, són necessàriament explicats per Wagner en la seua obra teòrica, ja que existeixen pocs personatges amb la doble vessant de teòric i compositor que justifiquen aquestos procediments ja en els anys 50 del segle XIX d'una manera tant musical com filosòfica: en aquest aspecte, l'ús del cromatisme modulant i de la tensió cromàtica com a primers intents d'allunyament dels procediments harmònics més convencionals heretats del classicisme són absolutament fonamentals per justificar un model musical que, tot i basar-se en concepcions artístiques molt arcaiques, pretén crear una música del futur. Quan un so ix del cercle d'una tonalitat és perquè se sent atret per un altre i va a fondre's amb aquesta segona tonalitat per la llei de l'amor[33]. En el cas de l'al·literació, el poeta uní pel sentit de l'oïda arrels lingüístiques d'expressió emocional contrària, per exemple, "Lust und Leid" que vol dir "plaer i dolor", i la

[33] Aquesta llei, que continuarem trobant més endavant per acabar justificant tota unió entre arts resa que l'amor és el que fa sortir al subjecte de si mateix i l'obliga a unir-se amb un altre.

modulació musical fa més perceptible al sentiment aquesta unió: esdevé manifestació d'un sentiment particular, la característica del qual és que es troba en el punt on dos sentiments contradictoris es condicionen mútuament. Això només és possible mitjançant la música, tot i que la poesia indica la percepció genèrica exigint la realització a través d'aquesta.

Entesos els antecedents de la situació de la poesia hem d'entendre la concepció que té Wagner sobre la música del seu moment i la seua possible relació amb el drama que ell planteja. Amb el canvi de segle comencen a aparèixer el que ell anomena músics absoluts, la major representació dels quals és Beethoven[34]. Wagner ja havia reconegut facultats musicals paregudes en autors com ara Mozart, el qual acabà condemnant per esclavitzar les seues aptituds musicals sota el jou de la forma operística fragmentada i buida, que va considerar en les seues obres purament instrumentals (especialment en les simfonies) com a predecessores directes de les simfonies beethovenianes. Aquesta música, que més tard no s'ha conegut com absoluta sinó com a música pura, i que té els seus pressupostos filosòfics entre el formalisme kantià i l'idealisme romàntic, és considerada pel nostre autor com a llenguatge dels sentiments. Segons la ideologia romàntica la música és capaç d'arribar a l'inefable a través del que no la lliga al món terrenal, que és la forma.

Així, quan Wagner predica que la melodia s'ha d'elevar a l'alçada del sentiment explicita que una música com la de Beethoven ja ho fa, però lluny d'adreçar-s'hi de forma directa com es demana en el drama, es tracta d'una mirada fugitiva del músic als ulls del poeta. Una de les metàfores més esclaridores que fa servir per referir-se a música i poesia és la de la unió de l'home i la dona: la música és com la dona, que és capaç d'engendrar vida en ser fecundada per l'home. Doncs la música de Beethoven podria ser la salutació d'amor de la dona a l'home, en la qual ell encara l'evitarà. Tot i així, un cop iniciat el poeta en els misteris profunds i infinits de la naturalesa femenina, el mar sense fons de l'harmonia ja no pot ser per ell un objecte de temor i, dotat de nous sentits, s'hi ha de submergir fins el fons.

[34] Existeix mitologia diversa sobre les relacions entre els dos compositors, en gran part instigada per les pròpies memòries de Wagner, tot i que investigacions posteriors al respecte semblen haver demostrat que mai es van arribar a conèixer.

L'ideal beethovenià de Wagner es situa, evidentment, en la Novena simfonia on, encara que no veu el seu ideal realitzat, perquè no hi ha drama, sí que veu esbossat el tipus de relació entre paraula i so que ell espera en l'obra d'art total: la música no havia sorgit del poema, sinó que havia estat ideada fora d'ell però per damunt d'ell. Tot i així no se'ns mostra la complicada cerca de relacions de parentiu que Wagner veu en la modulació per la simplicitat melòdica que acompanya el text de Schiller, la qual cosa resulta artificial per a un "músic absolut" com ell denomina a Beethoven. Wagner l'explica, però, com un temperament de la seua capacitat melòdica per tal d'arribar a la base de la música sobre la qual podia estendre la seua mà al poeta.

La significació expressiva de la melodia ja es trobava a la ment del poeta però l'exteriorització era només pensada, no era perceptible pels sentits. La melodia només podia ser inventada pel músic, ja que la del poeta és més aviat trobada que inventada i només ella "redimeix el poeta, estimula i satisfà el seu desig"[35].

"L'orquestra no hem de considerar-la solament [...] la dominadora de les mogudes aigües de l'harmonia, sinó com les mogudes aigües mateixes de l'harmonia dominades"[36].

Un cop ha establert els conceptes que deixen entendre les bases poètiques i musicals del drama, Wagner es planteja en més profunditat els elements musicals que hi intervindran i la significació dels mateixos que, com ja ha explicat estarà amb completa sintonia amb la intenció poètica, la qual serà des d'ara la màxima de la seua obra.

Com ja hem vist, la melodia té una gran importància però és en la relació amb l'harmonia que pren tot el seu màxim significat, doncs aquesta mostra les relacions de parentiu dels sons d'una manera vertical, és a dir en ressonància simultània amb la melodia. D'aquesta manera és com es duu a terme la comunicació més completa de tots els seus moments necessaris al sentiment facilitant a l'oïda la comprensió del mateix. No obstant això, la nua manifestació de l'harmonia, tendència que estan

[35] *Íbid*., p. 304.
[36] *Íbid.*, p. 310.

agafant alguns compositors de la música del temps en perdre's en la diversitat de tòniques i d'acords que es poden presentar, lluny de proporcionar la satisfacció a l'òrgan estimulat pel sentiment representa només pur plaer intel·lectual.

L'harmonia només esdevé perceptible als sentits com a simfonia polifònica, de manera que l'orquestra es despunta com l'òrgan per fer-la perceptible de manera il·limitada precisament per la seua condició de "polifònica". Aquestes diverses veus són materialitzades en les diferents realitats tímbriques contrastants en l'orquestra wagneriana, doncs precisament la qualitat instrumental es diferencia de la vocal pel seu caràcter definit i invariable a l'hora d'expressar un sentiment per no comptar amb l'element textual, i això permet precisament una expressió de diverses veus sense que els significats d'aquestes es puguen confondre. El cor, en canvi, que antigament s'havia constituït (com ja havíem vist en el cas de la tragèdia) com l'expressió d'una individualitat relacionada amb la divinitat en un sentit social, no es perfila com a apte pel drama. En perdre la societat la necessitat d'aquesta expressió en Déu el cor passa a designar quelcom concret com a objecte de desig i en el drama del futur, com a realització d'una intenció poètica determinada, no hi ha lloc per a tal exposició d'individualitats. Per tant, el cor wagnerià no podria ser utilitzat amb més finalitat que la d'una realització polifònica de l'harmonia, però això s'adapta molt poc al model que presenta l'autor, ja que ni pot ser útil com a expressió de les masses, doncs només individualitats ben diferenciades (com aquelles a què havia arribat Shakespeare en el seu drama, del qual es farà menció més endavant) són capaces de captivar el nostre interès, ni tampoc en un sentit harmònic purament musical, doncs a diferència de les tendències operístiques no s'ha de tractar la veu humana (ni coral ni solista) a instruments sonors musicalment simfònics destinats a fer perceptibles les condicions harmòniques de la melodia. Els cantants de la massa vocal polifònica es presentarien disponibles quan tots els personatges participessin plenament d'una expressió comunitària de sentiment, cosa no sempre factible segons la direcció del poema, ja que han de presentar les seues individualitats dramàtiques en l'efusió del sentiment manifestant-se d'una forma melòdica determinada depenent de l'índole del personatge.

Així l'orquestra esdevé un element fonamental per al drama. Wagner entén l'instrument musical com un eco de la veu humana on només hi sentim la vocal dissolta però ja no hi ha possibilitat d'inflexió del mot mitjançant la consonant. El so instrumental esdevé aleshores un llenguatge particular que només té parentiu emocional però cap d'intel·lectual. La consonant instrumental (altrament dit el timbre de l'instrument) determina cadascun dels sons que pot produir l' instrument, mentre que el so vocal obté sempre un matís diferent, ja que l'òrgan productor del so de la veu parlada és el més ric i el més perfecte, el més orgànicament condicionat.

L'orquestra ha d'assegurar que el so, la melodia i la interpretació estan perfectament condicionades i justificades per l'àmbit interior de la melodia musical i per això, alliberada del so i de la melodia del cantant, mai s'ha de barrejar de manera completa amb el so cantat. En general es produeix una crítica a la textura musical que es feia servir en l'òpera i a l'ús que en ella es feia de l'orquestra perquè hi presentava la melodia (bé mitjançant els seus recursos instrumentals bé en unió amb la veu feta servir com un instrument) de manera que el seu caràcter s'expressava com a exclusivament propi de la música instrumental. La prova que dóna més certesa al fet que les melodies d'òpera no afectaven veritablement l'oïda és que el públic les reproduïa cantant-les sense paraules.

"La realització completa de la intenció poètica únicament és possible per la justificació [...] de la melodia del vers parlat gràcies al poder expressiu perfecte de l'orquestra en unió amb el gest"[37].

El drama de Wagner, com ja s'havia comentat anteriorment en fer referència al llenguatge primitiu de l'home a les característiques del qual pretén emular, està compost per un element més que complementa l'expressió del sentiment cap a l'enteniment que realitzen música i poesia i aquest és el gest, com l'actitud corporal que acompanyava l'expressió total de l'home en articular els sons que foren el seu primer llenguatge.

[37] *Íbid*., p. 323.

El gest[38] del cos determinat per una emoció interior i que resulta inexpressable verbalment (només s'hi pot fer al·lusió) és manifestat a l'ull, però en el drama ha d'existir un equilibri entre el que s'expressa a l'ull i a l'orella: la melodia del vers conté la condició per la manifestació del gest però no el justifica davant del sentiment mitjançant el sentit de l'oïda, sinó que aquesta serà feina de l'orquestra. L'orquestra ha obtingut l'aptitud d'expressar gràcies al gest de la dansa, ja que orquestra i gest generen una unitat com la que generaven la melodia de la paraula i el so en si, i aquesta afinitat es revela en el ritme com el punt de partença del parentiu, ja que el ritme precisa a l'oïda el que s'ha manifestat a l'ull en els moments sensiblement més perceptibles del moviment de la dansa.

La capacitat que Wagner atorga al llenguatge orquestral com a unió de la melodia poètica amb el gest no havia estat, diu, desenvolupada en absolut a l'òpera. El moviment dels gestos hi estava transportat des de la pantomima de la dansa, la qual cosa el feia caure en grans limitacions i en convencions estereotipades, ja que és el recolzament en el llenguatge verbal el que proveeix de frescor i varietat el gest. No obstant això si, tal com havíem observat, l'acció dramàtica és elevada i intensificada per damunt de la vida fins al prodigi i per dur a terme la condensació de moments i de motius el vers parlat ascendeix a la melodia, el gest condicionat per ella també haurà de superar la mesura del gest habitual en la parla.

La vertadera acció dramàtica requereix de la manifestació del sentiment que aquesta vol transmetre en les persones físiques que hi actuen. Per això arrenca als actors les típiques màscares[39] i els mostra com a individualitats singulars seguint la màxima

[38] La implicació d'aquest tercer factor després de la paraula i la música és absolutament fonamental en la interpretació que Nietzsche fa de la tragèdia grega i, com a hereu d'ella, pel drama del futur. En la tragèdia, naixent del ditiramb del culte dionisíac, "és necessari [...] el simbolisme corporal sencer, no només el simbolisme de la boca, del rostre, de la paraula, sinó el gest ple del ball" (Nietzsche, F. *Op. cit.*, p.60). La tragèdia es basa en l'actuació d'un cor dionisíac que, en l'experiència sensible del seu déu que no es troba a l'escena, "es descarrega en un món apol·lini d'imatges" (*Íbid.*, p. 101) i d'ací es deriva la importància del gest, que atreu el sentit de la vista, ja que és el que permet la dialèctica entre Apol·lo i Dionís, deïtats artístiques.

[39] Aquesta, tot i no semblar-ho, és una doble imatge que fa referència a la figura de Sòcrates i al seu revolucionari canvi sobre la concepció de la bellesa com a coneixement. D'una banda hi ha la consideració nitzschiana de la figura del filòsof clàssic com a degradador del gènere tràgic per la defensa de l'ús prioritari de la raó també en el judici estètic, i d'altra, la ironia socràtica entesa com a màscara per ocultar la veritat del drama.

segons la qual la dràstica diferenciació d'una individualitat només té sentit en la radicalització de la resta de les individualitats que hi participen de la mateixa manera. Aquesta reforma del gènere dramàtic la atribueix Wagner al drama de William Shakespeare, ja que segons ell en la tragèdia shakespeariana es produeix la necessària desintegració del cor en individus que participen personalment de l'acció, cadascun atribuint-hi el que és absolutament característic de la seua personalitat absolutament definida segons les seues necessitats individuals, tal i com ho fa l'heroi. Posteriorment, l'art dramàtic ha patit una decadència en la qual s'ha produït un buidatge dels personatges, atorgant-los les màscares inflexibles que porten. En poques paraules, els transforma en personatges idonis per l'òpera, ja que poden farcir-se amb la melodia absoluta, que queden desdibuixats en un entorn bigarrat representat pel cor. Eixe col·lectiu que a les òperes es presenta com a "poble"[40] no és més que la massa de ciutadans ensinistrada per la melodia de l'ària.

La intensitat amb la qual l'orquestra és capaç d'expressar l'acció del gest pot ser tan gran que les paraules deixen de ser necessàries, la qual cosa només ocorre en les estranyes situacions en què el que s'expressa és el sentiment pur: la màxima calma o la màxima excitació. En la resta dels casos, que Wagner anomena transicions i que són els que conté el drama en un major nombre, els sentiments necessiten de la paraula per tal de determinar-se. En estos moments, el gest només agafa la part que s'adreça a l'ull i és l'orquestra la que recolzant íntimament tant la melodia del vers com el gest s'eleva a la comunicació del pensament al sentiment, la qual cosa vol dir que, en la manca de puresa del sentiment, aquest no pot ser transmès per la melodia del vers ni pel gest, que comunica aquesta indeterminació del sentiment al sentit de la vista però no la fa intel·ligible.

