

RESACRALIZACIÓN Y COMPASIÓN. Una respuesta a Günther Pöltner desde el *Parsifal*

Alberto Ciria, Munich

Resumen: Considerando la obra escrita de Richard Wagner desde el *Parsifal*, puede ser reinterpretada por cuanto respecta a las relaciones entre religión, arte y naturaleza tal como Günther Pöltner las expone en su artículo. Por otro lado, la superación de los límites individuales no sucede mediante la disolución de la conciencia, sino mediante la compasión.

Abstract: Considering Richard Wagner's written work from *Parsifal*, it can be reinterpreted regarding the relationships between religion, art and nature, as they are exposed in Günther Pöltner's article. At the same time, overcoming individual limitations doesn't happen through the dissolution of consciousness, but through compassion.

En su artículo sobre «La idea de Richard Wagner de la obra de arte total», a partir de la interpretación de algunos escritos de Wagner, Günther Pöltner muestra las aporías y las inconsecuencias a que conduce la doble reducción de la religión a arte y del arte a estética. Según dichos escritos, el mito es la personificación inconsciente de las fuerzas naturales en orden a conjurar el desasosiego que su violencia desatada provoca en el hombre (IV/31)¹. Al personificarlas, el hombre se reconoce y se reencuentra en ellas (III/15). El festejamiento de este reencuentro es la celebración religiosa, que de suyo tiende a precipitar en la obra de arte, que es la exposición sensible de este reencuentro consigo en una naturaleza conjurada (IV/32). Pero con su evolución, el arte acaba evidenciando que dicho reencuentro se basa en un falseamiento antropomorfo de la naturaleza. Entonces el encuentro con la naturaleza pasa a ser posible sólo a través de la autodisolución. El arte se transforma en estética porque la experiencia estética es el autodesvanecimiento deleitoso de la subjetividad en orden a fundirse con una naturaleza heterogénea (IX/78). En todo este proceso se articula, pues, la secuencia: religión - arte - naturaleza, sostenida por el apremio del hombre a fundirse con la naturaleza.

El propósito de nuestro artículo no es polemizante. Por eso no queremos poner en cuestión la interpretación de los textos wagnerianos, que por lo demás parece bien fundamentada, ni tampoco las aporías y las inconsecuencias que Günther Pöltner advierte en un proceso que, pasando por la sustitución de la religión por el arte, desemboca en una suplantación de la religión por la estética, cuya denuncia es, al fin y al cabo, el motor del artículo con su recurso a Wagner.

Lo que sí es cuestionable es que *una interpretación correcta de los textos de Wagner sea también una interpretación correcta de Wagner*. Pues Wagner no fue un ensayista:

¹ Citado según Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 10 vol., Leipzig, E.W. Fritsch, 1887.

fue un músico. Igual en San Juan de la Cruz, que en Dostoievski, en Rilke o en Tarkovski, una y otra vez se evidencia que la obra ensayística de los grandes artistas, incluso sus comentarios a su propia obra, queda a la zaga de la obra específicamente artística.

En el caso de artistas tales, se puede pretender interpretar la obra artística a partir de la obra ensayística, como quien trata de encontrar el significado de *Sacrificio* en *El tiempo sellado*, en lugar de leer el libro desde la película. Se puede interpretar la obra ensayística desde ésta misma, como hace Pöltner. O también se puede estudiar la obra ensayística a la luz de la obra artística.²

A partir de una interpretación del *Parsifal* sostenida desde la distinción entre lo que se va a llamar obra escénica y obra sacrificial, una relectura de los escritos wagnerianos evidenciará una subordinación tanto del arte como de la naturaleza respecto de la religión, así como que la superación de los límites del individuo en orden al encuentro con «lo otro» no se produce mediante la disolución gozosa de la conciencia, sino mediante la compasión.

El estudio del *Parsifal* procederá así: primero se interpretará el «subtítulo» de la ópera; después se interpretará el título; luego se alumbrará la correspondencia mutua de título y subtítulo, para, por último, considerar desde ella las relaciones del arte y de la naturaleza con la religión.

1. *Parsifal*

La obra de arte puede tener que ver con el sacrificio de dos maneras: representándolo o siéndolo. Obras escénicas llamamos a aquellas que representan un sacrificio. Obras sacrificiales llamamos a aquellas que son un sacrificio. Como paradigma de obra escénica tomamos *Parsifal*. Como paradigma de la obra sacrificial, *La Pasión según San Mateo*.³

1.1. *Ein Bühnenweihfestspiel*

El título de la ópera, *Parsifal*, es seguido de la designación «*Ein Bühnenweihfestspiel*». Esta designación no es un subtítulo, así como *Fidelio* tiene por subtítulo «o la fidelidad conyugal», es decir, no es una puntualización argumental. Es una designación de la forma de la obra. *Así habló Zaratustra* es un poema sinfónico, *Resurrección* es una sinfonía, y *Parsifal* es *Ein Bühnenweihfestspiel*.

Ein Bühnenweihfestspiel se traduce unánimemente como «un festival escénico sagrado» o «un festival escénico sacro». Pero esta traducción es equivocada: es falsa semánticamente

² En cualquier caso, la interpretación «intratextual» de los escritos de Wagner que hace Pöltner se compecede más con la tetralogía (por su naturalismo) o con el *Tristán* (por el encuentro con el otro a través del desvanecimiento de la conciencia). Qué diferentes se ven las cosas desde el *Parsifal*, se mostrará en lo que sigue.

³ Este trabajo ha sido inspirado por dos lecturas. En «Lo satánico como fuente y como tema de la creación artística» (recogido en *La realización del hombre en la cultura*, Madrid, Rialp, 1990, pp. 261-292), Jacinto Chozza habla de la función sacrificial del arte y define el sacrificio como transmutación sobrenatural del mal en su inverso. En «El sentido cristiano del dolor» (recogido en *La persona humana y su crecimiento*, Pamplona, Eunsa, 1996, pp. 207-264), Leonardo Polo habla del sacrificio de Cristo en términos de desciframiento del dolor, hasta entonces inabordable como objeto de conocimiento y desde ahora dotado de significado. De ambas ideas se sugiere casi de suyo interpretar la obra artística como el lugar donde el dolor es hecho significado.

y es incorrecta gramaticalmente. Es falsa semánticamente porque, aunque en castellano el término «consagrado» es un derivado de «sagrado», en alemán *weih* y *heilig* son dos raíces distintas. *Heilig* y sus derivados se corresponden tanto con «sagrado» y sus derivados como con «santo» y sus derivados, mientras que *weih* y sus derivados se corresponden con «consagrado» y sus derivados. Así, «consagración» es *Einweihung* o simplemente *Weihe*. En *Bühnenweihfestspiel*, *weih* significa «consagrado», no «sagrado».

El término *Bühnenweihfestspiel* es gramaticalmente una palabra compuesta. La composición de palabras introduce una determinación específica del término antecedente respecto del consecuente, y no una determinación individual. *Ein Bühnenweihfestspiel* significa pues, a tenor de la mera gramática y semántica, «un festival de consagración de escenario», a diferencia de «un festival de la consagración del escenario», en el que se trata del festival de la consagración de un escenario concreto.

Pero «festival de consagración de escenario» puede a su vez significar dos cosas. Puede significar «festival-de-consagración de escenario», o puede significar «festival de consagración-de-escenario». Gramaticalmente ambas traducciones son correctas, y sin embargo hay una diferencia semántica entre ellas.

En «festival de consagración-de-escenario», «escenario» determina específicamente a «consagración». Esto puede significar que lo que se consagra no es un escenario concreto, ni tampoco un escenario indeterminado pero que puede ser cualquiera: eso sería una consagración *del* escenario. Lo que aquí se consagra es lo que se corresponde con el escenario en general: lo escénico. Se consagra lo escénico en su carácter de escénico, lo escénico por ser escénico, el acto de representar y lo que se corresponde con él. En este sentido, la consagración-de-escenario se diferencia de la consagración-de-realidad, que consagra no una realidad concreta, sino lo real en su carácter de real, lo real por ser real.

O bien puede significar que el escenario no es el objeto de la consagración, ni como un escenario concreto ni como lo escénico, sino su carácter: la consagración pertenece al escenario, es decir, ella misma es escénica, es escenificada o representada ante un público. No se consagra lo escénico, sino que la consagración es escénica. En este sentido, la consagración-de-escenario se diferencia de una consagración real.

«Festival de consagración-de-escenario» puede significar que en el marco de un festival se consagra el carácter de lo escénico, o bien que en el marco de un festival se representa una consagración.

En «festival-de-consagración de escenario», «consagración» determina específicamente a «festival», y «escenario» determina específicamente a «festival de consagración». Es decir, «escenario» no se refiere aquí a «consagración», sino a «festival». No se consagra lo escénico ni tampoco se dice directamente que la consagración sea escenificada, sino que la consagración es festiva, tiene lugar en un festival o da lugar a un festival, y ese festival tiene carácter de escenario, es escénico, representado. «Un festival-de-consagración de escenario» no es un festival de consagración escénica, sino un festival escénico de consagración.

Ein Bühnenweihfestspiel puede significar, pues, «un festival de consagración escénica» o bien «un festival escénico de consagración». Ambas traducciones son gramaticalmente correctas y semánticamente sostenibles. ¿Cuál de las dos es la pertinente?

