

TEMA 3.9: PARSIFAL

TÍTOL: **LES IDEES RELIGIOSES DE WAGNER I "PARSIFAL"**AUTOR: *Josep M. Rovira Belloso (*)*

“Herètic, és clar. Què en podríem esperar, tanmateix? Però aquesta barreja de protestant, catòlic, pagà, mitòleg i voluptuós podria ésser també un home amb quelcom de religiós per dir. ara, suposo que predomina el corrent de representar les òperes de Wagner -Parsifal inclòs- com si no tinguessin ni el més petit parentiu amb el fet cristià. Què hi farem! Pot ésser una demostració de la llei del pèndol, ja que els nostres avis anaven al Parsifal amb més devoció que si anessin a la parròquia de Betlem. Vull dir amb això que m'agradaria reflexionar serenament sobre l'abast religiós de Parsifal, en concret, sense excloure, però, els mites esparsos amb abundància en d'altres obres wagnerianes. L'any del centenari i la invitació inesperada del pare Maur em mouen a divagar un xic”. “Fe i pensament” 1983, p. 626-628

ELS PERSONATGES

Gurnemanz no pot arreglar les coses. No és Déu ni té poder. Però consola narrant, fent història, remuntant-se als orígens, ajudant a comprendre sense "fer trencadissa". Ell no porta la salvació, sinó només consol. Ja és molt. La salvació vindrà, però, del senzill i pur que portarà la saviesa a través de la misericòrdia (*Mitleid*). No és cristià tot això? Crec que el primer acte de *Parsifal* -sobretot el començ i tota la primera meitat- és un espai musical d'una flotant expectació cristiana: La lletra narra el dolor i el pecat dels cavallers, així com l'anhel mai no esmorteït d'un retorn a la gràcia. La música, vencedora del temps. ha trobat el camí d'un expressionisme obert: el tema de la simplicitat, cim del consol i de l'esperança, il·lumina les paraules "Només hi ha un ajut, un de sol".

Gurnemanz defensa Kundry. Encara que hom no estigués atent al text, el gest i la música fan comprendre que hi ha un interès pregon per part de Gurnemanz, cronista i consolador, a defensar la salvatge pecadora. Complicitat? No. Culpa compartida: la mateixa ferida que afeixuga Amfortas, el sacerdot, llança fora de si la dona turmentada. Què ha après Gurnemanz tot fent història? Ha après que la solidaritat en la culpa es pot capgirar també en solidaritat en l'esperança i no pas en condemna dels uns sobre els altres. Per això Gurnemanz defensa amb paraules Kundry davant els patges i la defensa amb obres davant Parsifal.



No em sembla extrapolat, per tant, dibuixar *Parsifal* com el gran drama líric del dolor i del pecat del món que no troba sortida en un pur ritu (atenció!, dic en un *pur* ritu; no menyspreo pas el ritu carregat de significació), ja que només trobarà la sortida per mediació de la pietat suprema convertida en saviesa. Llavors sí que la misericòrdia sapient serà capaç de realitzar el ritu de comunitat i comunió. En la meua pobra opinió, aquest em sembla -religiosament parlant- el punt més alt de *Parsifal*. No és un tractat de teologia catòlica, però és un drama cristià o, almenys, emparentat amb el cristianisme.

També el personatge central -el mateix Parsifal- està emparentat amb el fet

cristià, com ho estaven els personatges medievals del cicle de la "Taula Rodona". Quan van preguntar a Wagner si el protagonista del seu "festival sagrat" era un símbol de Crist, respongué amb bon sentit que era difícil que un tenor pogués representar Jesús... Efectivament, Parsifal com a personatge està a mig camí del "bon salvatge" de J. J. Rousseau i del profeta judeo-cristià que encarna aquell tipus de saviesa ignara constituït per la fidelitat i la misericòrdia. No és solament aquesta referència a l'home educat [p. 627] sense lletres i sense armes l'única connexió de *Parsifal* amb el món ideològic del segle XVIII: el segon acte del "festival sagrat" està concebut a la manera d'una *prova*, com les famoses proves de la *Flauta màgica*, tan típiques del segle de les llums. El que passa aquí, és que la prova de Parsifal és la prova de la seva puresa.

