

SOBRE «TRISTAN» y «PARSIFAL»

JOSEP SOLER

ABSTRACT

Intento de análisis de dos obras -una considerada «una historia de amor» y la otra «un drama religioso»-; pero el autor considera que la relación entre Isolda y Tristán es la escenificación de la lucha de un ser como la princesa (que parece sólo ansiar el poder y poder a través de destrucción y sangre, llevada del instinto materno, absorbente hasta el límite y que arrastra al «supremo placer» a aquel que ha sido elegido como medio para sus fines) y el ingenuo héroe que se debate en una atroz lucha, reflejo probable de las inquietudes de Wagner, entre su amor lineal a Isolda, su lealtad al rey y su inocencia frente al ansia maternal de ésta (imagen, seguramente, de Cósima) que lo arrastrará con una fuerza sutil pero imposible de detener hasta la anihilación absoluta.

Ambas obras patentizan admirablemente la destrucción de los «valores supremos», tan lúcidamente descrita por Nietzsche: en ellas la apariencia enmascara una dialéctica de sangre y ambigüedad; nada es lo que «debería ser» y, detrás de «los más altos valores», surge la articulación sangrante de la *cesura* -el momento divino que impulsa la tragedia hacia adelante- y de la que nos hablan Hölderlin y Bettina Brentano: la angustia y el desvalimiento de Wagner se expresan en estas «Acciones» dolorosas y terribles, dramas «freudianos» despojados de cualquier característica de la «ópera» tradicional. Estas «acciones», junto con *El Anillo*, son dos autos sacramentales cuya materia sacramental es la sangre y el helado olvido final: Tristán e Isolda, frente al mar y Parsifal y Kundry en el Castillo, oscuro y cerrado, donde se guarda el Grial.

Bata «amodiozko historia» eta bestea «erlijio drama»-tzat hartu ohi diren bi obra hauenganako inguratze lan honen autorearen arabera, Isolda eta Tristanen arteko harremana printzesa bezalako izakia (guztiz hartua duen ama-instintuak hartaratua, suntsipen eta odol bidez atzemaniko boterea baizik nahi ez duen izakia dirudiena eta xede horiek betetzearren hautaturiko bitartekoa «plazer gorenerantz» grina gaiztoan tiratuko duena) eta gatazka latz batean murgildurik dagoen heroi amarrugabearen arteko borrokaren eszenifikazioa da, Wagner etengabeko barne-gatazkan zerabilten hiru kezken islada zatekeena: Isoldari .zion amodio zuzena, erregeganako leialtasuna eta haren ama irritsaren

(Cosimaren irudia genukeena, seguruenik) aurkako inuzentzia, isilean baina geraezineko indarrez guztizko deuseztapenera tiratuko duena.

Bi obrak ditugu Nietzsche-k hain argi deskribatu zuen «balore gorenaren suntsipenaren irudi gardena: bietan, moztuz jazten digu itxurak odol eta anbiguetate dialektika; deus ez da «izan beharko lukeena» eta, «balore gorenaren» gibelean, Hölderlin-ek eta Bettina Brentano-k aipatzen diguten *zesuraren* artikulazio odoljariora ageri da, tragedia aurrerantz bultzatzen duen *jainkozko* unea. «Ekintza» mingarri eta izugarri hauetan mintzo dira Wagner-en heretura eta nora-jo eza: «opera» tradizionalaren ezaugarririk gabe agertzen diren drama «freudiarrak». «Ekintza» hauek, *Erastuna* ere barne, gai sakramental bezala odola eta amaierako ahanzpen izoztua dramatzaten auto sakramentalak ditugu: Tristan eta Isolda, itsasoaren aurrean eta Parsifal eta Kundry, Grial gorderik dagoen Gaztelu ilun itxian.

It is an attempt to analyse two plays -the first one, considered as a «love story» and the other one as a «religious drama». But in the author's opinion, the relation between Isolde and Tristán is the dramatizing of the struggle of human beings. On the one hand, there is the princess (who only seems to be eager for power and glory, through destruction and blood-shed carried away by her maternal instinct, being extremely absorbing and leading the one she picked out to be the means for achieving her aims, to «supreme delight».

On the other hand, the naïve heroine is undergoing a bitter conflict, probably the reflection of Wagner's own anxieties, between his unquestionable love for Isolde, his loyalty to the King and his own innocence with regard to the maternal anxiety of the (surely, an image of Cosima) who is leading him to absolute nihilism impossible to stop.

Both of these operas show in such an admirable way evidence of the destruction of the «supreme values», which have been so brilliantly described by Nietzsche as concealing a bloody and ambiguous dialectics. Nothing is «just as it should be», and from behind the «highest principles», the bloody is looming up articulation of a dramatic interval -the *divine* moment that is driving the tragedy forward- also mentioned by Hölderlin and Bettina Brentano: Wagner's own anxiety and needs are expressed in those painful and terrible «actions»; they are «Freudian» dramas, deprived of any feature of a «traditional» opera.

These «actions», together with «The Ring», are «mystery plays» and blood and final oblivion are its sacramental elements: Tristán and Isolde, facing the sea; Perceval and Kundry at the black and dark Castle, where the Holy Grail is kept.

I

¿Acaso los muertos nos miran -con la silenciosa furia, con «salvaje alegría»- -como traduce Hölderlin-, a través de la obra de arte? ¿Es que el hombre la construye, con grave dificultad, pieza a pieza, objetivación de su neurosis -de su angustia: la única, el temor a la muerte- para que, ya realizada, organizada, entregada con infinito cuidado, ésta se convierta en la ventana, en la herida por donde, después de la vida, podrá acechar, ver, cómo en el mundo, allí donde se conoce el tiempo, los demás hombres siguen construyendo sus posibilidades de seguir mirando, sólo de ver -no de actuar ni poder en modo alguno condicionar-, y con ello construyen el futuro que es solamente observación del pasado?

Pero los muertos son futuro y pasado y presente. Desde el futuro observan un presente que se diluye a cada instante en otro presente que ya no es. ¿Es que los muertos nos observan a través de la obra de arte?

¿Es que ésta es sólo mirada que organiza el futuro?

Ninguna obra de arte ha explicado, patentizado, tan claramente este espejo de relaciones fúnebres -mortíferas para ambos- como el Tristán de Wagner; el suicidio de Tristán y la transfiguración final de Isolda, precipitados los dos personajes a su último encuentro dialéctico, son la más clara imagen -el símbolo- más exacto de la mútua destrucción -la atracción hacia un inconcebible no ser- que, en ambos lados, configuran un tiempo que es, por la misma circunstancia, un lenguaje.

Isolda cae sobre el cádaver de Tristán *wie verklärt*, como transfigurada; «¿Soy yo la única/en oír esta melodía/ligera.../ dulce y conciliadora/ que de él se escapa/ y me penetra/... resonando a mi alrededor...?»; pero las palabras que siguen pronunciando -mit wachsender Begeisterung- «con creciente exaltación», ya nada dicen de aquel al que ha conducido a la muerte.

¿Es Isolda un ser humano o una imagen -una de las formas- de la diosa de la tierra, una diosa maternal y, al mismo tiempo, portadora de muerte?

Su actuación en la obra de Wagner es sólo la de un catalizador que empuja al ingenuo Tristán a fascinarse por su mirada, cuando herido por vez primera, es curado por ella y, a pesar de esto, le lleva a entregarla después a su tío - como un cadáver- y beber luego, en un primer suicidio, frustrado por la intervención de Brangania y la oculta voluntad de la diosa madre que desea más sangre-, el filtro que los empujará, sin posibilidad de lucha, al uno contra el otro; pero Isolda no sigue a Tristán, herido por segunda vez, a pesar de sus falaces y mentirosas promesas: cuando Tristán está seguro de que la reina le seguirá deja que Melot le hiera -él ya ha comprendido- pero en su huida a Bretaña sólo le acompaña su escudero.

Isolda quiere sangre; Tristán es únicamente un medio para poder atisbar, a través de sus heridas, el mundo de los mortales: ella desea «perder la conciencia»: el *Höchste Lust* -la suprema bienaventuranza, el supremo placer y su deseo no es amor, sino ansia de ver totalmente, *siempre*.

A través de esta destrucción se abre la puerta «de la herida», el sumergirse en lo más hondo, en el $\chi\alpha\omicron\sigma$, en la angustia -la palabra- que permite esta apertura; $\chi\alpha\iota\omega$ abrirse la tierra, abrirse una herida,(1); la segunda herida consume el suicidio de Tristán: «con una herida (fui mirado), con otra herida sangrante *erjag'ich mit heut Isolden!* hoy capturo a Isolda» y, arrancándose las venas grita «*Heia, mein Blut!/Lustig nun fliesse!*» Ah, mi sangre, fluye alegremente!» y al fin, comprende absolutamente qué es lo que Isolda espera de él: «Que desaparezca el mundo ante la impaciencia de mi alegría!»; lejos se oye la voz de la madre llamándole y Tristán muere «en la más terrible exaltación»: un momento antes de entrar en «el reino de la noche» la luz solar, el símbolo que para él es la vida inútil, lo ciega con la terrible distorsión en la que los sentidos -por una admirable metáfora- pierden su significado para convertirse en un gemido asustado ante la apertura de las puertas sangrantes y negras: «*Wie, hör'ich das Licht?*- Qué, ¿oigo la luz?».