En «festival de consagración escénica» lo escénico es la consagración o lo consagrado, pero no el festival. «Festival», entonces, se refiere aquí a lo extraescénico, a lo que rodea a la escena, al «evento» de que la consagración sea escenificada o de que lo escénico se

consagre, al público que asiste festivamente a la escenificación. El ciclo de las representaciones bayreuthianas de sus óperas, la «temporada de Bayreuth», Wagner lo designó *Festspiele*, «festivales». El teatro que Wagner construyó para la representación de sus óperas se llama *Festspielhaus*. La escenificación da lugar a un festival, pero el festival no es escénico, no es representado, sino que es real: los wagnerianos viajan a Bayreuth y pagan un precio por ver la ópera.

En «festival escénico de consagración» lo escénico es el festival. Ahora bien, ¿sólo el festival? Una consagración no meramente representada, sino real, da lugar a un festival representado. ¿Qué sentido tiene eso? Ninguno. El festival es escénico porque la consagración es escénica. La representación de la consagración da lugar a un festival escénico porque los personajes participan de esa consagración o porque la consagración los hace participar de ella. «Festival» no se refiere a los *Festspiele* de Bayreuth, sino a los personajes sobre el escenario que participan de la consagración representada. ¿Sucede esto en la trama de esta ópera? Sí.

Por tanto, *Ein Bühnenweihfestspiel*: «festival escénico de consagración». *Parsifal* es la representación escénica de una consagración festiva.

En cualquier caso, «un festival escénico sacro» se diría *ein heiliges Bühnenfestspiel*, y si *Bühnenweihfestspiel* se quiere traducir con dos atributos predicativos, habrá que decir «festival sacramental escénico».

Esta caracterización no es un subtítulo, una precisión argumental, sino que da a conocer el género de la obra. Entre traducir *Bühnenweihfestspiel* como «festival escénico sacro» o «festival escénico de consagración», no se decide la correcta interpretación del argumento, sino la comprensión o la malcomprensión de la ópera como tal en su conjunto. «Un festival escénico sacro» significa que la ópera es en sí misma sagrada. ¿No es eso una petulancia?

Pero en «festival escénico de consagración» queda indeterminado cuál es el objeto de la consagración. No se consagra el escenario, sino que la consagración es escénica. ¿Qué se consagra entonces? Tampoco se consagra el festival, porque el festival no es algo previo a lo que luego se dirige la consagración, sino que él mismo resulta de la consagración. Tampoco la consagración tiene lugar en un festival, sino que da lugar a un festival. ¿Qué es, pues, lo que se consagra? Ni lo escénico ni el festival: lo que se consagra es la propia consagración. En la atribución que da Wagner al título de su ópera se encierra ya su trama. La materia de la trama de *Parsifal* es la restitución de los sacramentos. Una vez que el sacramento ha sido profanado, a Parsifal se le encomienda la devolución al sacramento de su original carácter sagrado, su resacralización. Sacralizar es hacer sagrado algo que antes no lo era, y resacralizar es hacer sagrado algo que, habiéndolo sido, dejó de serlo a causa de una profanación.

Lo sagrado lo es originalmente, y por tanto lo es en sí mismo, mientras que lo consagrado es lo que ha sido hecho sagrado, y por tanto lo que no es sagrado por sí mismo sino por la acción de otro. Hacer sagrado es *sacri-ficere*, «sacrificar». Sacrificar algo es sacralizarlo, sacramentalarlo.

El acto de consagrar, es él mismo sagrado. La consagración es un rito sagrado. Pero en la medida en que es un rito sacro, puede profanarse, y en la medida en que puede profanarse, puede luego volver a ser hecho sagrado, es decir, puede ser consagrado en el sentido de resacralizado.

El atributo «un festival escénico de consagración», referido al título de la ópera, entendiendo que aquello a lo que la consagración se refiere es la propia consagración, dice ya que la trama versa sobre la resacralización de un sacramento originalmente sagrado, pero fácticamente profanado, a través de una nueva consagración, de una consagración en segunda potencia que reinstaura el sacramento también en una segunda potencia: «consagración de la consagración».

En la medida en que el acto de hacer sagrado o de transmitir lo sagrado es él mismo sagrado, y por tanto lo es originalmente y en sí mismo, no puede ser constituido por la persona que lo realiza, sino que más bien le es encomendado a ella para su cumplimiento. Esta encomendación es un ministerio, y quien la cumple es un ministro. Una encomendación es una tarea, una misión.⁴ «Consagración de la consagración», entendida así como encomendación, es «consagración a la consagración». La última frase de la ópera, repetida varias veces, dice: «redención al redentor».

«Redención al redentor» es la expresión en términos de encomendación, es decir, en términos de ministerio, de la resacralización de lo original y esencialmente sagrado pero posterior y fácticamente profanado.

En teología cristiana, la transmisión del ministerio se llama «sucesión apostólica». Según ella, hay un momento original y una serie de momentos sucesivos en los que lo original es conservado en su originalidad. No por haber sucesión se produce una derivación de lo original, sino que la sucesión conserva la originalidad de lo original en su transmisión.

Lo consagrado es lo que ha sido hecho sagrado: no es sagrado originalmente ni en sí mismo, pero al serle transmitida la sacralidad, tampoco introduce la sacralidad en una posterioridad, sino que, más bien, ello mismo es sacado de la posterioridad y elevado a la originalidad. Se podría decir que una vez que lo consagrado ha sido hecho sagrado, es tan sagrado como lo sagrado original. Lo consagrado es sucesivo respecto de lo sagrado, pero no es posterior.

Cuando lo sagrado ha sido profanado, junto con lo sagrado se pierde también la originalidad, y entonces lo profanado cae en una posterioridad. Por eso la profanación es fáctica. Tal vez por eso también la acción de *Parsifal* comienza después de que la profanación ya ha sucedido, cuando lo sagrado, y también la propia profanación, han quedado relegados ya al pasado.

La relación de lo posterior profanado respecto de lo original sagrado se corresponde argumentalmente con la relación de Amfortas respecto de Titurel, su padre. Que el ministerio se transmita del padre al hijo significa que la transmisión se realiza en términos de originalidad y posterioridad, en la que acontece la profanación. Se puede decir que, en el nivel nocional, la profanación introduce la posterioridad, y la correspondencia argumental de eso es que la posterioridad introduce la profanación. Parsifal, al asumir el ministerio, rompe esta cadena y esta relación, primero porque no desciende de Amfortas, y luego porque él mismo no deja descendencia⁵: él es casto, «puro». En esta «sucesión apostólica», Parsifal se sale de la línea de filiación Titurel-Amfortas y se restablece en el mismo nivel que Titurel.

⁴ «Ministro» viene de *minister*, que significa «servidor». Menester significa originalmente «servicio», «oficio».

⁵ Aquí dejamos aparte la figura de Lohengrin, que en *Lohengrin* aparece como hijo de Parsifal, pero que en *Parsifal* no aparece.

El ministerio que Titurel transmite a Amfortas y que Parsifal reasume es el ministerio sacerdotal. Cuando la consagración originalmente sagrada pero fácticamente profanada es resacralizada mediante la «consagración de la consagración» —la «redención del redentor»—, queda reinstaurada en una segunda potencia, en un nivel superior. La «consagración de la consagración» opera por tanto una *elevación*. Esta elevación no transforma lo elevado, sino que pone a lo mismo en un nivel superior: no es una transformación, sino una transposición.

Lo que es transformado, se transforma en algo distinto. El resultado de la transformación es otra cosa. Lo que es elevado, se eleva como ello mismo. El resultado de la elevación es lo propio elevado.

El sacramento, la consagración, significa que puede ser hecho sagrado lo que originalmente no lo era, y que por consiguiente es posible la transmisión de lo sagrado. La sangre de Cristo hace sagrado el Grial, el Grial hace sagrada la Sala del Grial, la Sala hace sagrada la montaña de Monsalvat, Monsalvat hace sagrado el bosque del Grial, y el bosque hace sagrados a los animales que viven en él. Hay una irradiación de la sacralidad, que en la ópera se representa escénicamente mediante una luz que desde lo alto se proyecta vertical hacia el Grial resplandeciendo luego desde éste hacia afuera.

El motivo central de *Parsifal* es el sacramento. La última estampa de la ópera muestra a Parsifal alzando el cáliz, del que irradia una luz blanca que envuelve a los asistentes, mientras una paloma desciende de lo alto y queda suspensa sobre su cabeza. A los pies de Parsifal Kundry muere purificada⁶, y Amfortas, sanado de su herida, lo venera arrodillado junto con Gurnemanz. Pues bien, cada uno de los elementos y de los personajes de este cuadro representa un sacramento, de modo que aquí se da una unión de los seis sacramentos: Parsifal representa el sacerdocio, el Grial la eucaristía, la paloma el bautismo, Kundry la extrema unción, Amfortas el perdón de los pecados, y el carácter de restablecimiento del sacramento significa ya en sí una confirmación, o tal vez sea Gurnemanz, que siempre se ha mantenido fiel al sacramento, quien represente la confirmación.