M'agradaria parlar amb seny sobre aquest punt. Les llegendes sobre el cavaller Gawain -un altre "pur" que surt en el primer acte de *Parsifal*- o la llegenda d'aquest darrer, tan populars a l'Edat Mitjana, no es comprenen si no és a la llum d'un principi del qual depenen i que l'Eclesiastès formula explícitament: "Déu va fer l'home simple. Són ells qui s'han buscat les complicacions" (7, 29). Les complicacions! El poder, l'or, l'amor en tant que plaer, són les "complicacions" que *distreuen* l'home de la centralitat de l'existència salvada. Aquestes complicacions formen el teixit de la història, però si l'elegit -pur i innocent- entrés en aquests camins perduts de la història ambigua -humana, massa humana- seria infidel a la seva tasca de presentar i d'oferir, mitjançant una drecera que simplifica la història i la recentra, aquell "únic ajut" que pot guarir del tot l'home que peregrina pels "camins perduts" (començ del tercer acte). No és tant la castedat entesa com a fetixisme, sinó la puresa com a camí/drecera que vol estalviar per a un mateix i per als altres els camins perduts o ambigus del poder, de l'or (*Tetralogia*) o de la voluptuositat. M'agradaria suggerir, en definitiva, de cara als qui consideressin massa ingènua la figura d'un Parsifal pur i innocent,

que allò que està en joc en el drama és el que Mircea Eliade anomena el "provincianisme de la història", sempre a punt de convertir-se en laberint perdedor, el qual necessita ésser contrapesat pel que en podríem dir la "centralitat de l'existència", recentrada al voltant de l'eix salvador de l'Amor transcendent.

De Klingsor, no em sento capaç de dir res. Em sembla massa funcional -ell ha de bastir la "prova" de Parsifal- per a representar un símbol coherent. En tot cas representa tot el camp semàntic del mal que brolla a partir de l'orgull: l'orgull d'autoassolir la santedat sense crida ni obertura al Bé.

Sobre aquests personatges essencials -Amfortes i Kundry, portadors del dolor i ferits pel mal fronterer de la culpa; Parsifal, portador de la misericòrdia que esdevé saviesa, i Gurnemanz, que és la memòria narrativa que consola- el drama es va teixint sense presses. Com en la tragèdia grega, el temps es dilueix i es converteix en un escenari il·limitat: "Ja ho veus, fill meu, ací el temps esdevé espai", diu Gurnemanz a Parsifal. Em sembla que és això el que fa del primer acte de l'òpera aquest àmbit serè -gairebé "suspès"- on el bon barceloní es troba com a casa: hipnòticament pres pel diàleg musical inacabable i consolador. "Aquest acte dura gairebé dues hores, però m'han passat com si res", sol dir l'espectador que, per la màgia de l'escena i de la música, ha passat del temps funcional a l'espai obert on hom contempla els records estimats sense deixar d'esperar.

L'ACCIÓ

He assenyalat ja un dels punts positius de l'acció del festival sacre: la història va endavant amb pas pausat, sense que cap urgència l'apressi, segons el ritme d'una marxa secreta que es va explicitant al llarg del primer acte. També Mahler se servirà del ritme de marxa -festiva o funeral- per tal de conduir l'acció de les seves simfonies, talment com l'esdevenir-se complex de les novel·les-riu. El ritme distès, de respiració ampla, retornarà en la primera meitat del tercer acte, per bé que el pressentiment d'una resolució ja imminent dóna un altre color -un altre ambient- a aquest acte darrer.