Pero esta audición solar, cegado por la tiniebla -el «Erebo que para mi, sufriente, es deslumbrante» (2) como ya, amargamente, había sentido Sófocles- es el significante de que el más alto valor -el símbolo del *día*, del que crea y mantiene la vida, nombrado siglos atrás como *Atón*- ha dejado de ser un valor, el valor más alto y éste se «desvaloriza»: así definirá Nietzsche el nihilismo (en 1827) (3), y esta luz «¡cuán lentamente se ha extinguido!... odio y lamento sobre el *día*!...»; la «respuesta a la pregunta de *porqué*» ya no puede darse: las puertas se abren al exterior (ya nada se encuentra en el interior del

(1) Soler, J.: *Sobre la imaginación* (en *Quaderns* Fundació Caixa de Pensions, nº 38; Barcelona, 1988).

(2) Sófocles: *Ajax* (V, 3).

(3) Nietzsche F.: *La Voluntad de Poder*, A2; citado en: Laffoucrière, O.: *La Destin de la Pensée et «La Mort de Dieu» selon Heidegger* Pág. 230, (La Haye, 1968).

mundo real (4) y la fuente del símbolo se extingue en la «terrible exaltación» de aquel que ha comprendido que la «muerte del dios» -la muerte de su símbolo- es, asimismo, imagen de la «muerte» del ser de uno mismo: Dios muere -también- en cada una de las muertes humanas.

ρυσιζ significa presencia en el sentido de «salir a la luz»; si admitimos que ρυσιζ es algo así como otro nombre de *salir a la luz, mostrarse, aparecer: ser*, como arrancarse al no-ser, es nacer y perecer; es arrancarse al ocultamiento y *presencia, verdad* es presencia de mi ser (=ser, existencia, ser de todo); verdad es pues lo mismo que ser. Pero ser presupone «aquello» de lo que ha sido «arrancado»: no-ser es abismo incognoscible pero la no-experiencia de esto fundamenta y es base para la desocultación del ser. Existe el ser porque hay el no-ser; éste (éste no-éste) potencia y substenta posibilidades y sin él no puede surgir -arrancarse de la ocultación- el *ser* (5).

Pero verdad y ser -unívocos- *salen a la luz, se exponen* a la patentización que les da el símbolo solar (=símbolo de Dios como ente trans-ente) en el *momento*, el punto intemporal en que se confunden, no idealmente o metafísicamente, sino en el *instante* en que el hombre deja de ser disponible y deja de ser verdad y ser para perder su «salir a la luz»: el momento de su segunda ocultación que es el morir: el supremo *valor* se desvaloriza en un punto geométrico engullido por el no-ser; en el último resplandor con que opera el acontecimiento de la verdad se hace *acto* la obra de la vida de un hombre y las puertas se abren y se cierran a la vez.

Esta desvalorización absoluta y esencial del momento en que la vida humana tiene sentido, es un momento sin tiempo porque, por su misma esencia, al «darse» ya ha dejado de tener sentido y ha dejado de tener una dimensión temporal: ha «regresado» al potencial oculto en el no-ser, es el acto de morir; pero la *presencia* = a *ser* se expresa como «ponerse frente a la luz, hallar y sentir el fundamento de su existir en la luz, no en la ocultación de la noche». Y el *existir* significa: estar sosteniéndose dentro de la nada (6); así, aquello que Tristán-Wagner expresan con la más terrible exaltación por la pérdida de la verdad y el ser -que hallan su afirmación en la pérdida-, es el flotar último del ser no ya *sosteniéndose* sino retornando al abismo, al χαοζ, a la «abertura de la herida» -sangrante en su estar siempre abierta- y siempre dispuesta para el retorno: en la impenetrabilidad de lo oscuro siempre hay las llagas abiertas, la herida -boca que ansía- sangrante que espera la operación de su obra -su verdad-: la afirmación del no-ser.

(4) Laffoucrière, O.: *Le Destin de la Pensée...*, citando, en Pág. 230 a Holzwege, Pág. 205, de M. Heidegger.

(5) Marzoa, P.M.: *Historia de la Filosofía*, vol. I, Págs. 17, 18 y 24 (Madrid, 1980).

(6) Heidegger, M.: *¿Qué es Metafísica?* (Madrid, 1963)

El nihilismo no es una posición o manera de actuar del filósofo (aunque puede serlo: romper, destruir y «aquello que se pierde era inútil; aquello que se mantienen hay de seguir rompiéndolo») ni tan sólo es una destrucción seguida de una nueva estructura (que en música podría, con dudosa facilidad, señalarse en la actuación de Schönberg -precedido por Wagner y a la par de Scriabin- quienes, después de la «destrucción» de la tonalidad -precedida asimismo por la destrucción de la modalidad a partir del siglo XVII y celebrada (por lo menos en apariencia y según lugar común que se cree) por Bach en su «Clave bien temperado»)- supieron crear estructuras orgánicas y coherentes fuera de la tonalidad o por lo menos con una tonalidad «extendida»; también Bach celebra la «nueva tonalidad» amparándose en estructuras básicas de la época modal: todos destruyen para luego poder construir nuevamente mejor), el nihilismo no es un puro acto negativo: es un suceso histórico (7) y como tal -como esencia que se expresa en un actuar perdida la trascendencia que «soporta» la afirmación, sustentándose en el «Dios ha muerto, los hombres lo han matado», paradójica constatación del resultado de una lucha con gigantes y en la que el más débil consigue matar y salir vencedor, por lo menos en apariencia-, no puede establecerse a priori; la destrucción sin posible construcción posterior tiene que ser (para conseguir su trágica grandeza, para que «deseemos acompañarla con nuestras lágrimas», con desesperación -absolutamente resignada- ante aquello que ya *nunca* podrá retroceder ni construirse nuevamente) absoluta y total, sin salida posible ni necesidad, en ningún momento, de que ésta pueda buscarse o hallarse: en el fenómeno musical -infinitamente complejo y difícil de establecer por la, asimismo, absoluta y total asemantividad de su forma y expresión- sólo puede darse un abocamiento nihilista si junto con la estructura musical y a la par de ella, informándola y recubriéndola, se halla la voluntad del compositor que -paralelo a la ordenación musical- desarrolla una ordenación filosófica y moral: la música canaliza y es sustento de un sentimiento o una manera de ser en el mundo potenciando las palabras del compositor -al mismo tiempo que se pronuncian y sólo al unísono de ellas ya que éstas serán las que confieran a la música su engañosa cualidad «descriptiva» de un estado moral y le permitirán coexistir con la *idea*, la voluntad, del compositor- y al hacerlo y sólo de esta forma se hace portadora de valores y valores que pueden -y debenser desvalorizados por el avance de un deseo del artista creador quien a través de ella, como sustento, transmite su hundimiento en la herida oscura del abismo, su huida de la *luz*.

Ninguna obra, hasta el presente, en la música de occidente ha sido portadora de un símbolo más preciso, de una «acción» más clara -camino hacia la noche total- que el *Tristán e Isolda* wagneriano; sobre él ya habíamos escrito anteriormente (8) y ahora quisiéramos incidir nuevamente en el análisis de

(7) Laffoucière, 0.: *Le Destin de la Pensée...*, Pág. 230.

(8) Soler, J.: *Espacio y símbolo en la obra de Wagner* I. Recerca Musicològica, III, (Barcelona, 1983) y II, Recerca Musicològica, V, (Barcelona, 1985)

este poema nocturno -el más bello de los cantos a la noche- que nos legaron los poetas del siglo pasado. Wagner, que siempre cuidó de señalar con exactitud cuál era el significado exacto de sus obras (la primera obra escénica que escribe *Die Feen* es una «ópera romántica»; *Tannhäuser*, una «gran ópera romántica»; el *Anillo de los Nibelungos*, es denominado *Bünnenfestpiel*, etc); define a Tristán como una *Handlung in drei Aufzügen*: una «acción» en tres actos. ¿Equivale ésto al *auto* de Calderón, autor al que Wagner conocía y admiraba? Y *auto* es empleado por Calderón en sus piezas religiosas (9).

Ello es posible pero quizá el extraño uso de la palabra *Handlung*, posiblemente único en las obras escénicas musicales que conocemos (Strauss denominará a *Salomé* y a *Elektra*, *Musikdrama* y *Tragödie* respectivamente mientras que el término *drama musical*, que tan frecuentemente se aplica a las obras de Wagner, jamás fue empleado por éste, por lo menos como subtítulo de sus obras), posea otro significado: acción es asimismo traspaso, «ir» de un lugar a otro, *presencia* que *acontece* como *padecimiento* por la que se consuma el acto que, tal como dice Nietzsche, no es un obrar (δραμα) sino un padecer (παθος) y -en manos del poeta y del músico- esta presencia viene a hacer emerger el ser y ser yendo hacia la tiniebla final; así, la acción que se desarrolla en la escena es un avanzar de la luz a las tinieblas, del mantenimiento de los valores «usuales» a la destrucción de éstos; a la desvalorización de todo aquello que se juzgaba inmovible pero que lo era sólo por motivos «culturales», cómodos y generales aunque, para el individuo -si ya ha *despertado* a la *noche* huyendo de los «vanos resplandores del día»- esta desvalorización posibilitará, precisamente por haberse extinguido los valores racionales, -en suma: los valores cristianos y supuestamente trascendentes que imperaron en occidente-, el que se puedan abrir las puertas hacia la última destrucción; la del individuo como tal, disgregado, sumergido como gota en el océano, en el «Todo anhelante -*wehendem All-* en el Aliento del Todo», lleno el corazón de un «terror bienaventurado -*mit wonnigen Graus*», la extinción, quizá, no en el no-ser sino en el verdadero ser del Substanciador y Sustentador del Todo.

El valor esencial que debe ser desvalorizado -porque es un trans-valor que no debe ni puede ser conceptualizado ni definido- es el dios cristiano de occidente: Heidegger nos dirá que es una crisis básicamente «metafísica» e incidentalmente cristiana: «*Dios ha muerto*» no es una proposición atea, sino la formulación de un suceso que fundamenta la historia de occidente» (10) y, si aceptamos que la palabra ser (=pensar) sustenta nuestro destino espiritual, la crisis de Dios es una crisis del ser, del pensar. (10).