Además, en este último cuadro cada uno de estos sacramentos está representado como repuesto: Parsifal representa el sacerdocio repuesto respecto de Amfortas, el Grial la eucaristía repuesta respecto del primer acto, la paloma el bautismo en Espíritu Santo respecto del bautismo en agua (baño de Amfortas en el primer acto), Kundry la extrema unción repuesta respecto de su sueño del que la despierta Klingsor al comienzo del segundo acto, Amfortas el perdón de los pecados repuesto respecto del baño que alivia el dolor pero no redime del pecado, y la confirmación es de suyo una reposición.

Los seis sacramentos están dirigidos a la luz que irradia del Grial.

Falta el matrimonio. Tal vez porque el matrimonio introduce descendencia, aunque en todo caso la descendencia puede ser el fin del matrimonio, pero no aquello en lo que el matrimonio consiste. El matrimonio consiste en la unión de los esposos. Los esposos pasan a constituir una unidad «cerrada», que sólo se transmite en el modo de generar

⁶ En cada uno de los tres actos Kundry representa respectivamente una función femenina: en el primero, la servicialidad; en el segundo, la seducción; en el tercero, la necesidad de redención. Pero estas tres funciones distintas tienen como base una única condición previa de la mujer, a saber, la subordinación al hombre. La Kundry del primer acto está subordinada a Amfortas, la del segundo a Klingsor, y la del tercero a Parsifal: subordinarse al deseo es servir, subordinarse a la voluntad de dominio es obedecer, y subordinarse a la redención es ser redimido. (Cfr. nota 11)

descendencia. No hay un matrimonio universal, y lo que se transmite en la descendencia son los esposos, pero no el sacramento mismo, que queda «encerrado» en la unidad de los esposos: los ministros del matrimonio son los propios cónyuges. La sucesión sacerdotal es mantenida mediante el sacerdocio, mientras que la sucesión matrimonial es mantenida mediante el bautismo: el carácter sacramental del matrimonio no se transmite ni se restablece en su sucesión, sino que ésta necesita ser sacramentada a través de un sacramento distinto, mientras que la sucesión bautismal sí que se transmite bautismalmente. El sacerdocio es administrado por un sacerdote (un obispo), y el bautismo por un bautizado.

En *Parsifal* hay una irradiación sacramental por elevación. Pero el matrimonio no es una elevación, sino una unión. Cada uno de los cónyuges no se eleva a la unidad de los dos, sino que se une con el otro en su propio nivel.

En el resto de los sacramentos sí se opera una elevación. A diferencia de la transformación, donde una cosa se convierte en otra cosa distinta, en la elevación lo mismo es re-puesto, vuelto a poner, en un nivel superior. El bautismo no transforma al bautizado, sino que lo eleva. El sacerdocio no convierte al hombre en otra cosa, sino que lo transpone como sacerdote, elevando en él la humanidad a sacerdocio. Lo correspondiente vale para el resto de los sacramentos.

Tal vez esto resulte más difícil de ver en el caso de la eucaristía, porque estamos acostumbrados a pensar la transubstanciación como conversión del pan en carne y del vino en sangre en términos, precisamente, de transformación de substancia. Pero en *Parsifal* no se trata de este pan concreto y de este vino concreto, sino de la transmutación en luz de todo el cosmos material, de la cristificación del universo. El pasaje «La magia del Viernes Santo» significa, precisamente, que la naturaleza participa también de la redención. También, como se ha dicho, la sacralidad del Grial se transmite a la montaña de Monsalvat, al bosque y a los animales. En último término, *Parsifal* es la transmutación del cosmos material en luz en términos de elevación.

La Sala del Grial es el lugar donde, en palabras de Gurnemanz, «el tiempo se transforma en espacio». El tiempo (el ritmo horario que marcan las campanas *antes y después* de la eucaristía) se transpone como espacio, la música se transpone como silencio, la materia se transpone como luz. No hay una conversión de lo uno en lo otro, sino una elevación de lo mismo a un nivel superior: el espacio es la transcendencia del tiempo, el silencio es la transcendencia del sonido, la luz es la transcendencia de la materia.

Al final de la ópera, del Grial irradia una luz blanca que se proyecta sobre los participantes. Esta proyección no consiste meramente en que los participantes se vean envueltos por la luz, sino en que ellos mismos son hechos luz. Su participación consiste en ser hechos luz, pero no en el sentido de que se transformen en luz como en algo distinto, sino en el sentido de que son transpuestos como luz. La luz no es aquello en lo que los participantes se transforman (no se convierten en luz), ni tampoco es el ámbito al cual se elevan (no son elevados a la luz), sino que es aquello como lo cual son elevados: se elevan como luz. La luz es la transcendencia del participante. A esta transposición como luz también se le puede llamar transfiguración. Con ella se corresponde musicalmente el fragmento final, desde que Parsifal ordena descubrir el Grial y mientras los coros repiten «redención al redentor». La música final de *Parsifal* es música de transfiguración.

Si hubiera una transformación del participante en luz en el sentido de una conversión en algo distinto, entonces la luz, respecto del participante, no podría ser algo original:

sería un estado nuevo, posterior. Pero consagrar es hacer sagrado, y lo sagrado lo es originalmente. La consagración como elevación salvaguarda la originalidad de lo sagrado en lo que ha sido hecho sagrado.

La correspondencia escénica de esta transposición sin transformación es que Gurnemanz y Parsifal no se desplazan para entrar en la Sala del Grial, sino que es la montaña la que se abre dándoles paso al interior. Son cambiados de lugar, pero ellos mismos no se mueven:

«—Apenas camino y me parece que estoy ya muy lejos.

—Ya ves, hijo mío, en espacio se convierte aquí el tiempo.»

El pasaje musical que se corresponde con este momento es la «*Verwandlungsmusik*», la «música de la transformación». En un sentido escénico, esto se refiere al movimiento de las rocas en el escenario con el consiguiente cambio de decorado. En un sentido simbólico, se corresponde con la conversión del tiempo en espacio. Pero «*Verwandlung*» es también el término teológico para «transubstanciación». En un tercer sentido religioso, la música de la transformación se refiere a la conversión del pan en carne y del vino en sangre, y en un sentido más general, a la transmutación global de la naturaleza en un estado que le permite, a través de la participación en el cuerpo de Cristo, esperar gozosamente su salvación: es lo que en el tercer acto se denominará «la magia del Viernes Santo». Por eso, durante el oficio de la eucaristía el Grial irradia una luz, purpúrea en el primer acto y blanca en el tercero, que anega en su fulgor a los circunstantes. Porque hay esta irradiación del acontecimiento sacramental que permite una participación de los demás en él, se dice que es un festival. Al final del primer acto este oficio se celebra acompañado de una música de campanas que va marcando un ritmo horario, un motivo de carillón llamado el «tema de las campanas».

En estos términos, una transubstanciación universal culminaría con la supresión de todo resquicio de temporalidad y la conversión del cosmos en pura espacialidad. Pero el elemento que consiste en pura espacialidad sin tiempo es la luz. Esto explica por qué la Sala del Grial es de estilo gótico, porque el gótico es el arte en el que la luz atraviesa la piedra.⁷ Ahora bien, el ritmo horario que marca el tema de las campanas durante el oficio de la eucaristía que se celebra en el primer acto señala que existe todavía un residuo de tiempo que no ha sido sumado a la conversión en luz, y que por tanto la transubstanciación no ha sido completa. En correspondencia con ello, la luz que irradia el Grial tampoco es pura espacialidad, sino que está lastrada de un residuo de tiempo, es decir, de un residuo de impenetrabilidad, o en términos de luz, de opacidad, y que es, precisamente, su color purpúreo. Pero el púrpura es el color de la sangre. La transubstanciación no es completa porque hay un resto de sangre, una herida abierta, que no logra ser sumada al efecto salvador y permanece inexpiable. Esta herida es el punto de partida argumental del drama.

⁷ Wagner ubica Monsalvat en una «zona con el carácter de la cordillera nórdica de la España gótica». Aunque los wagnerianos catalanes pretendan identificar Monsalvat con Montserrat, hay indicios para situar la acción en Huesca: de 1071 a 1399 el Grial estuvo custodiado en la nave central del monasterio de San Juan de la Peña, que precisamente está construida dentro de una roca. Cerca del monasterio hay un lago a cuyas aguas se atribuyen poderes curativos.

1.2. *Durch Mitleid wissend, der reine Tor*

«Este nombre [Parsifal] es árabe. Los antiguos trovadores ya no lo entendían. Parsi-fal significa: *parsi* –piense usted en las antiguas parsis que adoraban al fuego–, «puro»; *fal* significa «estúpido». En un sentido elevado él es un hombre sin adoctrinamiento, pero genial (el inglés *fellow* parece guardar relación con esta raíz oriental). Usted advertirá (más bien, ¡perdón!, experimentará por vez primera) por qué este hombre ingenuo tiene este nombre árabe.»⁸

El título de la ópera es *Parsifal*, y «Parsifal» es una reconstrucción de «Fal-Parsi», que significa «el tonto puro» (y no «el loco puro», como dicen muchas traducciones). Pero «el tonto puro» puede significar muchas cosas, porque hay muchos modos de ser tonto y hay muchos modos de ser puro, que a su vez se corresponden con muchos modos de saber y con muchos modos de impureza.