És en entendre aquesta capacitat de comunicació de l'orquestra que se'ns fa evident la funció més coneguda de les que Wagner li atorga com a "vincle entre una sensació no present i una sensació present que s'esforça per manifestar-se"[41], el que posteriorment s'ha denominat, tot i que Wagner mai li donés tal nom, leitmotiv. Tal

[40] Segons el concepte dels grecs on el cor era actor i, alhora, espectador abanderat les idees d'un poble, sent capaç així de jutjar l'obra artística que el representava a sí mateix com a poble mitjançant la seua visió del món, que era el mite.
[41] *Íbid*., p. 329.

com dicta a teoria sobre l'obra d'art wagneriana, el poeta ha de realitzar el pensament en la sensibilitat i, per tal cosa, el fenomen sensible precedent es configura com a condició perquè es constitueixi el pensament que ha de manifestar-se després. La melodia del vers del poeta realitza el pensament: la part verbal és la que connecta amb el passat, conté la sensació caracteritzada, pensada i descrita pel record, i la musical amb el present, la sensació sentida, present i en la qual la pensada es dissol com una realització nova. Aquesta melodia, desenvolupada i justificada per la memòria d'una sensació anterior és un fenomen nou que pertany tant als que el reben com al que l'ha comunicat i, en manifestar-la, el poeta es pot sentir incitat a expressar una sensació nova i present. Així, el pensament esdevé generador de sensacions.

Aquest recurs suposa, doncs, l'expressió del que el comunicant ha pensat, fins i tot quan el personatge no guarda consciència de l'element expressat, mitjançant un llenguatge purament musical (dins la concepció de música pura orquestral). S'utilitza per fer una situació el màxim d'intel·ligible, mitjançant la indicació dels motiu compresos, de manera que pel que ho rep esdevé pensament tot i ser el contingut emocional del pensament representat.

D'aquesta manera, orquestra i motiu musical recurrent -per no atorgar-li un nom que Wagner no li dóna- es converteixen en creadors del concepte de pressentiment en el drama. Seguint els lligams amb les concepcions del seu temps, el pressentiment apareix com allò inexpressable en tant que no està determinat per l'experiència, doncs és l'aspiració inconscient de la sensació a ésser determinada per un objecte. "El poeta ha de despertar en nosaltres una tal disposició d'ànim plena de pressentiments per fer de nosaltres, partint de l'ànsia d'aquesta disposició els cocreadors necessaris de l'obra d'art"[42], i el llenguatge instrumental es trona a manifestar com a absolutament eficaç per això. Amb este objectiu Wagner introdueix el concepte de "pintura musical" (podria anomenar-se des de la nostra perspectiva música programàtica), entenent-la com l'evolució de la música instrumental de la seua època (proposant una línia que, partint de Beethoven passa per Mendelssohn i Berlioz). Aquesta música havia esdevingut inapropiada per al drama quan havia tractat de descriure els elements que

[42] *Íbid.*, p. 332.

ja podien ser captats per l'ull i dels quals no afegia cap informació, però deixa de ser-ho en el moment que es pot tornar a adreçar al sentiment per tal de fer present un objecte necessari pel drama de manera real i no només imaginada, doncs està extret de la vida humana mateixa.

"Poeta i músic s'assemblen en això a dos caminants que han partit d'un punt de separació per caminar, des d'allà, recte sense parar en direccions oposades. Es retroben a les antípodes de la terra, [...] es pregunten mútuament i l'un comunica a l'altre allò que ha vist i ha trobat: el poeta parla del [...] seu camí a través de terra ferma; el músic ha travessat els mars. [...] Ambdós, estimulats per les exposicions mútues i irresistiblement determinats a conèixer també ells mateixos l'altra part d'allò que ja han vist, [...] es tornen a separar per tal d'acomplir cadascú el seu viatge al voltant de la terra. Al punt de partença inicial, per fi, es tornen a trobar i [...] ara ja no se separen, car tots dos coneixen la terra; allò que abans s'havien afigurat d'una manera o de l'altra, en somnis plens de pressentiments, els ha esdevingut conscient en la seua realitat. Són un: [...] el poeta ha esdevingut músic i el músic poeta; ara tots dos són un home artista perfecte."[43]

El drama no és una manifestació comparable a les de les arts plàstiques perquè aquestes mostren l'acabat, mentre que el primer mostra l'esdevenir. La melodia del vers és doncs, l'única expressió adequada per al drama donat que, com a melodia no acabada presenta una acció no tancada fruit de l'etern esdevenir. Aquest esdevenir és l'únic que es pot manifestar en temps i en espai a la vista i a l'oïda i, a més, fer partícip a aquell que el rep. El poeta condensa moments i motius per tal d'aconseguir una representació intel·ligible de la intenció poètica, que només esdevé realitzada fent la emoció del públic participant, i per això pren situacions de la vida amb una analogia amb les mateixes d'aquest públic, per tal de, sobre aquesta base, elevar-les gradualment per crear situacions de força i prodigiositat (mitjançant l'eliminació de tot allò accidental).

[43] *Íbid.*, p. 304.

No obstant això, l'acció dramàtica no pot ser compresa si l'atenció no li és dedicada voluntàriament per part del públic, de manera que l'expectativa apareix com a manifestació del propòsit del poeta i l'orquestra com a realitzadora d'aquesta expectativa necessària per tal d'exercitar el sentiment d'una manera més allunyada a l'expressió verbal ordinària, que és com ho fa la melodia del vers. Així Wagner justifica la introducció orquestral, mai anomenada obertura per la seua connotació del gènere operístic, com a una primera immersió del públic en un llenguatge pur dels sentiments que, més tard en el drama, es veuran materialitzats en objecte i personatges que ja només parlaran en el llenguatge dels sons, adreçant-se al sentiment i a l'enteniment d'igual manera.

La forma del drama, com ja havíem avançat, no s'assembla a la forma fixa i tancada a la qual responen els espectacles d'òpera, ja que aquesta no es correspon amb la individualitat mai idèntica dels homes i de les circumstàncies (tant dels que estaran representant damunt de l'escenari com dels que hi participaran com a públic), la qual cosa indica que el drama complet no remet només al conjunt d'elements interpretatius que es situen dalt de l'escenari, sinó que la manera en què es rep forma una part igualment important.

Però l'expressió representada a l'escenari només pot ser fruit de l'aplicació del concepte d'autolimitació a la relació entre el músic i el poeta, que suposa la moderació dels instints i, per tant, de la força del poder propi. Aquesta és una virtut que dins el context d'un Estat no pot existir, perquè una virtut no ho és si aquell que la realitza està obligat a exercir-la, i dins l'estat són les lleis les que marquen els límits de les accions humanes i no els homes mateixos. La superació, en un context de llibertat, de dita virtut d'autolimitació com a quelcom pensat (és a dir, realitzat però d'una manera no imposada) fa possible l'amor lliure, que és el "màxim desenvolupament de la nostra puixança i la nostra facultat individual, junt amb la necessitat punyent d'autosacrifici a favor de l'objecte estimat". I aquesta relació és l'única possible entre músic i poeta, que en l'amor es confonen recíprocament l'un en l'altre (en la realització del drama vertader, on ja no volem ni el record de la intenció ni el de l'expressió).

Això és el que fa arribar a plantejar a l'autor si les dues figures principals artífexs del drama haurien de ser també dues persones o si, pel tipus de relació que, com s'ha vist, haurien de mantindre entre ells, haurien d'esdevenir una sola. Wagner conclou que, per tal de ser dos, la doble acció d'amor hauria de manifestar una força artística que no és possible en una societat basada en l'Estat, doncs en ella només l'individu aïllat pot rebre en ell l'esperit de la comunitat i cultivar-lo per tal de captivar al públic. Músic i poeta estarien obligats, en el seu enfrontament al públic, a admetre la impossibilitat de la realització, mentre que un sol individu ("l'individu aïllat") seria capaç de transformar l'amarguesa d'aquesta admissió d'impossibilitat en plaer embriagador i fer possible l'impossible, ja que empès per dues forces artístiques esdevindria artista complet, aquell que ha de realitzar el drama.

SEGONA PART

El *Parsifal* de Stefan Herheim: el drama wagnerià en el segle XXI

El fet que Stefan Herheim considere Parsifal com "un dels intents més excèntrics per assolir la gran obra d'art absoluta esdevinguts en el s.XIX"[44] dóna ja una idea de l'atreviment que suposa proposar una nova creació d'ella en ple segle XXI. No obstant això, l'esmentat director d'escena no s'acovardí davant la perspectiva de presentar el seu treball en el no lliure de prejudicis estètics –o si més no de connotacions històriques- festival de Bayreuth a l'any 2008. L'èxit aconseguit en aquesta interpretació, en gran mesura proporcionat pel ressò que la seua carrera estava tenint pels escenaris de tota Europa[45], li va permetre continuar representant-la en els anys successius fins que finalment, al 2012, l'obra fou enregistrada per primera vegada donant l'oportunitat de conèixer-la al gran públic, no sempre tan exclusiu i en absolut menys crític que el del festival wagnerià.

Si haguérem de caracteritzar amb alguna expressió aquesta producció, el millor seria atribuir-li la característica de no didàctica. Amb això ens referim que la multitud de peces que la componen i conformen el seu significat, malgrat posseir una gran precisió i raons més que sobrades per ocupar el seu lloc, no han de ser enteses com a transmissores de cap veritat universal. Herheim transmet una visió plural basada en la seua lectura de l'obra sense pretendre tancar cap discussió de les moltes que l'autor i la recepció del mateix han deixat obertes al llarg del temps. Aquesta exposició plural d'elements no es caracteritza per aportar totes les pistes que permitisquen establir una correlació convincent amb la lògica que els explica, sinó que precisament la sobreexposició de causes i conseqüències, de significants i significats, és tan gran que les nostres capacitats simbòliques esdevenen copsades per la infinita quantitat de possibilitats.

Malgrat això, existeix un aspecte que possibilita la nostra determinació a l'hora de considerar factible un anàlisi d'aquesta producció: la proposta es mou en diferents

[44] Guldbrandsen, Erling E.; Skramstad, Per-Erik. Entrevista a Stefan Herheim [En línia] <http://www.wagneropera.net/Interviews/Stefan-Herheim-Parsifal-Interview.htm> Consulta: 23 de febrer de 2013.

[45] Herheim s'ha creat un gran nom com a director d'escena des que acabà els seus estudis amb Götz Friedrich l'any 1994, mitjançant una reconeguda carrera amb diversos premis, entre ells el de la crítica noruega, país d'on prové, i en tres ocasions el premi "Regisseur des Jahres" atorgat per la revista *Opernwelt*: el 2007, 2008 (en aquest cas pel *Parsifal* de Bayreuth) i 2010.

nivells de profunditat referencial, la qual cosa significa que la rellevància dels elements i de la interpretació que el públic en fa no és la mateixa en tots ells. A més del nivell profund sobre les bases del qual està fonamentada l'obra, i en el qual s'entén que l'ideal seria la identificació del concepte dramatúrgic per part del receptor per tal que la comprensió dels elements que se'n deriven siga possible, existeixen almenys dos nivells més. D'una banda en tenim un de superficial en el qual la diversitat d'associacions és tan gran per l'immens nombre d'elements existents i en molts casos els pretextos assignats a ells per la tradició fan que sorgisquen associacions no concebudes per l'ideòleg. Aquestos objectes del nivell superficial són més subtils i no han d'estar necessàriament relacionats amb els motius dramatúrgics més profunds, per la qual cosa de la comprensió o no dels mateixos dependrà la intensitat de la lectura del drama però no la transmissió del missatge dramàtic. Però a més a més existeix un nivell encara més profund en el qual es relacionen conceptes dramàtics importants però de manera no conduïda per l'artista, és a dir, lliurement, en tant que són potencials elements d'una reflexió transcendental. Dit d'una altra manera, davant de la presència de tants elements intertextuals la interpretació dels mateixos ve donada per la voluntat del creador només en part, ja que la llibertat creativa de cadascun dels espectadors jugarà també un paper fonamental en la recepció. La màgia de la complexitat de produccions com aquesta és precisament la varietat d'aquestes últimes lectures, que són molt personals i de les quals, com a tals, intentarem no parlar.

Davant dels elements més superficials intentarem donar explicació –o si més no context per la mateixa- a aquells que intervinguen o resulten més cridaners a l'hora de relacionar-se amb els motius fonamentals de l'obra que, seguidament, intentarem desentranyar. Ens agradaria basar la nostra exposició dels mateixos sobre tres punts importants per Herheim a l'hora d'elaborar la proposta: les implicacions de la frase "el temps es torna espai", la reconstrucció de la identitat dels personatges a través de les imatges oferides tant pel text wagnerià com per les lectures del mateix al llarg de la història i la consideració wagneriana, així com la seua repercussió posterior, de *Parsifal*

com a "*Bühnenweihfestspiele*" o "obra de consagració del festival escènic" i la seua significació per entendre la relació entre el Festival de Bayreuth i la societat alemanya de l'últim segle i mig. Les correspondències entre aquestes idees i l'obra teòrica de Wagner salpiquen la producció demostrant assombrosament l'actualitat d'alguns dels pressupostos wagnerians en l'enunciació de l'obra d'art total o "obra d'art del futur".

"*Zum Raum wird hier die Zeit*": filosofia i religió en Parsifal

La recepció de l'última de les obres wagnerianes és, en tant que complexa, molt diversa. D'una banda s'ha contemplat com a l'últim tresor de Bayreuth, culminació profètica d'una figura absolutament conseqüent al llarg de la seua producció tant teòrica com pròpiament musical, concepció apropiada i adaptada pels discursos menys crítics i més amics del cànon musical germanocèntric. Però en primer lloc els seguidors del crític Nietzsche i després els científics més deconstructivistes han advertit tota una sèrie de problemes pel que fa a l'encabiment d'aquesta obra dins els límits estètics i ideològics que li pertocarien segons les idees defensades pel seu autor. D'entre tots els elements de *Parsifal*, la presència no només de referències a objectes del culte catòlic sinó de valors propis del mateix ha sigut una de les qüestions més controvertides.

Però la simbologia que presenta aquesta obra està més enllà d'una simple referència al ritus catòlic o a la concepció vital defensada per l'Església, ja que es tracta d'un dens entramat de qüestions filosòfiques i religioses que es posen sobre la taula per tal de permetre un diàleg entre la concepció estètica i social de l'obra de l'art defensada per Wagner i la intertextualitat que d'aquesta es desprèn, la qual s'expandeix en tota la cultura occidental. *Parsifal* no és només un apropament a allò anomenat per Wagner "mite cristià" –superant altres fases de la seua trajectòria on havia explicitat l'absoluta impossibilitat d'expressió dramàtica dels elements relacionats amb el cristianisme-, sinó que també suposa l'assumpció del significat més profund de l'espiritualitat cristiana a través de la visió decimonònica dels aspectes principals que hi intervenen.