(9) Rappl, Erich.: *L'idéal d'une «Action Musicale»*, en el libreto de la grabación del *Tristán e Isolda* de Leonard Bernstein, Munich, 1981. Philips/Hanover, sd.

(10) Laffoucrière, O.: *Le Destin de la Pensée...*, Pág. 1, citando a Nietzsche I, pág. 183 y *Einführung in die Metaphysik*, pág. 51, de M. Heidegger.

En *Tristán e Isolda* la palabra Dios jamás se pronuncia, ninguna alusión al Ser que sustenta todo ser; lo trascendente parece no existir en el espacio en el cual se mueven los protagonistas, ni en el mundo en el que han vivido ni en el que van a precipitarse, si es que entendemos por trascendencia el existir de un ser personal al que pueda aludirse nominalmente. El «Todo anhelante» -el Nirvana budista que Wagner tiene en la mente al escribir su poema- puede ser la imagen o el símbolo de esta trascendencia aunque, si bien la recta definición de Nirvana no presupone una aniquilación esencial, en el pensamiento de Wagner parece que, para él, el «Aliento del Todo» es únicamente una imagen de la nada absoluta y así parece expresarlo Isolda en sus últimas palabras: «*ertrinken, versinken-/unbewusst-/höchste Lust!*: Ahogarse, engullirse sin conciencia, ! suprema beatitud!»; la ambigüedad con que concluye la obra presupone una traducción propia de cada uno de nosotros y un considerarla según creamos o queramos verla según nuestra óptica particular: quizá en ello está lo más radicalmente destructivo y «desvalorizador» del poema de Wagner: nada se afirma ni -posiblemente- nada se niega; se emiten signos y éstos deben ser traducidos e interpretados según las posibilidades del lector o del oyente.

Isolda, con frecuencia, habla de ella como poseedora de ciertos poderes mágicos -al comenzar el primer acto alude a los poderes de su madre y a los que ella posee: invocando los «altísimos poderes» escondidos en su seno llama a los vientos para que destruyan la nave y les da «en recompensa todo aquello que, a bordo, vive y respira»; sin embargo parecen estas palabras únicamente expresión violenta de su furor y no muestran una fuerza real en la princesa; más adelante, en los comienzos del segundo acto, dialogando con Brangane, le explica como a pesar de la voluntad «de su poder» ha sido *Frau Minne* (=el amor «que mueve el sol y las estrellas»; el deseo que conmueve el Aliento del Mundo) quien la sustrajo de su fuerza (*meiner Macht*) y, arrancándole de la muerte deseada, la ha convertido «en su posesión» llevándola allá donde Ella quiera.

«¿Acaso no conoces a Frau Minne ni el poder de su magia?», y Isolda sigue explicando que ésta es «la reina del devenir de los mundos a los que gobierna» y que «la vida y la muerte le estan sumisas y, a su placer, puede cambiar el odio en amor»: el oscuro símbolo medieval de Frau Minne es la única alusión a algún ser de carácter trascendente pero, aunque «la vida y la muerte le esten sumisas» lo cierto es que la sombra desdibujada y lejana de esta diosa de la tierra y del deseo -a la que, ambiguamente Isolda, cuando habla de su madre, parece confundir con ella o, por lo menos parece mezclarla a ambas en su evocación- no es determinante para la estructuración y organización del espacio sin trascendencia en el cual transcurre esta *acción* de dos almas en busca de consumir el odio y el amor que las gobierna: la «diosa del amor desea la noche para allí resplandecer» y Isolda extingue la antorcha «sin temor, aunque fuese la luz de la vida»; así abre las puertas a la *presencia* de la noche, a la oscura e inevitable evocación, de lo más profundo de la herida del

abismo, de la sombra de aquello que no es, del no-ser final: todo el proceso dialéctico con Tristán es sólo un *ejercicio espiritual* para afirmarle en «lo que se quiere» y en lo que él debe querer.

La sugestión lejana, impersonal de la diosa del deseo se esfuma, imprecisa, ante la fuerza -esta vez sí que real e irresistible- de Isolda, en cada momento más y más consciente de que la consumación del deseo humano -la unión en una esencial unidad- es sólo posible a través del colapso en la Unidad superior de aquella Trascendencia que puede ser una Conciencia total pero también puede ser el último hundimiento, caída la noche, en un «terror bienaventurado-, delicioso». Y, ¿como «habrá podido perder el *recuerdo* de este estado -ya conocido *anteriormente*-»?

En una larga y asombrosa meditación, Tristán, a comienzos del tercer acto, se hace esta pregunta; su actuar, en los momentos finales de su vida, no es el de un amante que espera -quizá contra toda esperanza pero siempre al acecho del barco con el que puede llegar Isolda- sino al de un hombre que ya es consciente de *adonde* debe ir: él ha visto y conoce «el horror exquisito de la muerte» (*Todes-Wonne-Grauen*) y el país -el espacio inerte- del que retorna después de haber sido herido por segunda vez recobrando el conocimiento y, precisamente por ello, lamentando de haberse alejado de aquel otro conocimiento superior que le daba la estancia en el «país indescriptible»; este país sin espacio, sin signos determinantes donde, explica: «...no puede verse el sol, ni allí hay país ni gentes; lo que yo he visto -dice Tristán a Kurvenal- no puedo decirlo ni expresarlo. Estaba allí donde *ya había estado desde siempre* y allí donde debo regresar para siempre, en el vasto reino de la noche universal. Nosotros, los hombres, conocemos una sola cosa: el olvido primario (*Ur-Vergessen*), divino y eterno!...»

El olvido primero, básico, fundamento de todo: de este olvido al cual desea regresar: («¿cómo podría haber perdido su recuerdo?») el amor lo ha empujado de nuevo -arrancándolo del exquisito horror de la muerte- hacia «el deslumbrante y engañoso oro de la luz, luciendo aún para Isolda»; la noche de la aniquilación lo ha retornado al día «para alimentar eternamente con mis penas -exclama Tristán, «con tristeza creciente»- el ojo solar.« El rayo hirviente del sol atormenta con sus fuegos mis conocimientos!»

El «más alto valor» -el símbolo de la Trascendencia- se ha «desvalorizado» totalmente y esta luz que «tan lentamente se ha extinguido» ya no es la *lux aeterina* medieval, aquella hacia la cual tendía toda la creación gimiente de deseo; en el nirvana ansiado por Isolda cualquier símbolo ha dejado de significar y, en cuanto es alguna cosa -si lo es-, ya está revestido de la maldad que informa e impregna a los objetos de la «realidad», del reino del *día*, de las «cosas».

Si Isolda muere «trasfigurada», Tristán alcanza el reino del no-ser, de la trans-trascendencia -si así puede llamársele- con la exaltación del suicida consciente que regresa al «lecho inicial», al silencio nocturno del que había

sido evocado del *conocimiento* de la Trascendencia para ser lanzado a la luz de una manera atroz; Tristán recuerda, en un largo monólogo, su nacimiento y como ello fue al precio de la muerte de su madre al darle a luz cuando el padre, a su vez, acababa de morir en combate: su nombre, Tristán, en la acepción que de él hace Wagner y según aparece en los relatos franceses, significa hijo del dolor. Y este hijo del dolor, empujado «por el deseo hasta la muerte y no pudiendo morir de su deseo» es llamado por «Aquella que nunca muere, con ardor, al reino del reposo, del país que no puede describirse»: con la alegría del que sabe que ha llegado al final del camino y que el proceso dialéctico que inició con la *mirada* que detuvo la espada de Isolda, Tristán se arranca los vendajes de la segunda herida; la primera fue curada por la magia de Isolda y abrió paso a las infinitas constelaciones del deseo que le han llevado a que la sangre se derrame por segunda vez y ahora, en su exaltación, reconoce que «con esta herida que sangra hoy puedo poseer a Isolda. Oh sangre mía! corre pues alegremente! *¡Que desaparezca el mundo ante Aquella que para siempre cerrará mi herida, que desaparezca ante la impaciencia de mi alegría!*»

¿Quien es la que cerrará su herida? ¿Isolda, que lo llama desde la lejanía, o la sombra que le atrae al «reino del reposo» del que fue llamado para vivir su doliente camino de retorno?

«La antorcha, la antorcha se ha apagado! A ella, a ella!» -y mirando a la que le abre las puertas, a aquella que ha sabido, a través de sus heridas, llevarlo hasta el $\chi\alpha\omicron\xi$: se abre, finalmente la tierra, la herida del abismo de la noche y el supremo valor de la luz -del símbolo solar- se convierte en el signo de que el amor ha desaparecido; si la existencia del amor entre Isolda y Tristán significaba que éste no podía acceder al reino de la noche mientras que aquella que le cerraba el paso permanecía aún en manos de la luz -del día-, ahora, *por su voluntad*, por la alegría de su deseo, Tristán consuma el suicidio y deja que corra la sangre que inevitablemente le llevará a la muerte y a la aniquilación total: la vida de ambos amantes se ha consumado -en el poema de Wagner- sin que en ellos haya habido ninguna relación física; un solo proceso dialéctico en que la diosa madre -la mágica Isolda- ha conseguido que su amado se destruya, al cerrar el ciclo de su *dolorosa* vida -tal como ya predestinaba su nombre- incapaz de consumir una relación «humana» y en la creencia de que sólo conseguirá la beatitud del amor con la fusión trascendente en el reino que él describe como el lugar que no puede expresarse: el espacio sin forma del no-ser.