En el transcurso de la ópera, el significado de Parsifal, «el tonto puro», viene acompañado de un relativo atributivo: *durch Mitleid wissend, der reine Tor*, «el tonto puro, que conoce por compasión»⁹.

Los relativos predicativos introducen una determinación particular del sustantivo a través del atributo. El tonto tiene la propiedad de ser puro, como podría tener otras propiedades, sin que la pureza afecte a su estulticia, igual que, en «libro grande», «grande» determina una propiedad predicativa del libro, que podría ser también rojo o pequeño, sin que el ser grande o pequeño afecte a su carácter de libro. Igualmente, la compasión es una determinación predicativa del conocimiento: el conocimiento puede tener notas diversas, y una de ellas puede ser la de obtenerse mediante la compasión, sin que ello afecte a la naturaleza del conocimiento.

En este sentido, «que conoce por compasión» también podría ser una nueva determinación predicativa de «tonto puro»: «el tonto puro que conoce por compasión» podría ser una formulación semejante a «el libro grande que está en el armario».

En alemán no existe la diferencia que hay en castellano entre relativos explicativos y determinativos, marcada por la introducción o no de la coma, porque en alemán toda proposición subordinada es precedida de coma.

Pero el modo como «que conoce por compasión» aparece repetido en la ópera en relación con Parsifal indica que no es un relativo determinativo, sino explicativo: es su epíteto. «Que conoce por compasión» es la explicación del significado de «Fal-Parsi». Esto se evidencia en la semejanza entre la línea melódica que corresponde a *durch Mitleid wissend* y la que corresponde a *der reine Tor*. De hecho, las dos melodías semejantes constituyen un único tema musical, el «tema del inocente».

A su vez, esto indica que pureza respecto de estulticia y compasión respecto de conocimiento tampoco son predicaciones determinativas, sino explicativas: la estulticia es pura, y el conocimiento es compasivo. Entonces no se trata de que la misma estulticia pueda ser pura o impura ni de que el mismo conocimiento pueda ser compasivo o no, sino de que hay una estulticia que es esencialmente pura, a diferencia de otras estulticias,

⁸ Carta de Wagner a Judith Gautier, sin fecha.

⁹ Aquí no consideramos la distinción que, mirando a Nietzsche, L. Polo establece entre compasión y misericordia (cfr. Anuario Filosófico. XXV/1-1992. p. 41), y traducimos *Mitleid* literalmente como «compasión».

y hay un conocimiento que, a diferencia de otros conocimientos, es esencialmente compasivo. Y a su vez, la estulticia pura significa un conocimiento compasivo.

Así pues, en «el tonto puro que conoce por compasión» hay cuatro elementos entre los que se entabla una doble relación de copertenencia: la pureza se corresponde con la estulticia y la compasión se corresponde con el conocimiento, pero al mismo tiempo el conocimiento se corresponde con la estulticia y la compasión se corresponde con la pureza. Hay una estulticia que es esencialmente cognoscitiva, y hay una pureza que es esencialmente compasiva. En Parsifal se da, por tanto, una estulticia que es pura y compasivamente cognoscitiva. ¿Cómo se pueden pensar conjuntamente estas cuatro determinaciones?

Estulticia es falta de condiciones para saber. El que meramente no sabe, es el ignorante. El ignorante no sabe, pero hipotéticamente podría salir de su estado de ignorancia. El tonto no es meramente el que no sabe, sino el que no puede saber porque carece de las condiciones para ello.

Pureza es ser inmaculado, no estar manchado. Lo que mancha es el pecado y el dolor. Es puro quien es sin pecado y sin dolor, quien los desconoce.

Parsifal, porque es puro, desconoce el pecado y el dolor, y en ese sentido es tonto. No es tonto y además es puro, sino que es tonto porque es puro.

Compasión es sentir el sufrimiento y el pecado ajenos como propios.

La compasión es un sentimiento, cuyo asunto es el dolor y el pecado ajenos. Pero no es un sentimiento en el sentido de un temple de ánimo, como la tristeza o la euforia: no se es compasivo como se está triste, en general o fundamentalmente, sino que es un sentimiento dirigido hacia un motivo concreto de compasión, y en este sentido implica un conocimiento. Luego también se puede decir que la compasión es el conocimiento como propios del sufrimiento y del pecado ajenos.

Pero el dolor es inobjetivable, y por tanto su sentimiento y su conocimiento no son objetivos. Si el sufrimiento es inobjetivable, entonces tampoco el sufrimiento del otro se puede conocer objetivamente, sino sólo a través de su correspondencia dolorosa en mí. Si el dolor del otro no me duele en mí, entonces no puedo conocerlo de ningún otro modo. Pero entonces la compasión no es uno de los modos posibles como pueden conocerse el dolor y el pecado ajenos, sino que es el único modo como pueden conocerse.

Desde luego que cabe la posibilidad de saber del dolor ajeno sin por ello sufrirlo en uno mismo, pero entonces este saber no es un conocimiento. En ese caso sé del dolor ajeno como un dato, me consta que el otro sufre, pero no estoy conociendo su dolor. Lo correspondiente vale para el pecado.

Y también al contrario: se puede conocer el dolor y el pecado ajenos sin que este conocimiento sea explícito como saber de un dato.

En la compasión, el dolor del otro duele en uno mismo *en tanto que está en el otro*. El dolor del otro me duele a mí, pero me duele a mí *porque* el dolor es el suyo. Si ese dolor fuera el mío, entonces no me dolería, o me dolería de otro modo. De hecho, se puede sentir compasión hacia un dolor ajeno que si fuera el mío no me dolería. En la compasión, el dolor del otro me duele a mí en mí porque es del otro.

No se trata de que el dolor del otro sea indiscernible del dolor propio o de que sea indiscerniblemente dolor suyo y mío, sino de que el dolor suyo me duele a mí en mí *porque* le duele a él en él. Por eso en sentido estricto la compasión no es posible en un estado de mera indiferenciación o indiscernibilidad. Si yo no conozco al otro como otro,

no me puede doler a mí su dolor en tanto que es el suyo. Un niño llora si ve sufrir a su madre. Llora por el sufrimiento de ella, pero no porque a él le duela en él el dolor de ella. Siente el dolor de la madre, pero no le duele. El dolor de ella le alcanza, pero no le duele, o mejor dicho, le duele en ella, pero no en él. A su vez, si el otro sólo es conocido en tanto que meramente otro, su dolor puede ser sabido, pero sólo de modo objetivo: en tal caso se tiene noticia de su dolor, pero eso no es compasión. La compasión sólo es posible si el otro es conocido como semejante a uno mismo, o si uno se conoce a sí mismo como semejante al otro.¹⁰ O tal vez sea al contrario, que la compasión me hace conocerme a mí como semejante al otro, y entonces ella produce un conocimiento. La realidad del dolor hace irrelevante discutir si es el conocimiento del otro en tanto que simultáneamente diferente e idéntico el que posibilita la compasión, o si es la compasión la que proporciona de modo eminente dicho conocimiento; si la semejanza con el sufriente y con el pecador hace posible la compasión o si es la compasión la que por vez primera me hace semejante con el sufriente y con el pecador.

En cualquier caso, ésta es la función que en el segundo acto, aunque de modo inintencionado, cumple Kundry respecto de Parsifal. Entre Kundry y Parsifal se establece una relación que Parsifal no podía entablar ni con su madre, ni con los caballeros del Grial, ni con las muchachas-flor. No con los caballeros del Grial ni con las muchachas-flor, porque tanto los unos como las otras están indiferenciados entre sí –carecen de nombre propio y sólo cantan en coros–, y no con su madre porque ella lo ha educado en la ignorancia del pasado, que es tanto como la indiferenciación respecto de sí mismo.

Narrándole el relato de su infancia, Kundry despierta en Parsifal su identidad. Conforme Kundry le va relatando su pasado olvidado, Parsifal lo va rememorando, de modo que no se reconoce en el relato como un mero personaje ni lo recibe como una narración extrínseca, sino que en el relato reencuentra su propio pasado que él no había retenido. Antes de su encuentro con Kundry, cuando Gurnemanz interrogó a Parsifal acerca de su pasado y su identidad, él no supo responder, y eso le valió la calificación de «tonto».

En realidad, Kundry le relata a Parsifal su pasado con una intención seductora: pretende despertar en Parsifal el dolor para tentarle hacia ella como un refugio salvífico. Pero despertando en él su identidad, junto con la conciencia del dolor crea también en él la posibilidad de la compasión. Kundry no puede provocar directamente la compasión de Parsifal, porque ella no es un personaje de quien conmiserarse, pero despertando la identidad de Parsifal establece la posibilidad de que éste sienta compasión hacia el dolor de Amfortas. De hecho, la compasión es lo que le da base a Parsifal para poder rechazar de sí a la seductora.

El momento concreto en el que se produce todo esto es durante el beso de Kundry, porque el beso de los amantes no es la indiscernibilidad de dos seres indiferenciados, sino la entrega en la que dos seres diferenciados se hacen cada uno del otro.

En tanto que el sufrimiento es inobjetivable, no hay otro modo de conocerlo que en sí mismo, y conocer el dolor y el pecado ajenos en sí mismo es, por definición, la compasión.