Com ja hem comentat anteriorment, un dels conceptes que aporta més llum a la interpretació que Herheim fa de l'obra Wagneriana és l'ús de la frase que el cavaller del Grial Gurnemanz diu a Parsifal quan, en el primer acte, aquest entra per primera vegada al castell de l'ordre: "*Du siehst, mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit*"[46]. Aquestes paraules amaguen el significat del concepte d'història que Wagner adoptà dels pensadors del seu temps i que Herheim reprèn en aquesta producció, però per tal d'entendre'l ens hem d'aproximar amb més cura a les figures el pensament de les

[46] "Veus, fill meu, ací el temps es torna espai".

quals influí més fortament Wagner en la materialització d'esta idea: Hegel i Schopenhauer.

En moltes lectures de *Parsifal* i també d'altres obres anteriors de Wagner es pot veure un conflicte existent en la combinació del pensament d'aquestos dos autors, entre història i anti-història. En el fons de l'ontologia hegeliana rau la contraposició entre subjecte i objecte, expressada a través de l'alienació de la ment (*Entfremdung*) en el drama de la història: "el qüestionament com a mitjà per aconseguir la llibertat es produeix de la mateixa manera com el món ens guia cap a la consideració del fenomen de la història en si mateix"[47]. Aquest "fenomen" és l'aparença actual i realitzada del que prèviament existia en termes purament ideals. La història és per a Hegel l'evolució de la idea, de l'esperit del món, al qual de vegades es refereix com a "Déu" per la seua manifestació en el món fenomènic[48].

Són els termes de la filosofia kantiana els que produeixen divergències en les seues lectures que fan entrar en conflicte les idees de Hegel i Schopenhauer, en concret les categories d'espai i temps. Per Kant aquestes operen sobre els objectes en tant que aquestos són vistos com les seues aparences i no presenten l'essència dels mateixos tal com és, de la mateixa manera que els conceptes de l'enteniment són simples formes del pensament sense realitat objectiva i només la nostra intuïció empírica pot donar-los forma i significat. Aquesta intuïció és únicament possible gràcies precisament al temps i a l'espai, que són les condicions *a priori* de la possibilitat del coneixement del subjecte.

Schopenhauer rebutja la història i la filosofia de la història per estar relacionades amb "*what is always becoming and never is*"[49] i basa la seua concepció en la voluntat irracional com a principi d'individuació que situa les condicions kantianes d'espai i temps. Existeixen vàries diferències entre la voluntat de Schopenhauer i l'esperit de

[47] Georg Friedrich Wilhelm Hegel, *Vorlesungen uber die Philosophie der Geschichte* mitjançant Berry, Mark. "Is it Here that Time becomes Space? Hegel, Schopenhauer, History and Grace in Parsifal" a *The Wagner Journal*. Vol. 3, 3. London, 2009.

[48] Aquesta referència serà d'especial importància quan més endavant tractem el transfons religiós en *Parsifal,* el qual no pot ser diferenciat de la concepció filosòfica que hi ha al darrere.

[49] Em resulta molt difícil trobar una traducció en català idònia per aquest context del verb "become", precisament diferenciant-lo de "be".

Hegel però malgrat això tots dos autors comparteixen el fet comú, inscrit dins la corrent idealista de la qual beuen en major o menor mesura, de concebre un principi universal a través del qual comprendre el món. La principal diferència és la qualitat no evolutiva de la voluntat respecte a la sempre evolutiva de l'esperit. La temporalitat hegeliana és cíclica (dialèctica de la història), mentre que la de Schopenhauer és linial (història com a successió de teogonies)[50]

Dins el marc proveït pel pensament de Schopenhauer la voluntat rau en el regne del noümen i, així el drama musical es perfila mitjançant la part més schopenhaueriana del pensament wagnerià com el vehicle metafísic per garantir l'existència real de les categories de l'enteniment. La música és el mitjà, com ja hem vist, per penetrar més enllà de la superfície de les paraules, fins l'essència del mite. Però precisament temps i espai són unes coordinades que acompanyen al subjecte hegelià enteses com a oposades a la voluntat en la filosofia de Schopenhauer, i amb les quals l'instint dramàtic de Wagner sempre es trobarà més còmode[51] .

En determinada ocasió, Adorno qualificà el *Parsifal* com un "ofegament de les mentides dels fets heroics per part del triomf burgés"[52], la qual cosa ens està parlant directament d'una visió dialèctica i per tant hegeliana de la història, en tant que evolució i apropiació d'un discurs per part de la burgesia. És significatiu en aquest aspecte el monòleg del primer acte en què Gurnemanz ens ajuda a contextualitzar la situació en la qual es duen a terme els fets. És per la presència d'aquest discurs que nosaltres entenem qui és Titurel, què és l'ordre del Grial, què va fer Klingsor, etc. i per tant juga un paper crucial dins el rol contemporani del drama, perquè imparteix un fort sentit d'història comunal a una societat que està molt fracturada. En aquest aspecte *Parsifal* esdevé la realització de l'ideal social que Wagner ja havia expressat en *Òpera i*

[50] En *Parsifal* trobem els dos tipus de concepció. En la successió d'Amfortas per Parsifal es pot veure el model cíclic, mentre que la idea de l'espera d'un redemptor de la societat del Grial es configura en termes post-hegelians de linealitat, la qual es portada a les seues màximes conclusions amb la frase expressada per Mircena Eliade en *Lo sagrado y lo profano*: "Quan arribi el messies, el món es salvarà per fi i la història deixarà d'existir".

[51] Tot i això, quan a partir de l'any 1854 és introduït als escrits de Schopenhauer pel poeta Georg Herwegh, Wagner començarà a matissar la seua posició davant el concepte de progrés polític i social però sense abandonar mai del tot les seues creences al respecte.

[52]Adorno, T. *Versuch über Wagner* mitjançant Berry, Mark; *op. cit.*

Drama, doncs podem dur a terme una identificació entre l'estat decadent que Wagner identifica en la societat del moment i la realitat que ens presenta mitjançant la corrupció de l'ordre del Grial i a més ambdues situacions s'assemblen doncs són qüestions religioses les que estan en la base de tal degradació de l'ordre. En aquest aspecte, la concepció històrica hegeliana provoca una esperança utòpica en un futur en el qual s'invertirà l'ordre dels fets per la pura acció de l'esperit del temps i, fruit d'aquest canvi, esdevindrà sana i forta la societat que ara mateix es troba desvalguda perquè estarà guiada per l'esperit nacional que prima per damunt de qualsevol individualitat[53].

En canvi, segons la idea de Schopenhauer, amb el seu pes específic en l'obra que ens ocupa, la història en el sentit hegelià no ho és tot. La presa de consciència de les realitats passades d'un poble i la manera com aquestes han anat canviant poden ajudar a establir uns patrons que previnguen un estat de col·lapse comunal, però de cap manera podran ajudar a florir el futur d'una comunitat (que és el que precisament necessita la societat del Grial, així com la real, que aquesta representa). Per tal que un futur millor puga ser possible és necessària la intervenció del món noümènic del Grial i la llança, del *deus ex machina*, és a dir la intervenció de la gràcia.

La idea de gràcia constituirà un dels conceptes centrals de la nostra anàlisi d'aquesta obra però, en primer lloc, hem de fer-nos conscients que més enllà d'un terme d'implicacions religioses (que més tard tractarem) del que ens parla és d'una subjectivitat i d'una individualitat (la mateixa que implicava la voluntat) que va més enllà de l'esperit nacional. La resistència de Schopenhauer a Hegel és la presència real d'allò noümènic en el drama i no implica la suplantació d'una orientació històrica sinó una interacció, una batalla, entre les dues forces. Ens situem entre la constant dialèctica entre allò temporal i allò no temporal, entre allò espacial i allò no espacial.

El transfons religiós en *Parsifal* és molt i molt ampli, per la qual cosa ha estat interpretat de diferents maneres al llarg de la història de la seua recepció. És més que

[53] De fet, segons la concepció idealista que també és la base dels nacionalismes europeus, totes les individualitats estan contingudes en l'esperit del poble (Volksgeist).

coneguda l'opinió que es difongué entre la societat alemanya de l'època en què s'estrenà, fonamentalment per la forta crítica que el filòsof Friedrich Nietzsche hi va fer. Les idees d'una religió de l'art i d'un canvi social a través del drama havien quallat tant en la ideologia d'aquest personatge (i en moltes ocasions a través d'una furiosa crítica a la religió en general i al catolicisme i el seu poder alienant en particular) no va poder suportar la inclusió del misteri cristià dins les possibilitats del drama. A més la situació històrica d'Alemanya, amb una unificació tan recent duta a terme en l'any 1871, necessità de molts elements per tal d'enfortir la identitat nacional, un dels quals fou la defensa del protestantisme en oposició al que es va considerar com a una religió fosca i degenerada[54] . En aquesta manera de titllar el catolicisme té una gran importància el corrent positivista imperant en la segona meitat del segle XIX, en la qual nombrosos estudis mèdics es comencen a realitzar al voltant d'aquest concepte. Bàsicament les conclusions incideixen sobre temes d'identitat sexual i de gènere extretes de determinades pràctiques comunes a la religió catòlica, tals com l'abstenció sexual dels religiosos, i que simplement buscaven l'alçament d'un protestantisme lligat als valors de la fortalesa, la masculinitat i la veritat, en detriment d'un catolicisme condemnat com a feble, efeminat i fals.

Però més enllà d'aquestes concepcions àmpliament esteses en la posterioritat hem d'intentar entendre quines van ser les raons que conduïren a Wagner a introduir el "mite cristià" dins les possibilitats del drama. Hi ha dues vessants de la concepció religiosa que trobem a *Parsifal*. Una fa referència als valors cristians de la gràcia, la compassió i la redempció, mentre que l'altra té relació amb el ritus cristià i l'apropament que hi fa Wagner per la seua condició de ritus. En els dos casos, però, és molt evident que la naturalesa de la religió cristiana (basada en els aspectes esmentats) és el que fascina Wagner: reconeix la necessitat dels valors cristians que evidencia en el seu drama perquè serà mitjançant ells que es durà a terme el canvi social que ja proposava en les seues obres anteriors, i el símbol de tal canvi i tal societat es materialitza en la potència del ritus cristià. En cap cas Wagner realitza concessions a la jerarquia eclesiàstica i es manté en tot moment molt crític amb les

[54] Kennaway, James. "Degenerate Religion and Masculinity in Parsifal Recepcion" a *Current Musicology*. Nº 88. New York: Columbia University, 2009.

formes amb què es manifesta la fe, el fons de la qual comença a defendre. De fet, no es podria declarar que Wagner adopte la fe cristiana, ja que fill de la seua època i molt conscienciat amb les revolucions burgeses de mitjans de segle manifesta una ideologia atea. Afirma no creure en cap Déu però sí en la pietat que és revelada en un Jesús sense pecat. D'alguna manera, la significació del miracle de l'encarnació l'impacta tant (com ja ho havia fet amb altres pensadors i artistes romàntics) que esdevé defensor dels valors fonamentals del cristianisme però es declara ateu i emet una forta crítica a l'Església i a la seua presència en la societat.

La manera com Wagner arriba al concepte central de gràcia és mitjançant la seua pròpia concepció de la necessitat d'un canvi social. Tot aquell que viu rodejat per una societat tan corrompuda liderada per la idea d'Estat i la repressió cap als impulsos interiors més íntims de l'home esdevé inevitablement fruit d'aquesta societat i, com a tal, no és capaç de crear res diferent a allò proposat per ella. El buscat canvi dependrà d'algú amb unes característiques singulars i si ningú així és capaç de sorgir de la societat serà necessària una intervenció des de fora: ací és quan entra en joc la gràcia. Parsifal és criat simbòlicament en un bosc[55] fora de la societat perquè sa mare, Herzeleide, duta per l'horror que li suposa la mort del seu marit (que era cavaller del Grial) maleeix una societat on aquest fet ha estat possible. Així doncs, Parsifal no coneix les normes que imposa l'ordre del Grial i actua segons els seus impulsos interiors, la qual cosa queda reflectida en l'acció de la caça del cigne per la qual després és reprovat. Des del punt de vista de Gurnemanz, Parsifal és un salvatge, i en el judici que li fa queda oberta la qüestió de la seua visió sobre el bé i el mal, entre els quals sembla clarament incapaç de diferenciar en haver comés l'atrocitat de morir una criatura sagrada en els dominis del Grial.

L'estat de gràcia que ve atorgat per la profecia existent en l'Ordre, segons la qual la salvació vindria de mans del "*reine Tor*", el "neci pur". És la societat i el fet de no pertinença a ella el que atorga a Parsifal aquesta doble característica, doncs la seua

[55] El bosc i, en general, la natura és el medi clàssic que representa, ja des de l'Antiga Grècia, allò salvatge i estrany contrari a l'àmbit de la ciutat. També és allà on, segons Wagner, l'home pren mesura de si mateix en contemplar-se junt a la resta dels éssers naturals i, en fer això s'adona que la seua vida en la ciutat social no el permet realitzar la seua interioritat com sí ho fa la natura.

educació fa que haja de respondre necessàriament "no ho sé" a les preguntes que el cavallers li dirigeixen (considerant-lo així com un neci), però d'altra banda es veu en la seua falta de reflexió l'element que Wagner ja havia extret de la filosofia rousseauniana de la puresa en l'home en contacte amb la natura. En el cristianisme, l'estat de gràcia és aconseguit per persones que en principi no mostren cap característica concreta més enllà de la bondat en els seus actes i la gran confiança que tenen en Déu, la intervenció del qual en les seues vides els hi aporta una elevació de les mateixes i els permet l'autorealització. És pel fet de ser escollit per Déu que Parsifal serà capaç de dur a terme la redempció de l'Ordre i que podrà sobreposar-se al patiment quan aquest li serà presentat (en explicar-li Kundry el dolor de la seua mare) en pro de la causa principal exposada en el drama.

Per explicar la redempció com a un dels conceptes principals de l'obra hem de tractar la figura de Parsifal com a redemptor però no com a Jesucrist. El paral·lelisme entre els dos personatges és innegable, principalment en el tercer acte quan torna al regne del Grial havent recuperat la llança sagrada i s'erigeix com a nou rei dels cavallers, i és suggerit pel tercer valor cristià aparegut en l'obra, la compassió (o misericòrdia), concebut com al ple acte diví, la plena experiència de l'acció divina en la vida humana. El bes de Kundry és el que porta a Parsifal a sentir compassió per la seua vida desgraciada i, en experimentar aquest sentiment recorda el dolor de la ferida del rei Amfortas, de qui també es compadeix, i així de tota la degradada comunitat del Grial. Ací actuen els termes de "*deputising*" (actuar en representació), "*demystification*" ("desmistificar", en el sentit d'atorgar a l'home les característiques o accions de Déu) i "*transformation*"[56], segons entenguem el fet que Jesucrist o el propi Déu cristià no són anomenats en tota l'obra. En tot cas es fa referència als atributs que l'home es nega a si mateix per concedir a Déu, que tornen a la terra amb Parsifal com en el cas de Jesucrist, però precisament la diferència entre ells és la naturalesa divina del segon, mentre que el primer només redimeix a través del sentiment de compassió, al qual arriba mitjançant la gràcia de Déu.