Isolda llega a tiempo de oír la última palabra de Tristán: su nombre pronunciado en la agonía y con los ojos fijos en ella; es la última mirada; la primera dió paso a una relación de odio y amor al mismo tiempo, suavizado el primero por la intervención del mágico filtro que sólo consigue acelerar los acontecimientos: la segunda mirada petrifica para la eternidad el momento de la cesura: el momento *divino* en que quizá puede esperarse la disolución en el Ser

Trascendente, en la Conciencia del «Todo anhelante» o, perderse, sin sentido, sin que aparezca el supremo sustentador, en el no-ser, en la desvalorización absoluta.

Isolda se transfigura cae, como transfigurada, *sinkt, wie verklärt*- sobre el cadáver de Tristán: pero sus últimas palabras no son el nombre de su amado ni su mirada se dirige hacia él; el «sangrante abismo» la engulle como si ella se disolviera en los hermosísimas palabras -como si el verbo del poema pudiera arrebatarla con la belleza física de los versos-; con insistencia Isolda insta a los presentes que *miren* a Tristán muerto y la descripción del cuerpo, de su sonrisa, de su «brillo radiante, rodeado de estrellas, el aliento suave y delicioso que de él huye» está acompañado, varias veces, de la recomendación de que «lo oigan, de que lo miren».

Pero ella es la única en percibir la «ligera y maravillosa melodía» que el cadáver parece emitir; unos versos más adelante ya sólo siente el retumbante canto, la llamada de los «versos inmortales» que la sumergirá en el nirvana: la mitad final del poema que cierra la obra ignora totalmente la persona -o el cadáver- de Tristán. Para Isolda éste ha sido únicamente un medio, un pretexto para adentrarse en el temible y fascinador mundo al que la llamaba *Frau Minne*; puede que Tristán la acompañe en el último viaje pero las palabras de Isolda dicen claramente que, en sus momentos postreros, la princesa no piensa ni se interesa en su amado: la fascinante hipnosis del vacío *-sin conciencia-* la posee y la penetra de tal manera que nada puede ya afectarla.

Si hubo un momento en la historia de la música en que, de forma clara - a través de un poema acompañado de una música increíblemente hermosa pero, en sí, carente de *sentido*-, se expresó la más absoluta desvalorización de aquellos los más altos valores -Dios y el amor- es en el *Tristán* wagneriano: Dios jamás ha sido nombrado en todo el poema; del amor se habla a veces y parece haber sido uno de los desencadenantes de que se escribiese esta obra pero, más allá de anécdotas personales y circunstanciales, (escribir «una obra fácil que pueda representarse sin problemas -dice Wagner, espantado ante la complejidad de *El Anillo* que en aquel momento que inicia Tristán tiene a medio componer-») *Tristán* aparece, asimismo, en el momento de la *cesura* en la vida del compositor: su extraña situación, a mitad del segundo acto de *Siegfried* (primavera de 1857), como un inmenso paréntesis entre los siniestros diálogos de Alberich y el Caminante con la sombra que acecha del dragón Fafner, no es únicamente por circunstancias prácticas o de oportunismo; Wagner tenía entonces cuarenta y cuatro años y -no sólo por motivos familiares o personales- ya tenía una conciencia del mundo, del arte y de qué es el hombre en el mundo, como para haber dejado de lado esperanzas e ilusiones: le restaba ir en busca de su propio tiempo, perdido hacia el pasado pero también perdido, interrogante doloroso, en la dirección del futuro: en sus escritos y cartas, Wagner habla de sus crisis de llanto y ello en la época de la composición de *Lohengrin* y el inicio del *Anillo*. El vértice a que apunta la vida de un artista es aquel momento en que se pierde el sentido de todas las cosas, se desvaloriza, no sólo el pensar y las ideologías, sino que se despoja el

vivir de cualquier posibilidad de *alegría*: todo se decanta hacia la «serenidad» del final, pero ésta es sólo insensibilidad o recuento, resumen -que puede ser admirable y helada indiferencia- de todo lo hecho hasta el momento.

A partir de la conclusión de *Tannhäuser* -cerrado con una serena esperanza, las obras que le siguen concluyen con un ácido final o llegan, incluso, a escenificar el «fin de todas las cosas»; *Tristán*, escrito «a mitad del camino de la vida», es un poema y una escenificación del peregrinaje de dos almas que, en ciertos momentos, ansían unirse «sin fin, sin despertar, sin angustias, sin nombre, abrazados en el amor...» pero que, a medida que avanza la acción, a medida de que son más y más conscientes del ser del mundo, de qué cosa sea el mundo, divergen en sus ansias y se apartan de cualquier solución que realmente pueda unirles físicamente, *en este mundo*: ante la llegada de Isolda -que no quiso acompañarle tal como había prometido pocos momentos antes de ser herido por segunda vez- Tristán consuma su suicidio y Isolda (de quien no sabemos cuanto tiempo ha dejado transcurrir antes de aclarar al rey la situación real dejando, mientras, a Tristán en su agonía, de la que habría podido ser curado si Isolda hubiese llegado en su momento) sólo sabe suplicarle que «viva una hora, nada más que una hora» y que no muera de la herida «no, no de la herida» para que, reunidos los dos, «puedan apagar la luz de la vida -erlösche das Lebenslicht!».

Isolda está tan fascinada con el impulso hipnótico de Frau Minne y la pulsión nocturna y mortífera de la noche -«tesoro sagrado de los insensatos y de los muertos; *Weil den Irrenden sie geheiligt ist und den Toten*» (11)- que antes de disolverse en el nirvana de su noche ha olvidado al «dulce amigo -süssester Freund-» y, a pesar de asegurarle que «viene a morir, fiel, con Tristán», lo cierto es que sólo parece oír esta música mortal que surgiendo del cadáver se convierte en el torrente de zumbido y furia del Mundo respirando y, en el aliento del Todo, engullida por el viento de lo Trascendente, consigue el «höchste Lust» de perder la conciencia: la metáfora del aliento divino que en su acto vivifica al Mundo pero también arrastra, como pórtico del no-ser, como «herida abierta y que atrae», al que se acerca con voluntad de no vivir, de huir de la luz y con ello de sumergirse en la inconciencia del supremo terror -quizá por ello, el supremo placer -*Lust*-, es la más perfecta expresión del ansia destructiva y destructora del ser humano: Isolda, muriendo frente al mar, símbolo por excelencia del deseo de retorno que no puede olvidarse, muere también frente al símbolo del día, el resplandente sol que ya los ha perdido para siempre; en la tumba donde fueron enterrados juntos, «del mundo maravilloso de la Noche brotó una hiedra y una vid en estrecho abrazo» dice Wagner (12) y a Frau Wesendonck le hace observar que allí, en la partitura, (compases 36 y ss. de la introducción del primer acto) «reconocerá en la

(11) Hölderlin, F.: *Brot Und Wein*, 2,29, *Gedichte* (Stuttgart, 1981).

(12) Wagner, R.: *Prose Works*, Vol. VIII, Posthumous, etc., Págs. 386, 387., (Londres, 1899) citado en Cleather, A.L. y Crump, B.: *Tristán e Iseo* (Barcelona, 1927).

música ramas de hiedra y de vid, cuando la oiga ejecutada por la orquesta, donde alternan instrumentos de cuerda y de viento...».

En la antigua mitología griega, Dionisos, coronado de hiedra, representaba el ser perfecto, pero, de sus manos destilaba el vino -la sangre- portador de vida y lugar donde se asienta el alma (13); para el poeta por excelencia, Dionisos es «aquél que pone un freno al gusto por la muerte que tienen los pueblos» (13): Tristán e Isolda fueron enterrados juntos; los símbolos vegetales que surgen y se abrazan sobre la tumba ¿son la expresión de que en la mútua destrucción a que consiguieron llegar algo permanece de los dos y algo sobrevive a pesar del deseo aniquilador que los impulsaba? ¿O la sangre y el pan que simbólicamente se entrelazan sobre los dos cadáveres enuncian una trans-substanciación sin que se consigan unas especies trascendentes porque en la lucha de dos almas, lo que en ellas hay de humano excluye la posibilidad divina de comunicarse, no sólo su vivir sino también su morir?

Isolda -que entra en escena, según el poema de Wagner- *después* del suicidio de Tristán, -sólo un nombre y una mirada- no puede asistir ni «*tomarle al otro*» su morir. Nadie puede tomarle a otro su morir (14); el morir es algo que cada uno debe -tiene- que tomar en su caso sobre sí mismo. La muerte es, en la medida que *es*, esencialmente en cada caso la mía (14): en el ansia de Tristán de huir del dolor y la tristeza, perseguido por la luz y su dios - como Edipo, perseguido asimismo por el dios solar Febo- y en el impulso mágico, arrebatada por la «diosa del deseo», que conduce a Isolda a sumergirse -con conocimiento, con plena conciencia- en el no ser y usando a Tristán como medio para poderlo conseguir ambos han olvidado el imposible deseo de poseer la muerte del otro y el imposible deseo de los humanos de que, allende la asimismo imposible comunicación de la vida y en la vida está la comunión en la muerte, el *vivir*, tomándola sobre sí, la muerte del otro: sin contacto a uno y a otro lado de la existencia, «viviendo en versos inmortales», de sus cuerpos ha surgido como un ansia de perpetuarse en el pan y el vino que cantará el poeta y será administrado a aquellos que sepan escuchar, *oir*, el reflejo solar que ilumina la tierra y produce estos frutos.