¹⁰ En la medida en que el conocimiento del dolor no es un conocimiento en términos de objeto, este conocimiento de sí como semejante al otro sufriente tampoco es un conocimiento objetivo, y ni siquiera precisa ser explícito en tanto que conocimiento. En cualquier caso no es un conocimiento *inconsciente*, porque no existe el dolor inconsciente, pero sí puede ser inexpresso.

La compasión permite conocer en sí mismo el pecado cometido por otro, es decir, permite conocerse como pecador, pero conservando la pureza. En este sentido la compasión es esencialmente pura.¹¹

A su vez, en tanto que el dolor es inobjetivable, en términos de objeto la compasión es estulta: la compasión no da ningún saber de nada.

De este modo, los cuatro términos de la formulación «tonto puro que conoce por compasión» constituyen un entramado unitario que se sintetiza en el propio término «compasión»: la compasión es conocimiento, es pura, y en términos de objeto, es estulta. Parsifal es «el compasivo».

«Bendito sea tu sufrimiento,
que dio al tonto indeciso
el poder del saber más puro
y la fuerza suprema de la compasión.»

En tanto que dolor y pecado son inobjetivables, sólo pueden conocerse en uno mismo. La compasión es entonces el único conocimiento posible del dolor y del pecado ajenos. Pero conocer el pecado del otro en uno mismo es *eo ipso* conocerse a sí como responsable del pecado del otro:

«Yo vi sangrar la herida,
y ahora sangra en mí: ¡aquí! ¡aquí!
Mas no, no, no es la herida.
[...]
¡Y soy yo, soy yo
quien ha provocado toda esta miseria!
¡Qué pecados, qué culpa de malhechor
tendrá que cargar desde la eternidad
esta cabeza de tonto,
pues no hay ninguna penitencia ni ninguna expiación
que me libre de mi ceguera!»

Antes de la escena del beso, Parsifal es tonto porque, mientras vive en la indiferenciación, no puede experimentar compasión. Es tonto porque no sabe nada de sí mismo.

¹¹ En «Religion y arte», coincidiendo con Schopenhauer, Wagner reconduce la posibilidad de pecar y la posibilidad de sufrir a la existencia de voluntad. Jesús era incapaz de pecar porque en él la voluntad estaba vencida antes de su nacimiento. Por eso era también incapaz de sufrir, *leiden*. Pero era sin embargo capaz de cargar con el pecado y el sufrimiento ajenos, aunque no por voluntad, sino, precisamente, por compasión, *Mitleiden*. Cfr. Wagner, Richard, *Ausgewählte Schriften über Staat und Kunst und Religion*, Leipzig Breitkopf & Härtel, 2a. edición 1914, p. 172. En la ópera, si Parsifal representa la compasión, Amfortas representa el deseo y Klingsor la voluntad. Frente al deseo y a la voluntad, que son modos de referirse a lo otro aniquilando su heterogeneidad (el deseo porque toma lo otro para sí y la voluntad porque se impone sobre ello), la compasión es la presencia en sí mismo de lo heterogéneo según su dimensión más irreductible: el dolor y el pecado. Al final del segundo acto, Parsifal, trazando con la lanza la señal de la cruz sobre Klingsor, hace que éste junto con su jardín se disuelvan en la nada: la compasión evidencia la voluntad (de dominio) como una apariencia, porque querer poseer es una apariencia de amar, pues no quiere lo otro, sino a sí mismo en lo otro.

Con el beso se despierta en Parsifal el conocimiento de sí mismo, y con él la posibilidad de la compasión, y entonces conoce el dolor y el pecado de Amfortas, pero no como meros objetos, sino en sí mismo. La compasión proporciona un conocimiento que no es un saber de objetos, sino que es, en este sentido, un saber transcendental: «el saber más puro»¹², que, en términos de saber objetivo, es estulticia.

1.3. Resacralización y compasión

Una vez explicado el título de la ópera en términos de compasión, y la designación que determina su género como consagración escénica de la consagración, queda por iluminar la copertenencia entre ambos, aclarando de qué modo la compasión interviene en la resacralización del sacramento.

La conexión *argumental* entre compasión y consagración la da el relato de Gurnemanz del rostro que en cierta ocasión emanó del Grial pronunciando un oráculo según el cual el Grial habría de ser salvado por un tonto puro que conoce por compasión. Estas cuatro determinaciones: la estulticia, la pureza, el conocimiento y la compasión, quedan recogidas en la última, porque la compasión es pura, es cognoscitiva y, en términos de saber objetivo, es estulta. La capacidad de compasión es, pues, la propiedad que caracteriza a quien ha de resacralizar el sacramento.

Queda por aclarar la conexión *nocional*. El lugar donde se produce la unión de las nociones de compasión y de consagración se ilumina desde una doble consideración:

En primer lugar, hay que considerar que, a diferencia de en su sentido ordinario, en la ópera la compasión no se refiere al estado de sufrimiento, sino al pecado que es la causa de ese estado, según se desprende del pronunciamiento de Parsifal sobre la herida y el pecado de Amfortas antes citado. El pecado de Amfortas fue ceder a la seducción de Kundry entregándose a su beso. En ese momento Klingsor le sustrajo la lanza y se la hundió en el costado. La herida carnal es la consecuencia y la expresión del pecado previo, por eso no se explica a sí misma ni es sanable en un nivel fisiológico: es la herida «que no quiere sanarse». El baño en las aguas del lago alivia el dolor de Amfortas mientras está sumergido en ellas, pero ellas no cierran la herida, porque el agua, que es un elemento material, no alcanza la dimensión donde se produce el pecado, que es la causa de la herida que la mantiene abierta.

A causa del dolor de la herida, y sobre todo a causa de la conciencia del pecado y de la impureza propios que ese dolor mantiene en él inacallable, Amfortas rehúsa su obligación de celebrar la eucaristía, en torno de la cual se reúne la orden del Grial, lo que a su vez provoca la disgregación de los caballeros. Pues bien, Parsifal no se compadece ni de la disolución de la orden ni del dolor físico de Amfortas: Parsifal se compadece del pecado de Amfortas, sintiéndolo en sí mismo, y eso significa sintiéndose pecador por el pecado del otro: «¡Y soy yo, soy yo quien ha provocado toda esta miseria!»¹³

¹² El mismo término que emplea Wagner para designar la compasión como «el saber más puro», *das reinste Wissen*, es el que emplea Kant para caracterizar el conocimiento que no conoce los objetos sino sus condiciones transcendentales de posibilidad, la «razón pura», *die reine Vernunft*.

¹³ La compasión es la conciencia de ser *realmente* pecador por un pecado que uno no ha cometido. Es lo que en el primer acto significa el cisne que mata Parsifal: él no podía saber que el cisne era sagrado. La culpa propia y real por pecados no cometidos es lo que permite redimirlos, y aparece de una forma u otra en todos los tratamientos

Así pues, la primera consideración es que la compasión no se refiere al sufrimiento como consecuencia, sino al pecado como causa.

En segundo lugar, la noción que entra en juego en la determinación del género de la obra no es meramente la consagración, sino la consagración de la consagración. Sacralizar es hacer sagrado algo que originalmente no lo era, y es por eso una elevación al nivel propio de lo originalmente sagrado, en el sentido en el que antes se ha explicado la sucesión apostólica o la transmisión de la sacralidad de la sangre al Grial, del Grial a la Sala, de ésta a la montaña, de la montaña a los animales, etcétera.

Pero la consagración de la consagración no es una sacralización sino una resacralización. Resacralizar es hacer sagrado algo originalmente sagrado pero posteriormente profanado. Es un movimiento segundo de elevación que sucede a un movimiento primero de caída. Lo que aquí se resacraliza es el propio acto de sacralizar. Aquí ha sucedido fácticamente y en el tiempo una profanación merced a la cual algo originalmente sagrado dejó de serlo. Lo que ha causado esa profanación es el pecado. ¿Qué es lo que vence al pecado y cómo lo vence?

«Sólo un arma sirve. La herida sólo la cierra la lanza que la abrió»: pronunciando esta sentencia se presenta Parsifal durante el tercer acto en la Sala del Grial. Argumentalmente esta frase se refiere a la lanza, que arrojada por Klingsor contra Amfortas le hiere y que puesta por Parsifal sobre la herida sangrante la limpia y la cierra. La herida es cerrada, es decir, es limpiada, lavada: desaparece. Sanar la herida es borrarla. Pero sabemos que la herida es la expresión y la consecuencia de un pecado, que es lo que en un sentido religioso la abrió y la mantiene abierta. Pero entonces el verdadero arma que abrió la herida es el pecado, y la lanza no es más que el símbolo del pecado. Entonces, «la herida sólo la cierra el pecado que la abrió». La herida se cierra y desaparece, pero lo que puede cerrarla es el propio pecado que la causó. Pero entonces el pecado no desaparece, no se borra, sino que se conserva, pero transmutado en su inverso.¹⁴ De este modo, la lanza, que de suyo es un arma lacerante, merced a la sangre de Cristo con la que entra en contacto al clavarse en su costado se transforma en un objeto sagrado, porque la sangre, al ser derramada en sacrificio, hace sagrada, sacramenta la lanza a la que toca.¹⁵

del sacrificio. Edipo no podía saber que aquel que ha asesinado era su padre. Lauth habla de «culpa preconsciente» a propósito de *El idiota*. En *Stalker* y en *Los hermanos Karamazov* se plantea la situación en la que la muerte de alguien profunda e inconscientemente deseada se produce merced a agentes externos, provocando la conciencia de culpa en la persona que, sin haber ejecutado materialmente la muerte, la había deseado incluso de manera inconsciente: esta conciencia conduce, en el primer caso, al suicidio, y en el segundo, a la demencia. La idea evangélica que hay de fondo en estos tratamientos es hacerse pecador por los demás, cargar con pecados ajenos para redimirlos.