[56] Berry, Mark. *op. cit.* Indica que aquests termes provenen novament de les idees de Hegel i Schopenhauer.

Altres herois wagnerians, com ara Wotan (per la seua condició també divina), s'assemblen al prototipus de Jesucrist i s'allunyen del de Parsifal en tant que tenen l'arrogància de mostrar o explicar els seus miracles, causa final de la seua mort[57]. Aquesta prové amb seguretat de la saviesa que li manca a Parsifal, els actes del qual es realitzen de manera inconscient i absolutament induïts per la gràcia de Déu. En Crist no actua aquesta gràcia perquè ell és Déu, mentre que el nostre personatge simplement actua en representació. A més la comparació amb altres herois wagnerians, com els apareguts a l'Anell, fa evident el sentiment de por que envaeix Parsifal al enfrontar-se amb el seu destí, el qual mancava en altres casos. Això suposa una evolució lògica del drama segons la funcionalitat que aquest tenia per Wagner, ja que si la seguretat en els propis actes havia dut com a conseqüència anteriorment un fracàs del personatge, tornar a mostrar un patró de conducta similar significaria obtindre uns resultats iguals i aquesta no és la filosofia del drama.

L'autorealització de Parsifal ens condueix cap a un ideal en què tot individu, doncs ell no és més que un home, representa una col·lectivitat quan és capaç d'arribar al valor de la compassió mitjançant la lliure individualitat que només la llunyania de l'Estat permet, és a dir, quan a partir de la pura subjectivitat és capaç d'evocar l'autolimitació de què ens parlava Wagner per redimir a l'altre per la misericòrdia. Aquesta autolimitació és pura, com la relació ideal entre poeta i músic perquè sorgeix de la comprensió i acceptació de la mateixa des del pur jo i no d'una imposició forçada des de l'exterior. En aquest context tot home pot esdevindre Adam (l'home caigut) o Crist (el redemptor) i Parsifal és les dues coses perquè mitjançant la redempció dels altres durà a terme la seua pròpia.

Un altre dels elements importants és la concepció de l'obra com a un ritus. En el cas dels cavallers del Grial és precisament el ritus el que està fet malbé degut a la pròpia decadència de la comunitat simbolitzada per la ferida del rei Amfortas, qui degut a la temptació en què ha caigut deixant-se seduir per Kundry i permetent a Klingsor robar la llança sagrada es troba minvat pel pecat i no se sent amb forces de celebrar l'Eucaristia. Però la intencionalitat de Wagner és que la pròpia obra funcione com a

[57] Podria semblar il·lícita una comparació de models literaris amb la figura de Jesucrist, però en aquest cas tractem d'establir conceptes morals i per tant podem difuminar els límits entre realitat, mite i ficció.

ritus mitjançant el seu impacte performatiu. Però no només es tracta d'una representació sinó de la presentació de l'evolució del ritus, la qual cosa queda palesa amb els diferents tractament de les paraules que el permeten, és a dir aquelles de la profecia: "*durch Mitleid wissend, der reine Tor*" ("il·luminat per la compassió, el neci pur"). Amb elles no només es restableix el ritus vertader, sinó que s'expressa l'essència del mateix, que és l'essència de Parsifal i de la seua actuació. El drama i el seu heroi han de redimir el ritus damunt de l'escenari i renovar el paper religiós, polític i social de la tragèdia àtica grega; tot això, i és el més difícil, sense sacrificar la introducció de la subjectivitat cristiana en el món. És a dir, és gràcies als fruits de la modernitat cristiana –i no malgrat ells, com molts pensadors de la pròpia modernitat havien expressat- que es pot recuperar la tragèdia, produint-se la combinació d'elements antics i nous (tal com s'havia produït en les tragèdies de Shakespeare): ara el personatge no només "ha de.." realitzant el seu destí tràgic, sinó que a més a més també té una voluntat, atorgada per la subjectivitat moderna.

Emmirallant-se en la tragèdia antiga com a equilibri perfecte entre la vida privada i la vida pública i com a presència social de l'art, Wagner decideix donar a conèixer el propi problema que presenta portar a la seua època els esmentats ideals i per això retrata la seua visió de la cristiandat moribunda. És la societat que ha de salvar el cristianisme i el cristianisme que ha de salvar la societat (*"Erlösung dem Erlöser"*[58]). D'alguna manera, l'ús de la religió en *Parsifal* podria vindre a explicar que aquesta és tant el problema com la solució, ja que per una banda es fa servir tota la imatgeria de la redempció cristiana com a moral a aplicar, és a dir, hi ha una defensa dels valors cristians, però per l'altra també s'articula una crítica aferrissada al paper coercitiu de l'Església com a degradadora de la societat. Si apliquem la teoria social de Wagner, veiem com la redempció de Parsifal és finalment un camí cap a la integració en una societat, a la comprensió d'uns valors que li són revelats en entrar en contacte amb ella i dels quals freturava en l'estat de llibertat que posseïa inicialment. Per tant, existeix una contradicció interessant d'apuntar segons la qual allò que fa diferent al personatge de

[58] "Redimir al redemptor", que són les últimes paraules del drama, fa referència a Parsifal però per extensió a la cristiandat en general. És així com s'insinua que la base de la nova religió de la qual Wagner havia reclamat la necessitat podia trobar-se, finalment, en el mateix cristianisme i els seus valors fonamentals de compassió i redempció.

Parsifal i, per tant, apte per conduir a la salvació és perdut en tal procés de salvació, perquè aquest implica una socialització. Hans Kung ho expressa mitjançant la frase: "degut al poder dialèctic que conté, Parsifal pot ser cristiana i pagana alhora"[59].

Tota aquesta idea anterior és entesa mitjançant el concepte d'Eucaristia, la qual és com una "sublimació" (*Aufhebung*)[60] entre la "gràcia" atorgada per Déu i l'actuació de l'esperit de la història (*Zeitgeist*). Això pot semblar heterodox per l'Església però Wagner suggereix que es tracta de l'única salvació possible per aquesta, qui només ha fet que viure els seus temps de barbàrie, que no només portarà cap a la salvació de l'eucaristia sinó de la cristiandat i de la societat en general. Mitjançant el que havia anomenat "mite cristià", Wagner mira de corregir les seues pròpies errades fent una crida a la sublimació de la cristiandat, la religió i la teologia en pro d'una nova religió de l'art la base de la qual és el drama. L'autor ja s'havia revelat conscient de què les ments dels homes eren captivades per la profunda significació del "mite cristià"[61], que es basa en la transfiguració a través de la mort, i que aquest havia condemnat el mite germànic fent-lo perdre la seua unitat i fracturar-se en nombrosos fets mítics solts en privar-lo d'una vertadera dimensió religiosa.

Musicalment, Wagner explora una sèrie de recursos referencials al món cristià o, si més no, a la concepció cristiana del món: la contraposició entre el cromatisme del món diabòlic de Klingsor i el diatonisme del món celestial de Montsalvat, el bes de Kundry com a intersecció entre els dos mons –doncs és alhora fruit de la maldat de Klingsor que tiranitza l'ànima errant d'ella i punt de partida de la redempció de tot plegat amb la presa de consciència de Parsifal- i el cicle de quintes final fins arribar a la cadència plagal que sovint s'ha comparat amb la formulació de l'"*Amén*" de la litúrgia, són només alguns exemples d'això. Però aquest ús no implica que Wagner estiga acceptant les bases sobre les quals edifica aquestes imatges, sinó que simplement s'atreveix a

[59] Kung, Hans; "Wagner's Parsifal: A Theology for our Time" a Michigan Quarterly Review. xxiii, pp.311–33. Michigan: University of Michigan Press, 1984. (p. 311).

[60] Terminologia de la dialèctica de Hegel. La sublimació és el procés pel qual es duu a terme la síntesi entre una tesi i la seua antítesi i que dóna com a resultat el que serà una nova tesi.

[61] Mitjançant *Parsifal*, Wagner ens parla de la necessitat de Crist en una societat post-encarnació, però en canvi evidencia com ella mateixa l'ha apartat de si. Argumenta que el problema dels grans personatges de la humanitat és precisament la seua dificultat per superar les barreres que imposen les seues coordenades d'espai i de temps.

assumir el "mite cristià" dins el drama musical per tal de, mantenint les bases filosòfiques sobre la temporalitat dels conceptes eterns i el qüestionament d'un ateisme metafísic però no estètic (de la religió de l'art), buscar una veritat sistemàtica: la renovació del mite.

Ací, doncs, tenim la contraposició entre el pes de la història que proporcionava la visió hegeliana de l'esperit del món i la redempció com a consumació i supressió del temps històric, el conflicte que suposa considerar excloents les visions de Hegel i Schopenhauer, història i anti-història, que es dóna de manera plena en aquesta obra. En altres paraules, la dialèctica wagneriana entre el temps i el no temps. *Parsifal* és la reconciliació entre allò noümènic i allò fenomènic mitjançant la gràcia del cristianisme, la doble mostra d'allò ritual (únicament espaial i on es duu a terme una aturada del temps) i allò històric o evolutiu (únicament temporal). Ens trobem davant de la dialèctica entre ontologia i història, entre l'espai i el temps.

És evident que la història tracta dels homes i és feta per ells mateixos, però cal matissar que les circumstàncies no són ni arbitràries ni triades per ells, per tant podem concloure que la història és escrita sota circumstàncies donades i transmeses directament del passat. Però en tant que "la història és una representació de l'home"[62], els elements del passat, i de fet també els que es representa del futur, no es troben només en el present amb ell, sinó que són creats dramàticament per i en el present. Així doncs, en l'oració "el temps es torna espai" podem entendre com la història és l'element que ens permet entendre el temps que es transforma en espai al estar inserida dins el drama entès com a ritus social, doncs és la societat que, en la representació, ens parla del temps passat i del futur en un present que, com a tal és només espaial i no té dimensió temporal. Parsifal, en entrar al castell del Grial, necessita continuar percebent el temps com quelcom que flueix, però s'adona que no és així doncs veu afectada la part de la seua ànima que el fa semblant al Déu, i que és precisament el punt entre el temps i l'eternitat[63].

---

[62] Pierre Boulez, *Conversations with Célestin Deliège* mitjançant Mark Berry. *op. cit.*

[63] Ací es dóna una imatge a partir d'un passatge bíblic de l'evangeli de Lluc (Lc, 10,38) "*Intravit Iesus in quoddam Castellum...*" en què es parla de la "ciutadella de l'ànima", que és custòdia i llum de l'esperit, fent referència a l'esmentada semblança entre l'ànima i Déu.

Una conseqüència directa d'aquesta idea d'història que es presenta és que l'antagonisme entre objectivitat i subjectivitat en l'escriptura de la mateixa s'ha convertit en un obligat de la representació creativa que suposa l'art a la modernitat. Com ja venim apuntant, la subjectivitat no ho és tot, doncs les seues demandes a l'autonomia són molt exagerades i, per tant, la història reclamarà la seua posició ni rígidament determinista ni desafortunadament arbitrària. Musicalment , existeix un diàleg temporal en la barreja de referents sonors eclesiàstics amb motius de la "música del futur", la qual cosa ens parla d'aquesta història que, contada en un moment, està condicionada pels motlles històrics d'aquell precís instant i només pot ser de la manera com es mostra. Aquesta és precisament la reflexió que Herheim ens acosta mitjançant l'element de la història (concretament ací la història d'Alemanya, la qual cosa implica tota una altra sèrie de connotacions pel que la recepció wagneriana implica en la construcció de la identitat nacional de l'Alemanya de finals del XIX i principis del XX) en la seua proposta, que va més enllà d'una posada en escena per transmetre una visió de l'essència de l'obra amagada darrere del pensament de l'autor.

Ara, el temps es torna espai però l'espai també es torna temps històric.

Els elements de la proposta de Herheim

El primer que hem de fer per considerar la dramatúrgia de Herheim és fer-nos conscients de l'absoluta immensitat que significa representar no només Wagner, sinó també *Parsifal*. El propi director ha exposat en diferents entrevistes i declaracions com un dels motors que han mogut la creació de tot l'aparell entorn del seu *Parsifal* ha sigut precisament l'abundant material extern a la pròpia obra i la concepció que en aquest es té de l'autor al tractar-se d'una de les recepcions més diverses i riques de tota la història de l'òpera. En les seues pròpies paraules: "Em sent fascinat pel fet que tradicions i mites que rodegen una obra d'art puguen créixer tan densament al voltant d'ella que siga tan difícil veure les intencions originals de l'autor"[64]. És per aquesta raó que Herheim no intenta allunyar-se de tota aquesta imatgeria al voltant de l'obra trencant amb una adaptació absolutament nova, sinó que aprofita alguns de tots estos elements que, amb el pas dels anys i les produccions han anat ampliant més i més el seu espectre connotatiu, per ressaltar alguns valors que ell troba en l'obra o per transmetre idees sobre la seua pròpia concepció de l'espectacle operístic.

La varietat d'elements dramatúrgics que utilitza és tan gran i la xarxa que crea entre ells és tan densa i difícil de seguir que no pretenem, ni molt menys, fer-nos conscients de la totalitat d'ells, ja que d'altra banda ni el propi creador de la producció és capaç de controlar la ingent quantitat de significats que es desprenen dels múltiples elements intertextuals que, d'una banda, ja posseeix l'obra i que, d'altra, ell aporta amb la seua proposta escènica. El propi Herheim confessa que "aquests són motius dramatúrgics per la direcció, els quals no han de ser necessàriament entesos per tal de viure l'experiència del drama a un nivell elemental de la història"[65]. Això no obstant, és ingenu pensar (i de fet no és el que expressa exactament el director) que les referències oferides no tenen una intencionalitat connotativa forta. Tot i que el que ell

[64] "I'm also fascinated by the fact that the traditions and myths surrounding an art work can grow so densely around the work itself that it is difficult to see the author's original intentions." A Guldbrandsen, Erling E.; Skramstad, Per-Erik; *op. cit.*

[65] "[…] these are all dramaturgical motives for the direction, which do not necessarily have to be understood in order to experience the drama at an elementary story level." *Íbid.*

anomena “el drama a un nivell elemental”[66], és a dir la història que explica el text de Wagner, apareix exposat d’una manera prou lineal, les referències extra-textuals que es presenten no posseeixen exactament una llibertat d’interpretació. Amb això no estic insinuant que el seu significat siga tancat, de fet pense que en molts casos no ho és en absolut, però si, en paraules del propi Herheim, “les referències i associacions, depenent de com de receptiu estàs a elles, fortifiquen i sostenen el poder suggestiu de la música”[67] i aquest poder de suggerir que té la música implica que, tal i com concebia Wagner l’obra d’art, ens ajuda a veure reflectida la nostra pròpia experiència personal en allò que estem veient, és clar que en aquesta obra ens trobem conduïts en aquest aspecte. La manera en què aquesta influència a l’hora d’atorgar significats als elements dramatúrgics està condicionada és mitjançant les al·lusions a la recepció comuna que suposa la formació d’un ideari social determinat representada per la memòria col·lectiva, altrament dit, la història. Així doncs, no és casualitat que aquesta haja sigut fruit de les nostres dissertacions anteriors, doncs la reflexió sobre els motius que la construeixen és un dels elements clau de la producció fruit del nostre anàlisi.