Su «estancia -lugar donde habitan- es para estas dos personas su *dios*»: ηθoζ ανθρωπω δαμωv (15); estancia es el ámbito (abierto) en el cual mora el hombre: lo abierto de su estancia deja aparecer aquello que se aproxima a la ausencia del hombre y, llegando así, se detiene en su cercanía. La estancia del hombre continúa y guarda la llegada de aquello a lo cual pertenece el hombre en su esencia. Tal es el *dios*. La frase dice pues: el hombre mora, en cuanto es -o ya ha sido hombre o sigue siendo hombre- en la cercanía del *dios* (15);

(13) Hölderlin, F.: en el fragmento llamado *de Warthausen*; en *Oeuvres* (París, 1967).

(14) Heidegger, M.: *El Ser y el Tiempo* (México, 1962').

(15) Heráclito, frg. 2.50, en Kirk, G.S. y Raven, J.E.: *Los Filósofos Presocráticos* (Madrid, 1969); citado por Heidegger, M. en *Sobre el Humanismo*, Págs. 110 y ss. (Buenos Aires, 1960).

y en la morada, envuelta en los símbolos de la hiedra y la vid, «continúa y guarda la llegada de aquello a lo cual pertenece el hombre en su esencia»: a la *vida* sumergida, disuelta en la trascendencia, del dios que los acoge: el *dios* allende el ser, perdido en la suma reverencia, el máximo ser, el valor total y supremo.

Y guardando su llegada, morando en su ámbito -ahora eterno- «muere la *vida* del dios y éste vive la muerte de aquellos» (16); el hombre, cuando vive, habita la morada de la palabra, *casa* del ser. Ahora, los símbolos del pan y del vino recuerdan que los que moran en el sepulcro fueron habitáculos del ser y vigilan la constancia de su advertencia. Pero en el «interior», en la estancia, continúa eternamente la llegada del *dios* precisamente cuando acontece la pérdida del ser y por ello, sumergidos en esta pérdida, pueden acceder a la trascendencia de Aquel que es allende todo ser y con su llegada patentiza, muestra, la pérdida máxima, total y suprema de su máximo ser, de su valor total y supremo: *dios* y la *nada* son la misma cosa sin ser nada de ninguna cosa que pueda pensarse. Así, *dios* se disuelve, también, en los hombres y en su muerte; al *vivir* su muerte consuma la última desvalorización: el poeta, al cantar el símbolo de Tristán finalmente sepultado con Isolda ha cantado el despojo de los dioses, la des-divinización, *Entgötterung*, de nuestro tiempo y, asimismo, el camino particular donde el hombre puede hallar su última desvalorización: en ella está el signo de lo Sagrado, en ella reside en su verdadera estancia, no una llegada, sino una esperanza.

¿Acaso los muertos nos miran a través de la obra de arte?

Construída con grave dificultad, entregada por el artista -por el τεχνιτης- con infinito cuidado, ésta se convierte en la única herida, ventana desde donde podrán seguir acechando sus posibilidades de que -en el avance de la obra de arte- avance asimismo su poder de seguir mirando y, en el brotar de la sangre, puedan seguir interrogándonos sin respuesta y observándonos sin imágenes; el futuro es asimismo observación del pasado porque éste, de alguna forma, lo condiciona y sólo le abre paso y en él puede descansar y hallar fundamento. Los muertos ya han obtenido su respuesta y en ella sostienen su no ser.

¿Es que los muertos nos observan a través de la obra de arte?

¿Es que ésta -la única función estrictamente humana que posee el hombre, algo que sólo él, como humano puede hacer y nadie más que él puede hacerlo- es únicamente *mirada* que organiza el futuro?

¿Es que la destrucción de los hombres a través de la metáfora de la obra de arte es el aviso de que el arte debe de ser destruído absolutamente para así acceder al más alto nivel de «valor», a la desvalorización total, a la nada, a la *nada* del *ser*?

(16) Heráclito, frg. 242, id.

II

El 27 de agosto de 1865, Wagner, en el llamado *Braunes Buch* el *Libro Marrón*, a instancias del rey de Baviera que le suplicaba -en carta del anterior 21 de agosto- «...entrégame algo de tus intenciones sobre *Los Vencedores* y *Parzival*, oh tú, el único!: apaga mi ardiente sed!...», comenzó a escribir un resumen de la historia de *Parzival* que ya había esbozado, anteriormente, en *Mein Leben* en abril de 1857; la redacción definitiva del poema no se hizo hasta 1877 y se imprimió, por Schott de Mainz, en diciembre de este mismo año.

Wagner comenzó el *Orchesterskizze* el septiembre de 1877 y lo acabó en abril del 1879; la partitura de orquesta la concluyó en enero de 1882. Primera representación el 26 de julio de 1882, para los miembros del Patronato del Festival de Bayreuth; a ésta siguieron quince otras representaciones: la última, el 29 de agosto.

El redactado del resumen en prosa escribe el nombre del protagonista como *Parzival* (así consta, también, en la copia del resumen hecha en Bayreuth el 31 de agosto de 1865 y enviada al rey); ya en forma de poema, que Wagner inició en marzo/abril de 1877 (un segundo resumen en prosa es de enero/febrero de 1877) y redactado de nuevo, sin fecha para ser llevado a la imprenta, como ya hemos dicho, en diciembre del mismo año, el compositor cambió la grafía por la de *Parsifal*. El texto final del poema está calificado como *Ein Bühnenweihfestspiel in 3 Aufzügen* (17).

En una carta a Judith Gautier, sin fecha pero escrita entre el 1 de octubre y el 9 de noviembre de 1877, Wagner explica a ésta el porqué del cambio de nombre y su presunto significado: «...*Parsifal*. Ce nom est arabe. Les anciens trouvères le n'ont plus compris (sic. Copiamos según el francés original). «Parsi fal» signifie: «parsi» -pensez aux Parses adoreurs du feu «pur»; «fal» dit «fou», dans un sens élevé, c'est à dire homme sans érudition, mais de génie («Fellow», en anglais paraît être en rapport avec cette racine orientale).- Vous connaîtrez (apprendrez, pardon!) pourquoi cet homme naïf portait ce nom arabe!» (18).

El 9 de noviembre vuelve a escribirle: «Vous me voyez dans un entrain frivole. Ah! je fais de la musique, je me moque de toute la vie, de tout le monde. Je me sens aimé, et j'aime. Enfin, je fais de la musique de *Parsifal*...» (19).

(17) véase: Wagner, R.: *Sämtliche Werke, Band 30. Dokumente zur... Parsifal*, a cargo de Geck, M. y Voss, E. (Mainz, 1970), págs. 68 y ss.

(18) id. Pág. 26.

(19) id. Pág. 26.

Sin fecha, pero en diciembre de 1877, sigue escribiéndole :«Le «dialecte arabe», dans lequel se devait trouver «Fal» -fou, brutte, était de mon invention: je voulais imposer ce mot à un dialect quelconque, parce qu'il me va!... Du reste, cela ne me trouble pas. Je me moque de la réalité des significations des mots arabes, et je pense que dans mon public de l'avenir il n'y aura pas trop d'orientalistes!» (20).

Y unos días antes, el 30 de noviembre, le había dicho: «Ah'quel temps affreux! pas de soleil depuis des semaines! -Et pourtant: Parsifal- le fou?» (21).

Wagner ya la había escrito, días antes -el 1 de octubre-, para pedirle, no consejos sobre la música de *Parsifal* o sobre el poema que acababa de escribir, sino para que le envíe perfumes desde París «un odeur de votre gout, mais bien de votre goût... une demidouzaine de poudre-sachets en papier, pour ce que les puisse mettre entre ma propre linge de matin, ce qui me servira d'être en bon rapport avec vous quand je me mets au piano, por composer la musique de *Parsifal*.../ Oui, il est question de la musique de *Parsifal*. Je ne pouvais plus exister, sans me jeter dans une telle entreprise. Aidez-moi!» (22).

Finalmente, en otra carta, sin fecha, pero de antes del 9 de noviembre, le escribe: «Je veux avoir -pour me chaise longue-, une couverture toute belle et extraordinaire que j'appellerai *Judith*!... faites de trouver une de ces étoffes de soie... fonds satin jaune -le plus pâle possible- parsemé par des tissus de fleurs- roses... s'il n'y a pas de jaune, alors du bleu très claire... Tour cela pour les bonnes matinées de *Parsifal*...» (23).

Perfumes y flores: seda amarilla, la más pálida posible o de un color azul muy claro y perfumes del gusto de Judith Gautier -e insiste en que deben ser de su gusto- para las mañanas, cuando frente al piano, inicia la música de *Parsifal*; y todo ello, «pour les bonnes matinées de *Parsifal*»...

Perfumes y flores surgirán en la última obra como símbolo del mal y como medio para intentar triunfar sobre el inocente: «...vous verrez au deuxième acte les «charmeuses» pour séduire -tres gracieusement et naïvement- comme jeunes filles, les héros du Graal. /Elles caressent Parsifal, lui tâtant les joues, le menton,- comme des enfants en jeux: peut-être chanteron-elles, à cette mélodie: «Viens!» jeune héros! beau garçon!» etc./Enfin, vous verrez, et vous serez contente!» (Bayreuth, 27 de noviembre de 1877) (24).

(20) id. Pág. 28.

(21) id. Pág. 27.

(22) id. Pág. 25.

(23) id. Pág. 26.

(24) id. Pág. 27.

Wagner escribe la palabra *frivolidad*, extraña palabra en relación con *Parsifal*; pero en la misma carta le dice a Judith: «...je me moque de toute la vie, de tout le monde. Je me sens aimé et j'aime. Enfin, je fais de la musique de *Parsifal*...». Pero, ¿cómo puede burlarse de todas las cosas, de la vida, del mundo, sólo porque ama y se siente amado? y, ¿cómo *-enfin-*, además, puede escribir también la música de *Parsifal*?