¹⁴ Tal vez sea éste el sentido que tienen los movimientos escénicos de sentido inverso que respectivamente en el primer acto y en el tercero se corresponden con la «música de la transformación».

¹⁵ Considerando esto, la definición que en su artículo sobre lo satánico Jacinto Chozza da del sacrificio como transmutación del mal en su inverso supera la definición que el mismo autor en su otra obra *Los otros humanismos* da del perdón como hacer que el mal fáctico no haya sucedido jamás. En este sentido tiene razón Iván Karamazov cuando se «subleva» contra una armonía universal que obvia el mal o que lo racionaliza justificándolo como «cimiento» o como medio para otra cosa externa. Asumiéndolo sobre sí como origen a través de la compasión, el mal fáctico no se borra como si no hubiera sucedido, sino que se conserva, pero transmutado, no racionalizado ni explicado en referencia a algo externo, sino convertido él mismo en significado. Pero esto sucede de modo misterioso y sobrenatural, excediendo nuestra capacidad de comprensión, y precisamente por eso no hay que utilizarlo como fórmula sumaria para darse por contento a la vista del mal en el mundo.

Si la lanza se toma como símbolo del pecado y la sangre como símbolo del sacrificio, entonces se evidencia que a través del sacrificio se entra en contacto con el pecado, y éste, tocado por el sacrificio, se transmuta en su inverso, y transmutado en su inverso lava el sufrimiento que él mismo había causado. Pero tomar sacrificialmente contacto con el pecado es, precisamente, compadecerse de él.¹⁶ Como símbolo del pecado, la lanza entra en contacto material con la sangre. De modo correspondiente, la sangre propia derramada por el pecado del otro es el símbolo de la compasión. En el primer acto Parsifal se presenta incólume, pero después de la escena del beso en el segundo acto, en el tercer acto Parsifal aparece herido «con heridas de todas las armas». La compasión es *tocar* el pecado del otro. A diferencia de los actos propios de los otros sentidos, tocar un cuerpo es sentir la presencia de ese cuerpo en el propio. Tocar el pecado ajeno es sentir su presencia en uno mismo: «Yo vi sangrar la herida, y ahora sangra en mí: ¡aquí! ¡aquí! [...] Mas no, no, no es la herida.»

Siendo ella conocimiento del mal, la compasión lo toca transformándolo en su inverso: por eso es «la fuerza suprema», y por eso este conocimiento es un «poder».

Al transmutar en su inverso el pecado que había profanado lo originalmente sagrado, lo profanado no es meramente restituido al nivel original, sino que el pecado transmutado se suma a la restitución transponiendo lo resacralizado en un nivel potenciado respecto de lo sagrado original. En la resacralización, el movimiento de caída de la profanación, siendo invertido, se suma a la elevación que la sacralización es de suyo, operando una elevación potenciada. La consagración de la consagración no devuelve la consagración a su estado primero, sino que la potencia a un estado superior.

La consagración de la consagración es la elevación de la elevación en un sentido doble:

Primero, porque el objeto de la elevación es la propia elevación: «redención al redentor».

Segundo, porque no es una elevación que devuelve al nivel inicial, sino que, invirtiendo el movimiento de caída y sumándolo al de elevación, transpone en un nivel superior. Los sacramentos no son meramente restablecidos en el sentido de reactivar una interrupción, sino que son transpuestos en una dimensión potenciada. La paloma que en el último cuadro desciende sobre la cabeza de Parsifal representa el bautismo en Espíritu Santo, que redime el pecado porque lo toca, a diferencia del bautismo en agua del primer acto que sólo alcanza a mitigar el dolor que es consecuencia del pecado, precisamente porque no alcanza a éste último. En general, todo el tercer acto es una transposición del primero, con las respectivas secuencias paralelas de personajes y situaciones.

Donde mejor se aprecia esta transposición del sacramento es en la eucaristía. En el primer acto, los comulgantes se encaminan hacia el sacerdote para tomar las formas

¹⁶ Esta es la diferencia entre la música del *Parsifal* y la música de Pablo Casals. En *Parsifal* hay una *redención del pecado* en el sentido explicado, y es el propio pecado redimido el que borra el sufrimiento que él mismo había provocado. En Casals el pecado no es ni redimido ni borrado. Tampoco es vencido directamente. En la música de Casals no se establecen referencias directas con el pecado. Pero el sufrimiento, que primero era expresión y consecuencia del pecado, pasa a ser abrazado y afirmado en sí mismo: pasa a ser amado, primero a través del amor al hombre que vive en él, y luego en él mismo. No hay una atención explícita al pecado, pero éste es vencido merced a que el sufrimiento que él causó y en el que él se expresaba ahora pasa a ser amado en sí mismo. En Casals hay una *redención del sufrimiento*. Por otra parte la música de Casals no es escénica, sino sacrificial. Por eso él no *representa* la obra, sino que *la dice*, y su violonchelo no es un instrumento, sino una voz.

eucarísticas que luego ingieren, es decir, la comunión se produce por transmisión material: con ella se corresponde la opacidad purpúrea de la luz y el ritmo horario del tema de las campanas. En la comunión del tercer acto no hay transubstanciación de las formas, ni los comulgantes se encaminan al sacerdote, ni hay ritmo horario: del Grial irradia «la luz más clara», que envuelve a los comulgantes transfigurándolos.

La consagración de la consagración como elevación de la elevación encuentra su expresión musical en el tema del Grial, que aparece en el Preludio después de la doble repetición del tema de la Comunión¹⁷. El Grial es el recipiente donde se celebra el sacramento de la eucaristía, que es una elevación. El cáliz es el lugar donde se produce la elevación. El tema del Grial no es una melodía ni está construido según la estructura pregunta-respuesta, sino que es simplemente una serie musical ascendente: es, en términos musicales, un mero «transporte».¹⁸

Pero en la ópera se consume una redención del Grial, una consagración de la consagración, una elevación de la elevación, que musicalmente se corresponde con la repetición en un registro más agudo de la serie ascendente del tema del Grial. El tema del Grial tal como aparece en el Preludio es un «transporte del transporte».

Este tema aparece a lo largo de la ópera resolviendo los otros temas y desvaneciéndose en el silencio. Es también el tema que cierra la ópera, resolviendo la obra entera en el silencio. No es un puente, un pasaje de transición que conecta un tema con otro, sino que transporta los demás motivos musicales a su transcendencia en el silencio.

1.4. Religión y arte

La interpretación de Günther Pöltner arranca del fragmento inicial de «Religión y arte»: «Se podría decir que allí donde la religión se hace artificiosa le está reservado al arte salvar el núcleo de la religión, concibiendo los símbolos místicos, que la primera quiere saber creídos en sentido propio como verdaderos, según su valor simbólico, para, mediante su representación ideal, dar a conocer la verdad profunda que se oculta en ellos».

Cuando el hombre pierde el encuentro viviente con lo religioso, aquellos símbolos que antes *dectan* lo religioso pasan a autonomizarse de su sentido original y se interponen como constructos estantes y autorreferentes. Esto es la artificiosidad de la religión. Entonces, según la frase de Wagner, el arte no conecta con lo religioso pasando por encima de estos símbolos devenidos constructos artificiosos para enlazar místicamente con aquel más allá de toda forma, sino que se sirve de tales símbolos, pero no como verdaderos,

¹⁷ A su vez, el tema de la Comunión aparece en el Preludio con arreglo a esta estructura: tema - elevación - tema elevado.

¹⁸ El «tema de la comunión» sí está construido según la estructura pregunta - respuesta (oficio y recepción del sacramento), pero el «tema de la fe», tampoco. Este tema expresa musicalmente la doble dimensión de la fe: externamente es una llamada, e interiormente es un despertar. Es un toque de llamada, interpretado por una fanfarria de metal, que corresponde *simultáneamente* a un movimiento de abrir los ojos: no es un despertar que sucede al toque de llamada, sino que el despertar está dentro de la propia llamada. Es decir, el despertar no es la respuesta a la llamada, sino que está en ella. Por eso el tema no está construido según la estructura pregunta - respuesta: donde tendría que venir la respuesta, sólo hay silencio. La fe es una llamada que no da opción a responder, no porque no haya respuesta, sino porque la respuesta no es permitida como una opción. Por eso este tema musical es de efecto tan poderoso, porque no admite réplica sino que se impone inapelablemente por sí mismo.

sino según su carácter simbólico, ni tampoco utilizándolos realmente, sino mediante su representación ideal, para dar a conocer su significado.

En esta frase se establece una distancia entre el arte y la religión que viene dada por los siguientes caracteres del arte:

El arte interviene cuando la religión ha devenido artificio.

El arte no emplea la religión, sino sus símbolos.

El arte no emplea los símbolos religiosos como verdaderos, sino como simbólicos.