Aquesta és, tal vegada, la faceta d’aquesta producció més innovadora, ja que una caracterització profunda o ambigua dels personatges ja s’havia dut a terme molt abans pels precedents que existeixen no només en l’òpera sinó en el teatre i el cinema, i el caràcter ritual de l’obra és un clàssic en les propostes des dels principis de la seua representació[68]. Però el fet de realitzar aquesta reflexió sobre la història d’Alemanya tan profundament lligada al significat de l’obra -perquè va més enllà de les concepcions de l’autor i investiga els racons de la seua recepció- és una vertadera novetat . No estic parlant de la utilització d’un determinat marc històric com a productor dels significats intertextuals de l’obra, la qual cosa és prou comuna en les

[66] Jo entenc aquesta expressió com a aquesta intencionalitat primera en escriure Wagner l’obra, que Herheim ha titllat d’inabastable. En aquest aspecte, ens trobem per primera vegada amb el problema de la fidelitat a l’autor, segons el qual l’obra de Herheim no estaria complint la seua funció si no és capaç de transmetre amb claredat al públic la intenció de l’autor en escriure el drama. Però tractarem aquest punt més endavant.

[67] “[...] references and associations [that], depending on how receptive you are to this, fortify and sustain the music’s suggestive power.” *Íbid.*

[68] De fet, com ja hem vist i com continuarem més endavant aquest és l’element essencial de Parsifal, i com a immanent a l’obra és molt difícil que siga completament abandonat en qualsevol proposta mínimament coherent.

produccions contemporànies d'òpera en general (i de Wagner en particular per la possibilitat de lectura de molts dels seus missatges en clau política), sinó de l'ús del propi concepte d'història com a revelador d'aquestos significats.

Concretament, i com ja s'ha emfatitzat en el capítol anterior, és la dialèctica existent entre ritual i història el que presenta el marc en què es mouran els personatges i es realitzaran les accions. Més endavant serem més incidents amb la construcció de la identitat dels personatges que se'ns presenten i amb la transcendència de les seues accions damunt l'escenari, però ara ens centrarem en l'exemplificació del motiu històrico-religiós amb les escenes que considerem claus per la nostra lectura de l'espectacle.

La primera de les escenes que considerem claus a l'hora d'interpretar la lectura que realitzem de l'obra és aquella que Gurnemanz inicia amb la frase "el temps es torna espai". Amb l'aparició de Parsifal a escena i el judici dut a terme pels cavallers del Grial Gurnemanz evidencia el seu pressentiment sobre que es pot tractar del salvador que anunciava la profecia per Amfortas mitjançant la seua conducció a la cerimònia del Grial encapçalada pel propi rei. En la nostra producció aquest sentiment de sospita davant la figura de Parsifal és demostrat per l'actitud de Gurnemanz molt abans, ja que l'aparició de la figura del nen Parsifal així ho permet[69], però allò vertaderament important és el tractament escènic de la transició entre el bosc i el lloc del castell on es duu a terme la cerimònia, així com el propi transcurs d'aquesta. Gurnemanz serà el personatge que durà a terme la conducció de l'escena per la seua relació especial amb Parsifal, que com vorem més endavant va molt més enllà de un simple sentiment premonitori, i comença per dir les paraules que ens han servit per entendre la implicació de la dualitat filosòfica que s'amaga darrere de l'obra. Amb elles l'escena comença a canviar i s'inicia el que serà considerat com a ritual: en el moment que els personatges entren al lloc sagrat, el temps deixa d'existir per donar lloc únicament a l'espai atemporal del ritus on s'uneixen passat i futur en el present. És per això que en la transició musical Herheim decideix portar molt més enllà el simple ritus de mostrar

[69] Tota aquesta interacció serà analitzada amb més detall, però cal vore ací com en molts casos l'afegiment o resignificació de personatges fa que Herheim puga emfatitzar aquest tipus de relacions o sentiments en els personatges explicitant-los de forma física quan en el drama només són insinuats.

el Grial que es realitza en el drama original i demostrar-nos com es conforma la centralitat de la figura de Parsifal. Esdevé personatge central del drama perquè mitjançant ell es duu a terme el ritus més prodigiós, que és aquell que Amfortas i els cavallers necessiten i no són capaços d'aconseguir: la redempció dels seus pecats mitjançant la compassió.

Escènicament això és representat de la següent manera[70]: quan Parsifal escolta les paraules de Gurnemanz sobre l'atemporalitat del ritus es postra davant d'un dels dos elements objectuals més importants de l'escenografia, que és la construcció que ell mateix -en la seua forma d'infant- ha realitzat, fruit dels seus jocs, en la part anterior de l'escena[71]. Aquesta és una de les "portes" a l'escenari, i ho és principalment en un sentit figurat, ja que és l'encomanament al santuari que representa el que permet l'entrada de determinats elements a l'escena, com ocorre en aquest cas. Parsifal, com si de un director de cerimònies momentani es tractés, dóna pas a tota la comitiva que porta Amfortas ferit i just quan el rei s'apropa a la ubicació del jove és quan es produeix la confrontació del passat i el futur mitjançant l'instrument que és el propi Parsifal, ja que en últim termini serà ell qui produirà en si mateix el ritus de la redempció[72]. El contacte entre les dues figures provoca un sentiment d'empatia en Parsifal, que fa signes de sentir el dolor en el costat d'igual manera que el rei, la qual cosa suposa una supressió del temps i mostra d'un moment futur en el present: el moment en què Kundry besarà Parsifal i aquest entendrà la magnitud de la seua condició de neci en no haver comprès la situació del rei i els cavallers del Grial, simbolitzat pel propi sentiment del mal de la ferida d'Amfortas. De la mateixa manera, existeix una altra supressió del temps, que mostrarà ara una imatge del passat quan, empassat per la gran massa de persones que segueixen el ritual el dolor d'Amfortas és

[70] Tinguem present que sempre que es facen descripcions escèniques l'objectiu serà demostrar les diferències entre el drama original i la proposta de Herheim, sobretot destacar les aportacions d'aquesta. Així doncs és normal que les descripcions es desvien de l'argument usual o fins i tot arriben a contradir-lo.

[71] Aquesta construcció té tota una explicació que ja abordarem més endavant.

[72] Açò no serà produït fins al final de l'obra quan Parsifal retorna del regne de Klingsor havent sigut capaç de resistir-se a la seducció de Kundry i havent sentit en el seu propi cos el dolor del rei Amfortas a qui, per haver aconseguit aquesta connexió fruit de la compassió, haurà d'acudir a salvar. Objectualment, aquesta redempció és simbolitzada per la llança sagrada, però el vertader causant de la mateixa és Parsifal, ja que la relíquia no serveix més que per despertar en els homes la compassió mitjançant la gràcia de Déu.

transformat en el llit que governa l'escena en el dolor de Herzeleide, la mare de Parsifal, en el moment del part. En uns moments, el nadó és enretirat dels braços de les dones que l'han portat a la vida i entregat a Gurnemanz, qui dóna fi a aquesta part simbòlica del ritual amb unes paraules que van molt més enllà de la seua significació en el drama original: "Fixa't bé i demostra'm, si eres neci i pur, quin alt designi t'ha sigut triat"[73]. Quan en el drama original Gurnemanz insinua per primera vegada la condició de complidor de la profecia al fer servir les paraules textuals que apareixen en ella ("Tor", neci i "reine", pur, cast), Herheim fa transcendent aquest moment atorgant a Parsifal el paper de redemptor des del moment en què acaba de nàixer.

L'entrada del cor i la tornada d'Amfortas a l'escenari en aquest punt suposa una inflexió en el ritual, que pren un caràcter, tot i que també simbòlic, diferent. Són moltes les ocasions en què s'estableixen clares referències al cristianisme durant l'obra, així com al paral·lelisme entre les figures de Parsifal i Jesucrist. Tot i haver-hi diferències significatives entre ambdós, Crist és un home que és Déu (segons diu el misteri de les dos naturaleses) mentre que Parsifal només és un home que és "tocat" per la gràcia de Déu, la recepció de l'obra sovint ha confós els termes exposats i això suposa un detall que Herheim no vol deixar escapar per continuar teixint la complicada embrolla de relacions intertextuals. És per això, doncs, que prossegueix amb un ritual de clara orientació cristiana que, en canvi, correspon a la tipologia de referències supèrflues que no té una gran transcendència a l'hora d'interpretar el contingut de l'obra. És curiós com transforma una escena unitària marcada musicalment per dues parts, una de les quals és purament orquestral i l'altra de predomini majoritàriament coral, però que expressa la sola idea dels moments previs al ritual en què es mostrarà el Grial, en dues parts tan diferenciades en quant a profunditat dramatúrgica. Mentre el cor canta frases preparatòries al moment de l'Eucaristia el nadó és presentat un a un als assistents a l'acte, purament com una ofrena, que és portada a l'altar per tal de ser consagrada. Una vegada s'acaba aquesta presentació es duu a terme la consagració i el posterior miracle de la transformació, però en aquest cas el pa i el vi no són transformats en cos i sang de Jesucrist, sinó que passa a l'inrevés i el cos del nen

[73] "Nun achte wohl und laß mich seh'n; bist du ein Tor und rein, welch Wissen dir auch mag beschieden sein". Wagner, Richard; *Parsifal* [música impresa]. Budapest: Könemann, cop. 1993.

salvador és transformat en pa i vi, donant la doble cara de la imatge cristiana de la salvació mitjançant l'acte de la circumcisió. Això aporta una lleu referència al judaisme que no té més transcendència pel global de la obra, tot i ser suggerentment provocativa. La salvació del món per l'entrega del cos i la sang de Jesús és ací representat mitjançant el ritus jueu de la circumcisió, doncs aquest poble fou qui el condemnà. Si tenim en compte la sensibilització del públic actual europeu amb la pràctica de la mutilació genital masculina[74] i la delicada situació ideològica referent a l'antisemitisme que envolta tant la figura de Wagner com la de la història de Bayreuth, tenim alguns dels ingredients de la inevitable i necessària càrrega provocativa que regna en el tipus de produccions artístiques en què s'enquadra l'obra que tractem.

Tot açò que acabem de presentar són només els preàmbuls del que suposa el ritus del Grial en si, tot i que com hem vist aquest espai és usat de manera molt diferent en la producció. De fet, l'aspecte ritual no es troba tan present a partir d'ací com hi ha fet fins ara, ja que la simbologia sobre el significat profund del ritus que Herheim inspirat per Wagner vol transmetre és substituïda per la simple imatge del Grial, d'una manera molt més clàssica. La figura del Parsifal adult és de nou visible i es troba en el centre de l'escena, de manera que es reflexa la realitat objectivable de l'obra, segons la qual ell no és capaç d'entendre la profunditat del moment que està vivint. Fruit d'això, quan en el llit apareix una ja coneguda figura femenina[75], Parsifal no dubta en unir-se a ella en l'acte sexual demostrant així la inconsciència dels seus actes, els quals seran reprovats per Gurnemanz al final de l'escena, on sembla haver una regressió a l'ambient creat durant la introducció orquestral de l'obra. Abans d'això, però, la sorpresa del cor caracteritzats de soldats –el qual trobarà una explicació més satisfactòria més endavant- que es reparteixen el pa de l'Eucaristia acaba per aclarir un concepte ja present en la concepció wagneriana: els fruits del Grial en l'acte de l'Eucaristia són pels cavallers de l'ordre molt més que això. Suposen la seua única subsistència i, per tant, la negació d'Amfortas a celebrar l'Eucaristia, una condemna per tota la comunitat. D'alguna manera es mostra ací la concepció wagneriana sobre la

[74] Berry, Mark. Crítica al Parsifal de Stefan Herheim en el Festival de Bayreuth de 2012 [En línia] <http://www.wagneropera.net/Articles/Bayreuth-2012-Berry-Herheim-Parsifal.htm> Consulta: 22 d'abril de 2013.

[75] Aquesta figura serà referenciada àmpliament més tard per la seua complexitat identitària.

societat degradada: la rigidesa d'un Estat polític, que seria l'ordre del Grial, no permet en obligar als seus membres a venerar el Grial i alimentar-se únicament dels seus fruits una realització com a éssers naturals. Aquesta imatge es contrasta amb la del principi del tercer acte on, amb la manca total de l'aliment del Grial, Gurnemanz viu al bosc alimentant-se de la terra "com ho fan els animals", personificant el prototip de l'home natural de Rousseau en contra de l'home social.

La segona de les escenes clau que demostren la dialèctica entre història i anti-història per la seua presentació del ritus com a espai atemporal és precisament la darrera de l'obra. Juntament amb l'escena que hem analitzat prèviament constitueix l'altre gran moment ritual on els cavallers de l'ordre obliguen al seu rei a mostrar el Grial. Tot i així existeixen diferències significatives, la més important de les quals és que en la primera escena el rei accedeix a mostrar el Grial tot i el seu fort sentiment de culpa provocat pel pecat que li ha causat la ferida, mentre que en la segona no ho fa abans de la vinguda de Parsifal, i prefereix morir i així purgar els seus pecats que tornar a sentir la vergonya de celebrar l'Eucaristia amb el pecat que carrega. El ritual, doncs en aquest segon cas, consistirà en la redempció d'Amfortas simbolitzada pel retorn de la llança sagrada per Parsifal i el nomenament d'aquest com a successor del primer. Aquesta escena final, així com la primera es trobava centrada en la presentació del ritus com a sublimació del temps en espai, la condensació en el moment present, es centra pròpiament en la funció social del ritus que Wagner ja va predicar en el seu moment. Ara, la dialèctica entre passat i futur està present però d'una manera molt més universal. Si en el primer acte s'havia utilitzat la funció ritual per establir les bases dramatúrgiques de l'obra i, per tant, per corroborar a Parsifal com a figura central del drama, mitjançant la comprensió del qual quedava clara la posició de tota la resta de personatges, ara el missatge no és intern sinó extern, és la translació d'un aprenentatge –transmès en forma de declaració de fe en la redempció- del cas particular del propi argument del drama al cas general de la humanitat, d'una petita a una gran escala.