Sin embargo, en otro momento, le confiesa que, «si no pudiese lanzarse a una empresa semejante *-Parsifal-* je ne pouvais plus exister»: la oscilación, cínica y temerosa, quizá una manera discreta de expresar su angustia, entre frivolidad y verdadera confesión de que sólo la escritura de su obra le permite vivir, es propia del inseguro personaje que, a pesar de las apariencias y el universal respeto con que se le contempla, se siente necesitado de estímulos, no sólo verbales (en 5 de septiembre el rey le escribe después de recibir el segundo resumen de *Parsifal*: «... Oh!, cómo te quiero, cómo te amo, mi adorado, mi sagrado amigo...!») sino también del entorno (las sedas «pour les bonnes matinées de *Parsifal*») o los perfumes (para estar en «bon rapport avec vous» -con el recuerdo, quizá, del olor de la carne de Judith Gautier- al sentarse frente al piano (un eufemismo, seguramente: los borradores de *Tristán* (25) indican claramente que, como es natural, Wagner escribía sobre la mesa) y así conseguir el «sonido» determinado que exprese los tactos tan peligrosos de Amfortas o el tacto *-ingenuo-* de las «jeunes filles» acariciando a Parsifal «comme des enfants en jeux» (Wagner concluye con la extraordinaria observación de que ante ésta escena y tal como él sabrá escenificarla, Judith «estará contenta»).

Parsifal, en el primer resumen de agosto de 1865, se inicia con la descripción del estado de Anfortas «Guardian del Grial» quien yace postrado por una herida de lanza recibida en una cierta misteriosa aventura amorosa (*einem geheimnisvollen Liebesabenteuer*) (Véase las variantes de la copia enviada al rey en (26)); y esta herida no se cierra. El poder sobre Monsalvat («mons salvatoris», traduce para el real destinatario), castillo donde se guarda el Grial, le viene dado por su padre Titurel, el Primer Custodio del Grial, quien, por su avanzada edad se lo entregó tiempo ha.

El Grial (*sangue réelle -sang en la copia del rey-, San Gréal, Sanct Gral, der heilige Gral*), sigue explicando Wagner, es la copa de cristal en la que nuestro Salvador bebió en su última cena y entregó luego a sus discípulos; con ella, José de Arimatea recogió la sangre divina que caía de la herida hecha por una lanza en el costado de Jesús en la cruz. Siendo la más santa de las reli-

(25) Bailey, R.: R. Wagner, Prelude and Transfiguration from Tristan and Isolde (New York, 1985).

(26) Wagner, R.: *Sämtliche Werke...*, págs. 68 y ss.

quias, desapareció por largo tiempo de este mundo pecador pero, finalmente, estando la Cristiandad en lo más profundo de su desgracia y en tiempos muy hostiles, un grupo de *héroes* partieron en búsqueda de la copa, donadora de vida y símbolo de la redención ansiada por la humanidad. Sigue la descripción de cómo Titurel reunió a su alrededor un grupo de «santos caballeros» para servir al Grial y construyó para ello en una salvaje, remota e inaccesible montaña (en el poema de 1877 añadirá: «del tipo de montañas del norte de la España gótica) el Castillo de Montsalvat; el santo cáliz, con su milagroso poder, libra a sus guardianes de las necesidades terrestres dándoles comida y bebida y, mediante la aparición de una misteriosa escritura, comprensible solo para el Guardián de la hermandad de los caballeros y que surge sobre la incandescente superficie del Cristal, les informa de todas las aflicciones y males que sufren los inocentes del mundo dándoles instrucciones para socorrerlos.

Aquel que ha podido posar sus ojos en la sagrada reliquia ya no puede morir aunque sólo la castidad mantiene el privilegio del Cáliz y su fuerza.

En contrapartida, allende Monsalvat (en el poema: «en la parte sur de la misma montaña, de cara a la España musulmana»), hay otro castillo, tan secreto como siniestro y al que únicamente se puede acceder por mágicos senderos. Pero, aquel que llegue a su proximidad, queda maravillado por el esplendor nunca antes visto de los bosques de árboles floridos, las mágicas canciones de dulces pájaros y los *perfumes* que embriagan los jardines: tal es el Castillo de Klingsor y siniestro es lo que se dice del mago que lo construyó; nadie lo ha visto nunca y sólo se le conoce por su poder y éste es mágico. El Castillo es obra suya y fue construido por oscuras fuerzas en un lugar antes inhóspito y donde sólo había la cabaña de un ermitaño; allí donde antes había una desnuda y árida roca, ahora florecen mágicas *flores* en una eterna tarde de primavera.

¿Quién es Klingsor? Quizá Gurnemans (en el segundo resumen en prosa, febrero de 1877: Gurnemanz), antiguo escudero de Titurel y, ahora, leal servidor de Amfortas, parece saber algo pero nunca habla de ello; se supone que Klingsor es el mismo hombre que, hace ya muchos años, habitó la cabaña del ermitaño y se dice que él mismo se mutiló para así anular por completo sus pasiones que nunca había podido dominar con la oración y la penitencia. Titurel no quiso admitirlo entre los Caballeros del Grial pues la renuncia y la castidad deben venir de lo más profundo del alma, no por la fuerza de una mutilación. Desde entonces se comenzó a hablar del Castillo y los Caballeros del Grial recibieron advertencias de no caer en las trampas sitas en aquel lugar contra su castidad.

Y de hecho, encerradas en el Castillo se hallan las mujeres más hermosas, no sólo de ahora sino de todos los tiempos: bajo la dirección de Klingsor trabajan para destruir la humanidad y, muy en especial, a los Caballeros del Santo Grial. Son demonios femeninos.

Muchos Caballeros del Grial no retornaron de sus viajes y se temía que habían caído bajo el poder de Klingsor. Lo que desgraciadamente era cierto es que Amfortas, yendo a combatir la magia que amenazaba a sus caballeros, fue atrapado en aquellas trampas atraído por una extraña y maravillosa mujer; al intentar escapar recibió en su costado una herida de lanza que ahora le aflige y que nada puede curar.

Chrétien de Troyes escribe que el «Roi-Pêcheur» fue herido «parmi les hanches (variantes: jambes, cuisses) anbedeus -v. 3513», es decir, muy probablemente, en el sexo pero no por la Lanza-que-sangra sino por un venablo y «en une bataille -v. 3509» (27). (Wagner, por otra parte, en el texto de *Parsifal* no usa la palabra *Lanze* sino *Speer*, venablo; Juan, 19,34 escribe: *lancea latus eius aperuit*. Parece lógico que se tendría que haber empleado la palabra Lanza si es que la Lanza que hirió a Amfortas y que, hasta ahora, Wagner no ha explicado qué era, su procedencia y cómo fue a parar a las manos de Klingsor, era la que hirió a Jesús en la cruz;) más tarde en el texto escrito el 29 de agosto de 1865- escribe que «Klingsor aparece en la torre del castillo... Parsifal reconoce la Lanza, la que hirió a Amfortas y (al pie página dice Wagner:) es aquella Lanza con la cual Longino atravesó el costado del Salvador (en la cruz) y que Klingsor poseía como su más valioso medio para la magia»; cómo pudo llegar a tenerla nos lo explica el texto del poema, acto I, 145 y ss.: «... oh hiriente y maravillosa/santa Lanza!/Yo pude verte/ en manos del más abyecto! ... una hermosa mujer/Le embriaga con sus caricias (a Amfortas);/la Lanza le es robada/ Un grito de muerte. Yo corrí hacia él, / una risa: y Klingsor huía/ y la santa Lanza está en sus manos...» (recordemos que el poema es de 1877, con variantes -que no afectan el trozo que reproducimos- en la partitura impresa por Schott en 1883); *venablo* es una lanza corta, lo que contradice la usual iconografía, tanto de la escena del Calvario, como la de las representaciones de la más alta calidad, así en Bayreuth, con la *Inszenierung* de Wieland Wagner -primera representación, 30 de julio de 1951-: allí, la altura de la Lanza, clavada verticalmente en el suelo -acto III, escena del Viernes Santo- supera a la de los presentes, Gurnemanz -Ludwig Weber-, Parsifal -Wolfgang Windgassen- y Kundry -Martha Mödl-).

Más tarde, en 2 de septiembre de 1865, Wagner que ha enviado ya al rey (el 31 de agosto) la copia (con bastantes divergencias en detalles del primer texto), escribe en el *Libro Marrón*: «¿Qué hacer con la Lanza manchada de sangre?» Siguen unas consideraciones que creemos interesantes de reproducir: «El poema -de Wolfram von Eschenbach- dice que la Lanza apareció a la vez que el Grial y que, en su extremo, se halla una gota de sangre. En todo caso, ella es la que causó la herida de Amfortas pero, ¿como relacionar ambos hechos? Aquí hay gran confusión en todas partes. Podríamos considerar que,

(27) Gallais, P.: *Perceval et l'initiation*, págs. 79 (París, 1972).

o bien la Lanza fue entregada a los Caballeros al mismo tiempo que el Grial y el Guardián del Grial puede llevarla a la batalla para combatir el mal -en el caso de Amfortas el resultado fue fatal ya que este, seducido por la extraña mujer dejó que le robaran la Lanza siendo herido por la misma al intentar huir- (Y ¿por qué Klingsor hirió a Amfortas con la Lanza, sabiendo que ésta puede causar heridas pero no matar?), o bien: al entregárseles el Grial se les prometió a los caballeros la posesión de la Lanza; si un día se juntara con el Grial, nada podría vencer a sus poseedores. Klingsor halló la Lanza y la guardó, tanto por su mágico poder como porque al tenerla apartada del Castillo del Grial venía a ser invencible; Amfortas marchó en busca de la Lanza y, seducido por la mujer, no pudo evitar que Klingsor le hiriera... la continuación es la misma. ¿Qué es lo mejor, Cos(ima)?» (28).