El arte no emplea los símbolos religiosos realmente, sino representativa e idealmente.

El arte no pone en contacto directo con lo religioso, sino sólo da a conocer su significado.

En suma, el arte no es religioso ni en sí mismo ni en sus elementos, pero tiene que ver con la religión según «lo que le es reservado»: dar a conocer la verdad religiosa.

«Lo que le es reservado» designa una función, una encomendación: un ministerio. El ministerio del arte es transparentar el símbolo para que en él se vea «la verdad profunda que se oculta en él», eliminando con ello la artificiosidad del símbolo y devolviéndole su original carácter de verdadero. Es restituir en su verdad original, haciéndolo transparente, al símbolo que fácticamente ha devenido artificioso y opaco.

Pero esto el arte no lo hace realmente, sino ideal y representativamente, es decir, escénicamente. El ministerio del arte es resacralizar representativamente lo originalmente sagrado y fácticamente profanado: es consagrar escénicamente la consagración, redimir escénicamente al redentor.

La última frase de la ópera, repetida varias veces, dice: «Redención al redentor». Esta frase puede ser tanto enunciativa como imperativa. La redención al redentor como enunciado significa que ha sido consumada. Pero eso no lo puede hacer el arte realmente, sino sólo representativa e idealmente. La «redención al redentor» en tanto que consumada se refiere al desenlace argumental de la ópera: es intraargumental.

En tanto que imperativo, la redención al redentor significa el mandato, la encomendación, el ministerio de restituir el símbolo a la verdad transparentándolo. En un plano real este imperativo no es una función del artista, sino del sacerdote. El arte es sólo un sacerdocio representativo.

Representando la verdad oculta en el símbolo, el arte «salva el núcleo de la religión». Pero esta función el arte no la cumple siempre, sino sólo una vez que la religión ha devenido artificiosa y sólo hasta que el sacerdote restituye realmente los símbolos a la verdad. En este sentido los artistas son asemejables a los caballeros del Grial, que custodian el cáliz encerrado en una urna a la espera de su redención, y que entre tanto se alimentan y alientan de su exposición temporal.

En la ópera, la eucaristía se oficia sacando el cáliz de la urna y exponiéndolo. Las palabras que preceden al sacramento, tanto en el primer acto como en el tercero, son: «abrid la urna». Se abre la urna para exponer, para «dar a conocer lo que se oculta» en ella. El arte salvaguarda el núcleo de la religión no porque lo esconda, sino porque lo extrae idealmente de su «urna» de artificiosidad para mostrarlo y darlo a conocer.

Tal vez en esto haya que buscar el carácter mitológico de la ópera wagneriana. La mitología en nuestra época es un simbolismo ideal, desarraigado de su origen viviente, donde se encierran nociones fundamentales.

Pero dar a conocer la verdad oculta en el símbolo no es reenlazar realmente con lo religioso: es «darlo a conocer», pero no hacerlo comparecer. De igual modo, mediante la interpretación de la mitología, y también mediante su tratamiento operístico, se dan a conocer sus significados ocultos, pero no se reenlaza realmente con su origen viviente.

La relación entre el arte y la religión se asemeja a la relación entre Gurnemanz y Parsifal. Gurnemanz custodia el Grial escondido mientras no ha sido redimido y conduce a Parsifal hasta él. Incluso es él quien ordena a Parsifal. Pero sólo Parsifal puede officiar la resacralización. Aplicándolo a la relación entre arte y religión, el arte puede acompañar hasta el lugar donde se produce el encuentro con lo religioso. El arte puede incluso abrir por vez primera ese lugar. Pero no es él quien se encuentra con lo religioso y ni siquiera quien lo convoca. Lo religioso se presenta por sí mismo (el rayo de luz que baja de lo alto) sólo a la llamada del sacerdote (Amfortas y Parsifal), que a su vez, a diferencia de los otros personajes, está instalado ya en lo religioso, y por eso precisamente es el único que puede officiar. «Ningún camino de la tierra conduce al Grial.» No hay un tránsito del arte a la religión: a la religión sólo se accede desde ella misma.

El encuentro con lo religioso se consume más allá del arte. Por eso el arte es esencialmente nostálgico.

La música de *Parsifal* es nostálgica por dos motivos. Primero, porque la transcendencia de la música es el silencio, y el sonido se convierte en un anhelo por desaparecer: por eso los temas musicales en el Preludio, y la ópera en su conjunto al final, se desvanecen en el silencio. Y segundo, porque ese silencio es a su vez también representado, y ni siquiera a él le corresponde encontrarse realmente con lo religioso.

Ciertos términos wagnerianos relacionados con la obra de arte, como «obra de arte total» u «obra de arte del futuro», se interpretan en ocasiones como una absolutización del arte. La «obra de arte total» vendría a ser el arte como el todo, en el sentido en que en Hegel la verdad es el todo: al arte le sería asignada en Wagner la función que Hegel atribuye a la filosofía.

Pero *Gesamtkunstwerk* no es la «obra de arte total» en el sentido de una totalización artística de la realidad, sino la «obra de arte global» como la obra que engloba todas las artes, pero sólo las artes. No se trata pues de una obra que englobe también todo lo extraartístico, ni siquiera lo esencial de lo extraartístico. Tampoco se trata de que lo esencial del conjunto de la realidad sea en el fondo de naturaleza artística. Sino de que todas las artes se engloban condensándose en una obra precisamente para relativizarlas a lo estrictamente artístico. El arte no va más allá de sí mismo, o sólo lo hace representativamente. El arte no sustituye a la religión, porque no se ocupa de la realidad de la religión, sino sólo de su representación ideal. El arte no es sacro: es escénico. La *Gesamtkunstwerk* es la globalización de todas las artes en una obra que cumple una función subordinada a la religión y externa a ella: custodiar en la representación su núcleo desde que la religión ha devenido artificiosa hasta que aquél es reinstaurado en su verdad original. La «obra de arte del futuro» no significa sino una relativización temporal del arte. En Wagner hay ciertamente, como sostiene Pöltner, una estetización del arte, pero no en orden a una absolutización de la estética, sino en orden a una doble relativización del arte: a la religión, porque sirve a ella, y al tiempo, porque su servicio está temporalmente limitado.

1.5. Religión y naturaleza

En los escritos de Wagner, según el artículo de Günther Pöltner, la naturaleza es la verdad de la religión y del arte. «Redención» para Wagner significa superación de la escisión consigo mismo a través de la unión con la naturaleza, que por consiguiente es considerada una instancia salvífica. Mito y obra de arte son tentativas de tal unión (III/60), que sin embargo sólo se logra mediante el sacrificio de la subjetividad en un autodesvanecimiento gozoso de la conciencia en la experiencia estética.

Distintas son las cosas en *Parsifal*. Aquí la naturaleza es un elemento originalmente indiferenciado, profano e inocente (el bosque donde transcurre la infancia de Parsifal), que obtiene la sacralidad recibida de Cristo a través de su sacrificio (según la secuencia sangre - Grial - Sala - montaña - bosque - animales), que luego es profanado por el hombre a través de su pecado (el cisne matado), y que finalmente obtiene la redención recibida del sacerdote a través del sacramento (la magia del Viernes Santo). Al margen del jardín de Klingsor en el segundo acto, que más que naturaleza es una apariencia de naturaleza, la naturaleza aparece en el primer acto en forma del lago que no es capaz de cerrar la herida, del bálsamo de Kundry que no es capaz de curar, y de Monsalvat, que es sagrado en virtud de que en él se guarda el Grial; pero sobre todo aparece en el tercer acto, en el pasaje del *Karfreitagzauber*, la «magia del Viernes Santo».

El pasaje de la magia del Viernes Santo sucede al bautismo-redención de Kundry, como primer acto sacerdotal de Parsifal: «Mi primer ministerio lo oficio así:/ recibe el bautismo/ y cree en el redentor.» La magia del Viernes Santo es la Pascua, que en un sentido material corresponde al florecimiento de la naturaleza en primavera, pero que en un sentido simbólico-religioso es una anticipación gozosa de la participación de la naturaleza explícitamente en el efecto redentor del sacrificio, que ella no percibe directamente en Cristo sino a través de su efecto de gracia sobre el hombre, e implícitamente en la resurrección. La naturaleza no es aquello en la fusión con lo cual consiste la redención del hombre, sino que es el elemento que participa tanto de la inocencia estulta del hombre como de su condenación y de su salvación meramente en tanto que las refleja: es el *escenario* del drama de profanación y resacralización de lo sagrado.

Parsifal:

«¡Qué bello me parece hoy el prado!

He encontrado flores maravillosas

que, deseosas, trepaban en torno de mí hasta la cabeza.

Jamás vi tan tiernos y suaves

los tallos, los brotes y las flores,

ni jamás todo ello tuvo un aroma tan infantilmente tierno

ni me habló de modo tan amorosamente confiado.

[...]

¡Ay del supremo día del dolor!

Siento que todo lo que ahí florece,

lo que respira, vive y revive,

sólo tendría que afligirse, ¡ay!, y llorar.»

Gurnemanz:

«Ves que no es así.

Son las lágrimas de arrepentimiento del pecador

las que hoy, con un rocío sagrado,

se derraman sobre el campo y el prado:

él hizo que florecieran así.