Wagner havia concebut ja aquesta idea quan havia atorgat a l'obra la nomenclatura de *Bühnenweihfestspiele*, que significa aproximadament "obra de consagració del festival escènic" i que sempre ha aportat cert misteri per aquells que no han volgut vore la

significació religiosa amagada darrere d'aquesta premissa o, més aviat acceptar la compleció de l'ideal estètic wagnerià mitjançant una obra amb tan clars referents catòlics[76]. Però el fet és que l'objectiu principal de Herheim en la seua producció ha sigut el de transmetre aquest ideal i tractar de fer-lo present entre el públic del segle XXI. La més elevada idea sobre la perfecció social és revelada quan el rei Amfortas alliberat de l'esclavatge que suposava haver de purgar el pecat que havia comés és capaç de realitzar novament el ritus del Grial, que en la nostra producció no serà una altra cosa que traspassar amb el poder redemptor els límits de l'escenari per fer partícips d'ell a tots aquells que estan participant de l'espectacle. Es tracta d'un veritable retorn a l'ideal de la catarsi tràgica de l'antiguitat en el qual la moral reflectida en l'escenari en les figures dels herois era apresa per tot el públic. Els espectadors arribaven a una espontània comprensió dels problemes de la vida al veure's representats a si mateixos en uns herois que no eren més que la sublimació de déus que ells mateixos havien imaginat a partir del contrast entre la seua pròpia imatge i els fenòmens del món externs a ells que no podien entendre. Wagner proclama la necessitat de la fusió entre un sentiment artístic i un de religiós en una societat que ha perdut la seua essència, com dels grecs eren els déus que no feien més que representar als homes, en la mentida de l'Estat polític. Però *Parsifal* suposa la imatge d'un futur apropada a través del missatge de redempció social expressat pels mitjans del cristianisme. Aquest missatge, però, no és portat per un Déu intangible, llunyà i inhumà, com ho era el Déu dels jueus, sinó precisament per un Déu que és tan humà que es fa home per baixar a la terra en la forma de Jesucrist, un Déu que és fet a imatge i semblança de l'home[77], tal i com succeïa amb els déus grecs.

La solució escènica que Herheim li dóna està íntimament relacionada amb el motiu de la condensació del temps en l'espai del ritual i, així, culmina la doble vessant històrica i ritual que ha donat a total l'obra. El motiu del transcurs de la història d'Alemanya acaba per situar l'última escena del drama en el marc polític d'una sessió

[76] Minor, Ryan; "Wagner's Last Chorus: Consecrating Space and Spectatorship in Parsifal" a *Cambridge Opera Jounal*. Vol. 17 nº1, pp. 1-36, Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

[77] Ací s'està revertint conscientment la proposició del cristianisme segons la qual l'home fou fet a imatge i semblança de Déu, per a explicar des de l'antropocentrisme absolut de la modernitat l'ús de la imatgeria cristiana per Wagner a l'hora d'expressar el seu ideal social.

parlamentària al *Bundestag* (càmera baixa del parlament alemany) i al personatge d'Amfortas com un president moribund per la feblesa del seu cos davant una degradació tan gran de l'Estat social al del qual està. És la particular adaptació de Herheim de la crítica social wagneriana, aclamant una situació d'alienació política i social també en els nostres dies, i per tant una necessitat de canvi, de sublimació social. El punt de dramatisme màxim és assolit quan Amfortas demana la pròpia mort i descobreix el seu cos ferit instant als presents a què acaben amb la seua vida, moment en el qual els diputats responen amb un al·luvió de boles de paper, simbolitzant la impossibilitat de la realitat política per salvar l'estat actual de la societat[78], és a dir la impossibilitat d'Amfortas per celebrar el ritus eucarístic que servisca de sustentacle a l'ordre dels cavallers. És aleshores quan apareix Parsifal en l'escena portant la llança sagrada, recuperada de les mans de Klingsor, i quan es duu a terme el ritual final, que serà no només el de redempció del rei Amfortas i els cavallers de l'ordre del Grial, sinó el de tota la societat representada per públic de l'espectacle, serà el moment en què el drama transcendirà anant molt més enllà de l'escena per tal que cadascun dels assistents al teatre es veja "reflectit" en ell.

Els elements de passat i futur condensats en el ritual dramàtic tornaran a fer-se presents en el mateix espai, de manera que tancaran el significat de l'obra com un vertader ritual en si mateixa. La història d'alemanya expressada a través dels ulls de la ciutat de Bayreuth s'ha fet present als ulls del poble alemany representat pels propis espectadors participants en el festival, i ha servit com a motiu del passat concentrat en el moment present i atemporal del drama. De la mateixa manera, els intèrprets dels personatges de Kundry i Gurnemanz, que es miren la darrera escena des de fora, transcendeixen als rols que havien estat interpretant i es situen, acompanyats de connotacions que sí han estat acumulant al llarg de l'obra, al davant de l'escena com la família del futur. Quan Parsifal demana la descoberta del Grial desapareix la figura del Parsifal redemptor i entra en escena un xiquet que acompanya a la parella la unió de la qual simbolitza l'esperança dipositada en un futur, que és la infantesa, que a la mateixa vegada apareix representada com la encarnació real de qui ha estat

[78] L'estat de desesperació en què es troba la societat és simbolitzat ja en l'obra original de Wagner pel fèretre de Titurel, antic rei de l'ordre, qui ha mort en no disposar dels béns que oferia el Grial.

redemptor del drama. Tot aquest simbolisme és acompanyat per un complex moviment escènic que activa una sèrie de mecanismes que converteixen el fons de l'escena, just per darrere de la família que es troba en primer pla i enfrontada al públic, en la imatge d'un món feta d'espills. A poc a poc les llums del teatre es van encenent, de manera que l'espill reflecteix, com a imatge final del drama, el present d'una societat representada per la pròpia audiència del teatre a la qual s'insta a la reflexió mitjançant la sublimació del passat i de l'avenir explicitats en imatges.

Pel simbolisme de tot plegat s'infereix que ens hem mogut tota la estona en un àmbit alemany, però les senyals que són presentades en el ritus final volen donar a entendre una absolució social a nivell mundial, però que en tot cas –entngue's la simbologia com es vulga entendre- procedeix d'Alemanya o, si més no, d'un símbol alemany com és Wagner[79]. El transfons del missatge és continu entre Wagner i Herheim: la crítica d'un model de societat i la proposta de solució mitjançant l'art: l'espectacle dramàtic. Estos són els pressupostos que porten a Herheim a afirmar, posseït per un fort esperit wagnerià, "el teatre és el meu temple"[80].

Una vegada ens hem endinsat en aquestes escenes que ens ajuden a entendre el significat profund de l'obra procedirem a analitzar un aspecte que ja ha eixit diverses vegades durant el nostre discurs i que és l'altre element de la dialèctica prèviament explicada. La significació de la història és, com hem vist, clau per entendre aquesta producció i el missatge que Herheim interpreta del llegat de Wagner, però a més és l'element ideal en el qual es mou el director per tal de farcir la producció de referències a la recepció de l'obra a través del divers conglomerat de la contemporaneïtat. D'alguna manera, Wagner –i en concret en *Parsifal*- és fàcilment interpretable en clau d'història des del segle XXI. Tot i així, hem de dir que, a diferència

[79] A mode d'opinió personal, és la manera que el propi Herheim –qui, recordem, és noruec- té de transmetre un missatge filantròpic universal a través d'una crítica al germanocentrisme que ha protagonitzat gran part de la recepció històrica i cultural de la cultura occidental. És més concretament, ja que ens situem en els actes del festival de Bayreuth, la reivindicació d'un Wagner transnacional, el poder artístic del qual no ha d'estar necessàriament acompanyat per unes ideologies determinades.
[80] "The theater is my temple" A Guldbrandsen, Erling E.; Skramstad, Per-Erik. *op. cit.*

del que han concebut tants i tants artistes i per tant també els seus públics, la història alemanya del darrer segle no es basa únicament en els esdeveniments del III Reich. És veritat que la seua rellevància és molt gran, especialment pel que fa al tractament ideològic i identitari de les diversitats humanes a Europa, però el missatge sobre la història d'una nació, i per tant sobre els perills de la construcció d'una cultura fortament nacionalista van més enllà d'estos fets, integrant-los dins una mirada més àmplia.

És important observar que, degut a la nombrosa quantitat d'imatges que Herheim vol fer encabir dins la seua producció, aquesta no es troba plenament situada en un context històric –ni d'evolució històrica- determinat. En canvi, el fet de la història, tot i recórrer la producció en un estrat profund, només aflora en determinats moments en què els elements de la dramatúrgia així ho permeten. Per tant no es tracta d'una d'aquestes produccions que utilitzen un determinat moment històric com a marc de l'argument i que supediten a ell tot allò esdevingut en l'escena, sinó que el que ocorre en ella posseeix tants factors i perspectives d'anàlisi que no es pot restringir a una sola lectura, i per tant la històrica només és una de les moltes possibles, que s'adapta millor a uns moments de la dramatúrgia i no tan bé a d'altres[81].

L'orientació de la primera escena de l'obra, corresponent a la introducció instrumental del primer acte, i la línia traçada en ella ens ajudarà a entendre la importància que jugarà l'element històric en tota la producció. Ens situem en l'escenari de l'interior d'una casa on hi ha un ambient fosc i fred, ja que assistim als últims moments d'un personatge femení situat en el llit del centre. Podem reconèixer la mansió com la vila Wahnfried, la casa que es construí en la mateixa ciutat de Bayreuth per Wagner i la seua família, i el personatge femení, per qüestions que vorem més endavant, com una representació de Herzeleide, la mare de Parsifal. Aquesta mort és simbòlica en diversos aspectes, però pel que ens correspon ara fa una clara referència a la mort de Wagner, que si bé no va succeir en dita casa, sí fou ací on es transportaren les seues restes mortals. Prova d'això és la construcció que realitza el nen en la part davantera

[81] Tot i expressar-ho d'aquesta manera, és un resultat absolutament buscat pel director. Sí és possible que altres elements hagen arribat a caure fora del control de Herheim, però el de la historia com a motivadora de l'escenografia en pro de la transmissió d'un missatge meta-històric no és un d'ells.

de l'escenari, que simbolitzarà entre altres coses la tomba de Wagner situada en la vila Wahnfried i que serà testimoni de tot el que succeirà en escena a partir d'aleshores. Amb aquesta introducció uns quants aspectes esdevenen reveladors i el primer d'ells és que no se'ns està explicant la història del poble alemany sense referències concretes, sinó que l'objectiu de la producció és remarcar la figura de Wagner i el seu ideari estètic en la recepció que se'n fa des del moment de la seua mort com el de una figura puntal en la construcció de la identitat alemanya. No és casualitat que al costat dret de l'escenari trobem un enorme quadre representant la figura al·legòrica de Germània, caracteritzada com un guerrer medieval molt al gust de la imatge romàntica sobre el moment de gestació històrica de l'estat nacional. Entenc que per aquest motiu s'aniran oferint algunes imatges històriques relacionades principalment amb les diferents etapes polítiques i socials viscudes a Alemanya des d'aleshores materialitzades en el seu impacte a la figura de Wagner i, per tant, al festival de Bayreuth.

El primer acte suposa poca profunditat en l'aspecte històric com a marc de l'acció, però en el transfons dels fets l'entenem situada durant els darrers anys del segle XIX i els primers del segle XX. El vestuari de la major part dels personatges és una referència tot i que no massa forta a aquest aspecte, però les coordenades les marquen el principi, que com hem indicat ens situa en l'esdeveniment de la mort de Wagner, i el final. La darrera part de la cerimònia del Grial, en la qual Amfortas ha quedat sol en escena, ens és conduïda per un cor de cavallers que entren caracteritzats com a soldats de la primera guerra mundial, els quals fan l'acció de repartir i menjar-se el pa que havia quedat a l'altar després de la consagració. Entenem ací el símbol del pa com l'aliment que dóna força als soldats en la batalla; la primera mostra en la producció de l'apropiació històrica del fruit de Wagner per tal d'identificar el poble alemany.

La derrota en la guerra passa factura als alemanys, per la qual cosa ens situem al castell de Klingsor en obrir-se el teló al segon acte. Trobem l'espai caracteritzat com un hospital dins el qual es troben els ferits de guerra i les infermeres que els cuiden. Conforme l'acció va transcorrent descobrim el doble ús que fa Herheim dels ferits com a víctimes del setge de Parsifal als dominis de Klingsor i de la figura femenina de les infermeres, a qui convertirà en les donzelles-flor del seu jardí de les delícies. Podem

percebre, de nou com un soroll de fons, la foscor que caracteritza el temps d'entreguerres a Alemanya, però el moment més revelador torna a ser el final de l'acte, després del llarg diàleg entre Parsifal i una Kundry multi-textual clarament caracteritzada com Marlene Dietrich. La crida de socors per part de Kundry posa en marxa tot l'engranatge de la repressió nazi en el que podríem denominar com el clímax dramàtic de l'obra, no només argumentalment per tractar-se de la revelació a Parsifal de la seua vertadera missió, sinó també simbòlicament, ja que –com sabem- la ferida del nacional-socialisme és una de les més grans que porta a les seues esquenes el poble alemany. Aquesta darrera idea és perfectament retratada en relació al compositor i al festival quan Parsifal, en dirigir-se a la tomba que presideix l'escenari, veu reflectida[82] una esvàstica simbolitzant l'apropiació de la figura wagneriana per part del nazisme. És molt significativa, doncs, la manera en què és representada la destrucció del castell de Klingsor per part del signe de la creu realitzat per Parsifal: ací ell, un cop recuperada la llança sagrada que havia sigut representada portada per un component de les joventuts hitlerianes, apunta directament a l'interior de la fortificació –que és la tomba de Wagner- sobre la qual s'havia projectat l'esvàstica en comptes de realitzar el símbol de la creu. La pròpia destrucció suposa la caiguda d'un estendard amb l'àliga que representa l'imperi alemany mentre la pròpia cruesa de la guerra és suggerida per l'actuació dels militars que envoltaven l'escena, els quals carreguen sobre les figures de Parsifal i Kundry. La desparició del III Reich suposà com vorem una profunda cicatriu en molts dels aspectes de la vida cultural de l'Alemanya post-bèl·lica, ja que –en molts casos inevitablement- havien estat relacionats amb el poder del règim[83].

Entenem en aquesta línia els minuts de foscor total i teló baixat amb què dona començament el tercer acte, on es fa palesa la difícil situació que comportà la

[82] Un dels recursos tècnics i expressius de la producció consisteix en la projecció sobre el fons de l'escenari (on normalment hi han els finestrals de la casa) d'imatges evocatives directament vinculades a l'element que es relaciona en aquell moment amb la construcció que representa la tomba de Wagner, la qual intervé molt sovint en les interaccions dels personatges entre ells o amb el seu medi.