Wagner escogió -por consejo de Cósima o no- la primera posibilidad, la que, evidentemente, era más lógica y de más interés dramático; en el segundo caso el hecho de que «Klingsor halló la Lanza y la guardó» no tiene demasiado sentido y ¿cómo sabía Amfortas que Klingsor tenía la Lanza tan fácilmente hallada?

El vaso contenedor de la Sangre y la Lanza, principal símbolo de todo aquello que vertió la sangre divina y, en sí, causante de una herida sobre la que el evangelista insiste con especial interés (es el único momento, J. 19-34, en que el texto emplea la palabra *sangre*) parece que debían estar juntos y guardarse y transmitirse a sus guardianes al mismo tiempo; Wagner comprendió la importancia del objeto y cómo tenía que explicarse y justificarse su presencia y el resultado que se derivaba de su empleo: llagas mortales para Amfortas, poder mágico para Klingsor y, finalmente, la esperada curación del rey. Todo ello venía dado por el contacto o la posesión de la Lanza; de hecho, toda la acción de Parsifal, todo lo que sucede en la escena, la evolución de cada uno de los protagonistas, la liberación o el hundimiento -y la muerte- de algunos de ellos, viene dado por los avatares que acontecen a la santa Lanza; de no existir ésta, nada habría sucedido y la historia de Parsifal, caso de aparecer éste en los dominios del Grial, habría sido otra.

La ambigüedad de la Lanza es manifiesta: en manos del mal, de Klingsor, causa heridas incurables aunque no mortales. En manos del bien, de Parsifal, es causa de la curación de la misma herida que ella hizo tiempo ha. Esto no acontece con el Grial o, por lo menos, así podemos imaginarlo. Aunque Klingsor es dueño de la Lanza y la comunidad de los Caballeros llega a estar en un estado casi de destrucción, nunca se sugiere -por Wagner ni ningún otro de los poetas que han cantado este tema- que el Grial pueda ser robado y pueda pasar a manos de Klingsor con efectos inimaginables: el cáliz que con-

(28) *The Diary of Richard Wagner. The Brown Book*, edit. Bergfeld. J. Pág. 65 y ss. (Londres, 1980).

tiene la sangre divina y en cuyo cristal pueden leerse certeros avisos no puede caer en posesión de Klingsor; la sangre es demasiado sagrada y ningún poeta se atreve a imaginar su pérdida y el mal que con ello podría suceder.

Pero sí puede ser arrebatada al rey la santa Lanza aunque Wagner no retiene la idea de que, en la punta de la lanza -venable en su texto-, brilla una gota de la sangre del redentor. La Lanza causó la herida en el costado y provocó que, de él, manaran sangre y agua, pero en el poema de Wagner, la Lanza es sólo un medio, sacralizado por el contacto con la carne divina aunque la sangre ya haya desaparecido.

Quizá por ésto el poder del mal puede llegar a poseer esta reliquia y la magia que de ella aún se desprende pero la Copa del Grial siempre quedará encerrada en el Castillo de las cuatro enormes campanas; Klingsor nunca podrá poseerlo ni, tan solo, llegar a verlo.

La Lanza, para Klingsor, es un «valioso medio para la magia» y ésta puede ocasionar heridas incurables aunque no mortales; ¿acaso la Lanza es capaz, como valioso medio mágico de hacer actuar las «oscuras fuerzas» capaces de construir el Castillo en la España musulmana?

Esto, Wagner no lo aclara, pero parece haber una relación muy concreta entre la posesión de la Lanza, la fuerza invencible de aquel que la tenga en su poder y su capacidad para evocar oscuros poderes para construir paisajes imaginarios y, asimismo, hacer surgir seres mágicos -mujeres para seducir y guerreros guardianes del Castillo- que reciban a los Caballeros del Grial y actuen sobre ellos: detrás de toda esta fantasmagoría se yergue la sombra de la sagrada Lanza.

No queremos ahora incidir en su carácter sexual, evidente, ni en el hecho de que la Lanza es un instrumento guerrero que éste empuña contra sus enemigos y con el que los atraviesa -o es atravesado-: la metáfora sexual es evidente, también, y Wagner debió -conscientemente o no- saber la importancia capital de la Lanza en su historia: a través de ella podía poseer al rey que había osado acercarse a la maravillosa mujer del jardín mágico. Con ella lo había castigado por su atrevimiento y con ella -una vez el rey quedara definitivamente apartado de la mágica mujer- podría finalmente curarlo. La maga, que intenta y casi logra seducir al ingenuo protagonista (y Wagner dice de él: «sólo he encontrado a un hombre con estas divinas necesidades en su alma: *mi Parzival, mi hijo* en el Espíritu Santo...») (29) (2 de sep. de 1865), la maga que intentó seducir a *su* hijo -el único con sublimes necesidades en su alma-, como enviada del mal, será finalmente destruída por el poder de la Lanza: el hijo conseguirá hacerse con ella y desoir las llamadas, claramente

(29) id. Pág. 66.

incestuosas con que ella, recordándole a su madre, en una increíble y atrevida transferencia, casi logra arrebatarle su virginidad; con la Lanza-Sexo en la mano, el Castillo y sus tenebrosos habitantes desaparecen: sólo Kundry quedará exenta o perdonada -quizá salvada por el recuerdo de Cósima- para desaparecer definitivamente -morir- cuando Parsifal logre llegar al Castillo del Grial y tocar con la Lanza la herida -o el sexo- del rey: recuperado ésto, Kundry-Cósima ya no tiene nada que hacer en la escena imaginaria. Únicamente el rey -evidente transferencia, asimismo, de Luis de Baviera- permanecerá encerrado para siempre, sin morir, eternamente, tal como Isolda habría deseado, en el Castillo, ahora ya no como dueño sino como súbdito, posesión del *hijo*, del recién llegado, de aquel que logró recuperar la Santa Lanza tan imprudentemente perdida años atrás.

Cuando cae el telón en la escena final del tercer acto, la apoteosis, visual y sonora, las palabras grandiosas del coro retumbando sobre el recuerdo de las campanas ahora ya silenciosas y los arpeggios de las arpas -«Erlösung dem Erlöser!»- y la última citación del tema del comienzo de la obra y que parece contener la acción en sí misma sin que pueda llegar a concluir, no es un «final» sereno y feliz: la santidad que supone la escena, en su misma extraña sofisticación la hace falsa y terrible: Wagner ha conseguido poner en escena la muerte de Cósima -la que le alejó del Rey de Baviera- y, de una u otra forma ha conseguido encerrarse con él, eternamente, inmortal, en un Castillo poblado por oscuros Caballeros que podrán reverenciarlos y servirlos en la silenciosa espera diaria de que renueven la ostensión del Grial que les concederá 'la fuerza para sus hazañas y la inacabable continuidad de su orden; y en el Castillo ya no volverá a entrar el miedo a la maldad de una ambición extraña ni el temor de que sus virginales habitantes puedan ser tentados de nuevo por las mágicas mujeres -la maldad pura y perfecta: el sexo-, pues éstas han desaparecido con el ensueño de Klingsor y la destrucción de sus artes.

Ahora el constructor del Castillo siniestro ya no sueña con paisajes imaginarios en los que las mujeres seducen a los Caballeros del Grial con su cuerpo, no con sus palabras, pues Klingsor sólo sabe exponer antes ellos la magia de sus perfumes y la suave brisa del viento entre maravillosos árboles y los colores de las flores; las mujeres se limitan a acariciar los héroes, «como niños jugando» y *quizá* (dice Wagner a Judith Gautier) cantarán una melodía: «Ven! Ven! joven héroe! hermoso joven! -etc.» Wagner no cree necesario especificar más a Judith sobre lo que dirán las mujeres-flores pero, en todo caso, después de su descripción -muy primaria- del protagonista-Wagner: joven y hermoso héroe, éste, en su carta, se limita a escribir etc.

Las mujeres han desaparecido del paisaje «del norte de la España gótica»; el mal ya no puede acechar a los inmaculados protagonistas, finalmente dormidos en su eterna vigilancia sobre el Grial, limitados a mostrar diariamente el sagrado Cáliz para que éste les de vida y puedan seguir su ensueño entre las tinieblas del Castillo eternamente juntos y dormidos.

El 3 de septiembre de 1865, Wagner escribe en el *Libro Marrón*: «...nuestro amor sólo puede ser sufrimiento!-... al fin he escrito a Malvina (viuda del tenor Ludwig von Carolsfeld); ahora veo que su muerte me deja en un estado parecido a un sueño: y si permanezco en él puedo soñar.. y mi despertar es horrible, no puedo soportar la vida, no puedo existir.! Todo es locura para mí! (líneas atrás escribe: !Estoy cansado, tan cansado!) No puedo hablar con ella de *Tristán*. Y ésto me sucede ahora contigo: no puedo hablar de tí...! De este modo no puede haber un despertar! Y así, debo convertir toda mi vida en un sueño. Y esto puede suceder y yo podré escribir todas mis obras siempre que no se me arranque de mi sueño sobre el mundo; en verdad no puedo ver su realidad: ya no puedo más. Pero en el sueño parece soportable... Y en este sueño estoy encerrado contigo -oh mi Cósima-! Permanece siempre junto a mí, siempre soñando conmigo. Sufriendo conmigo pero siempre soñando. Ya no más hablar de amor, nunca hablar de amor, de nuestro amor, nunca, pero amando y soñando. !Qué maravillosa muerte será deslizarse de este ensueño al sueño eterno!...» (30).