Ahora toda criatura

aguarda la benigna huella del redentor

y quiere consagrarle su oración.

Ella no puede verlo a él en la cruz,

pero mira al hombre redimido:

éste se siente libre de la carga del pecado y del horror,

puro y salvado por el sacrificio de amor de Dios.

Eso lo notan ahora el tallo y la flor en el prado,

que hoy el pie del hombre no destroza al pisarlos,

sino que, igual que Dios con paciencia celestial

se apiadó del hombre y sufrió por él,

también hoy el hombre con piadosa clemencia

los cuida pisándolos con suavidad.

Y eso lo agradece toda criatura,

todo lo que ahí florece y pronto perecerá,

porque la naturaleza, depurada de pecado,

alcanza hoy su día de inocencia.»

2. *Novio y cordero*

En *Parsifal*, el espectador asiste a la representación escénica de un sacrificio, pero no participa de él en ningún sentido: ni en el acto sacrificial mismo ni en la redención que él opera: la luz que irradia el Grial no va más allá de la escena. *Parsifal* es un espectáculo.

La Pasión según San Mateo está construida como una sucesión de recitativos, coros y arias que constituye un continuo. En general, los recitativos corresponden a la dramatización del texto evangélico: al evangelista que narra la acción y da entrada a los personajes, y a los propios personajes protagonistas del drama. En los coros y en las arias se expresa la conciencia del hombre que no interviene en el drama como un protagonista pero que está presente en él. No es un espectador del drama, sino un asistente al drama, que no actúa pero que está presente en los sucesos y participa de ellos. Los coros y las arias expresan por extensión la conciencia del oyente. El oyente de *La Pasión* no es un espectador, sino un asistente. Por eso la forma del drama musical bachiano no es la ópera, sino el oratorio, que no se dirige a un público sino a una comunidad. Aquí hay que considerar la música como el arte cuya percepción no permite el distanciamiento respecto de su material, el sonido.

Las voces de los coros y las arias, que expresan la propia conciencia del oyente, no actúan en el drama del sacrificio, no intervienen en él. Pero lo presencian, y asistir al sufrimiento de Cristo les hace participar de él, es más, les hace querer participar de él, y esta participación y esta voluntad de participación en el sufrimiento de la Pasión representada son ellas mismas reales, porque el sacrificio representado provoca un sufrimiento real.

En *Parsifal* el sufrimiento es borrado mediante la transformación sacrificial del pecado que lo causó y lo mantenía abierto en su inverso. Esta transformación se produce mediante la compasión, que toca purificadamente el pecado. Merced a que el pecado es redimido, el sufrimiento se lava y desaparece. Pero todo esto la ópera no lo hace realmente, sino que lo escenifica en una representación que, a lo sumo, despierta en el espectador unas emociones de naturaleza estética.

El oratorio de Bach escenifica la Pasión de Cristo, pero esta escenificación provoca, no sólo en las voces de los coros y las arias, sino también en el oyente, una voluntad real de participación en el dolor, en virtud de la cual el dolor es querido y abrazado, es afirmado en sí mismo. Merced a que el dolor se afirma en sí mismo, deja de ser mera expresión y consecuencia del pecado —propio o asumido—, y pasa a significar en sí mismo. Pero afirmar el dolor y hacerlo significar es redimirlo. Aunque la Pasión de Cristo sea representada, en tanto que esta representación produce una afirmación real del dolor que lo hace significar, el oratorio actualiza un sacrificio real.

La Introducción al oratorio comienza con estas palabras:

«—Venid, hijas, ayudadme a quejar.

Ved.

—¿A quién?

—Al novio.

Vedlo.

—¿Cómo?

—Como un cordero.»

El «vedlo» significa que no hay una ejecución propia del sacrificio de la Pasión, pero el «venid, ayudadme a quejar» significa que hay una voluntad de hacer participar y de autoparticipar en el sufrimiento que la contemplación de la Pasión provoca. La «queja» no expresa el dolor propio, sino el sufrimiento por el dolor ajeno. Por eso el «ved» no corresponde a la mera visión de un fenómeno, sino a estar presente en un acontecimiento asistiendo a él.

Bautizar es dar un significado mediante la asignación de un nombre a algo que previamente no lo tenía. La eucaristía es una transubstanciación, no una formalización: en ella no se da un significado a algo que no lo tiene, sino que se transforma en significado algo que antes no lo era (transubstanciar no es transformar *el* significado, sino transformar *en* significado). Lo que se transubstancia es la sangre y la carne. En la eucaristía, la sangre, y con ella el dolor, se hacen significar, no porque reciban un significado, sino porque se convierten en significados. La diferencia entre recibir significado y hacerse significado se corresponde con la diferencia entre formalizar con arreglo a categorías y participar

de lo que está significando desde dentro de ello mismo. En el sacrificio de la Pasión no se erradica el mal, sino que se transmuta en bien, no se lava la sangre ni se depura el sufrimiento, sino que la sangre y el dolor se hacen significar en el sentido de que son hechos significados. Por eso el acto sacrificial es un acto sin referencias, un acto que parte de cero, incategorizable, incomprendible desde fuera de él mismo. Precisamente en el caso del dolor, hacerlo significar no es objetivarlo: el desciframiento del dolor es el propio dolor descifrado. Descifrarlo sólo puede hacerse cargándolo sobre sí y abrazándolo. Es una participación, una comunión: «*Venid*, hijas, ayudadme a quejar». Uno se hace partícipe de un significado asistiendo a él, y eso es algo distinto de contemplar una escena como un espectador. Por eso un festival *escénico* no puede descifrar el dolor haciéndolo significar, sino a lo sumo lavararlo, porque el desciframiento del dolor es el dolor descifrado mismo, y ese desciframiento no se desvela a nadie que no esté asistiendo al propio dolor en el sentido de participar de él.

Hacer significar el dolor no puede hacerse remitiéndolo ni remitiéndose a significados previos y extrínsecos. Por analogía, por sugerencia, por función, por constitución, en relación con algo, el dolor no significa nada. El dolor sólo puede hacerse significar desde él mismo, es decir, en sí mismo. Es el cáliz de martirio, donde el dolor en sí mismo se está ofreciendo para un hacerlo significar, convertido en cáliz de comunión. Cristo responde a este ofrecimiento y lo acepta: porque en él se da esta aceptación, Bach lo llama «el novio».

El sacrificio, en tanto que hacer significar la sangre, sólo puede referirse a una sangre en sí misma, es decir, no a una sangre que viene de una herida y que por tanto remite a ella y se explica desde ella, sino a una sangre que no se refiere a nada ni se explica desde algo distinto, sino que es sí misma, y donde la sangre es sí misma, donde no mana sino que se contiene, es el cáliz, que por eso es lo que se ofrece al sacrificio. El cáliz es el lugar donde la sangre se contiene, y por tanto donde ella no mana a partir de un origen que ella expresa y a partir del cual ella se explica (la herida), sino que, contenida en sí misma, significa desde sí misma. Tomando la sangre como símbolo del dolor, el dolor no se puede explicar si él mismo no se hace significado. La indiscernibilidad entre descifrar el dolor y el dolor descifrado es *beber* del cáliz, que es como el «venid y ayudadme» de Bach: la comunión. Cristo es el novio, pero también es «como un cordero». La indiscernibilidad entre descifrar el dolor y el dolor descifrado puede expresarse también así: el novio y el cordero son el mismo.

Como el dolor sólo existe en acto y el desciframiento del dolor es indiscernible del propio dolor descifrado, el desciframiento no es una acción puntual que deja un resultado, sino que ha de ser una acción incesante, es decir, continua. A diferencia del enigma de la esfinge, que una vez que se ha descifrado queda descifrado para siempre —el desciframiento del enigma de la esfinge es puntual—, el dolor sólo está descifrado mientras está siendo descifrado. Lo que en el novio se corresponde con esta continuidad, Bach, más adelante en el mismo fragmento, lo llama *Geduld*, «paciencia»¹⁹.

¹⁹ *Geduld*, «paciencia», de *dulden*, «soportar», «tolerar», significa literalmente «soportamiento». La forma musical basada en la continuidad es la fuga, que es la forma bachiana por antonomasia. *Fuge* significa «juntura»: lo continuo es lo junto. *Fuge* es conocido en el mundo filosófico como término heideggeriano: no lo junto, sino la juntura, es decir, la juntura de lo que está separado, que le da continuidad. San Agustín define el dolor como el sentimiento que resiste a la división, que la soporta o la tolera. En este sentido, la fuga es esencialmente paciente.

Porque el desciframiento del dolor es lo mismo que el propio dolor descifrado, no hay un desciframiento del dolor fuera del dolor, y por eso una escenificación no puede hacerlo significar para un espectador, sino que sólo puede lavarlo: la luz que irradia el Grial en el tercer acto es «la luz más clara», una luz limpiada. El dolor sólo se hace significado para quien bebe de él, para quien comulga de él. Tanto la *Introducción de La Pasión según San Mateo* como su final están compuestos (de modo respectivamente compuesto y simple) en ritmo ternario, que es el ritmo que engloba al auditor en el acontecer musical.

* * *

Alberto Ciria
Heßstr. 40
D - 80798 Múnich
aciria@hotmail.com