[83] La que havia estat esposa del fill de Wagner Siegfried, Winifred, i que havia conduït la direcció del festival des de la mort del seu marit al 1930, mostrà forts vincles amb el propi Adolf Hitler i s'afilià al partit nazi. Després de la guerra fou jutjada i vetada en l'organització del festival, que passà a dependre dels fills d'aquesta, i nets del compositor Wieland i Wolfgang Wagner.

destrucció de la guerra. I entenem també el paratge de desolació imperant a l'escena quan s'alça el teló, on veiem la mateixa escenografia del primer acte però absolutament destruïda, en part degut a la raó que apuntàvem anteriorment[84]: la figura de Wagner i el significat de Bayreuth havia estat malmès per la ideologia nazi fins a tal punt que seria molt costós fer desaparèixer les traces d'aquesta. Més enllà d'aquesta imatge el tercer acte transcorre de manera poc referencial en aquest aspecte, tot i que molt en el terreny dels paral·lelismes religiosos[85] a la naturalesa dels quals ja hem fet menció, fins que arriba la transició cap a l'escena final de l'obra. En primer lloc, el floriment del jardí causat per la nova condició redemptora de Parsifal porta amb si l'aparició d'unes figures que, cansades, caminen per la part anterior de l'escena caracteritzats com a camperols sense terres que escapen d'una situació difícil. En veure'ls, els personatges principals ja omplerts amb la gràcia de Déu no dubten a conduir-los cap a la font sagrada. La interpretació que podem extreure ens parla de les vertaderes víctimes de la guerra, el vertader poble alemany que, mitjançant els seus treballadors és conduït, com l'escena ens anirà conduint, cap a la renovació del seu estat. Posteriorment, els personatges es situen davant de la fortificació que alberga la tomba de Wagner, també destrossada per les marques del passat, i observen el que se'ns representa com la transició del festival Wagnerià cap a l'estat en què es troba actualment: mentre Kundry i Gurnemanz reconstrueixen la tomba, en el fons de l'escenari es projecta un comunicat enunciat per Wieland i Wolfgang Wagner en l'estiu de l'any 1951, data de la restauració del festival de Bayreuth[86]. Diu de la següent manera: "*Im interesse einer reibungslosen Durchführung der Festspiele bitten wir von*

[84] I en part també degut a la destrucció real que va patir la ciutat de Bayreuth, de la qual dos terceres parts foren arrasades per les bombes dels aliats, tot i que el teatre es conservà intacte.

[85] Durant la primera escena d'aquest tercer acte es fan altres paral·lelismes entre les figures de Jesucrist i Parsifal, que a més són tractades de manera més aviat poc simbòlica i referencial en aquesta producció: Kundry renta els peus a Parsifal després de ser redimida per ell, com Maria Magdalena ho fa amb Crist, Gurnemanz el bateja amb l'aigua de la Font sagrada dels cavallers, com ho fa Joan el Baptista en el riu Jordà, etc.

[86] Reobertura que, a més, protagonitzà, junt a la novena simfonia de Beethoven, Parsifal.

Gesprächen und Debaten politischer Art auf dem Festspielhügel freundlichst absehen zu wollen. HIER GILT'S DER KUNST", signat: Die Festspielleitung[87].

Amb una certa ironia pel tractament de la qüestió política, la imatge que es superposa a aquesta és la de la càmera del congrés alemany que ja hem descrit anteriorment. La societat contemporània és representada fins a tal punt que la figura d'Amfortas, abans caracteritzat com un crist en la creu amb túnica blanca, corona d'espines i la ferida del costat, apareix ara, en un curiós anacronisme, amb un vestit modern i mantenint corona i ferida. La connexió final que trobem amb l'evolució de la recepció wagneriana rau precisament en l'escena final, quan en motivar Parsifal la eixida del Grial un xiquet, que actuarà del fill de la unió simbòlica dels personatges de Gurnemanz i Kundry, apareix de dins del recentment reconstruït monument a Wagner, simbolitzant l'avenir de la seua figura i la teoria estètica de la seua obra. Pel que fa al festival, el seu present és evidenciat als espectadors amb la imatge reflectida d'ells mateixos en els espills amb forma esfèrica, remetent a un alliberament del festival de les cadenes de l'opressora ideologia nacionalista, mentre que els seu futur esdevé una qüestió oberta formulada mitjançant la descarada imatge final del públic que ha esdevingut, per fi, part de l'escena.

A banda de tot el que ja hem comentat, existeix una complexa construcció dels personatges que intervenen en l'obra, de manera que són utilitzats, com molts altres elements, per emfatitzar dimensions suggerides en el drama, per personificar aspectes implícits de la construcció dels personatges a través de la recepció de l'obra i, com no, per afegir significats nous fruit de la creació del pensador de l'obra. En aquest cas no és només el vestuari o la direcció de les accions (explicitades en el llibret o aportades per la interpretació de Herheim) el que constituirà la totalitat de l'entramat de significats entorn als caràcters, sinó que també s'utilitzaran recursos com el desdoblament d'un personatge en la figura de dos actors diferents o l'afegiment de personatges que tot i formar part del drama no apareixien en escena. Tot i que la proposta afegeix matisos

[87] La traducció és aproximadament la següent: "Pel bé d'una realització sense inconvenients del festival, els demanem amistosament que prescindisquen de voler mantindre converses o debats de naturalesa política en l'espai del festival. ACÍ ES TRACTA DE FER ART", signat: l'organització del festival.

nous i interessants a cadascun dels personatges són els casos de Parsifal i Kundry els que poden generar una major xarxa de lectures.

La reconstrucció de la identitat d'aquestos dos personatges, a més, emfatitza la relació existent entre ells, aprofitant l'exclusivitat de Kundry com a personatge femení i retratant-la com un símbol de la concepció de la dona al llarg del temps. D'aquesta manera, la figura femenina és presentada com a Kundry –la dona pecadora qui, havent-se burlat de Crist en la creu està condemnada a purgar el seu pecat reencarnant-se una i altra vegada- i també com a Herzeleide[88], la mare de Parsifal, qui sent un gran dolor que la porta a la mort quan el seu fill, fruit de la seua absoluta inconsciència, l'abandona per seguir uns cavallers fins a les terres del Grial. Aquesta dicotomia se'ns presenta de manera clara en la introducció, moment en què presenciem la mort de Herzeleide davant l'abandonament del Parsifal infantil. No obstant això, també observem com el cos sense vida de la dona es transforma de repent en el prototip que denominarem "rosa de l'infern"[89], la qual porta una rosa roja, símbol del pecat i també de la inducció al pecat, ja que és amb l'aroma de la flor que atreu els homes fins als seus braços. Ací veiem una clara influència del personatge bíblic d'Eva com a dona portadora del pecat original i, per tant, com a representació del pecat en si mateixa en ser qui incita l'home. Aquesta acció reprovable, i que a més és el centre de la inquietud de tots els personatges per buscar l'absolució, és materialitzada en la consumació de l'acte sexual, doncs actua en contra de la suposada castedat de l'ordre dels cavallers del Grial.

La figura de mare també és emfatitzada en alguns moments, començant pel fet que el personatge de Herzeleide no apareix directament en el drama original. Això no obstant, Herheim veu la necessitat d'explicitar la història de l'abandonament per part de Parsifal, segurament per entendre amb més profunditat el seu propi personatge i la seua relació amb la figura de la dona, que tan polèmica ha resultat sempre en la recepció del drama[90]. Presenciem la mort de la mare però també el part de Parsifal,

[88] El propi nom del personatge retrata la seua funció en l'obra, ja que és la conjunció de les paraules *Herz*, cor i *Leide*, pena.

[89] En el segon acte, Klingsor utilitza aquestes paraules, *Hölenrose*, per invocar la presencia de Kundry.

[90] El caràcter "afeminat" de Parsifal, a qui inclús s'havia arribat a titllar de personatge homosexual, prové com comenta James Kennaway en el seu article *Degenerate Religion and Masculinity in Parsifal*

que ni tan sols s'esmenta en l'argument, les quals consoliden aquesta associació del personatge femení com a figura materna, la qual és ampliada per diferents moments en què el simbolisme de l'escenografia permet suggerir-la. És mitjançant la rosa blanca que es simbolitza la relació maternal amb la dona, ja que Kundry li l'ofereix en parlar-li a Parsifal de sa mare en el segon acte, però també és recuperada per la Kundry redimida del tercer acte al transcendir mitjançant el baptisme del seu caràcter de rosa de l'infern.

Per entendre aquesta idea és important fer-nos conscients de la doble imatge que la religió catòlica ha transmès de la dona al llarg de molts segles, la qual ha influït des de la concepció artística fins a l'arrel de la construcció social envers el gènere. D'una banda està la dona com a puresa màxima encarnada en la figura de la mare de Déu que el concebí sense el pecat carnal, la relació de la qual amb la figura de Parsifal i sa mare és molt evident, mentre que d'altra està la dona com a portadora del pecat original, personificada en la figura de la prostituta, en la vida de Crist en Maria Magdalena, la qual és molt propera al prototip que ens mostra Kundry qui transgredeix la seua llibertat posant-se al servei de Klingsor portant als homes al seu paradís de perdició mitjançant l'atracció sexual. És curiós veure com en el moment de redempció del tercer acte que hem comentat prèviament, després del qual la Kundry del drama original mor havent sigut absolta dels seus pecats per fi, el nostre personatge femení simplement recupera tota la puresa del rol de mare del salvador, convertint-se mitjançant la simbologia que hi ha darrere d'aquesta producció en mare del futur de la societat sencera.

Però hi ha una altra significació oculta en aquesta bipartició i, fins a cert punt confusió dels dos personatges femenins, i és l'explicitació de les referències edípiques que Herheim atribueix a la relació de Parsifal amb les dones. El paral·lelisme entre la figura de l'heroi wagnerià i la del protagonista del mite grec va més enllà, començant per una criança apartada de la societat, la qual cosa conforma en ambdós casos el seu caràcter extraordinari: Èdip és apartat de la cort de Tebes per evitar el compliment de la

reception, d'una concepció sorgida entorn a la vivència de la sexualitat en el si de la religió catòlica com a "degenerada". Aquesta nomenclatura serviria com estendard d'una ideologia protestant contra el catolicisme, adoptada fins i tot en la defensa de la pàtria germànica i de la raça ària per part del règim nazi.

profecia que pronosticava el seu parricidi i el posterior enllaç amb la seua mare -que acaba esdevenint igualment, tot i que en la ignorància del personatge-, mentre que Parsifal és conduït per sa mare a dita marginació precisament per crear en ell aquesta ignorància sobre els horrors de la societat. Aquesta característica comuna els fa als dos ignorants i, per la mateixa raó, complidors del seu destí conforme havia estat predit. En el cas de *Parsifal*, a més, l'aparició del motiu de l'amor de la mare –tan fort que la condueix fins la mort- ha sigut determinant en moltes de les lectures que s'han fet al llarg de la seua recepció per entendre la manera de viure la sexualitat del personatge, demostrada amb la relació posterior amb Kundry. És per això que la unió carnal entre el personatge de Parsifal i el personatge femení, caracteritzat com a Kundry però també com a Herzeleide, és presentat en diferents moments de l'obra evidenciant així tota aquesta lectura.

De totes maneres la quantitat de matisos aportats per la qualitat camaleònica del personatge de Kundry és immensa, sobretot perquè la seua funció representativa és múltiple i per tant no és possible concretar un sol significat unitari que englobe totes les seues caracteritzacions al llarg de l'obra[91]. Hi ha, però, una característica del personatge que és comuna a la concepció wagneriana del mateix i que, al ser un valor compartit per altres personatges esdevé un motiu central que es concreta amb la presència del llit en el centre de l'escenografia durant els dos primers actes. El motiu del cansament i el desassossec és molt recurrent simbolitzant la duresa de l'espera per l'absolució dels pecats que viuen la majoria dels personatges de l'obra i la solució a aquest patiment sempre és explicitada com el descans o la mort. El llit, a més de l'objecte en si, conté un mecanisme que suposa una entrada i eixida de l'escenari; així, es tracta d'una porta del dolor: Herzeleide hi mor entre grans sofriments, el rei Amfortas s'hi troba postrat pel seu dolor i, en el ritus sacre, és intercanviat pel dolor del part de Parsifal i és allà on tenen lloc els nombrosos encontres sexuals que provoquen simbòlicament el dolor d'una societat pecadora.

[91] Les referències que trobem en la caracterització de Kundry són nombrosíssimes. Apareix, a més de com a Herzeleide i com a rosa de l'infern, com a criada de la casa Wahnfried (que per la doble referència també ajudarà a portar a la vida a Parsifal), com a cantant de cabaret (la referència a Marlene Dietrich i als cabarets berlinesos dels anys 30 és molt clara) en un estrany paral·lelisme amb el transvestisme de Klingsor al segon acte, i inclús com a Jesucrist/Amfortas en explicar la seua maledicció vital.

La dimensió edípica de la naturalesa sexual de Parsifal és només un dels aspectes que es volen emfatitzar sobre ell en la producció, però l'element que ens revela més intencions respecte a aquesta voluntat representativa és la duplicació del personatge de Parsifal en infant i adult. Aquest element afegit no només permet ressaltar la concepció del director sobre la importància de la història de vida de Parsifal per entendre la dimensió de la seua figura, sinó que a més a més permet un joc escènic de creació de nous significats sense precedents. En primer lloc, la presència del xiquet durant tota la primera part del primer acte, com si tot és tractés d'un somni –o si més no d'una fantasia- d'ell, centralitza el drama en la persona de Parsifal emfatitzant la seua condició de responsable de la solució de la situació que s'està presentant. Com a tal el pren Gurnemanz, qui junt a Kundry és l'únic que sembla apercebre's de las seua existència, de manera que la relació entre els dos mostra una faceta desconeguda en aquest punt del drama, la qual projecta els seus significats més enllà del fil argumental mateix insinuant el prototip de relació pare-fill que s'explicitarà, ja fora de la història, en la imatge final.

No obstant això, l'escena més reveladora en aquest sentit és aquella en què conflueixen les dues figures mostrant clarament el paral·lelisme que s'hi vol establir entre ells. El xiquet vol representar la naturalesa infantil de Parsifal, qui no coneix res fora de la seua pròpia llar, atorgant-li la innocència que li serà qüestionada en presentar-se davant de la societat del Grial. Aquest qüestionament es produeix quan, en una magnífica imatge paral·lela, el Parsifal adult apareix amb el seu arc i mata el cigne de la mateixa manera com l'infant dispara amb el seu arc de joguina el ferit rei Amfortas. Aleshores l'adult és descobert per la resta dels personatges i el xiquet es presenta travessat per una fletxa, apareixent com el cigne atacat. Parsifal, mitjançant la caça del cigne, trenca la seua puresa intacta fins al moment, la qual haurà de redimir a partir d'aleshores, procés que culminarà amb la redempció de la societat al complet al final de l'obra mitjançant la successió del rei Amfortas per la gràcia atorgada per Déu, i això és representat mitjançant l'assassinat al seu jo infantil, salvatge i pur però alhora privat d'aquesta dimensió social.