Bons músics el consideren la part més reeixida del drama, tant des del punt de vista musical com del desenvolupament de l'escena. Forma un conjunt unitari i coherent, integrat per diversos episodis tan fortament individualitzats com lògicament enllaçats: el preludi, l'arribada i el retrobament de Parsifal, l'escena extàtica del seu baptisme, la tendresa dels encants del Divendres sant, la marxa "terrorífica" -dissonant i desesperada- dels cavallers del Grial, la segona complanta d'Amfortas i el final feliç. És, però, aquest desenllaç del drama el que voldria posar en qüestió. No pas perquè [p. 628] em desplagui la conclusió feliç, sinó per esbrinar-ne la significació, humana i religiosa, que em sembla -almenys- ambigua.

En efecte, Parsifal esdevé ràpidament un heroi clàssic wagnerià en aquest final: el típic *Held* fortament prometeic, situat entre Siegfried i Lohengrin. Es tracta, en aquest cas, d'un heroi religiós però també de tall prometeic, perquè abasta el miracle amb les mans. Aquest em sembla l'origen de les ambigüitats que en seguiran. El que interessa a Wagner és introduir, per la mediació de l'heroi,

l'esclat enlluernador d'un miracle múltiple, molt més pròxim al "*colpo di scena*" fascinant que a aquells miracles propis de les narracions evangèliques que refeien l'home per dintre, guarint-lo i convertint-lo. El que interessa [a] Wagner és desplegar una estètica triomfal, recolzada d'una banda en l'element de sorpresa i meravella, i de l'altra en la força revinguda: una força que l'Elegit retorna a uns cavallers ensorrats, ara novament enaltits pel que és sagrat i pel que és guerrer. Per això, l'apoteosis del tercer acte és molt més l'exaltació de l'heroi que la celebració del misteri que guareix l'home -i l'aventura humana- de les ferides ancestrals de l'orgull, del plaer egoista i del desplegament guerrer i arrogant de la força.

Quan Gurnemanz retroba Parsifal portador de la llança arrabassada a Klingsor, expressa ja en poques paraules la gran ambigüitat a què al·ludim: Les energies dels cavallers han decaïgut. Ja no tenen la "força heroica" (*helden Kraft*) que els feia aptes per a les "guerres santes" (*heil'gen Kämpfen*). El triple miracle d'Amfortas guarit amb la llança sagrada, de Kundry fulminada per la mort i del Grial resplendent de llum, restituirà aquest ideal heroic i sagrat amb tot l'esteticisme d'una religió d'elit. Així l'apoteosi de l'acte darrer de *Parsifal* no és la sòbria i acollidora celebració cristiana, sinó l'emancipació i el triomf de les forces sobrehumanes, incloses les religioses, per obra i gràcia de l'heroi. Wagner ha optat per una resolució del drama de tipus exaltant i glorificador que retorna al bon espectador -els petits i grans burgesos del segle XIX i els intranquils ciutadans del segle XX- la força i la seguretat que havien perdut o que, tal vegada, mai no havien tingut i sempre enyoraven. Wagner gairebé oblida el tema de la "simplicitat", i el lema "la misericòrdia esdevé saviesa" queda enrera. En el seu lloc, les veus celestials -juntament amb els cavallers i els espectadors- poden exclamar: "Suprem i sant miracle!" En efecte, l'espectador resta estupefacte i eufòric, però no assoleix aquella catarsi o purificació a la qual l'havien preparat el primer acte i àdhuc el segon.