La escena final de *Parsifal* es la representación de este deseo pero en ella Cósima ha desaparecido: encarnada en Kundry, en el maravilloso jardín, entre perfumes y flores, intentó seducir a Parsifal-Wagner con el sueño del incesto: la resplandeciente curación del rey y su retorno a la vida hace imposible que pueda seguir «sirviendo» a Parsifal (*Dienen...Dienen!*: son las únicas palabras que pronuncia en el Tercer Acto; en la última acotación de la obra Kundry caerá sin vida ante la ostensión del Grial que, en este caso, parece impotente para dar la inmortalidad a aquel que lo contempla) y aunque llega a entrar en el Castillo del Grial y contempla la gloria de su esplendor - *Lichstrahl: hellstes Erglühen des Grales*- éste no puede, o no quiere mantenerle la vida; también Cósima sirve -y seguirá haciéndolo mucho después de la muerte de Wagner- pero su mayor servicio, del que ella fue consciente o no, fue «morir» ante la gloria del Grial, ante el rojo resplandor sanguíneo de su gloria.

Años atrás, en el mágico jardín, intentó hacer olvidar al «joven héroe» la visión de las llagas del rey y su doliente herida: con el recuerdo de las caricias de la madre muerta por su culpa, por su olvido, llegó casi a conseguir la posesión del «hermoso joven». En una asombrosa escena, por encima del recuerdo materno y el impulso del incesto, que allí casi se consuma -tal como Edipo logrará el anhelado sueño, la posesión materna y asimismo, Yocasta logrará el sueño envolvente de la consumación del incesto y del que no querrá

(30) id. Pág. 67.

Véase asimismo, sobre su interés en perfumes, sales de baño, los tejidos de gran calidad, el lujo en sus habitaciones (y la dificultad de componer en invierno por su extrema sensibilidad al frío): Newman, E.: *The Life of Richard Wagner*, Vol IV, págs. 606 y 607 y Vol. II, págs. 408 y ss. (Cambridge, 1976).

advertir las consecuencias ni tan sólo reconocerlo como tal («sólo es feliz el que sabe olvidar estas cosas...»)- la fuerza terrible del recuerdo de la sangre del rey es tan dominante que Parsifal únicamente sabe recordar que «la llaga sangra y sangra en su propio corazón...» y vé como la sangre del rey corre en enormes oleadas *-Fliesse ihr Blut in Strömen dahin!-*: pero también del Santo Cáliz brota la sangre *-Das heil'ge Blut erglüht...-* y escucha el lamento divino por la profanación del santuario: «!Sálvame, sálvame de las manos sucias por el pecado...!»: el recuerdo del líquido rojo paraliza cualquier impulso hacia Kundry y que habría podido significar, quizá, el que se mantuviera en vida y ocupara algún lugar al costado de Parsifal-Wagner; en la escena en que Kundry logra casi su deseo y en la que Wagner describe la incapacidad de Cósima para poder restar «eternamente» a su lado, el poeta llega tan lejos en su intento de agotar las posibilidades de seducción del joven héroe que, no sólo invoca el recuerdo de su madre sino que insiste en mostrarle «el abrazo en el que se abrasaba de fuego su padre con la pasión de Herzeleide...»; y de este abrazo surgió su vida, dada por aquella que ahora le entrega su último don: *der Liebe -ersten Kuss*.

Y desde que Cósima le habla «del amor que vida un día te dió *-Die Leib und Leben/einst dir gegeben,...*», en la orquesta suena por tres veces el acorde de Tristán -asociado en el Segundo Acto a la magia de Klingsor (acaso quizá se podría creer que la figura de Klingsor es un recuerdo de la del padre de Wagner)- para resonar nuevamente y desplegarse lentamente sobre la palabra *Kuss*; pero la sangre es una barrera insuperable y el largo beso de Kundry -desarrollándose sobre los cuatro cornos con sordina, *Sehr langsam* y muy dulce, aparece violento, *F*, en *Sehr belebend* y halla su máxima fuerza en *Schnell*, sobre la palabra *Amfortas*: Parsifal ha recordado la sangre, (el acorde de *Tristán* suena *FF* en casi toda la orquesta; en realidad se la ha añadido una nota extraña al acorde *-do#, mi, sol, si-*: un fa natural, apoyatura del mi, que no resuelve y hace más violento el acorde) -abre el recuerdo de la llaga: por dos veces Parsifal evoca la herida sangrante: *Die Wunde! - Die Wunde!* y antes de su lamento, *FF*, la orquesta hace resonar, también por dos veces, el acorde de *Tristán*, con una violenta nota añadida, la segunda vez.

Kundry intentó apartar a Parsifal de su fascinación por la sangre del rey queriendo guardarlo para sí aunque fuese sólo una sombra del recuerdo materno; su castigo por haber intentado, asimismo, la «salvación» del rey, será tener que morir cuando cese de manar la sangre y se consume la eterna unión del joven héroe y el rey Amfortas. Y ni tan sólo la resplandeciente luz del Grial podrá mantenerle la vida -pues entre los Caballeros de Grial el «eterno femenino» es únicamente una posibilidad para obtener algo, un medio para perfeccionar su sociedad y para que ésta pueda seguir encerrada en sí misma y en su paisaje imaginario-; o quizá será el mismo Grial el que no querrá prolongarle diariamente la vida y decidirá que ella -aunque ha sido el agente involuntario de la unión del voraz héroe con el rey sangrante- no es digna de permanecer en el oscuro Castillo habitado sólo por los Caballeros del

Santo Cáliz, agradecidos pero incómodos por su presencia; Kundry muere por la ambigua visión del Grial o porque la Lanza, cumplida ya su última misión, destruido el Castillo de Klingsor y sus habitantes y marchitadas las flores de pálidos colores, azules y amarillos, del jardín de las rosas muy suaves y de perfumes que ahora ya no podrán retornar, después de haber tocado -por segunda vez y con su peligroso tacto- al rey hará cesar el flujo de sangre, permitiendo que se inicie una nueva eternidad para los dos héroes pero, también, viéndose llevada por la necesidad de destruir aquella que podía -o podría- entorpecer, de una u otra forma- la inacabable unión, sin abrirle ninguna herida, sin hacer manar la sangre, la hace desplomarse sin vida bajo los resplandores rojizos del Grial: así muere Kundry-Cósima.

El Castillo ya puede cerrarse sobre esta eterna y virginal unión que el Santo Grial sabrá guardar y mantener diariamente: los dorados arpegios en la bemol de las arpas, el acorde de los metales y los vientos que concluyen el tema que inició la obra -sin dejar que éste alcance toda su extensión, tal y como se anunció en el Preludio al Acto I, como si el acorde final quisiera detener el tiempo, imposibilitando el que podamos oirlo por completo y una última vez- son la última resonancia de las voces del coro -*Erlösung dem Erlöser!*- : un *la b* cantado por las sopranos primeras, siempre piano y desde lo más alto de la cúpula, desciende sobre los suaves tresillos de las cuerdas y las dos arpas; parece ser un final pero nada puede concluir allí donde el tiempo se ha detenido por la operación del Grial y la eterna vida -eterna de un tiempo inacabable- de los Caballeros y el nuevo rey y su amado: «! *Descúbrase el Grial!*» ordena Parsifal «con entusiasmo» y con «los ojos fijos en el extremo de la Lanza»; en su exaltación observa el «milagro de suprema alegría»: «-*Del hierro que ha cerrado tu herida -dice al rey- veo ahora manar la sagrada sangre, ávida de retornar a su fuente en el Santo Grial...*» ¿la «sagrada sangre, es la de Amfortas o la del Redentor que aún brilla en la Lanza? ¿O son ambas las que allí se han mezclado?. Pero ahora nada debe ya ocultar la fuente de la vida: «!*Descúbrase el Grial!*», y los niños (*Knaben*) que asisten a la escena -los futuros caballeros quizá-, abren la caja del relicario. El Grial, poco a poco, se ilumina con dulce luminosidad.

Y de lo más alto del Templo, ocultos en la cúpula, lejana expresión de lo numinoso, imagen de los coros celestiales que cantan ante el Altísimo, los coros de niños y Caballeros inician su cántico casi inaudibles: pero la luz del Grial, objeto ambiguo, dador de vida e inmortalidad pero también incapaz de curar la llaga del rey, es mortífera para la mujer que ha osado penetrar en el Templo. Kundry «con la mirada fija en Parsifal» cae a sus pies: la primera acción del Grial, en manos del nuevo dueño ha sido una muerte. Allí donde, por la mágica -o santa- operación del Grial la vida se perpetúa eternamente, la fuente de vida ha sido mortal para aquella, que, de una u otra forma, consiguió llevar el «Salvador» a su destino.

Parsifal, impasible, con Amfortas arrodillado a sus pies, al costado del cadáver de Kundry, sumido en su eterno sueño, con «majestuoso movimiento benedice a la hermandad de los Caballeros».

La acción acaba allí donde comienza lo inacabable, allí donde el tiempo se detiene en una eternidad petrificada en el último egoísmo de una «suprema alegría» conseguida sobre la muerte de los demás, de aquella que, quizá habría conducido al «joven héroe» al reino de los humanos, imperfecto pero humano al fin y quizá le habría hecho olvidar la fascinación materna de la sangre y sangre dadora de vida pero también de muerte.

Parsifal se disuelve en el nirvana sangriento, diario hasta la eternidad, tal como Isolda en el retumbar de oleaje del mundo; pero en el Castillo sólo seguirán sonando las cuatro campanas de un tiempo que no acaba y cuyo «supremo deleite» dice Isolda» no será la disolución final sino el eterno traspaso del chorro de sangre del Cáliz a la Lanza y la mística comunión de los amantes; el compositor lograba aquello que, desde años ha, había estado intentando consumir y aquello que más deseaba: matar a la mujer-madre y petrificar el tiempo del amor: «*Höchsten Heiles Wunder!*», ¡El más alto y santo milagro!».

marzo, 1990