La doble presència en escena també ens permet un qüestionament de l'ús del temps en la concepció de l'obra. Com ja hem vist, la història –que tant pot ser entesa com

història d'Alemanya, de Bayreuth o, en aquest cas, història de vida de Parsifal- és tractada com a base fonamental per la comprensió del drama, i en ell es produeix una compressió del factor del temps en favor d'una espacialitat del ritual que, celebrat en el present, és capaç d'interrelacionar imatges del passat i del futur en tant que totes elles són creades per les facultats humanes. Així, s'evidencia la total convicció que passat i futur són creats en el present de manera subjectiva però segons les característiques que signifiquen eixe moment.

Conclusió

No em resulta fàcil realitzar un esbós conclusiu de l'escrit que acabe de presentar. En primer lloc pel caràcter heterogeni que té el treball, el qual m'ha portat des de plantejaments filosòfics entorn a la cultura grega i la seua concepció de l'art fins a consideracions de tipus més social de la cultura contemporània. Entre aquestos dos pols he intentat fer una aproximació al tipus de treball que trobe més interessant amb les opcions que la meua formació em permet oferir. Es tracta de l'explicació d'un fet musical -o millor diríem artístic- a través de la unió de conceptes i idees de naturaleses diferents, com la filosòfica, la històrica o la purament musical.

La comprensió de la influència de la filosofia idealista alemanya, així com l'admiració no sempre ben informada de la cultura clàssica antiga en els escrits wagnerians -com també en les seues composicions, encara que aquest aspecte no es veja de forma tan diàfana- m'han fet recaure en el fort component polític i social existent en la teoria wagneriana sobre l'obra d'art del futur. Pronosticar la necessitat d'un canvi social cap a un enteniment de l'art com a religió que regisca l'aparell ideològic de la població suposa una clara comunió amb les teories del socialisme i de l'anarquisme que es gestaven mentre Wagner escrivia les seues obres. La qüestió és que el transcurs històric ha demostrat quins poden ser alguns dels problemes d'aquests programes, enunciats des d'un posicionament ideològic més que no pràctic per part del compositor, la qual cosa posa damunt de la taula alguns temes que l'art contemporani, com a expressió de la societat del segle XXI, es veu obligat a tractar.

La reflexió sobre la història és un d'ells. La postmodernitat ha deixat palesa, com a mínim en l'àmbit de l'acadèmia, la impossibilitat de la veracitat en el discurs històric al trobar-se condicionat per la subjectivitat d'aquell que l'escriu. No podem deixar de donar la raó a aquestos discursos, però alhora ens hem de demanar com podem mostrar la història d'una manera tan fragmentada si aquesta constitueix una de les principals facetes dels constructes identitaris d'una persona. Herheim ens presenta la seua particular reflexió al respecte mitjançant l'ús d'imatges històriques, les quals són a la vegada l'origen d'interpretacions modelades per la recepció col·lectiva i per l'ideari

comú d'un públic molt concret, i a la vegada estan oferides amb una independència suficient entre sí, i a més enllaçades a través d'altres tipus d'imatges que aporten lectures en claus radicalment diferents, que l'espai per la reflexió queda obert de bat a bat. El mateix passa amb tota una sèrie de tòpics que s'entrellacen i es confonen però que alhora no volen deixar d'estar presents en la reflexió a què es convida a l'espectador.

Precisament crec que aquesta és la principal característica de l'obra de Herheim: es poden trobar nombroses portes d'entrada, però la eixida només resulta evident a cadascú segons l'agrupació i la disposició decidida de tots els estímuls disponibles, o com a mínim d'aquells que se'ns fan perceptibles. Aquesta és la manera com es construeix el veritable drama en el present artístic on, com segons Wagner havia de passar, el públic és qui realment completa l'obra, es tracta d'una part tan activa com les altres. De totes formes no estem presentant ací l'acompliment de l'obra d'art total wagneriana, perquè aquesta és i serà una crida a la necessitat constant de renovació en l'art, la qüestió mai resolta però sempre necessària sobre la direcció que ha de prendre el creador una vegada s'ha fet conscient de la seua situació i del camí que l'ha portat fins allà. Sempre buscarem una obra d'art del futur, i aquesta es projectarà tan enllà com li ho permetin els designis del present.

Bibliografia

- Aristòtil; *Poètica.* Barcelona: Edicions 62, 1998.
- Barone, Anthony; "Richard Wagner's *Parsifal* and the theory of late style" a *Cambridge Opera Journal*. Vol. 7 nº1, pp. 37-54. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Berry, Mark. “Is it Here that Time becomes Space? Hegel, Schopenhauer, History and Grace in Parsifal” a *The Wagner Journal*. Vol. 3 nº3, pp. 29-59. London, 2009.
- Berry, Mark. *Crítica al Parsifal de Stefan Herheim en el Festival de Bayreuth de 2012* [En línia] <http://www.wagneropera.net/Articles/Bayreuth-2012-Berry-Herheim-Parsifal.htm> Consulta: 22 d'abril de 2013.
- Cicilotti García, Diego; "Tiempo sin tiempo: la salvación frustrada. Redencion y música sagrada en *Parsifal*, de Richard Wagner" a *Revista Forma*. Vol. 3. Madrid: UAM, 2011.
- Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Paidós: Barcelona, 1998.
- Goehr, Lydia; "'-wie ihn uns Meister Dürer gemalt!': Contest, Myth and Prophecy in Wagner's *Die Meistersinger von Nürnberg*" a *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 64 nº1, pp. 51-118. University of California Press, 2011.
- Guldbrandsen, Erling E.; Skramstad, Per-Erik. *Entrevista a Stefan Herheim* [En línia] <http://www.wagneropera.net/Interviews/Stefan-Herheim-Parsifal-Interview.htm> Consulta: 23 de febrer de 2013.
- Hadot, Pierre; *Ejercicios espirituales y filosofía antigua*. Madrid: Ediciones Siruela, 2006. <http://books.google.es/books?id=qEMEI8mAxagC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false> [en línia]. Consulta: 28 d'abril de 2013.
- Heath, M. The poetics of Greek Tragedy. Stanford: University Press, 1987.
- Herheim, Stefan; *Parsifal in der Bayreuther Festspiele*. [Vídeo, en línia] <http://www.youtube.com/watch?v=Zwb59zq-J6s&list=PL3A4C6145589FB80F> Consultat: 27 d'abril.

- Kaiero Claver, Ainhoa; *Creación musical e ideologías: la estética de la postmodernidad frente a la estética moderna. Barcelona:* UAB (Tesis doctoral), 2007.
- Kennaway, James. “Degenerate Religion and Masculinity in Parsifal Recepcion” a *Current Musicology*. Nº 88, pp. 35-62. New York: Columbia University, 2009.
- Kerman, Joseph; *Opera as Drama*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- Kotnik, Vlado; "Opera and the antropologist: An odd couple?" a *Originalni Naucni Rad*. Vol. 3 nº1, pp. 39-70. Ljubljana, 2008.
- Kramer, Lawrence; *Opera and modern culture. Wagner and Strauss*. Londres: University of California Press, 2004.
- Kung, Hans; “Wagner’s *Parsifal*: A Theology for our Time” a *Michigan Quarterly Review*. xxiii, pp.311–33. Michigan: University of Michigan Press, 1984.
- Lanza, Diego; *La disciplina dell'emozione. Un'introduzione alla tragedia greca*. Milà: Il Saggiatore, 1997.
- Levin, David J.; *Unsettling opera. Staging Mozart, Verdi, Wagner and Zemlinsky*. Chicago/London: University of Chicago Press, 2007.
- Millington, Barry; Spencer, Stewart (eds.); *Wagner in performance*. New Haven/London: Yale University Press, 1992.
- Minor, Ryan; “Wagner's Last Chorus: Consecrating Space and Spectatorship in Parsifal” a *Cambridge Opera Jounal*. Vol. 17 nº1, pp. 1-36, Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Nietzsche, Friedrich; *El nacimiento de la tragedia*. Tercera Edición. Madrid: Alianza Editorial, 2012.
- Polo Pujadas, Magda; *La música de los sentimientos. Filosofía de la música de la Ilustración*. 2ª Edició. Murcia: Ediciones de la universidad de Murcia, 2011.
- Polo Pujadas, Magda; *L'estètica de la música*. Barcelona: Editorial UOC, 2008.
- Polo Pujadas, Magda; *Música pura i música programàtica en el Romanticisme*. Barcelona: L'Audiotori, 2010.
- Polo Pujadas, Magda; *Filosofía de la música del futuro. Encuentros y*

desencuentros entre Nietzsche, Wagner y Hanslick. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2012.

- Pöltner, Günther; “La idea de Richard Wagner en la obra de arte total. Comentarios sobre el programa de una superación de la religión en el arte” a *Thémata. Revista de Filosofia*. Nº30, pp. 171-185. Sevilla: Editorial Thémata, 2003.
- Portales, Gonzalo; "Nietzsche-Wagner: Preeminencia de la poesía en la obra de arte total" a *Estudios Filológicos*. Vol. 49, pp. 117-125. Universidad Austral de Chile, 2012.
- Scodel, Ruth; *Theater and society in the classical world*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993.
- Wagner, Richard; *Òpera i Drama*. Barcelona: Institut del Teatre de la diputació de Barcelona, 1995.
- Wagner, Richard; *Parsifal* [música impresa]. Budapest: Könemann, cop. 1993.
- Wagner, Richard; *Religión y arte* [En línea] <http://www.archivowagner.com /177-indice-de-autores/w/wagner-richard-1813-1883/495-religion-y-arte> Consulta: 2 d'abril de 2013.
- Zizek, Slavoj; Dolar, Mladen; *Opera's second death*. Londres: Routledge, 2002.

Annex

He decidit adjuntar com a annex l'argument del drama wagnerià en la seua forma clàssica per facilitar la comprensió del mateix (ja que no en parle específicament durant el treball) i de les innovacions que realitza Herheim.

Acte I

En un clar del bosc, l'ancià cavaller Gurnemanz rep de mans de Kundry, dona misteriosa i de bellesa salvatge, un bàlsam per atenuar el mal incurable del rei Amfortas. Arriba aquest amb el seu seguici i ens fa saber que desitja la mort i que només pot salvar-lo l'arribada d'un ésser simple, de cor pur, "sapient per compassió" ("*durch Mittleid wissend*"). Gurnemanz, en un llarg *racconto*, explica als seus escuders com li va ser arrabassada a Amfortas la Santa Llança pel malvat Klingsor, expulsat de la comunitat i dotat de poders màgics, que ha creat un jardí habitat per dones diabòliques que intenten fer caure als cavallers en la temptació. En heretar del seu pare Titurel la custòdia del Grial i de la llança, Amfortas va intentar vèncer els sortilegis de Klingsor, però, es va veure seduït per una dona de rara bellesa, moment que el mag va aprofitar per prendre-li la llança i, amb ella, li va causar una ferida al costat que li produeix un mal perpetu. De sobte, cau a l'escenari un cigne amb el pit travessat per una llança, i uns cavallers porten el culpable d'aquesta acció prohibida. És un jove innocent que, davant els retrets de Gurnemanz, trenca l'arc i llança les fletxes i que no sap dir gran cosa de si mateix (fins i tot ignora el seu nom). Kundry li revela que la seva mare ha mort de tristesa i Gurnemanz intueix que es pot tractar de l'heroi que ha de salvar-los i el condueix al castell. Ja al santuari, Titurel i els cavallers demanen a Amfortas que renovi el ritual sagrat de descobrir el Grial, que els dóna vida i força, malgrat el patiment que comporta a qui ha pecat, com ell. El calze resplendeix amb llum viva mentre es repeteix la consagració del Dijous Sant, però el jove heroi no sembla comprendre el miracle ni la seva significació. Gurnemanz, decebut, l'expulsa mentre unes veus celestials repeteixen la profecia del "sapient per compassió".

Acte II

Klingsor, al seu castell, desperta Kundry del seu somni i li ordena que sedueixi Parsifal, qui s'aproxima. Li ha enviat els seus guàrdies, cavallers del Grial que han caigut en les xarxes del mag, i el jove heroi els ha derrotat. Kundry riu de manera sinistra i es disposa a complir la seva comesa. En el magnífic jardí encantat que ha creat Klingsor, les noies flor envolten amorosament l'estranger que s'acosta i l'acaricien voluptuosament. Intenta fugir, però sent la veu penetrant de Kundry que l'anomena "Parsifal", paraula que reconeix com el nom amb que l'anomenava la seva mare. Radiant de bellesa, se li dirigeix amorosament i l'heroi se sent fascinat, però l'apassionat petó de Kundry li desvetlla el misteri del Grial i llança i el fa proferir un crit terrible, perquè sent en la seva carn el dolor d'Amfortas. Rebutja Kundry, qui li explica la seva turmentada història, que l'obliga a errar a través dels temps, castigada per haver-se burlat de Crist al Gòlgota i li suplica només una hora per salvar-se. Parsifal resisteix i Kundry crida a Klingsor, que apareix amb la llança sagrada, la qual projecta contra l'heroi, però aquesta queda suspesa sobre el cap de Parsifal, qui l'agafa i fa amb ella el senyal de la creu. El món encantat de Klingsor s'esvaeix i Kundry cau desmaiada.

Acte III

Anys després, Gurnemanz, ara ermità, troba Kundry defallida, i la fa tornar en si. Apareix un cavaller vestit amb armadura negra, que es treu quan l'ermità li adverteix que és Divendres Sant i que no es pot anar armat. Clava la seva llança en terra, mentre resa en silenci, i Gurnemanz reconeix amb emoció Parsifal. Aquest li explica el llarg camí i les proves que ha hagut de superar per poder arribar als dominis del Grial. Gurnemanz l'informa de la mort de Titurel i del declivi d'Amfortas i dels cavallers. Consagra a Parsifal rei del Grial i Kundry li ungeix els peus, que eixuga amb els seus cabells. Parsifal bateja Kundry i sent renéixer la natura. S'adrecen al castell, on han de celebrar-se, a la gran sala, els funerals de Titurel. Els cavallers supliquen en va a Amfortas, abatut pel dolor i els remordiments, que renovi el ritual de descobrir el Grial. Parsifal s'avança, li toca el costat amb la llança sagrada i el guareix miraculosament. Desvetlla després el Grial i la llum torna a brillar amb la seva vermellor mística i regeneradora. Els cavallers donen gràcies al Redemptor i Kundry cau dolçament sense vida mentre un colom blanc baixa des de dalt del temple.