La religió wagneriana condueix, doncs, a una "sacra" embriaguesa produïda per l'esclat d'una estètica feudal i per la satisfacció de l'anhel d'una força guerrera i santa. Sí, decididament estem lluny de la "sobria ebrietas" de l'Esperit! Les noies-flor i Kundry podien, al segon acte, extraviar Parsifal del seu camí. Però la celebració d'un culte autoexaltant i aristocràtic pot, al tercer acte, impedir la recepció de l'autèntic do diví que ve de dalt. No cal exagerar, però: Alfred Colling, en la *Histoire de la musique chrétienne*, titlla de teatral la celebració imaginada per Wagner, a qui atribueix una psicologia histriònica, incapaç de sentir en profunditat allò que expressa. A més, situa el cim de l'ambigüitat en el primer acte, "episodi de resplendor sublim, on la



tendresa s'ajunta al dolor i a la passió", orfe, però, d'autèntics sentiments. Aquestes apreciacions de Colling em semblen molt discutibles. L'ambigüitat suprema del Parsifal no em sembla atribuïble principalment a l'escena cultural del primer acte; em sembla que rau en el final, i ja n'he indicat els motius. D'altra banda, no ens hauríem d'escandalitzar que Wagner porti al teatre l'acció sagrada. L'Edat Mitjana es va atipar de fer-ho. Wagner mateix va portar al teatre l'amor de Tristany i ningú no l'ha acusat d'histrionisme. L'ambigüitat inquietant es troba en aquest fet més simple: Wagner, embriac per la bellesa i per la força de la religió heroica, ja no sap què està celebrant. Al meu mode de veure celebra els mites que ha celebrat sempre: l'enyor de la riquesa, de la bellesa, del plaer i de la força sobrehumans atribuïts a uns déus o a uns herois que són la simple autoexaltació dels homes del seu temps.

El segle XIX assistí al conflicte entre l'esperit prometeic -segons el qual l'home ha d'abastar la seva plenitud solament pel seu propi esforç- i l'esperit receptiu d'allò que és gratuït, que, sense excloure l'esforç més intens, sap restar obert a l'esperança. És sabut que Feuerbach i Marx apareixen com a capdavanters de l'esperit prometeic. Wagner també en participa: en el fons, els seus mites (l'home heroic, els déus que envelleixen en benefici d'uns homes que esdevenen plenament humans i massa humans, l'amor absolut fronterer a la mort i al no res) participen de la tendència prometeica, corregida, però -i això és molt important-, per la càrrega filosòfica de Schopenhauer, que imposa a l'heroi un destí de mort anihiladora. Wagner fóra segurament un prometeic pur si no fos per aquest vessant pessimista. Per això el final feliç de *Parsifal*, a la vegada que és infinitament més confortant que el de *Tristany*, està molt més a prop de la tendència prometeica.

Dic repetidament "tendència" perquè no vull caure en la crítica destrallera que nega el pa i la sal. En cap obra de Wagner la música no esdevé tan transparent, tan oberta, com a *Parsifal*. Per això la qualifica d'expressionisme obert. En ella es troba la veritable pregària d'aquest home apassionat i, mal-grat tot, feble. ¿I si tor-néssim, a escoltar el Preludi del primer acte i l'Amen de Dresde i el tema de la simplicitat, amb les paraules de consol i d'esperança: "Només hi ha un ajut. Un

de sol"? El miracle més autèntic de *Parsifal* és la seva música. Em crida molt l'atenció que l'acció dramàtica ha tingut necessitat de sacrificar Kundry, com si en la religió cavalleresca no hi hagués lloc per als desgraciats. En la música, en canvi, hi ha tendresa i comprensió suficients per a envoltar-la de pietat. Una pietat més fonda i més gratuïta encara que el clam repetit de Brunhilda, quan al final del *Capvespre dels déus* crida per sobre de la desesperació el tema de la Redempció per l'Amor.

(*) *Rovira Bellosó, José María*

(Barcelona, 1926) Teólogo español. Sacerdote en 1953 y doctor en teología en 1956, desde 1964 es profesor de teología dogmática de la facultad de teología de Barcelona. Sobresale por sus estudios de antropología teológica y por el interés por encontrar un lenguaje teológico apropiado para el hombre actual. Entre sus obras cabe mencionar: *Estudios para un tratado sobre Dios* (1970), *Fe y libertad creadora* (1974), *Revelación de Dios, salvación del hombre* (1979) y *Leer el Evangelio* (1980).